

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (USP)
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação

Corpos Virtuais: uma investigação semiótica das relações entre representação
fotográfica e experiências corporais nas redes sociais

Renata Silva Souza

São Paulo
2024

RENATA SILVA SOUZA

Renata Silva Souza

Corpos Virtuais: uma investigação semiótica das relações entre representação
fotográfica e experiências corporais nas redes sociais

Versão original

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Escola de Comunicação e Artes da Universidade
de São Paulo (ECA-USP), para obtenção do
título de doutora em Comunicação.

Area de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Vinícius
Romanini

São Paulo
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Souza, Renata Silva

Corpos virtuais: uma investigação semiótica das relações entre representação fotográfica e experiências corporais nas redes sociais / Renata Silva Souza; orientador, Anderson Romanini. - São Paulo, 2024.
254 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Semiótica. Fotografia. Experiência Estética. Hábitos. Pragmatismo. I. Romanini, Anderson. II. Título.

CDD 21.ed. -

302.2

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Souza, Renata Silva. **Corpos Virtuais**: uma investigação semiótica das relações entre representação fotográfica e experiências corporais nas redes sociais. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Aos meus pais
À dança

O presente trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), número do processo: 88887.500875/2020-00, durante o período de 01/04/2020 a 31/03/2024, e com o auxílio financeiro do programa CAPES-PRINT, bolsa de doutorado Sanduíche realizada em Lisboa-Portugal, no período de outubro de 2022 a março de 2023. Número do processo: 88887.696963/2022.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar os agradecimentos com a metáfora das mãos que estão envolvidas no ato de dar e receber e no de criar e experimentar. São várias as mãos que compõem esse trabalho, sem as quais ele não existiria. As mãos generosas de meus pais, Zenuzia Silva Souza e Hildebrando Azevedo Souza, que sempre me auxiliaram, de forma incansável e incondicional, pelos percursos sinuosos da vida, pelo apoio e compreensão de minha escolha por percorrer a trajetória acadêmica.

Agradeço às mãos dos/as grandes mestres e mestras que me conduziram em minha jornada acadêmica.

Ao meu orientador, professor Anderson Vinicius Romanini, pelo apoio incondicional, por oferecer a mim espaço e autonomia para o desenvolvimento de minha pesquisa.

À professora Lúcia de Souza Dantas, por me acompanhar em cada etapa de execução de minha pesquisa, por abrir caminhos ao discutir, ler e sugerir possibilidades de reflexões mais fecundas e significativas para a continuidade da presente pesquisa, por emprestar o seu olhar sensível e artístico ao meu processo criativo neste trabalho.

À professora Maria Eunice Gonzalez, por ser um farol em minha existência, pela confiança e incentivo que sempre me proporcionou, desde o início de meus estudos em filosofia, na Unesp de Marília, pela parceria em trabalhos e reflexões filosóficas, por estar comigo em todo o desenvolvimento de minha pesquisa.

Ao professor Ivo Ibri, por sempre abrir as portas de sua sala de aula para que eu pudesse me enriquecer com suas artísticas e potentes reflexões sobre a filosofia de Peirce, por ser um dos pensadores principais cujos trabalhos constituíram uma das principais fontes de reflexões para a presente pesquisa.

Aos professores Wagner de Souza e Silva, Atílio José Avancini e Luciano Guimarães, por me admitirem com estagiária PAE (Programa de Aperfeiçoamento de Ensino) na disciplina intitulada Jornalismo visual: fotojornalismo e design da notícia. Ao programa PAE pelo fundamental auxílio financeiro no decorrer dos trabalhos desenvolvidos como estagiária na referida disciplina.

Ao professor Alexander Gerner, pela orientação durante o meu período de doutorado sanduíche, no qual realizei parte de minha pesquisa no Centro de Filosofia da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (CFCUL), e a todos os membros que me acolheram nesse

centro, a saber: Professor João Luís Cordovil, Ana Bravo, Silvia de Marco, Vinicius Jonas de Aguiar.

A todas as pessoas envolvidas na última edição da revista *Semeiosis*, intitulada “AI-Aesthetics” que ajudei a coeditar com os professores Alexander Gerner e Vinicius de Aguiar, que foi fruto de um trabalho coletivo, contando com uma feliz e enriquecedora cooperação entre países. Em especial, gostaria de agradecer ao professor Vinicius Romanini, por apoiar a nossa ideia de lançar uma edição especial para abordar temas de premente discussão na contemporaneidade digital, bem como à Márcia Ohlson, uma das editoras da revista *Semeiosis*, pela contribuição e auxílio imprescindíveis para que essa edição pudesse ter sido lançada no fim do ano de 2023.

Também gostaria de agradecer pela oportunidade de participar de diferentes grupos de pesquisa durante a minha pesquisa de doutorado, vinculado a diversas instituições de ensino, a saber: Grupo Acadêmico de Estudos Cognitivos (GAEC), liderado pelas professoras Maria Eunice Quilici Gonzalez e Mariana Claudia Broens; Centro de Lógica e Epistemologia (CLE), da Unicamp, liderado pela professora Ítala D’Ottaviano, Maria Eunice Quilici Gonzalez, Estética e Pragmatismo (PUC) e Semidata (ECA-USP), que contou com a liderança da professora Lucia de Souza Dantas, e hoje conta com a liderança dos professores Ivo Ibri e José Luiz Zanette. É graças a essas comunidades como essas formadas em grupos de pesquisa, de pensadores e pensadoras dedicados ao ensino e à pesquisa, que o pensamento científico pode florescer e se desenvolver de forma profícua e atrativa.

Agradeço, especialmente, à Capes pelo apoio financeiro à presente pesquisa, sem o qual a realização deste trabalho não seria possível, e à Capes Print, pelo apoio financeiro durante a pesquisa de doutorado no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa (CFCUL).

À dança, por amaciar as minhas palavras, por propiciar inspiração, disposição e insights à pesquisa acadêmica, e a todas as pessoas que fomentam a arte em espaços aparentemente reticentes e resistentes à sua existência.

E por fim, mas não menos importante, agradeço às belas, inventivas e eloquentes mãos das pessoas invisíveis que propiciam as condições necessárias para o desenvolvimento de qualquer processo reflexivo e/ou artístico.

Imagem 1 - Francesca Woodman



Francesca Woodman [*Untitled*], fotografia, 1979-1980.
Fonte: Woodman (2016).

*[...] but for a person, like me, who thinks in quite a
different system of symbols to words, it is so
awkward and often puzzling to translate one's
thought into words!*
(Peirce, EP2, p.480 [1906])

*Escreve-se.
Há as nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.
Há o espaço.
É preciso encontrar a nossa relação com o espaço.
Fazer escultura.
Escultura: objecto
Objectos para a criação de espaço, espelhos para a criação de imagens, pessoas para a criação de
silêncio.
Objectos para a criação de espelhos, para a criação de pessoas para a criação de espaço para a
criação de imagens para a criação de silêncio.
(Helberto Helder, 2020)*

RESUMO

Souza, Renata Silva. *Corpos virtuais: uma investigação semiótica das relações entre representação fotográfica e experiências corporais nas redes sociais*. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Em sociedades informatizadas, testemunhamos a intensificação, no âmbito das redes sociais, de um antigo hábito de representações artísticas e/ou documentais do corpo – o que remonta, de sua vez, à história da realização de retratos e autorretratos, bem como o de produção de máscaras mortuárias – conforme ressaltado por Belting (2019). De um lado, temos um corpo imerso em seu universo de interações e experiências, que envolve, à luz da fenomenologia peirciana, três categorias, primeiridade (sentimento), segundidade (experiência de alteridade) e terceiridade (mediação). De outro lado, temos as relações de representações sógnicas (ou mediativas de terceiridade) desse mesmo corpo, como é o caso de imagens aqui entendidas pela noção de corpos virtuais. Investigamos, neste trabalho as complexas relações entretecidas entre corpo e suas representações sógnicas, bem como as mútuas implicações dessas semioses no âmbito da constituição de hábitos e da ação de usuário de redes sociais. Hábitos situados no domínio digital podem ser incorporados na conduta de usuários, trazendo resultados positivos e negativos, sob óticas variadas e definidas. A presente proposta de pesquisa tem como fundamento o arcabouço teórico da fenomenologia, do pragmatismo e da semiótica peircianas, a partir da análise dos conceitos de categorias fenomenológicas, experiência, corpo-objeto, corpo-signo, corpo-interpretante, hábito e corpos virtuais. Além disso, por se tratar de uma pesquisa de cunho interdisciplinar, lançamos mão de contribuições reflexivas de áreas como Antropologia e Artes visuais a fim de enriquecer a análise investigativa proposta.

Palavras-chaves: Corpos virtuais. Experiência. Experiência estética. Fotografia. Hábitos corporais. Percepção. Semiótica.

ABSTRACT

Souza, Renata Silva. *Virtual bodies*: a semiotic investigation of relations between photographic representation and bodily experiences in social networks. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

In digital societies, we are witnessing the intensification, in the context of social networks, of an ancient habit of artistic and/or documentary representations of the body – which in turn goes back to the history of portraits and self-portraits, as well as the production of death masks – as pointed out by Belting (2019). On one hand, we have a body immersed in its universe of interactions and experiences, which, in light of Peircian phenomenology, involves three categories: firstness (feeling), secondness (experience of otherness), and thirdness (mediation). On the other hand, we have the relations of sign representations (or mediations of thirdness) of this same body, as is the case with images understood here by the notion of virtual bodies. In this work, we investigate the complex relations between the body and its sign representations, as well as the mutual implications of these semiosis in the context of the constitution of habits and of the actions of users on social networks. Habits situated in the digital domain can be incorporated into the behavior of users, bringing positive and negative results, from a variety of defined perspectives. This research proposal is grounded on the theoretical framework of Peircian phenomenology, pragmatism, and semiotics, based on an analysis of the concepts of phenomenological categories, experience, body-object, body-sign, body-interpreter, habit, and virtual bodies. In addition, as this is an interdisciplinary study, we made use of theoretical contributions from areas such as Anthropology and Visual Arts, in order to enrich the proposed analysis.

Keywords: Aesthetic experience. Bodily habits. Experience. Perception. Photography. Semiotics. Virtual bodies.

LISTA DE DIAGRAMAS¹

Diagrama 1 - Divisão das Ciências de Charles Sanders Peirce	24
Diagrama 2 - Divisão da Filosofia, segundo Peirce.....	25
Diagrama 3 - Síntese dos caminhos a serem percorridos na tese.....	27
Diagrama 4 - Fenomenologia do corpo	27
Diagrama 5 - As categorias fenomenológicas peircianas	29
Diagrama 6 - Caminhos da percepção	36
Diagrama 7 - O corpo pelo prisma das categorias fenomenológicas peircianas.....	45
Diagrama 8 - Síntese das discussões a serem realizadas no presente capítulo	47
Diagrama 9 - Relação entre objeto dinâmico e objeto imediato	76
Diagrama 10 - Signo (ou representamen), objeto e interpretante	78
Diagrama 11 - Semiose e a relação triádica signo-objeto-interpretante	79
Diagrama 12 - Tricotomia dos hipoícones.....	82
Diagrama 13 - Imagem, diagrama e metáfora e as categorias fenomenológicas peircianas	86
Diagrama 14 - Tábua de correspondências das tricotomias peircianas	87
Diagrama 15 - Ícone, índice e símbolo	92
Diagrama 16 - Geração de novos hábitos e corpos virtuais.....	105
Diagrama 17 - Síntese esquemática das ideias trabalhadas	107
Diagrama 18 - Síntese diagramática do capítulo	115
Diagrama 19 - Mapa do metrô de São Paulo	129
Diagrama 20 - Diagrama como signo composto.....	130
Diagrama 21 - Síntese da seção: etapas do processo de construção de corpos virtuais.....	131
Diagrama 22 - The diagrammatical reasoning process.....	133
Diagrama 23 - Processo abdução e a construção de corpos virtuais	135
Diagrama 24 - O desejo pela produção de autoimagens e seus desdobramentos	138
Diagrama 25 - Síntese das principais discussões apresentadas na tese.....	176
Diagrama 26 - Possíveis efeitos pragmáticos da imagem no âmbito da ação.....	198

¹ Os diagramas apresentados no presente trabalho foram elaborados com auxílio de ferramentas do Word (SmartArt) e dos diagramas pré-formatados pelo aplicativo Slidesgo (Disponível em: <https://slidesgo.com/theme/spiral-diagrams>), salvo aqueles que foram elaborados por outros autores, devidamente indicados após a figura.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Francesca Woodman	9
Imagem 2 - Corpo-paisagem: a dimensão de primeiridade do corpo	32
Imagem 3 - Corpo-paisagem: as relações de similaridade entre corpo e formas naturais	32
Imagem 4 - Autorretrato de Arno Rafael Minkkinen	37
Imagem 5 - O reconhecimento de um duplo na contemplação do próprio reflexo	38
Imagem 6 - Usos da fotografia no âmbito das ciências médicas	55
Imagem 7 - Atget e o registro da cidade de Paris	56
Imagem 8 - A fotografia criminalista utilizada no sistema de identificação de rostos	57
Imagem 9 - Demachy e as fotografias pictorialistas: fotografia como expressão artística	59
Imagem 10 - Steichen e a fotografia pictorialista	60
Imagem 11 - Gertrude Käsebier.....	62
Imagem 12 - Fading Away	62
Imagem 13 - This person does not exist	66
Imagem 14: Quadro do Magritte	72
Imagem 15 - Ilustração dos signos indiciais – exemplo 1	89
Imagem 16 - Ilustração dos signos indiciais – exemplo 2	90
Imagem 17 - Polissemia entre legenda e imagem.....	95
Imagem 18 - Fotografia abstrata e legenda: em busca de um referente.....	97
Imagem 19 - From space: Francesca Woodman self-portraits	124
Imagem 20 - Francesca Woodman: autorretrato.....	125
Imagem 21 - Constituição da identidade e uso de máscaras: performances do cotidiano	140
Imagem 22 - Máscara mortuária, dita de Agamemnon.....	142
Imagem 23 - Retrato de Gertrude Stein	144
Imagem 24 - Madame Matisse.....	145
Imagem 25 - Avatar feminino de Duchamp	147
Imagem 26 - Jogos de identidade: Cahun e o uso da máscara	149
Imagem 27 - Claude Cahun: máscaras e performance identitárias	150
Imagem 28 - Molder e a representação do duplo de si	152
Imagem 29 - Molder e a máscara do próprio rosto.....	153
Imagem 30 - Transições faciais a partir do aplicativo FaceApp.....	158
Imagem 31 - Transições faciais digitais: a composição das máscaras digitais	159
Imagem 32 - FaceApp e a modificação facial	160
Imagem 33 - Transição imagética da face: a construção multifacetada da representação de si	163
Imagem 34 - Composições fotográficas e o uso de máscaras criadas a partir do aplicativo MSQRD ..	165
Imagem 35 - Filtros de composição imagética e máscaras digitais pré-formatadas	167
Imagem 36 - Hijab e niqab em composição com os filtros de modificação facial	169
Imagem 37 - Antes e depois da edição da imagem de si com o uso de filtros.....	209
Imagem 38 - Autorretrato de Bayard.....	224
Imagem 39 - Filtros de realidade aumentada e a inserção de filtros de cílios postiços do Instagram ...	228
Imagem 40 - Modificando os registros históricos – o sorriso fabricado do pensador Theodor Adorno	231
Imagem 41 - Desdobramentos de composições ficcionais da imagem de si	232

LISTA DE ABREVIATURAS

CP *Collected Papers*

PEIRCE, Charles Sanders. (1931-35 e 1958) **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-35 e 1958. 8 vols. Eletronic Edition.

[Como se observará no decorrer deste trabalho, a sigla em questão acompanha o primeiro número, que diz respeito ao volume, enquanto o segundo indica o parágrafo. Essa é uma forma usual de referenciar os trabalhos do autor em questão.]

EP1 **The essential Peirce 1.**

PEIRCE. **The essential Peirce**: selected philosophical writings, Volume 1: 1867-1893. The Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1992.

[Como se observará no decorrer deste trabalho, a sigla em questão acompanha o número da página. Essa é uma forma usual de referenciar os trabalhos do autor em questão.]

EP2 **The essential Peirce 2**

PEIRCE. **The essential Peirce 2**: selected philosophical writings, Volume 2 [1893-1913]. The Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1998.

[Como se observará no decorrer deste trabalho, a sigla em questão acompanha o número da página. Essa é uma forma usual de referenciar os trabalhos do autor em questão.]

NEM **New Elements of Mathematics**

PEIRCE, Charles S. **The new elements of mathematics**. EISELE, Carolyn (Ed.). Haia; Paris: Mouton Publishers; Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1976, 4 v. em 5v.

[Como se observará no decorrer deste trabalho, a sigla em questão acompanha o um número romano, que corresponde ao volume, e depois, o número da página. Essa é uma forma usual de referenciar os trabalhos do autor em questão.]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. FENOMENOLOGIA DO CORPO	24
1.1 Fenomenologia do corpo: uma breve introdução.....	24
1.2 Experiência de primeiridade do corpo	29
1.3 Experiência de segundidade do corpo.....	40
1.4 Experiência de terceiridade do corpo.....	42
2. SEMIÓTICA DOS CORPOS VIRTUAIS.....	47
2.1 Imagens corporais no âmbito da fotografia: uma breve introdução.....	47
2.2 Corpo-signo, corpo-objeto e corpo-interpretante: um passeio pela semiótica peirciana ..	72
2.3 Corpo-interpretante: os efeitos do signo na mudança de hábitos corporais.....	100
2.4 Corpo virtual: a representação diagramatizada da imagem do corpo	107
3. PROCESSOS CRIATIVOS DOS CORPOS VIRTUAIS.....	115
3.1 Diagramas imagéticos nas redes sociais: um estudo das autoimagens digitais.....	115
3.2 Autoimagens performativas e o uso de máscaras: uma reflexão sobre o hábito de retratar-se ao longo do tempo.....	140
3.4 Diagramas imagéticos pré-fabricados e softwares de criação e de modificação de autoimagens: a construção de máscaras virtuais	156
4. EFEITOS PRAGMÁTICOS DO CORPO VIRTUAL NAS REDES SOCIAIS	176
4.1. Hábitos de representação pelo prisma do pragmatismo peirciano: uma breve introdução.....	176
4.2 Os métodos de fixação de crenças autoritárias e apriorísticas no âmbito da construção da autoimagem	189
4.3 O método da tenacidade no âmbito da construção da autoimagem	199
4.4 O método científico de fixação de crenças e sua relação com a construção da autoimagem: as encenações de si no âmbito da arte e da vida.....	206
4.5 Método cênico: as performances de si via autoimagens digitais.....	219
CONCLUSÃO.....	239
REFERÊNCIAS.....	247

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade de sociedades informatizadas, presenciamos a crescente emergência de questões e temas de natureza complexa. Esse é o caso, por exemplo, da tentativa de analisar o papel que imagens poderiam, supostamente, desempenhar em relação à mudança da hábitos corporais individual e coletivamente constituídos – sejam essas representações imagéticas mediadas por imagens digitais, selfies fotográficas, avatares, *emojis*, dentre outras.

A possibilidade do registro digital das imagens, bem como o surgimento de plataformas de socialização telemática como Instagram, Facebook, dentre outros, conduziu a uma maior facilitação não apenas de sua produção, como de sua distribuição massiva. Nesse cenário, conforme aludido por Glanz (2023), a imagem passou a ser uma forma acessível e de fácil comunicação, passível de ser equiparada, de sua vez, à linguagem falada e/ou escrita. De acordo com a mesma pensadora, imagens como *selfies*, memes, dentre outras, embora tenham tido seus precursores no mundo analógico, alçam novos voos e problemáticas em virtude de toda uma infraestrutura de plataformas de socialização em ambientes digitais (além de mecanismos de modificação da imagem como filtros de modificação da autoimagem), culminando em desdobramentos estéticos, éticos, culturais e sociopolíticos de premente análise (Glanz, 2023).

Enfatizaremos, na presente tese, a importância do estudo sobre o desenvolvimento, ao longo do tempo, do hábito de representar o corpo, a fim de investigarmos a forma pela qual tais representações têm guarida no contexto de interações mediadas por plataformas digitais, no contexto de sociedades informatizadas.

O termo ‘sociedades informatizadas’ é utilizado, aqui, em conformidade com Giddens (1990), como uma alternativa às nomenclaturas emergentes, que anseiam por marcar novidades próprias à dinâmica interativa do século XXI, pautada, sobretudo, pela comunicação através de tecnologias de comunicação e informação (daqui para frente, TICs). Para além de termos como ‘sociedade da informação’, também há, de acordo com Giddens, o termo ‘sociedade do consumo’, que sinaliza, por seu turno, a intensificação de transformações sociais contemporâneas, veiculadas a um novo tipo de interação global – propiciadora da integração entre culturas, comunidades e pessoas através da comunicação via mídias digitais, que, de acordo com Giddens (1990), proporcionou o descolamento do indivíduo de seus vínculos estreitos com a tradição local/presencial.

As transformações suscitadas por Giddens (1990), no contexto de sociedades informatizadas, explicitam modificações pungentes de relações estabelecidas entre indivíduos com os seus espaços – que não mais coincidem com o território das relações presenciais. Atualmente, com a emergência de contatos com um ‘outro ausente’ (países, pessoas, *bots*, dentre outros - ou mesmo a própria interação do indivíduo com sua representação digitalizada) lançamo-nos no desafio de compreender novas formações de hábitos corporais, vinculados a práticas representativas de si próprio. Dentre essas práticas, destacamos a de representação do próprio corpo, que será entendida aqui, através do conceito de ‘corpos virtuais’ (Belting, 2014; 2019, Dixon, 2007; Levy, 2011).

De acordo com Dixon (2007), corpos virtuais podem ser entendidos como representações visuais que se faz do corpo, a partir de sua digitalização imagética. O autor argumenta que corpos virtuais são representações que se faz do corpo, não se confundindo, de sua vez, com o corpo real. Corpos reais, em seu entendimento, não são conceitos, mas existentes, particulares (ou, no vocabulário da fenomenologia peirciana, um segundo – ou uma segundidade), enquanto os corpos virtuais são representações visuais (que possuem um caráter geral de representação) (Dixon, 2007).

A discussão acerca da criação de representações de si, ou duplos digitais, vale ressaltar, não diz respeito a uma questão nova, inaugurada pelo contexto de sociedades contemporâneas digitalizadas. O debate da criação de duplos representacionais já estava presente, por exemplo, em diálogos platônicos, como é o caso do diálogo denominado *Crátilo*. Nesse diálogo, Sócrates discute com Hermógenes e Crátilo acerca da problemática da origem dos nomes (ou representações), bem como da gênese dos nomes – se convencionais ou naturais. Em dado momento, em face da descrença de Crátilo acerca da falsidade de uma representação, por meio do texto de Platão, Sócrates propõe a seguinte reflexão:

Sócrates - Se fossem postos juntos dois objetos diferentes: Crátilo e a imagem de Crátilo, e uma divindade não imitasse apenas a tua figura e tua cor, como fazem os pintores, mas formasse todas as entranhas iguais às tuas, emprestando-lhes o mesmo grau de ductilidade e calor, além de movimento, alma e raciocínio, tal como há em ti; em uma palavra: tudo exatamente como és, e colocasse ao teu lado essa duplicata de ti mesmo: tratar-se-ia de Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou de dois Crátilos?

Crátilo - Quer parecer-me, Sócrates, que seriam dois Crátilos.

Sócrates - Como vês, amigo, precisamos não somente procurar um critério de verdade para as imagens, diferente do que há pouco nos referimos, como também não insistir na afirmativa de que a imagem deixa de ser imagem, se algo lhe for acrescentado ou subtraído. Ou não percebes quão longe estão as

imagens de possuir todas as propriedades dos originais que elas imitam?
(*Crátilo*, 432 b-d).

No fragmento selecionado do referido diálogo, o problema colocado por Platão, acerca das diferenças entre representação e modelo representado (ou, para valermos-nos de um vocabulário peirciano, do signo e de seu objeto) persiste na contemporaneidade, muito embora elementos do contexto dessa discussão e dessa problemática tenham se alterado ligeiramente, como, por exemplo, as formas e os mecanismos hoje disponíveis para a produção e divulgação de autoimagens. A representação virtual do corpo, ainda nos dias correntes, tem promovido uma série de questionamentos acerca do papel do corpo em sociedades contemporâneas informatizadas, sobretudo em face da crescente interação via redes sociais digitais e pelas interações visuais mediadas por dispositivos eletrônicos.

No contexto de interações digitais, destacamos que há um mecanismo próprio de funcionamento, no qual o usuário é exposto a interações mediadas por algoritmos e de mecanismos de criação e modificação da imagem do corpo, como é o caso de plataformas que disponibilizam, por exemplo, uso de filtros para modificação da própria imagem (como é o caso, por exemplo, do Instagram). Em face desse cenário, entendemos que a investigação de fenômenos de representação do corpo nas redes requeira não apenas o auxílio das áreas de computação e comunicação, a fim de entender os mecanismos intrínsecos de tais ambientes; mas faz-se necessário, em face da complexidade da temática proposta, lançar mão de saberes interdisciplinares, atrelados à Filosofia, Antropologia, Ciências da Comunicação, Artes Visuais, dentre outras.

Interessa-nos, assim, a investigação acerca dos modos pelos quais representações imagéticas de si na contemporaneidade (em especial, representações do corpo), sobretudo em ambientes de rede, podem gerar impactos éticos e estéticos significativos, até então pouco explorados.

As reflexões acerca do corpo, vinculadas à finitude e às suas possibilidades representativas, sobretudo em sociedades ocidentais, iniciam-se, em mitos e narrativas literárias que têm em comum o seguinte enredo: o desejo de superar as limitações de ordem biológica, na qual, supostamente, estaríamos encerrados. Tal desejo é antigo na história da civilização Ocidental, sendo passível de ser observado, por exemplo, em antigos mitos gregos, no qual o humano deseja a interação com o divino, bem como a vida perpétua acompanhada de seu outro desejoso par: a juventude.

A fotografia do próprio corpo, conforme salienta Bazin (2018), em seu trabalho intitulado *ontologia da imagem fotográfica*, utiliza a expressão ‘metáfora da múmia’ de forma a referir-se aos efeitos advindos da possibilidade de congelamento da imagem no tempo, bem como o fascínio que tal fenômeno exerceu e continua exercendo em nosso imaginário acerca da possibilidade de escarpamos, ainda que por uma fugaz fantasia, da degradação temporal, a qual os nossos corpos estão submetidos no curso do tempo.

A fim de compreender a dinâmica de representação corporal na contemporaneidade de sociedades informatizadas, faremos uma análise da noção de corpo a partir das perspectivas da fenomenologia e da semiótica peircianas, a fim de que, na sequência de tais intentos, possamos verificar as relações entre a passagem do corpo-objeto para o corpo-signo, indicando, com a expressão metafórica ‘corpo-signo’ (ou corpo virtual), a dimensão de sua representação imagética. Posteriormente a isso, investigaremos os possíveis desdobramentos da representação do corpo (corpo-signo) no âmbito das experiências fenomenológicas desse mesmo corpo.

Nesse sentido, entendemos que o objetivo geral desta tese é o de realizar uma investigação sobre as naturezas fenomenológica e semiótica da experiência corporal, influenciada pelas interações das redes sociais, a fim de entendermos quais seriam as possíveis influências de representações corporais na mudança da dinâmica perceptiva e experiencial do próprio corpo.

Já os objetivos específicos desta pesquisa, de sua vez, podem ser definidos a partir dos seguintes itens abaixo listados:

- A) Apresentar os modos pelos quais o corpo pode ser fenomenologicamente experienciado, a partir do aporte teórico da fenomenologia peirciana, bem como lançar luz à noção de corpos virtuais, situando tal conceito no aporte teórico da fenomenologia peirciana.
- B) Analisar os principais componentes de uma imagem, com ênfase no aporte teórico da semiótica peirciana, a fim de investigar as representações que se faz do corpo em ambientes de redes sociais (corpos virtuais). Investigar a noção de corpo virtual, tendo como base os trabalhos de Belting (2014; 2019), Dixon (2007) e Levy (2011). Apresentar as noções peircianas de diagrama e de abdução no processo criativo das imagens corporais.
- C) Fundamentar a hipótese segundo a qual a imagem pode ser pensada como um diagrama, a representar determinado objeto a partir da síntese de seus predicados

gerais referenciados a objetos fáticos e/ou fictícios. Apresentar exemplos de imagens fotográficas diagramáticas a partir de trabalhos artísticos, elaborados por artistas como Claude Cahun, Jorge Molder, Francesca Woodman, bem como exemplos contemporâneos de autoimagens que são elaboradas, com determinados aplicativos que possibilitam a construção de tais imagens – como é o caso, por exemplo, do uso de filtros digitais.

- D) Analisar as possíveis implicações pragmáticas de representações corporais nas redes sociais, a partir de fotografias diagramáticas, no âmbito da percepção e da experiência do próprio corpo, apresentando exemplos passíveis de elucidar possíveis desdobramentos da relação entre corpo e imagem.

A fim de desenvolver os objetivos supracitados, propomos a investigação das seguintes questões: A) De que forma pensar as experiências corporais, no ambiente das redes, à luz das categorias fenomenológicas de Peirce e à luz de sua semiótica: corpo-objeto, corpo-signo, corpo-interpretante? B) Como o processo dinâmico da semiose mediativa do corpo, no contexto das redes sociais, alteraria hábitos e percepções corporais? C) Quais seriam as possíveis consequências da experiência estética do corpo via imagens digitais? As referidas questões serão apresentadas mediante a reconstituição de elementos pertinentes à história da representação do corpo no Ocidente, tendo como foco, sobretudo, o desenvolvimento da história da fotografia. Para tanto, propomo-nos a investigar, de igual maneira, as seguintes hipóteses de trabalho:

- **(H1):** Imagens ou fotografias digitais do corpo, aqui também entendidas a partir da noção de corpos virtuais ou fotografias diagramáticas, são signos, ou mediações, que têm conduzido a mudanças nos hábitos de percepção e experiência corporal, gerando novas redes semióticas;
- **(H2):** Existe uma dimensão de afirmação estética das representações do corpo, através do uso de tecnologias de comunicação e informação (TICs) na contemporaneidade, que se desdobra para a vida real (dimensões ética e estética). Hábitos situados no domínio digital podem ser incorporados na conduta de usuários em suas vidas cotidianas, trazendo resultados positivos e negativos.

A fim de investigar as hipóteses que integram tal pesquisa – bem como as questões ora propostas – lançamos mão do arcabouço teórico da fenomenologia e da semiótica peircianas, analisando os conceitos de signo, corpos virtuais, experiência, imagem, hábito, diagrama, para assim, delinear o conceito de corpo virtual. Além disso, conforme mencionado, por se tratar de uma pesquisa de cunho interdisciplinar, apoiar-nos-emos em contribuições reflexivas de áreas como Antropologia, Artes visuais, dentre outras a fim de enriquecer a análise investigativa proposta.

No **primeiro capítulo**, realizamos uma breve apresentação da fenomenologia peirciana, correlacionando-a às experiências corporais. Sob o prisma da fenomenologia, enfatizamos as possíveis formas de se pensar a experiência do corpo, sob as categorias de primeiridade, segundidade e terceiridade, conforme vocabulário inerente à filosofia de Peirce. Conforme procuramos argumentar, o domínio da terceiridade insere as principais discussões concernentes à possibilidade de se pensar o domínio das representações imagéticas de si.

No **segundo capítulo**, investigamos a noção de imagem, sob o ponto de vista da semiótica peirciana. Ênfase especial foi conferida aos principais elementos que compõem uma imagem, bem como as possibilidades de manipulação e modificação imagética encetadas pelo próprio mecanismo fotográfico. No capítulo em questão, investigamos, de igual maneira, a nossa hipótese segundo a qual uma imagem fotográfica pode ser pensada em sua dimensão diagramática, sendo passível, assim, de veicular uma dimensão simbólica importante capaz de informar e influenciar a conduta dos usuários.

No **terceiro capítulo**, por seu turno, analisamos os conceitos peircianos de diagrama e abdução, a fim de lançar luz à natureza da autoimagem corporal, bem como ao processo criativo característico de sua produção. Nesse capítulo, apresentamos exemplos da composição de autoimagens na contemporaneidade digital, discutindo e ilustrando a construção da imagem de si, a partir de ferramentas como filtros digitais de manipulação fotográfica.

No **quarto capítulo**, damos continuidade à discussão sobre as correlações entre corpo e imagens, bem como possíveis efeitos gerados por esses signos imagéticos na experiência e na percepção corporal de usuários de redes. A partir disso, investigaremos os possíveis impactos pragmáticos do corpo virtual (corpo-signo), ou seja, a dinâmica na qual um conceito influencia a conduta, no âmbito da aquisição de novos hábitos de conduta do usuário em seu universo de interações com seus próprios corpos. No capítulo em questão, discutimos os métodos de fixação de crenças peircianos aplicados ao domínio da análise das imagens – bem como de seu poder de construção e reforço de crenças. Além disso, ao final do capítulo, discutimos a plausibilidade de

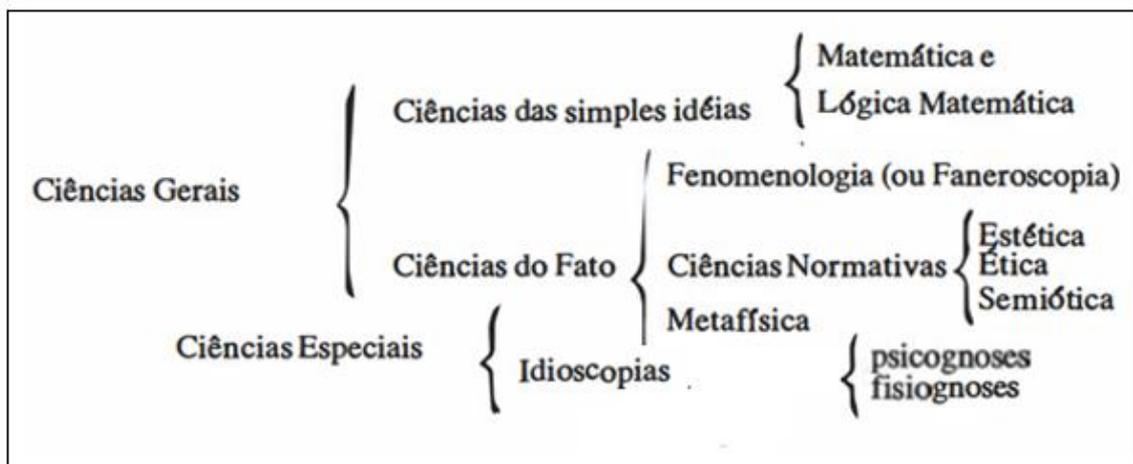
pensarmos um quinto método de fixação de crenças, situado a discussão no contexto de constituição de crenças que são incorporadas no domínio da criação de imagens situadas no âmbito do jogo e de performances de si.

1. FENOMENOLOGIA DO CORPO

1.1 Fenomenologia do corpo: uma breve introdução

Antes de adentrarmos nas discussões concernentes às temáticas propostas do presente capítulo, entendemos que seja pertinente – e igualmente importante - situarmos a fenomenologia peirciana no contexto de sua arquitetura filosófica. A fim de localizarmos, através de uma síntese visual, essa discussão no contexto teórico da filosofia de Peirce, apresentamos, a seguir, o seu diagrama (diagrama 1) acerca da divisão das ciências:

Diagrama 1 – Divisão das Ciências de Charles Sanders Peirce

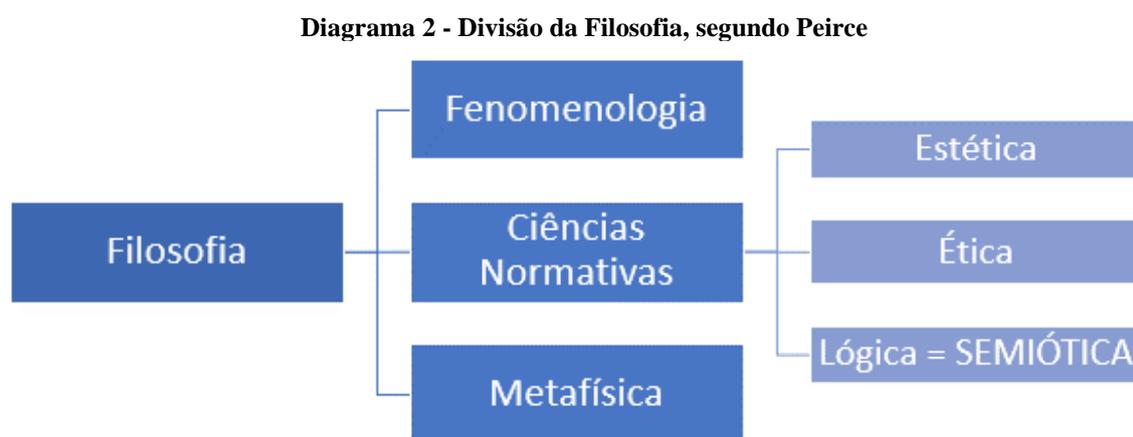


Fonte: Silveira (2014, p. 73).

De acordo com Silveira, nesse diagrama podemos observar as principais diferenças estabelecidas por Peirce entre ciências das simples ideias e as ciências do fato (Silveira, 2014, p. 73). As ciências do fato, por seu turno, na qual se encontra a filosofia, são subdivididas a partir de três tricotomias. Interessa-nos, em nosso trabalho, a primeira e a segunda delas, a saber: a fenomenologia e as ciências normativas (ou ciência do dever ser). Iniciaremos o nosso trabalho a partir da fenomenologia, a fim de discutir a fenomenologia do corpo, de modo que, na sequência, possamos analisar discussões pertinentes às ciências normativas, em especial, questões relativas ao âmbito semiótico. A semiótica, ou lógica, situa-se na terceira tricotomia das

ciências normativas. Ao investigar as formas que o signo é capaz de representar o seu objeto para mentes potenciais ou reais, o arcabouço teórico da semiótica proporcionará um rico arsenal teórico, passível de nos auxiliar nas discussões concernentes às representações imagéticas do corpo no ambiente de redes.

A fim de visualizarmos imagetivamente a divisão tricotômica peirciana da filosofia, elaboramos o diagrama a seguir (diagrama 2).



Fonte: elaboração própria (2020).

De acordo com Peirce (CP.1.186 [1890-1]), a filosofia relaciona-se à divisão da seguinte tricotomia: Fenomenologia, Ciências Normativas e Metafísica. De acordo com ele:

A fenomenologia averigua e estuda os tipos de elementos universalmente presentes no fenômeno; significando, pelo fenômeno, tudo o que está presente a qualquer momento para a mente de qualquer forma. A ciência normativa distingue o que deve ser do que não deve ser e torna muitas outras divisões e arranjos subservientes à sua distinção dualística primária. A metafísica procura dar conta do universo da mente e da matéria. A ciência normativa se apoia amplamente na fenomenologia e na matemática; a metafísica na fenomenologia e na ciência normativa. (CP 1.186)².

Ressaltamos que, em nosso trabalho, não adentraremos em questões concernentes à metafísica, haja vista o nosso interesse de restringir-nos às formas pelas quais o corpo é

² As traduções retiradas dos textos originais de Peirce são de tradução própria, com o auxílio de ferramentas computacionais de tradução automática como Google Tradutor e Deepl. As traduções que foram elaboradas por outros autores estão devidamente indicadas em nota de rodapé.

experienciado através de sua representação imagética (corpo virtual), bem como os desdobramentos de tais representações no âmbito da ação-percepção.

Dando prosseguimento a aspectos concernentes à divisão tricotômica da filosofia, Peirce enfatiza que a fenomenologia pode, de igual maneira, ser entendida como a “Doutrina das Categorias”, cujo objetivo principal é o de, nas palavras do pensador:

[...] desvendar o novelo emaranhado de tudo o que, em qualquer sentido, aparece, e enrolá-lo em formas distintas; ou, em outras palavras, fazer da análise final de todas as experiências a primeira tarefa à qual a filosofia deve se aplicar. É a mais difícil, talvez a mais difícil de suas tarefas, exigindo poderes de pensamento muito peculiares a capacidade de capturar nuvens, vastas e intangíveis, e colocá-las em ordenação. (CP 1.280 [1890-1]).

Dito de outra forma, cabe à fenomenologia a análise e categorização daquilo que chega à experiência direta à nossa mente. Peirce fundamenta a sua fenomenologia em três categorias, reduzindo assim, de acordo com Ibri (1992), os modos de ser da experiência nas categorias de primeiridade, segundidade e terceiridade.

A tentativa de compreensão dos modos passíveis de se experienciar o corpo, de sua vez, remete-nos ao campo da fenomenologia, enquanto a análise da representação de experiências corporais, através do uso de imagens (corpo-signo, ou corpo virtual), nos conduz ao estudo localizado na semiótica, ciência na qual terá lugar a análise das representações sígnicas, dentre elas, as imagéticas. A partir dessas caracterizações iniciais, a serem feitas a partir do prisma da semiótica peirciana, discutiremos a noção de imagem como signo, bem como os entrecimentos entre a fenomenologia e a semiótica peircianas (o que será realizado no segundo capítulo).

Neste capítulo, especificamente, analisaremos tipos de experiências corporais pelo prisma da fenomenologia peirciana. Entendemos que as discussões intentadas neste trabalho como um todo possam ser apresentadas, sintética e visualmente, a partir do seguinte diagrama (diagrama 3):

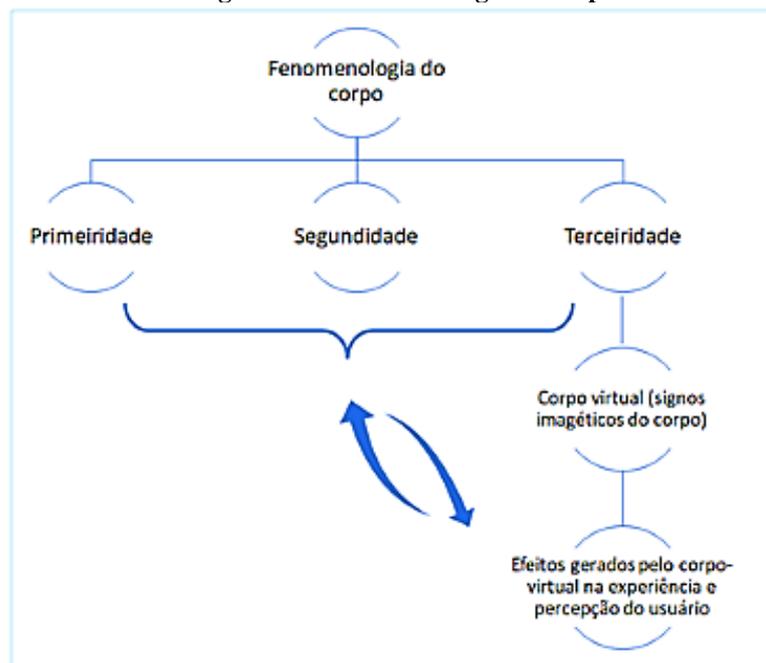
Diagrama 3 - Síntese dos caminhos a serem percorridos na tese



Fonte: elaboração própria (2022).

O diagrama (diagrama 3) acima, sintetiza o movimento de análise que será realizada durante todo o trabalho. A base do espiral, pela qual começaremos, desdobra-se, com maior grau de detalhamento, podendo ser visualizada a partir do seguinte diagrama (diagrama 4):

Diagrama 4 - Fenomenologia do corpo



Fonte: elaboração própria (2021).

Neste capítulo, serão analisados, especificamente, os tipos de experiências fenomenológicas peircianas (primeiridade, segundidade, terceiridade), com ênfase nas experiências corporais. Conforme abordaremos no decorrer do desenvolvimento deste trabalho, procuraremos explicitar o nosso entendimento de que a perspectiva fenomenológica peirciana abre possibilidades férteis para a investigação do corpo inserto em um universo de experiências que estão sob o jugo de três categorias fenomenológicas, descritas, por Peirce, da seguinte forma:

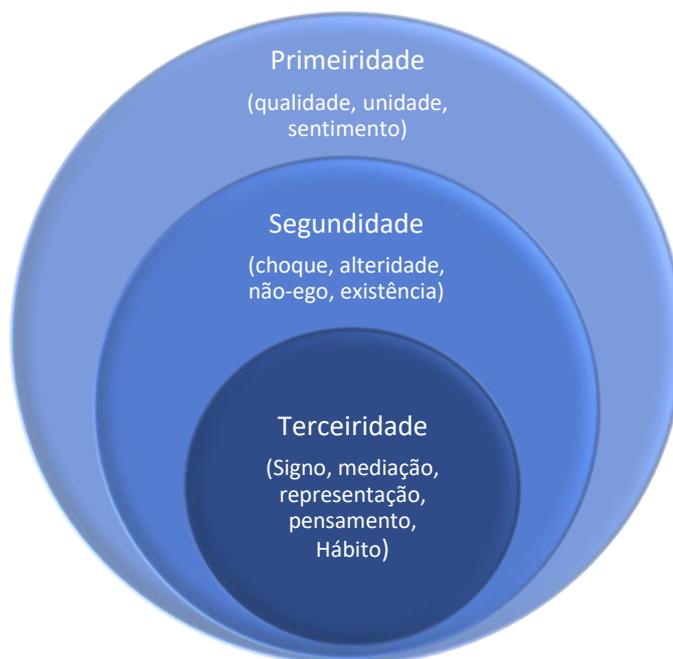
Minha opinião é que existem três modos de ser. Afirmo que podemos observá-los diretamente em elementos do que quer que esteja em qualquer momento diante da mente, de qualquer maneira. Eles são o ser da possibilidade qualitativa positiva, o ser do fato real e o ser da lei que governará os fatos no futuro. [...]. (CP 1.23 [1890-1]).

Esses ‘três modos de ser’ apregoados por Peirce são pensados, respectivamente, a partir das categorias de primeiridade, segundidade e terceiridade – ou primeira, segunda e terceira categorias. No âmbito de nossos intentos, não focalizaremos os ‘modos de ser’ no âmbito das discussões acerca do corpo, o que sinalizaria uma análise ontológica deste. Mas uma investigação acerca dos modos de experiência do corpo, o que restringirá a análise proposta ao âmbito da fenomenologia do corpo.

Retomando a discussão sobre as três categorias, poderíamos sintetizar as suas principais características da seguinte forma: a primeiridade, de acordo com Peirce (CP 1.302 [1890-1]), tem a ver com possibilidades não realizadas no mundo, variedade ilimitada, sentimento, unidade, sendo, dessa forma, distinta da ideia de um segundo, ou algo que se distinguiria de uma perspectiva de primeira pessoa, a saber, o ‘não-eu’. As experiências de choque com o mundo são, assim, proporcionadas pelas relações de alteridade descritas a partir da segunda categoria (ou segundidade).

As palavras-chave que podem descrever tal categoria são as seguintes: díade, existência, força cega, ausência de lei. Já a terceira categoria, por sua vez, no entendimento de Peirce, diz respeito à mediação (CP 1.328 [1890-1]). Uma síntese dessas relações poderá ser apreciada a partir do seguinte diagrama (diagrama 5):

Diagrama 5 - As categorias fenomenológicas peircianas



Fonte: elaboração própria (2021).

Apresentaremos, nas seções seguintes, com maior grau de detalhamento as características explicitadas no diagrama acima, apresentando os diferentes tipos de desdobramentos das formas de experienciar o corpo sob o prisma das categorias de primeiridade, segundidade e de terceiridade.

1.2 Experiência de primeiridade do corpo

Antes de adentrarmos nas relações propriamente ditas, do corpo com a primeira categoria fenomenológica postulada por Peirce, apresentaremos, com mais vagar, o que o pensador em questão entendia por primeiridade. Fazendo uso de suas próprias palavras, Peirce assevera que:

Primeiridade é o modo de ser que consiste em seu sujeito ser positivamente tal como é, independentemente de qualquer outra coisa. Isso só pode ser uma possibilidade. Pois, enquanto as coisas não agem umas sobre as outras, não há sentido ou significado em dizer que elas têm algum ser, ao menos que sejam tais em si mesmas que talvez possam entrar em relação com outras pessoas. O modo de ser uma vermelhidão, antes que qualquer coisa no universo ainda fosse vermelha, era, no entanto, uma possibilidade qualitativa positiva. E a vermelhidão em si, mesmo que incorporada, é algo positivo e *sui generis*. Isso eu chamo de primeiridade. Atribuímos naturalmente a primeiridade a objetos externos, isto é, supomos que eles têm capacidades em si que podem ou não já estar realizadas que podem ou não ser realizadas, embora não possamos saber

nada de tais possibilidades, [exceto] na medida em que elas são atualizadas. (CP 1.25 [1890-1]).

A partir dessa citação, podemos apreender que, para Peirce, tal categoria vincula-se a uma dimensão qualitativa de possibilidade de vir a aparecer, primeiro, enquanto um estado de indeterminação e certa ambiguidade, por seu caráter de possível. Essa dimensão de primeiro não necessariamente está atualizada no mundo, quando tal qualidade é pensada enquanto possibilidade ilimitada. Ao ser atualizada no mundo, a qualidade de primeiro é percebida, conforme argumenta Peirce (CP, 1.302 [1890-1]), através do que há de variado e múltiplo nos fenômenos, ou, dito de outra forma, naquilo que não se repete e que não é capaz de alimentar conceitos (IBRI, 2020).

Fazendo, ainda, uso das palavras de Peirce, sobre a dimensão da variedade e multiplicidade observadas em fenômenos sob o jugo da primeira categoria, ele salienta que:

A ideia de primeiro é predominante nas ideias de frescor, vida, liberdade. O livre é aquele que não tem outro por trás, determinando suas ações; mas na medida em que a ideia da negação de outro entra, tal ideia negativa deve ser colocada em segundo plano, ou então não podemos dizer que a primeiridade é predominante. A liberdade só pode se manifestar em variedade e multiplicidade ilimitadas e descontroladas; e assim o primeiro se torna predominante nas ideias de variedade e multiplicidade incomensuráveis. [...] O primeiro é predominante no sentimento, distinto da percepção objetiva, vontade e pensamento. (CP 1.302 [1890-1]).

Tendo em vista tais ideias preliminares da concepção da categoria de primeiridade, sob o prisma da fenomenologia peirciana, e fazendo a tentativa de conjugar tais ideias com o tema proposto em tal trabalho, entendemos que o corpo, sob o prisma da primeira categoria, pode ser pensado em seu caráter de possibilidade, qualidade, liberdade, e diversidade que não está sob o jugo de determinada lei. Nesse sentido, o corpo humano pode ser entendido a partir daquilo que extrapola os limites dos padrões corporais do funcionamento biológico, padrões esses passíveis de serem encontrados em uma categoria de corpo relativa à espécie humana.

Além do caráter da experiência de corpo como um possível e ainda não atualizada no mundo, podemos, de igual maneira, pensar na dimensão qualitativa determinada no âmbito da segundidade, dimensão essa que confere o caráter irrepitível de experiências corporais atuais, idiosincrasias e singularidades. Esse caráter único e irrepitível da experiência corporal, que comporta qualidades que não são passíveis de generalização e de ‘alimentação de conceito’, conforme apregoado por Ibri (2020), relaciona-se àquilo que este, inspirado na categoria de

primeiridade peirciana, denominou ‘coisas sem nome’, em seu trabalho intitulado *Sementes peircianas para uma filosofia da arte*. De acordo com Ibri:

Toda nossa linguagem cognitiva é constituída por conceitos gerais e, estes, de sua vez, à luz do vocabulário realista de Peirce, têm sua condição de possibilidade nos hábitos de conduta do objeto. A nomeação dos objetos do mundo é, na verdade, nomeação da classe de predicados gerais a que eles pertencem, predicados que partilham por semelhança de conduta, constituindo aqueles símbolos que medeiam nossa relação com a realidade. Esta mediação, assim constituída pelos conceitos construídos por generalização da experiência, é condicionante de nossa percepção da realidade. [...]. Mas, então, se os fenômenos exibem irregularidade e assimetria, justamente um aspecto de acidentalidade que não permite generalizações e, conseqüentemente, mediações lógicas, pode-se dizer que há uma espécie de resíduo de mundo que não interessa à razão em seu papel cognitivo, preditivo do curso futuro dos fatos. (2020, p.90).

No entendimento de Ibri, as coisas sem nome referem-se àquilo “[...] que a linguagem lógica não pode alcançar, pois o que é primeiro, assimétrico, irregular, é avesso a qualquer generalização, e os nomes o são de conceitos que [...] nutrem-se das regularidades e semelhanças, ou daquilo que se submete à lei [...]” (2020, p. 91). De acordo com o referido pensador, em conformidade com as explicações que vimos há pouco do próprio Peirce, há uma dimensão de irregularidade e diversidade nos fatos e na experimentação do mesmo, ou, dito a partir de um vocabulário peirciano, há uma dimensão de primeiridade nos fatos que se manifesta a partir de irregularidades, singularidades e assimetrias. Por sua própria natureza, essas assimetrias e essa dimensão de diversidade subjacentes aos fatos, não são passíveis de serem generalizáveis, e de adentrar, segundo Ibri (2020, p. 91), em uma estruturação de ‘conceitos que descrevem leis’.

Essa dimensão qualitativa do corpo (ou, dito de outra forma, dessa dimensão ‘sem nome’, conforme apregoaria Ibri (2020), das infindáveis características do corpo), encarnada em um existente - o corpo propriamente dito -, pode ser experienciada tanto em fenômenos da vida cotidiana, como é o caso da observação atenta às singularidades concernentes aos corpos, quanto, por exemplo, no âmbito das artes. Com o fito de ilustrar a dimensão de primeiridade no âmbito da experiência corporal, apresentaremos dois trabalhos fotográficos que, em nosso entendimento, cumprem, de forma efetiva, esse papel, a saber: os trabalhos fotográficos de Karin Rosenthal e de Arno Rafael Minkkinen.

Karin Rosenthal é uma fotógrafa estadunidense que realiza um trabalho visual, que ela denominou corpo/paisagem, explorando as relações entre as formas de corpos nus com motivos

naturais como água, montanhas, pedras, determinados tipos de folhagens, dentre outros elementos da natureza capazes de explicitar uma contundente semelhança com o corpo humano.

A seguir, trouxemos imagens a fim de ilustrar a dimensão de primeiridade do corpo, através do trabalho artístico da fotógrafa mencionada (imagens 2 e 3):

Imagem 2 - Corpo-paisagem: a dimensão de primeiridade do corpo



Karin Rosenthal, *Nude In Water*, 1981, Silver Gelatin Print
Fonte: Karen [...] In: Heritage Auctions (2020).

Imagem 3 - Corpo-paisagem: as relações de similaridade entre corpo e formas naturais



Karin Rosenthal, *Liquid lady*, 1990, Silver Gelatin Print
Fonte: Karen [...] In.: The Fraser Gallery

Em ambas as fotografias apresentadas (imagens 2 e 3), podemos perceber, de forma bastante contundente, a dimensão qualitativa do corpo: suas formas, marcas, linhas, volumes, texturas, bem como a sua relação de similaridade qualitativa com outras formas naturais, como aquelas que parecem parodiar as formas impressas em rochedos montanhosos e em motivos aquosos.

Para lançar mão do vocabulário peirciano, uma das facetas do trabalho fotográfico de Rosenthal, aparece, ou cumpre o papel, daquilo que Peirce denominaria ‘percepto’. Para explicitar a noção de percepto, Peirce (CP, 7.620; 7.621 [1903]), sugere que pensemos na percepção que temos de uma cadeira. De acordo com o mesmo pensador:

Ela [a cadeira] é muito insistente, por todo o seu silêncio. Seria inútil para mim tentar refutar isso, e dizer: “ora, ora, eu não acredito na cadeira”. Eu sou forçado a confessar que ela aparece. E não só ela aparece, mas me perturba, em maior ou menor grau. Eu não posso pensar que a aparição não está lá, nem posso dissipá-la como eu faria se fosse uma fantasia. Eu só posso me livrar dela por um esforço de força física. É uma coisa poderosa. No entanto, não oferece nenhuma razão, defesa, ou pretexto para sua presença. Não reclama ter qualquer direito de estar lá. Impõe-se sobre mim silenciosamente. (CP. 7.620-21[1903]).³

Dito de outro modo, o percepto é algo que se impõe sobre a mente do observador, assim como a fotografia (ou a cadeira), a ele cabendo, unicamente, reconhecer a sua existência independente daquilo que sobre ela se pense ou se conjecture. Peirce (CP, 7.622 [1903]), ao trabalhar o conceito em questão, postula três características centrais do percepto, que se coadunariam, de sua vez, a uma relação possível entre o percepto com o conhecimento e a crença. Nas palavras do filósofo em questão:

1º: ele [o percepto] contribui com algo positivo. (Assim, a cadeira tem suas quatro pernas, assento e encosto, sua cor amarela, sua almofada verde etc. Aprender isto é uma contribuição ao conhecimento. 2º: ele compele o percebedor a reconhecê-lo. 3º: ele nem oferece qualquer razão para tal reconhecimento, nem oferece qualquer pretensão de razoabilidade. Este último ponto distingue o percepto de um axioma. Sou um total incrédulo em axiomas, até mesmo quando uma proposição diz que uma linha reta é a distância mais curta entre dois pontos, mesmo que pareça evidente em si mesma, que pareça ser razoável. Tanto quando é baseada na razão ou na natureza das coisas, tanto quando é baseada em alguma coisa que se recomenda a si mesma. O percepto, ao contrário, é absolutamente obtuso. Ele age sobre nós, ele se impõe sobre nós, mas não direciona para uma razão, nem apela para qualquer coisa que o endosse. (CP, 7.622 [1903])⁴

³ Tradução de Lúcia Nogueira Ferraz de Souza Dantas, 2017 (Peirce, 2017, p. 353-354).

⁴ Tradução de Lúcia Nogueira Ferraz de Souza Dantas, 2017 (Peirce, 2017, p. 354).

Da mesma forma que uma cadeira, a fotografia impõe-se como um ser existente no mundo, que possui determinadas cores, composições, linhas e formas que se impõem ao observador. O juízo que fazemos da fotografia, e sobre o que nela está sendo representada, seria um outro momento na cadeia perceptiva da mesma.

De forma a relacionar a noção de percepto com as categorias fenomenológicas, Peirce realça que:

[...] dois tipos completamente diferentes de elementos irão compor qualquer percepto. Em primeiro lugar, há as qualidades de sentimento ou sensação, cada qual é alguma coisa explícita e sui generis, sendo tais como são sem levar em conta como ou o que qualquer outra coisa é. Em virtude desta autossuficiência, é conveniente chamá-los de elementos de ‘primeiridade’. No percepto, estes elementos de Primeiridade são percebidos para ser conectados de maneiras específicas. Um percepto visual de uma cadeira tem uma forma precisa. Se é amarela com uma almofada verde, é bem diferente de ser verde com uma almofada amarela. Estes aspectos são percebidos diretamente, e a percepção de cada um deles é uma percepção de dois objetos opostos de uma vez só – uma dupla conscientização. Em relação a cada uma dessas associações, uma parte do percepto aparece como se o fizesse relativamente a uma segunda parte. Por isso, é conveniente chamá-los de elementos de ‘segundidade’. A vivacidade com a qual um percepto se destaca é um elemento de segundidade, porque o percepto é vívido com relação à intensidade de seu efeito sobre o percebedor. Esses elementos de segundidade trazem consigo a peculiar singularidade do percepto. Essa singularidade consiste em uma dupla exatidão [*definiteness*]. Por um lado, o percepto não contém lacunas em branco que, ao representá-lo, somos livres para preencher como quisermos. (CP, 7.625 [1903]).

A partir da referida explanação, podemos pensar, conforme já mencionado, que a imagem age, de certa forma, como percepto, dada as dimensões de primeiridade e de segundidade que ela apresenta, e também da força da imagem que se força sobre a mente do percebedor ou intérprete. Entendemos que seja lícito ressaltar que o mesmo se dá em relação ao próprio corpo humano, em sua dimensão de primeira e segundidade, que possui, de sua vez, dimensões qualitativas e existenciais predominantes.

O percepto, de acordo com Peirce (CP, 7.626 [1903]), diferencia-se, sobremaneira, daquilo que o mesmo denominou ‘juízos perceptivos’, que, de sua vez, diria respeito a uma espécie de análise daquele todo primevo e indiviso representado pelo percepto. Fazendo uso das palavras do próprio filósofo, ele enfatiza que:

O percepto não é a única coisa que normalmente dizemos que nós ‘percebemos’. E quando eu declaro acreditar apenas no que eu percebo, claro que não me refiro a perceptos, já que **perceptos não são sujeitos a crença ou descrença**. Quis dizer juízos perceptivos. Dado um percepto, este percepto não se descreve a si mesmo, pois descrição envolve análise, enquanto o percepto é um todo e é indiviso. Mas uma vez tendo um percepto, posso contemplá-lo, e dizer a mim

mesmo: ‘aquela parece ser uma cadeira amarela’, e em nossa linguagem usual seria nós “percebemos” que ela é uma cadeira amarela, embora isto não seja um percepto, mas um juízo sobre um percepto presente. (CP, 7.626 [1903]⁵, grifo próprio).

A partir das reflexões supracitadas, entendemos que uma coisa é o percepto em seu todo indiviso, que se diferencia, de sua vez, dos juízos que dele se faz. Para empregar o exemplo apresentado pelo próprio Peirce, uma cadeira, como percepto, é algo que se impõe à mente do intérprete – assim como, em nosso entendimento, as imagens de Rosenthal. O julgamento (ou juízos perceptivos), que dela se faz (como, por exemplo: é grande, é pequena, é amarela), encontra-se no domínio das proposições que podem ser verdadeiras ou falsas, ou, dito de outro modo, pode representar de forma mais adequada ou não determinado objeto. No caso das artes, a representação de determinado percepto expande-se para outro domínio, não atrelando-se meramente a uma representação verdadeira ou falsa, dado que nela estará impregnada da dimensão criadora e imaginativa do artista.

Na mesma ordem das discussões supracitadas, Peirce considera que o percepto “[...] tal como ele é imediatamente interpretado no juízo perceptivo [...]” (CP, 7.643 [1903]), recebe o nome de ‘*percipuum*’. De acordo com o mesmo:

O *percipuum*, então, é o que se impõe diante de nosso reconhecimento, sem qualquer razão ou porquê, de modo que se alguém lhe perguntar por que você deve considerá-lo como parecendo assim e assim, tudo o que você pode dizer é: ‘eu não posso ajudá-lo. É assim que eu vejo. (CP, 7.643 [1903]).

Dito de outro modo, o *percipuum* diz respeito a uma dimensão do percepto que é apreendida imediatamente pelo percebedor ou intérprete, enquanto o juízo perceptivo, de sua vez, diz respeito a uma espécie de representação que se tem do percepto. Fazendo uso, ainda, das palavras de Peirce ele salienta que um juízo perceptivo é diferente de um percepto dado que:

[...] um percepto contém apenas dois tipos de elementos, os de primeiridade e os de segundidade, então o grande ponto de diferenciação é que o juízo perceptivo declara representar alguma coisa, e por isso mesmo representa alguma coisa, seja verdadeiramente, ou falsamente. Esta é uma diferença muito importante, uma vez que a ideia de representação é essencialmente o que pode ser chamado de elemento de “Terceiridade”, ou seja, envolve a ideia de determinar uma coisa para se referir a outra coisa. O elemento de segundidade no percepto consiste no fato de uma parte ser relativa a outra. Mas o percepto apresenta-se já pronto, e não contém nenhuma ideia qualquer do estado de coisas que estão surgindo. [...] Em um juízo perceptivo a mente alega dizer ao próprio futuro da mente qual é o caráter do percepto presente. O percepto, ao

⁵ Tradução de Lúcia Nogueira Ferraz de Souza Dantas, 2017 (Peirce, 2017, p. 356).

contrário, tem autonomia e não faz afirmação de nenhum tipo. (CP, 7.630 [1903]).⁶

Como bem salientado por Peirce (CP, 7.630 [1903]), há uma diametral diferença entre um percepto e seus juízos perceptivos, dado que os juízos perceptivos estão atrelados a uma dimensão representativa do percepto, enquanto o percepto, ele mesmo, diz respeito a um todo que não afirma o que quer que seja sobre sua própria existência, impondo-se à percepção daqueles que com ele possam interagir.

Em vista das explanações ora apresentadas, julgamos ser pertinente a apresentação do caminho perceptivo postulado por Peirce a partir do seguinte diagrama que representa, em nosso entendimento, o passo a passo perceptivo que fazemos ao contemplar um determinado evento ou objeto artístico (diagrama 6):

Diagrama 6 - Caminhos da percepção



Fonte: elaboração própria (2023).

O mesmo caminho perceptivo que percorremos ao contemplar fotografias como as de Karin Rosenthal, em nosso entendimento, se dá na contemplação de qualquer representação fotográfica imagética. Conforme anunciamos, interessa-nos a investigação acerca das fotografias corporais, sobretudo as autoimagens que se faz do corpo. Nas fotos de Karin Rosenthal, podemos perceber uma dimensão flagrantemente qualitativa do corpo, em suas formas, linhas, texturas e volumes que, em um segundo momento, abrem-se para a formação de juízos perceptivos

⁶ Tradução de Lúcia Nogueira Ferraz de Souza Dantas, 2017 (Peirce, 2017, p. 357).

diversos, como quando, por exemplo, o intérprete consegue correlacionar as linhas das formas corporais com metáforas das patentes similaridades do corpo com motivos rochosos.

Outro fotógrafo que chama atenção pelo seu trabalho autoral do corpo é Arno Rafael Minkkinen, um fotógrafo finlandês que explora o retrato de corpos nus – incluindo, sobretudo, o seu próprio corpo – em paisagens naturais diversas. Seus autorretratos comovem, pois exibem a expressão corporal em seu grau agudizado de refinada exuberância. Vejamos, a seguir, uma exemplificação imagética de seu trabalho, a partir da seleção de dois de seus autorretratos (imagens 4 e 5).

Imagem 4 – Autorretrato de Arno Rafael Minkkinen



Arno Rafael Minkkinen *Self-portrait*, 1971, pigment print.
Fonte: Arno [...] In.: Catherine Edelman gallery (2016).

Imagem 5 - O reconhecimento de um duplo na contemplação do próprio reflexo



Arno Rafael Minkkinen, *Fosters Pont*, 2011, pigment print.

Fonte: Extreme [...] In.: The Guardian (2020).

Nos autorretratos de Minkkinen (imagens 4 e 5), podemos observar a feliz conjunção entre as dimensões qualitativas do espaço e de seu próprio corpo. Os trabalhos de ambos os fotógrafos, ora apresentados, ilustram, de forma patente, a dimensão qualitativa idiossincrática e, portanto, irrepetível do corpo - e também do ambiente no qual está inserido. Tanto a primeira quanto a segunda fotografia acima, apresentam o artista refletido em um espelho posicionado no chão (espelho real e metafórico). Nas referidas fotografias, podemos observar o artista olhando e contemplando a própria imagem. Por outro lado, sabemos que é fabricada uma terceira: a imagem fotográfica que estamos contemplando. Dá-se, aí, um jogo entre três elementos: imagem contemplada no espelho, imagem produzida pelo fotógrafo, e imagem contemplada pelo espectador.

A primeira categoria, exemplificada pelos trabalhos fotográficos de ambos os artistas ora apresentados, é tida, por vários intérpretes de Peirce, como a categoria na qual subjaz todo e qualquer tipo de experiência estética (Dewey, 2015; Dantas, 2017; Innis, 2019; Ibri, 2020).

Conforme enfatizado por Dantas (2017, p. 143), há, pelo menos, três tipos de acepções do termo ‘experiência estética’ a qual podemos aludir, a saber: “[...] contemplação, produção [*poíesis*] e fruição de arte”. A respeito das relações entre experiência estética e a primeira categoria, Dantas enfatiza que:

A experiência da categoria de primeiridade pode ser entendida como aquela experiência de pura contemplação caracterizada pela suspensão do tempo, e ausência de alteridade, e conseqüentemente, pela anulação do pensamento cognitivo, possibilitando o puro sentir de qualidades. (Dantas, 2017, p.147).

A autora em questão, além de assinalar as diferentes acepções às quais a noção de experiência estética pode estar relacionada, aponta, ainda, para o importante fato de que uma experiência estética não se limita à contemplação de obras de arte, podendo, assim, estar presente em momentos de contemplação no âmbito do cotidiano.⁷

Em suma, vimos, nesta seção, a concepção peirciana de primeiridade relacionada às fotografias corporais de Karin Rosenthal e Arno Rafael Minkkinen. Para além disso, lançamos mão do vocabulário peirciano relativo à sua concepção de percepção para exemplificar uma das dimensões da natureza da imagem fotográfica, que funciona, de sua vez como objeto no mundo, e, portanto, como percepto, conforme nomenclatura específica do próprio trabalho peirciano.

A percepção, conforme enfatizado por Peirce, possui três momentos. Primeiro há um todo indiviso que se impõe para o percebedor ou intérprete, por ele denominado percepto. Em um segundo momento, há a apreensão imediata das dimensões desse objeto para que, em um terceiro momento, seja possível a representação do percepto, ou julgamento acerca daquilo que se acreditou apreender dessa experiência, daquilo que se forçou para a mente do percebedor. Vimos que o percepto pode ser lido, sobretudo, sob as chaves da primeira e da segunda categorias, enquanto que um juízo perceptivo, dada sua dimensão representacional do objeto (ou percepto), está na chave da terceira categoria (que será explicitada na última seção deste capítulo).

Dito isso, prosseguimos as nossas discussões acerca das três categorias fenomenológicas a seguir. A fim de darmos continuidade às explicações acerca das três categorias fenomenológicas peircianas, no âmbito da experiência corporal, apresentaremos as principais características concernentes à segunda categoria (segundidade), bem como seus contrastes em relação à primeiridade.

⁷ . Retomaremos, em maiores detalhes, o tema acerca da experiência estética no terceiro capítulo, momento esse em que aprofundaremos a dimensão da experiência estética no âmbito das representações imagéticas do corpo no contexto de interações digitais.

1.3 Experiência de segundidade do corpo

De acordo com Peirce (CP, 1.24 [1890-1]), há uma dimensão da experiência que comporta a ideia de resistência, realidade bruta e existência – contrariamente às ideias de unidade e fruição próprias à categoria de primeiridade. Estão implicadas na segunda categoria, de igual maneira, palavras-chave tais como as de não-ego e de luta. A fim de explicitar, de forma mais ilustrativa, tais ideias, tomemos de empréstimo as palavras do próprio Peirce, quando ele afirma que:

[Há uma categoria em] que a agressão da vida torna mais familiarmente proeminente. Estamos continuamente esbarrando em fatos concretos. Esperávamos uma coisa, ou passivamente a tomamos como certa e tínhamos a imagem dela em nossas mentes, mas a experiência coloca essa ideia em segundo plano e nos obriga a pensar de maneira bem diferente. Você adquire esse tipo de consciência em alguma abordagem da pureza quando coloca seu ombro contra uma porta e tenta forçá-la a abrir. Você tem uma sensação de resistência e, ao mesmo tempo, uma sensação de esforço. Não pode haver resistência sem esforço; não pode haver esforço sem resistência. Eles são apenas duas maneiras de descrever a mesma experiência. É uma consciência dupla. (CP, 1.324 [1890-1]).

A ideia de resistência, no sentido de persistência - e de dualidade -, está relacionada com os fenômenos do mundo que não dependem de nossa opinião, fantasias ou desejos para que existam ou mesmo para que se modifiquem. Essa é uma das facetas da definição que Peirce elabora da noção de realidade, na qual, em seu entendimento, predomina a ideia de um ‘segundo’, haja vista que, em seu entendimento, “[...] o real é aquele que insiste em forçar seu caminho para o reconhecimento como algo diferente da criação da mente [...]”. (CP, 1.325 [1890-1]).

Em relação à categoria de segundidade, Peirce (CP, 1.324 [1890-1]) afirma, ainda, que tomamos consciência de nós mesmos através desse embate com o outro (ou outros), ou melhor dizendo, com um segundo, enfatizando que: “Tornamo-nos conscientes de nós mesmos ao nos tornarmos conscientes do não-eu [...]”. Em adição, o referido pensador ressalta que: “A ideia de outro, de não, torna-se um verdadeiro pivô do pensamento. A este elemento dou o nome de segundidade.” (CP, 1.324 [1890-1]).⁸

Tendo em vista essa dimensão da segundidade, que envolve, de sua vez, a ideia de não-ego, resistência, existência, consciência de si, luta, brutalidade, realidade, negação, indagamo-nos: como pensar o corpo, bem como suas experiências, pelo prisma de tal categoria?

⁸ Tradução de Ivo Assad Ibri (2015, p. 29).

Entendemos que não seja forçoso admitir que o corpo, pensado pelo prisma da segunda categoria, envolve, no plano ontológico, uma dimensão que independe de nossos desejos e fantasias a seu respeito, a saber: cada qual tem um corpo que não se modifica com a fantasia ou ideia de que dele se faça. Pode-se pensar, nessa esteira, o corpo como um existente. Já no que tange à dimensão fenomenológica do corpo enquanto um segundo, é possível compreendê-lo a partir de experiências corporais que envolvam uma dimensão do aqui e agora, choque com alteridade, bem como do caráter imediato de tais experiências. As ideias de mediação, planejamento, mudança de hábito, cognição, envolveriam, vale assinalar, um elemento de terceiridade – que será explorado na próxima seção.

Em adição, poderíamos considerar que a experiência corporal, vista sob o prisma da segunda categoria, relaciona-se, de igual maneira, a um funcionamento intrínseco que independe de nossos quereres e fantasias: nascemos com um corpo que evoluiu ao longo do tempo, e que obedece às suas próprias leis de funcionamento, um corpo corruptível e mortal que se desenvolve e padece sob a ação do tempo. Nesse sentido, o corpo pode ser pensado como um segundo, um particular existente, um fato bruto no mundo que, embora possamos nos inquietar com a sua fragilidade e finitude, ele, ainda assim, continuará tal e qual, ou seja: há uma dimensão existencial do corpo que insiste e resiste às formas de experienciá-lo de forma fantasiosa, a tudo aquilo que dele possamos recusar ou especular ou mesmo representar.

Em resumo, as experiências do corpo, sob o jugo da segundidade envolvem a dimensão de choque com a alteridade, imediatidade, não-ego. Já no plano ontológico, embora não seja esse o foco de nossa análise, há uma ênfase no fato de que o corpo é um existente, um particular, um fato bruto no mundo. Essa consciência de um corpo como um segundo (ou, como um outro), se dá em face desses outros seres com os quais convivemos em nosso ciclo de relações, ou, para fazer uso de um vocabulário peirciano, de um não-ego, a partir das restrições e limitações de nosso corpo em face das experiências sob as quais estamos insertos.

A noção de corpo como um segundo, que possui existência própria, que não pergunta se gostaria ou não de se alimentar para existir, ou mesmo se apreciamos ou não o fato de sua corruptibilidade sob a ação do tempo, vem se transformando em decorrência da prática de criação de duplos nas redes sociais digitais. Que duplos seriam esses que representam o corpo e que fazem com que identifiquemos tal representação imagética como uma espécie de desdobramento de nossos próprios corpos nas redes? Imagens de si próprio como *selfies*, avatares, dentre outros, imagens essas que criam duplos digitalizados do corpo, duplos esses que convivem, paralelamente, com esse corpo existente, esse ‘segundo’, que demanda cuidados das mais

variadas ordens, e que serão entendidas aqui como corpos virtuais. Esse corpo representado de forma digitalizada (corpo virtual) reclama que pensemos na experiência corporal sob a categoria da terceiridade, categoria essa na qual será explicitada as dimensões de mediação passíveis de serem realizadas a respeito do corpo e de suas experiências.

1.4 Experiência de terceiridade do corpo

Em contraste com a segunda categoria, que traz em seu bojo a ideia de força bruta, choque, experiência do aqui e agora, há a categoria da mediação, ou o “[...] processo intermediário entre o ato causal e o efeito [...]” realizado, no entendimento de Peirce, por “um elemento medial, ou terceiro” (CP, 1.328 [1890-1]). Peirce acrescenta, ainda, que “Terceiridade, no sentido de categoria, é o mesmo que mediação.” (CP, 1.328 [1890-1]).

De modo a enfatizarmos as diferenças existentes entre a segunda e a terceira categorias, façamos uso das explicações do próprio pensador. Segundo Peirce:

[...] o diadismo puro [próprio das características subjacentes às experiências sob o prisma da segundidade] é um ato de vontade arbitrário ou de força cega; pois ausente de qualquer razão, ou lei, governando-o, que faça a mediação entre os dois assuntos e traga sua conexão. A díade é um fato individual, tal como existencialmente; e não tem generalidade. O ser de uma qualidade monádica é uma mera potencialidade, sem existência. A existência é puramente diádica. (CP, 1.328 [1890-1]).

Na passagem acima, Peirce contrasta os elementos de reação, fato bruto e força cega (oriundos da categoria de segundidade), bem como os de qualidade e unidade (intrínsecas à categoria da primeiridade), com a ideia de mediação, lei e conexão, próprias ao domínio da categoria de terceiridade. Além disso, Peirce acrescenta à noção de terceiridade a ideia de realização de previsões. De acordo com a linha argumentativa do autor em questão:

Cinco minutos de nossa vida acordada dificilmente passarão sem que façamos algum tipo de previsão; e na maioria dos casos essas previsões são cumpridas no evento. No entanto, uma previsão é essencialmente de natureza geral e nunca pode ser totalmente cumprida. Dizer que uma predição tem uma tendência decidida a se cumprir, é dizer que os acontecimentos futuros são em certa medida realmente regidos por uma lei. Se um par de dados der seis cinco vezes consecutivas, isso é uma mera uniformidade. Os dados podem acontecer fortuitamente para virar seis mil vezes consecutivas. Mas isso não daria a menor segurança para uma previsão de que eles atingiriam seis na próxima vez. Se a

predição tende a se cumprir, é porque os eventos futuros tendem a se conformar a uma regra geral. (CP, 1.26 [1890-1]).⁹

Na citação acima, Peirce evidencia a ideia de regra geral, ou lei, inscrita no âmbito da terceiridade. A ideia de regra geral ou lei podem ser pensadas, de igual maneira, a partir da estabilidade de hábitos, que pode ser descrito como uma tendência à repetição que auxilia os agentes no balizamento de suas respectivas condutas presentes e futuras. É justamente essa estabilidade de hábitos que nos permite prever o futuro com relativo (embora não absoluto) grau de segurança.

No âmbito da terceiridade, propriamente dita, adentramos no domínio das representações lógicas, mediadas pelos signos, muito embora, vale ressaltar, as experiências no mundo (que estão sob o jugo da primeira e da segunda categoria) também dependam das mediações sógnicas para serem apreendidas, dado que, segundo Peirce, em seu artigo intitulado *Algumas consequências das quatro incapacidades* (CP 5.264-317 [1897-1]), só temos acesso aos objetos a partir da mediação sógnica.

A partir das explanações supracitadas acerca da categoria da terceiridade, caberia, de igual maneira, a recorrente indagação: de que forma pensar o corpo e a experiência corporal sob o prisma de tal categoria? Entendemos que a experiência do corpo sob a categoria da terceiridade possa ser pensada a partir da apreensão de suas leis intrínsecas, como, por exemplo, o funcionamento do corpo biológico, que diz respeito a uma lei generalizável a todos os organismos pertencentes à espécie humana, independentemente do país, etnia e eventuais crenças nutridas por um dado grupo cultural específico. Ou mesmo das leis culturais, que faz com que o corpo seja apreendido pela dimensão das leis e códigos intrínsecos a uma dada cultura. Nesse contexto, o corpo pode ser pensado, de igual maneira, a partir dos códigos de gênero, políticos ou mesmo artísticos (como é o caso da dança ou de performances oriundas da *Body Art*, por exemplo).

Seguindo a formulação de que o corpo pode ser experienciado através de seus códigos culturais, entendemos que, sob o prisma da terceiridade, adentramos nas dimensões representativas que se faz do corpo. É justamente essa dimensão que, conforme mencionado, interessa-nos neste trabalho, sobretudo as representações imagéticas do corpo realizadas a partir de imagens fotográficas e/ou digitalizadas. É na terceira categoria fenomenológica que se dá o enlace entre a fenomenologia e a semiótica, dado que é a partir dos estudos dos signos, conforme

⁹ Tradução de Ivo Assad Ibri (2015, p. 38).

mencionamos no início deste capítulo, que se dará a investigação das formas que o signo é capaz de representar o seu objeto para mentes potenciais ou reais.

A representação imagética que se faz do corpo no domínio de interações de redes sociais é denominado, por Dixon, ‘corpos virtuais’. Em seu entendimento:

Corpos virtuais são novas representações visuais do corpo, mas não alteram a composição física de sua carne e ossos referentes. Os corpos virtuais podem parecer transformações corporais para o olho e a mente (do receptor), mas nenhuma metamorfose real ocorre dentro do corpo real (do remetente / executor) (Dixon, 2007, p. 212).

A partir de tal explanação, podemos aferir que, contrariamente à ideia de um corpo como existente (segundidade), fato bruto no mundo, o que nos remete à ideia de um particular, há uma dimensão representativa do corpo, imagética, geral, capaz de ser replicada e multiplicada em ambientes de redes sociais. Tal representação do corpo, conforme apregoado por Dixon (2007), pode ser entendida pela alcunha de corpos virtuais.

Por fim, após apresentar, separadamente, e em maior grau de detalhamento, as três categorias fenomenológicas peircianas, entendemos que seja mister enfatizar a relação entre essas três categorias, relação essa já explicitada pelo próprio Peirce (CP, 1.23 [1890-1]). De forma a assim o fazer, apresentaremos, a seguir, um fragmento de reflexão no qual o pensador em questão estabelece o vínculo entre primeiridade, segundidade e terceiridade. Nessa direção, Peirce enfatizará que:

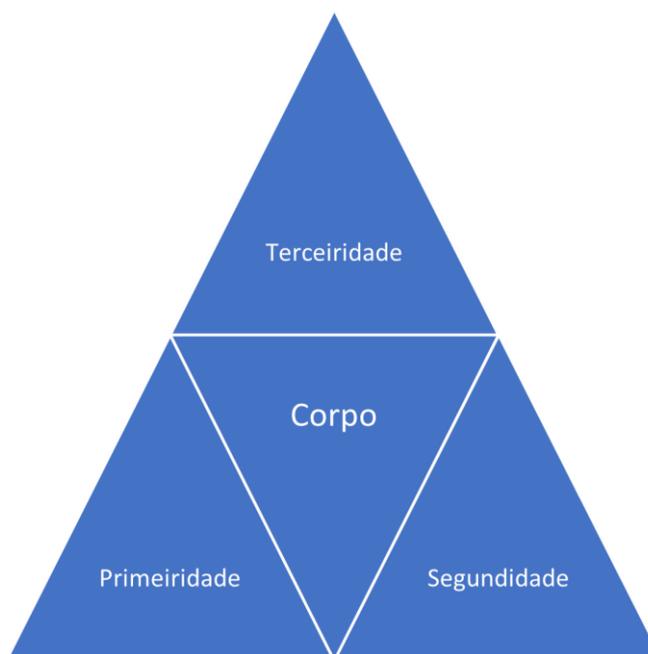
Minha opinião é que existem três modos de ser. Afirmo que podemos observá-los diretamente em elementos de tudo o que está em qualquer momento diante da mente de qualquer maneira. Eles são o ser de possibilidade qualitativa positiva, o ser do fato real e o ser da lei que governará os fatos no futuro. (CP 1.23 [1890-1]).

Em outro trecho, ele discorre que:

A categoria da primeiridade pode ser prescindida da de segundidade e de terceiridade, e a de segundidade pode ser prescindida da terceiridade. Mas a de segundidade não pode ser prescindida da de primeiridade, nem a de terceiridade da de segundidade. As categorias podem, creio eu, ser prescindidas de qualquer outra concepção, mas não podem ser prescindidas de um e de muitos elementos. Você não pode supor um primeiro, a menos que primeiro seja algo definido e mais ou menos definitivamente suposto. Finalmente, embora seja fácil distinguir as três categorias umas das outras, é extremamente difícil distinguir com precisão e nitidez uma das outras concepções de modo a mantê-la em sua pureza e, ainda assim, em seu significado completo (CP 1.353 [1890-1]).

Em suma, vimos, neste capítulo, as principais características que definem as categorias de primeiridade, segundidade e terceiridade peircianas, bem como uma breve correlação das mesmas com foco especial para as diversas formas de se pensar e de se experienciar o corpo. Conforme explicitado pelo próprio Peirce, há uma espécie de imbricamento das três categorias fenomenológicas na experiência comum, dado que os fatos do mundo comportam uma dimensão de qualidade (primeiridade), alteridade (segundidade) e também de cognoscibilidade (terceiridade). De forma a poder realizar uma síntese visual de tais ideias, apreciemos o seguinte diagrama (diagrama 7):

Diagrama 7 - O corpo pelo prisma das categorias fenomenológicas peircianas



Fonte: elaboração própria (2021).

O diagrama acima (diagrama 7), sintetiza as principais ideias que serão exploradas neste trabalho, a saber: as diversas formas de experienciar o corpo. Conforme salientado, interessamos, sobretudo, as experiências mediatizadas do corpo (âmbito da terceiridade) no âmbito das redes sociais, a partir de imagens digitais, fotografias digitalizadas, avatares, dentre outros – representações essas entendidas, aqui, a partir do conceito de corpos virtuais. Esse tópico de discussão será aprofundado no próximo capítulo, ocasião em que apresentaremos, em maior grau de detalhamento, as relações entre semiótica e fenomenologia. Foco especial, conforme explicitamos, será dado às experiências mediatizadas do corpo, e, por esse motivo, julgamos ser

de fundamental importância analisarmos o conceito de imagem, bem como seus desdobramentos em outros tipos de representações capazes de gerar uma espécie de ‘duplo’ do próprio corpo, no âmbito das interações telemáticas.

No próximo capítulo, antes de investigar as relações entre semiótica e fenomenologia, faremos uma breve introdução à história da fotografia, bem como o seu desenvolvimento ao longo do tempo. Em um terceiro momento, apresentaremos discussões concernentes à natureza da imagem, tendo como ferramenta teórica principal a semiótica peirciana. Ênfase será conferida à natureza dos signos imagéticos, constitutivos das relações estabelecidas nas redes sociais. Por fim, investigaremos a noção de corpo virtual, bem como sua relação com o aporte teórico proveniente da semiótica peirciana.

SEMIÓTICA DOS CORPOS VIRTUAIS

2.1 Imagens corporais no âmbito da fotografia: uma breve introdução

Toda selfie é a mais pura expressão de um desamparo.

(Baitello, 2019, p. 19).

Antes de adentrarmos na discussão sobre a natureza da imagem do corpo na mídia fotográfica, pelo prisma da semiótica, apresentaremos uma breve retomada do desenvolvimento da imagem fotográfica ao longo do tempo. Destaque especial será conferida à construção da mídia fotográfica para que, posteriormente, possamos adentrar na discussão concernente à noção de imagem pelo prisma da semiótica peirciana. Para tanto, o percurso a ser percorrido neste capítulo pode ser sintetizado a partir do seguinte diagrama (diagrama 8):

Diagrama 8 - Síntese das discussões a serem realizadas no presente capítulo



Fonte: elaboração própria (2022).

Embora o hábito de retratar o próprio corpo remonte à pré-história da civilização humana, passando pelo desenvolvimento de esculturas e pinturas que retratam determinado grupo de

indivíduos, teremos, como ponto de partida, e como recorte de nossa análise, o hábito de retratar-se fundado a partir do surgimento do mecanismo fotográfico, que se deu em meados do século XIX.

Seguindo as esteiras reflexivas de Hockney, em entrevista para Gayford (2007), é possível refletir acerca da antiga atração humana pela prática de criação de imagens, a julgar, por exemplo, por aquelas produzidas em períodos remotos da civilização humana. Em seu entendimento:

As mais antigas figuras ainda existentes encontram-se nas cavernas de Chauvet-Pont-d'Arc, no sul da França. Segundo a datação por carbono-14, foram feitas até 32 mil anos atrás. Há controvérsias sobre sua idade exata, mas, de qualquer forma, servem como prova de que o ímpeto de criar figuras – e, presume-se, de observá-las – é muito antigo, sobretudo se pensarmos que essas figuras são apenas as mais antigas ainda existentes; outras, é justo imaginar, foram feitas antes delas, mas não sobreviveram. (Gayford, 2007, p.40).

Diante da ilustração acima (diagrama 8), do quão antigo é o hábito de retratar-se imagetivamente, é possível certa indagação a respeito da continuidade do hábito de criar imagens, e qual seria a diferença marcante entre essa remota prática com aquelas contemporaneamente conhecidas, através do uso de dispositivos eletrônicos como smartphones, cujas câmeras fotográficas são a eles acoplados, e que podem ser tidos como desdobramentos técnicos da invenção da mídia fotográfica para captação e registro de imagens.

À indagação acima, apresentamos as reflexões de Belting (2014). O pensador em questão assinala que o hábito de se retratar-se imagetivamente, ainda que muito antigo, alça um novo patamar com a emergência das câmeras fotográficas, meio pelo qual, em suas palavras: “[...] hoje fotografamo-nos e filmamo-nos uns aos outros desde o berço até a tumba [...]” (Belting, 2014, p.117). No que tange ao hábito de retratar o próprio corpo, o pensador em questão acrescenta ainda que: “Sempre que aparecem pessoas na imagem, representam-se corpos. Portanto, as imagens deste tipo têm um sentido metafórico: mostram corpos, mas significam pessoas” (Belting, 2014, p.117).

Na mesma esteira da argumentação de Belting, acerca da caracterização mais amplificada de retrato, Baitello acrescenta que:

Um retrato é a imagem de uma pessoa ou de um grupo de pessoas. A maioria dos estudiosos de retratos parte de classificações formais, apenas rosto, rosto e ombros, rosto, ombros e bustos, meio corpo, corpo inteiro etc. Ou então os separam por sua técnica: escultura, máscara, desenho, pintura, fotografia, cunhagem. Apenas poucos dizem algo a respeito da gestualidade estereotipada dos retratos, sempre com as mesmas poses (2019, p.44).

Dito de outro modo, Baitello (2019) acrescenta que a representação de uma pessoa pode conter apenas fragmentos de seu corpo, como, por exemplo, o rosto, tronco, ou mesmo a imagem de todo o corpo da pessoa, para se caracterizar, dessa forma, como um retrato.

No que concerne à representação corpórea através de registros imagéticos como a fotografia, Belting enfatiza que é preciso indagar o que a fotografia:

[...] diz do corpo por ela documentado e de como ela representa o homem neste corpo. A resposta é evidente, pois, ao longo do século e meio da sua existência, a fotografia encenou sempre diversamente o corpo e o ser humano. Por conseguinte, também neste caso trabalha uma perspectiva que não é guiada apenas pela técnica objetiva, mas, de forma mais decisiva, é guiada por um olhar que na imagem produz a sua própria analogia – tal como se verifica com todas as imagens antes da invenção da fotografia (2014, p.141).

A tese defendida por Belting (2014), no que toca a uma possível explicação de nosso impulso primevo para a produção de nossa própria imagem, consiste, em seu entendimento, no temor que temos diante da consciência de nossa finitude. Nesse contexto de temor diante da morte, a imagem de si representaria uma espécie de substituto daquilo que, segundo o mesmo pensador:

[...] ainda há instantes fora um corpo que falava e respirava [e que] se converte em imagem muda. [...]. Os homens sentiam-se desamparados perante a fatal experiência de que a vida, ao morrer, se transforma na sua própria imagem. O morto, que tinha participado na vida da comunidade, desaparece e é substituído por uma simples imagem. Possivelmente como reação de defesa, os homens responderam a esta perda com a criação de outra imagem: uma imagem através da qual, à sua maneira, o incompreensível se tornasse compreensível (Belting, 2014, p. 183).

Ao acompanharmos o desenvolvimento das diferentes mídias que deram guarida à produção de imagens corporais, tais como as máscaras funerárias, as representações em tumbas, e posteriormente, as fotografias que acompanham epitáfios, incluindo a prática de realização de fotografias de si, podemos compreender que, na verdade, todas elas são continuação de um antigo hábito humano, motivado pelo terror diante da finitude humana, como Belting bem explica (2014).

No que diz respeito às especificidades da técnica fotográfica na produção de autoimagens, apresentaremos, a seguir, a argumentação de Rouille (2009) a respeito da influência das demais artes visuais no âmbito da produção fotográfica.

Malgrado a fotografia seja devedora das tradições atinentes à pintura, ao desenho e às gravuras, aos poucos ela foi galgando diferentes formas de enquadramento, composição e motivos de suas produções. Nesse sentido, conforme apregoado por Andre Rouille (2009), em sua obra intitulada *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, ela difere-se das outras mídias de produção imagética bidimensional, por conta de seu processo criativo vinculado às “[...] visibilidades estreitamente ligadas às novas práticas da ciência, da técnica e da indústria.” (2009, p. 41).

No âmbito de seu surgimento, a visão que se tinha da fotografia, de acordo com Rouille (2009, p.34), que a separava das demais artes visuais se assentava, sobremaneira, em seu processo de produção. Entendia-se, à época, conforme ressaltado pelo mesmo pensador, que não era mais o olhar fantasioso e impreciso da mão do artista que criaria determinada representação do mundo (ficcional ou não), mas um dispositivo *maquínico*, que fabricaria a imagem ‘de uma só vez’, ao invés de um longo processo produtivo e artesanal. A partir dessa ideia, podemos pensar na substituição do ser humano pela máquina (o que, como veremos, não é uma ideia assaz precisa – tampouco justa), bem como mudanças radicais em relação à temporalidade de produção de determinada obra, e dos materiais necessários para assim realizá-la.

Acerca da discussão supracitada, Rouille resalta que:

Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades da luz interferem com as dos sais de prata quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório (2000, p. 35).

Na mesma direção da linha argumentativa de Rouille (2009), podemos nos valer da etimologia grega da palavra fotografia para lançar luz a esse peculiar dispositivo de produção de imagens. De acordo com o dicionário etimológico Oxford, a palavra fotografia deriva do grego *photos* [φωτος], que significa luz, e *graphos* [γραφοσ], escrita (Oxford Etymology). Em uma tradução livre, podemos entender a fotografia como o resultado de um dispositivo que capta luz por meio de uma lente, possibilitando, dessa forma, a escrita com a luz (fotografia enquanto obra finalizada). Do mesmo modo, o que faz o dispositivo fotográfico se diferenciar das demais mídias

produtoras de imagens diz respeito à técnica que possibilita a obtenção de uma imagem por meio de um dispositivo analógico ou digital – através da captação instantânea de imagens.

A fotografia, pensada enquanto trabalho finalizado – e não a partir do dispositivo fotográfico que a possibilita, conta com diferentes suportes no qual a imagem será publicizada e divulgada, como, por exemplo, os meios impressos ou, na contemporaneidade informatizada, os digitais – que se valem, de igual maneira, de outras mídias (ou meios), para o suporte de imagens, a saber: redes sociais como Facebook e Instagram. Nesse sentido, podemos entender que a fotografia, pensada enquanto trabalho (ou obra) finalizado, não se confunde com a mídia (dispositivo) que possibilitará o seu acesso e afetação por parte daqueles que possam com ela interagir. Dito de outro modo: a técnica de produção se altera, pois, ao contrário da pintura, passa a existir uma máquina entre o modelo (ou objeto retratado) e o artista. No entanto, a fotografia enquanto obra, não deixa de assim o ser por conta do suporte e da técnica a ela veiculados (seja ele impressa ou digitalizada). Por esse mesmo prisma, podemos pensar em uma mesma imagem divulgada em diferentes suportes (como o material e o digital).

No que diz respeito às diferenças entre fotografia enquanto mídia produtora de imagens e a fotografia enquanto linguagem visual que comunica ideias, entendemos que seja interessante a afirmação de Oliveira, segundo a qual: “[A] Fotografia não é memória, nem documento nem arte, muito menos realista e verdadeira, esses são apenas adjetivos atrelados aos usos sociais, mas não constituem a ontologia fotográfica. Fotografia é um artefato criado a partir da ação luminosa, essa é a gênese.” (Oliveira, 2021, n.p.). Dito de outra forma, Oliveira ressalta, por esse prisma de análise, a dimensão material necessária para a criação e a fixação da imagem em um material e em um suporte. Foco especial, nesse contexto, é conferido à técnica e materiais envolvidos no processo de fabricação da imagem.

Já no que tange à dimensão da fotografia enquanto linguagem visual, a fotografia pode ser pensada enquanto uma linguagem capaz de comunicar ideias. Esse ponto, conforme veremos adiante, nos conduzirá ao estudo da semiótica peirciana, na qual a imagem fotográfica será compreendida a partir de uma composição complexa de signos.

Dando continuidade ao panorama histórico do desenvolvimento da fotografia, conforme nos ensina Rouille (2009), ela surge na trilha do desenvolvimento da primeira revolução industrial, momento esse em que está em curso a elaboração de estradas de ferro, telégrafo, navegação a vapor, dentre outros instrumentais técnicos capazes de acelerar o ritmo de vida, bem como o regime de trocas e visibilidades que regia as relações sociais de determinada localidade. No âmbito de tais desenvolvimentos, situados em meados do século XIX, a fotografia, no

entendimento de Rouille surge em um momento propício, no qual, em suas palavras, ela virá a “[...] produzir as visibilidades adaptadas à nova época [de aceleração generalizada do ritmo das interações interpessoais]” (2009, p. 39). Assim como os novos instrumentais técnicos, inaugurados no período em questão, auxiliaram na expansão do comércio em nível mundial, deslocando trocas locais para potenciais transações globais, a fotografia, de igual maneira, opera um deslocamento do regime de visibilidades, expandindo o local para o global, trazendo para perto o que outrora estava longe, além de, vale ressaltar, contribuir para a redefinição de fronteiras entre público e privado.

Rouille (2009) enfatiza ainda que, em determinado momento de seu desenvolvimento, a fotografia era considerada como uma espécie de espelho da realidade, servindo de forma efetiva às ciências médicas, policiais, jornalísticas, dentre outras. No fotojornalismo, por exemplo, como ressaltado por Triana, utilizava-se algumas regras de composição em vista de conferir maior grau de fidedignidade ao fato observado, a saber: “[...] o uso do negativo inteiro, a renúncia ao uso do flash, a distância focal normal, o retrato da vida cotidiana, sem pose e fora do estúdio” (Triana, 2020, p.125).

De acordo com Rouille, a fotografia origina-se em um contexto de crise nas formas documentais que até então dispúnhamos e que viria resgatar, juntamente com outros dispositivos mecânicos, “[...] a crença na imitação e na representação [...]” (Rouille, 2009, p. 28).

De acordo com o autor supracitado, a fotografia, desde a sua criação, teve como uma de suas principais características a dimensão documental, característica essa que, conforme enfatizado pelo mesmo, permaneceu praticamente intocada durante quase um século e meio. Em sua avaliação, será apenas no século XX que novos usos e possibilidades fotográficas emergirão, em decorrência de uma espécie de crise nas crenças a respeito do valor documental da fotografia. Fazendo uso das palavras do mesmo autor, ele enfatiza que:

O valor documental da imagem fotográfica baseia-se em seu dispositivo técnico, mas não é garantido por ele, pois varia em função das condições de recepção da imagem e das crenças que existem a respeito. O registro, o mecanismo, o dispositivo contribuem para resistir à crença, para consolidar a confiança, para sustentar tal valor, mas nunca vão garanti-lo totalmente (Rouille, 2009, p. 28).

A citação supracitada coloca à baila uma importante questão acerca do suposto valor documental da fotografia, haja vista a crença, à época, de que o seu mecanismo, alicerçado em um dispositivo sensível à luz, garantiria uma espécie de veracidade ao registro, dado que ele

seria, ao que se supunha, uma emanção do fato observado. No entanto, ignorava-se (e ainda, em certa medida, ignora-se), que a fotografia nunca foi um registro fiel da realidade, pois ela se vale de uma técnica que é manipulada por aquele que assim intenta produzir determinada imagem.

Outrossim, Rouille (2009) explica que em meados do “primeiro terço do século XX” reivindica-se a dimensão criadora da fotografia - em contraposição à sua suposta faceta demiúrgica -, como fora o caso do que ficou conhecido por ‘pictorialismo’, ou mesmo dos usos da fotografia na *Body art* e na *Land art*, bem como suas posteriores apropriações como formas genuínas de criação artística - e não apenas como um instrumental utilizado pelos artistas, por exemplo, em suas performances e/ou de divulgação de seus respectivos trabalhos.

Conforme ressalta Rouille (2009), tanto as técnicas de manipulação da imagem no pictorialismo (manipulação do negativo, *flo*¹⁰, dentre outras), quanto seus usos nas artes, deslocaram o vetor de documentação (ou seu ‘valor indicial’ - para empregarmos uma expressão pertinente à semiótica peirciana, a ser explicitada na próxima seção deste capítulo) para o da criação, na qual o artista, ou aquele/a que se apropria da prática fotográfica, imprime seu olhar, valores, e visões de mundo nas imagens que captura. Rouille (2009) atribui, sobretudo, à passagem da máquina analógica à digital uma mudança significativa do estatuto da fotografia, colocando em xeque, assim, o seu valor documental e indicial.

Embora o autor supracitado saliente que há uma mudança significativa entre a passagem da fotografia analógica para a digital, sobretudo no que diz respeito ao apreço ao valor indicial da fotografia, é importante ressaltar que as possibilidades de manipulação e criação de imagens ficcionais nascem com o próprio surgimento da fotografia. O uso de uma lente específica, o enquadramento das fotografias, a montagem de uma situação que de fato nunca ocorreu no mundo real são inerentes às possibilidades de registros fotográficos, não sendo elas, assim, constituidoras de mérito ou demérito das fotografias produzidas via dispositivo digital. A passagem da fotografia analógica para a digital opera, de fato, uma mudança no que concerne às possibilidades de uso massivo e facilitado do dispositivo fotográfico, mas não opera uma mudança no que diz respeito à gênese da imagem fotográfica, baseada sempre na fixação da imagem a partir da ação da luz sobre um suporte (seja ela material ou digital).

¹⁰ De acordo com Machado, a técnica em questão “[...] permite, através de filtros difusores, principalmente) obter um ligeiro embaçamento da imagem, de modo a atenuar ou diluir a rigidez de seus contornos. Numa construção flou, a paisagem parece constituída apenas de nuances muito sutis, os objetos parecem estar ligados uns aos outros através de doces transições: nenhum contorno brusco, nenhum contraste violento parece perturbar essa íntima fusão das coisas [...]”. (2015, p. 172-173). Como exemplo desse tipo de técnica empregada no âmbito da fotografia, tomemos os trabalhos fotógrafos pictorialistas Gertrude Käsebier e Clarence H. White (1871-1925).

Além dos elementos que Rouille traz à baila a fim de explicitar a mudança de concepção da imagem fotográfica no decorrer de seu desenvolvimento e expansão de formas de produção e concepção de imagem (da fotografia-documento para a fotografia artística, bem como da fusão entre ambas, conhecida como ‘arte documental’), acrescentamos, ainda, uma espécie de síntese do percurso histórico do desenvolvimento da fotografia identificado por Dubois (2012).

Dubois (2009, p.26) relaciona o desenvolvimento fotográfico a três diferentes momentos, a saber: A) A fotografia como espelho do real (faceta essa, como vimos, já explicitada por Rouille). B) A fotografia como transformação do real (como é o caso do pictorialismo). C) A fotografia como portadora do lastro de uma faceta da realidade (o que será observado na concepção de signo indicial elaborada por Charles Sanders Peirce em sua teoria dos signos – também conhecida como semiótica). No que toca à primeira etapa, Dubois acrescenta que ela se refere ao:

[...] primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas – ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas -, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade (Dubois, 2012, p.27).

Nessa perspectiva, o discurso em voga à época, conforme enfatizado por Dubois (2012, p. 30), relacionava a fotografia a uma espécie de recurso capaz de servir às ciências, bem como de documentar e preservar eventos e memórias, distanciando-se, assim, conforme mencionado, de uma visão de mundo que a atrelava a processos criadores – como é o caso, por exemplo, dos processos criativos ínsitos à pintura ou ao desenho. De fato, a concepção vigente da fotografia à época, e que, predominantemente, perdurou por quase um século, vinculava-se a uma concepção de objetividade e neutralidade das representações cientificamente mediadas, tendo em vista a crença na ausência da subjetividade e perspectiva humana interferindo na produção da representação imagética.

Como exemplo dessa concepção de fotografia, como espelho do real, podemos citar os experimentos dos médicos franceses Alfred Hardy e Arthur de Montmeja, que se valeram do uso da fotografia para a documentação de doenças relacionadas ao âmbito dermatológico. A experiência em questão não foi a primeira a ser realizada no âmbito da medicina, no entanto, ela foi pioneira no que diz respeito à sistematização da fotografia atrelada aos seus possíveis usos no

estudo de anomalias no âmbito dermatológico, tendo uma publicação periódica dos resultados fotográficos, na revista intitulada *Revue Photographique*. Além de divulgar as imagens fotográficas com a doença dos enfermos, as imagens em questão, vale a pena ressaltar, estavam vinculadas aos comentários escritos de diagnósticos médicos e progressão da doença acometida a cada paciente (imagem 6).

De forma a apreciarmos os intentos de ambos os médicos mencionados, selecionamos três imagens realizadas por Montmeja, imagens essas que representam, respectivamente, as seguintes moléstias de pele: Líquen Hipertrófico (1872), Impetigo (1868), Acne (1868).

Imagem 6 - Usos da fotografia no âmbito das ciências médicas



Alfred Hardy, *Líquen Hipertrófico*, 1872, Fotografia - foto a.

Alfred Hardy, *Impetigo*, 1868, Fotografia colorida – foto b.

Alfred Hardy, *Acne*, 1868, Fotografia colorida – foto c.

Fonte: Alfred Hardy In: Wikipédia.

As três fotografias acima apresentadas (imagem 6), conforme salientado por Silva (2002), foram pintadas, em partes específicas da imagem, a fim de que as anomalias de pele se aproximassem, ainda mais, da aparência da moléstia experimentada pelos pacientes acima retratados. Conforme podemos perceber, o fundo de tais imagens é neutro e simples, de forma a focalizar as atenções nos problemas de pele analisados por cada médico, evitando, dessa forma, possíveis distrações do observador. O único tipo de modificação de imagem permitido nesse tipo de fotografia documental, como é o caso da pintura de partes das fotografias acima expostas, diz respeito àquelas que possuem a finalidade de se aproximar do fato retratado – e não o contrário, como veremos no próximo momento da fotografia explicitado por Dubois (2012).

Além do uso da fotografia como documentação utilizada no âmbito das ciências médicas, ressaltamos, de igual maneira, as possibilidades de registros documentais do desenvolvimento

das cidades, como foi o caso do fotógrafo francês Eugène Atget, bem como a realização de registros fotográficos, no âmbito policial, de criminosos (e supostos criminosos), a partir do desenvolvimento daquilo que Bertillon, importante criminologista francês, concebeu como “sistema científico de identificação” (Rouille, 2009, p. 84).

No tocante ao trabalho de Atget, fotógrafo francês, cuja produção fotográfica teve lugar em meados do século XX, podemos observar uma produção imagética voltada ao registro de imagens da antiga Paris (imagem 7). Inicialmente, o fotógrafo em questão começa a fotografar para outros artistas plásticos, como pintores e arquitetos, que utilizavam as fotografias de Atget apenas como auxílio para as suas respectivas produções em outras artes visuais. O trabalho de Atget, no entanto, passa a ter um valor mais significativo à medida que intenta retratar elementos da cidade, como arquitetura, parques, praças, figuras populares marcantes que, paulatinamente, desapareceriam. Atget também realizava, a cada registro, pequenas indicações do local e do período no qual realizou as suas respectivas imagens. A fim de ilustrar os seus registros fotográficos da cidade luz, selecionamos três de suas fotografias:

Imagem 7 - Atget e o registro da cidade de Paris



Eugène Atget, *Marchande de poisson*, place Saint-Médard 1899, fotografia – foto a.

Eugène Atget, *Jardin des Tuileries*, 1912, fotografia -foto b.

Eugène Atget, *Magasin de vêtements pour enfants*, avenue des Gobelins, 1925, fotografia – foto c

Fonte: Atget (2016).

A partir das fotografias acima (imagem 7), julgamos ser lícito afirmar que o trabalho fotográfico de Atget, embora fosse calcado, sobretudo, em uma dimensão documental do registro histórico da cidade, traz elementos que revelam uma estética e um estilo próprio do seu autor. Dito de outra forma, o enquadramento, a tonalidade das fotos, os motivos trabalhados, dentre outros, constituem um conjunto de elementos que identificam, de igual maneira, o olhar do artista diante de um dado evento, e não apenas o fato em sua dimensão supostamente objetiva.

Outro exemplo significativo, no que diz respeito ao registro fotográfico documental, pode ser apreciado a partir dos trabalhos de Alphonse Bertillon, que ficou conhecido por ser um famoso criminalista francês, que se valeu da fotografia para criar um valioso instrumento de identificação de rostos. Bertillon é conhecido como um pioneiro em fotografias de cenas de crimes, sendo as suas famosas fotografias criminalistas, de frente e de perfil (imagem 8), uma de suas principais contribuições para o sistema de identificação e reconhecimento de criminosos e supostos criminosos.

Imagem 8 - A fotografia criminalista utilizada no sistema de identificação de rostos



Alphonse Bertillon, [sem título], 1889, *gelatin silver print*.

Fonte: Alphonse [...] In.: MoMa.

De acordo com Rouille (2009, p.86), as fotos do supracitado criminalista (imagem 8), se situam em um determinado momento de desejo por controle dos indivíduos, momento esse no qual não havia, por exemplo, o dispositivo de impressão digital. Em suas palavras, nesse período:

[...] o controle se apoia, assim, em uma fusão entre a fotografia e a antropometria. Na época, era esta a ferramenta mais bem adaptada para classificar e identificar os indivíduos, indo além de transformações de suas aparências, fossem elas voluntárias, para despistar as buscas policiais, ou involuntárias, no caso de cadáveres de desconhecidos depositados no necrotério. (Rouille, 2009, p. 86).

Em outras palavras, Rouille (2009) ressalta que não é apenas o registro fotográfico, pura e simplesmente, a ferramenta capaz de identificar e reconhecer indivíduos, os retratos realizados, além de toda técnica envolvida, que buscava pela clareza do traço, boa luminosidade, definição de qualidade etc., vinham acompanhados por outras ferramentas de mensuração de partes do corpo, como, por exemplo:

[...] a cabeça, o nariz, a testa, a orelha, os pés, a distância dos dedos médio, mínimo e cotovelo etc. Aos procedimentos fotográficos associam-se mensurações também estritamente estabelecidas, que exigem uma aparelhagem igualmente específica (régua graduáveis, esquadros, compassos, de espessura ou de correção) (Rouille, 2009, p.85-86).

Na mesma direção, entendemos que ser razoável afirmar que o próprio entrelaçamento entre antropometria e fotografia é capaz de trazer as limitações inerentes ao registro fotográfico documental, no que diz respeito à realização de um registro altamente fidedigno do fato que está sendo representado imagetivamente, haja vista que a foto, por si só, não é capaz, em última análise, de identificar com segurança o indivíduo (supostamente) delituoso. Acerca da temática da justeza e confiança que depositamos no registro fotográfico em sua forma documental, Rouille acrescenta que:

Bertillon, ao mostrar concretamente que a transparência da fotografia-documento não é produto automático da máquina, de um simples registro, mas o resultado de uma hábil construção. Entrecruzamento de injunções (nitidez, luminosidade, legibilidade, frontalidade, anonimato, instantaneidade etc.) e de proibições (sem escrita, sem matéria, sem sombra, sem espessura, sem deformação, sem homem, sem autor, sem retoque etc.), os princípios formais da transparência documental regulam as formas do verdadeiro e definem uma estética cujo paradoxo é realizar-se na invisibilidade. São esses princípios que estão por trás do efeito de verdade. A partir do momento em que a fotografia-documento se desvencilhar deles, ela cairá na fotografia-expressão, nos poderes de falsificação (Rouille, 2009, p.87).

Os exemplos das fotografias acima apresentados ilustram, assim, a concepção vigente à época acerca da principal função identificada na fotografia, qual seja: a de servir como fiel espelho da realidade, seja no âmbito das ciências médicas, policiais, jornalísticas, dentre outras. Essa concepção, no entanto, não foi aceita de forma unânime, haja vista as inúmeras reações contrárias que reivindicavam e enfatizavam, de sua vez, o caráter criador da fotografia. Esse movimento de contestação acerca da visão e das práticas fotográficas vigentes, diz respeito ao movimento intitulado Pictorialismo. De acordo com Dubois “[...] quando, no final do século XIX, alguns fotógrafos quiseram ir contra toda a tradição que acabamos de evocar, ou seja, quando pretenderam, apesar de tudo, tornar a fotografia uma arte, disso decorreu, como por acaso, o que foi chamado de ‘pictorialismo’” (Dubois, 2009, p.33).

De acordo com o pensador supracitado, o Pictorialismo representou um movimento de reação contra “[...] o discurso da mimese e da transparência [na fotografia], [...] [sublinhando] que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural,

sociológico, estético etc.)” (Dubois, 1993, p.37). O movimento em questão teve início em meados dos anos de 1980, e se popularizou, nos seguintes países: França, Inglaterra e Estados Unidos.

Como exemplo de fotografia pertencente ao período supracitado, propomos a apreciação de trabalhos fotográfico de alguns proponentes desse movimento, a saber: Robert Demachy, Edward J. Steichen, Gertrude Käsebier e Henry Peach Robinson.

Robert Demachy foi um fotógrafo francês, conhecido por ser um dos principais proponentes do pictorialismo. As fotografias realizadas no âmbito do referido movimento aproximavam a produção fotográfica da estética da pintura. Para tanto, uma série de técnicas eram utilizadas para a modificação da imagem, seja antes da realização da fotografia, como o uso de filtros nas lentes da câmera, como na modificação do negativo e na própria superfície da imagem fotográfica impressa. Neste último caso, os fotógrafos se valiam de técnicas empregadas na pintura para modificar a imagem, e os instrumentos mais utilizados eram pincéis, uso de substâncias químicas diversas para a impressão das fotografias, com o fito de obtenção da cor, como é o caso da goma bicromatada, borrachas, dentre outros instrumentos que possibilitavam a intervenção na imagem fotográfica.

Em seus trabalhos fotográficos, Demachy, como todos os demais pictorialistas, buscava um efeito análogo ao da pintura e ao do desenho, justamente pela tentativa de diferenciação de suas fotografias daquelas realizadas no âmbito comercial e/ou documental. De forma a apreciarmos o tipo de fotografia realizada nesse período, pelo fotógrafo mencionado, selecionamos três de suas produções imagéticas (imagem 9):

Imagem 9 - Demachy e as fotografias pictorialistas: fotografia como expressão artística



Robert Demachy, *Struggle*, 1904 – foto a.

Robert Demachy, *Contrasts*, 1904 – foto b.

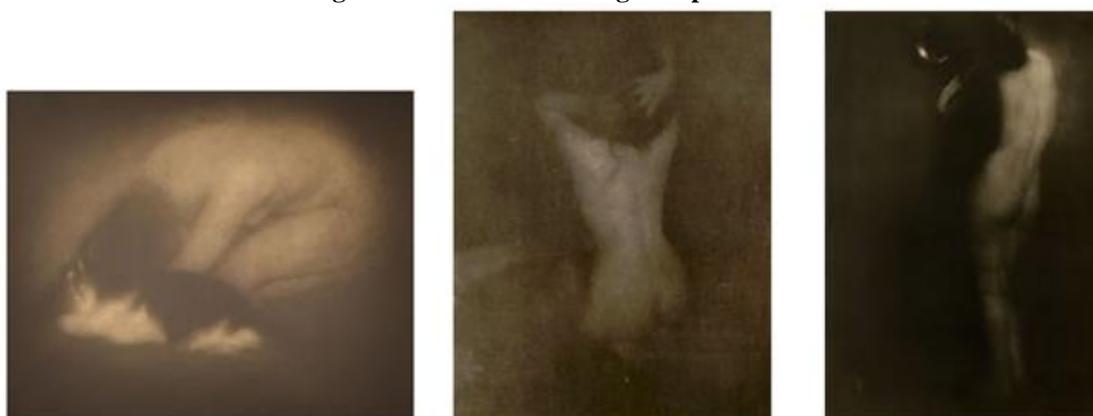
Robert Demachy, *Behind the scenes of Opera*, 1904 – foto c.

Fonte: Stieglitz (2013).

Podemos observar, nas fotografias acima apresentadas (imagem 9), uma estética imagética própria da pintura e do desenho. Demachy era conhecido pelas fotografias que traziam elementos como o da pincelada nas imagens, dando a ver uma composição que nos remete, de igual maneira, a técnicas do desenho. Muitos dos artistas desse período eram, de igual maneira, pintores ou desenhistas, e aproveitavam os seus respectivos conhecimentos nessas demais áreas na composição e manipulação das imagens fotográficas por eles produzidas.

No que diz respeito às fotografias do artista Eduard. J Steichen, pintor e fotógrafo luxemburguês, podemos apreciar, como no trabalho do fotógrafo precedente, a busca por uma foto sem contornos definidos, que procuravam reproduzir o efeito de pinceladas na tela – contrariamente à fotografia documental, que tinha por intento a reprodução de traços firmes e bem definidos, boa iluminação e possibilidades de reconhecimento imediato do objeto retratado. Steichen, pelo fato de ter sido pintor antes mesmo de iniciar trabalhos no âmbito fotográfico, se valeu de técnicas que aprendeu na pintura para a composição de suas fotografias. Uma das técnicas utilizadas pelo mesmo foi descoberta quando ele, acidentalmente, derramou água na lente da câmera, obtendo tonalidades e luminosidades diferentes em suas fotografias (The New York Times, 1973). As fotografias de Steichen foram publicadas, frequentemente, na revista idealizada por Alfred Stieglitz, famoso fotógrafo, conhecido por divulgar trabalhos fotográficos de cunho artístico. Conforme relata a literatura, Stenchein foi um dos fotógrafos conhecidos por ser um dos mais bem pagos em vida. Seleccionamos três de suas fotografias, de modo a visualizarmos a estética empregada pelo artista na construção de suas imagens fotográficas (imagem 10):

Imagem 10: Steichen e a fotografia pictorialista



Edward Steichen, *Nude with Cat*, 1903 – foto a.

Edward Steichen, *Dolor*, 1903 – foto b.

Edward Steichen, *The little round mirror*, 1906 – foto c.

Fonte: Stieglitz (2013).

Conforme mencionamos, as fotografias acima são exemplos ilustrativos contundentes do movimento pictorialista, exemplos esses que dão a ver elementos muito específicos da estética almejada por seus proponentes, a saber: a indefinição do traço do objeto ou motivo retratado, por uma espécie de mimese de elementos próprios às imagens oriundas da pintura, bem como pelos motivos retratados que, no caso das imagens aqui apresentadas, dizem respeito a uma série de nus.

Outra proeminente fotógrafa, conhecida por ser uma das principais proponentes do pictorialismo, foi Gertrude Käseiber, fotógrafa estadunidense, conhecida por realizar retratos de pessoas anônimas e de cenas e questões relacionadas à maternidade. Käseiber começou a fotografar aos quarenta anos, e também teve inúmeras de suas imagens integradas à revista de Alfred Stieglitz. Embora suas imagens tragam certa dimensão confessional do cotidiano, o que talvez possa ser, em algum momento, confundida com um registro documental, Käseiber se valia de fotografias posadas e de uma técnica na fotografia conhecida como ‘foco suave’ (Gertrude [...]. *In.*: National Museum of Women in the Arts). Essa técnica é a responsável pelo leve desfoque de algumas partes da imagem, capaz de trazer outras tonalidades para a composição fotográfica – bem como para a indefinição do traço dos motivos retratados.

No que diz respeito à composição de fotos posadas, a mais conhecida de suas fotografias intitulou-se *The Manger*, na qual podemos observar uma mãe amamentando o seu bebê. No entanto, é curioso observar o fato de que não havia bebê algum no colo da mulher retratada, mas apenas um amontoado de panos que simularam a sua existência. Dito de outro modo, além das possibilidades de intervenção direta nas imagens, com técnicas próprias da pintura, do desenho, dentre outros, os pictorialistas também se valiam da composição de imagens supostamente autênticas, simulando, nas mesmas, uma aparência de fidedignidade do fato retratado.

A seguir, trazemos duas de suas imagens (imagem 11), sendo a primeira delas, de sua vez, a fotografia na qual o suposto bebê embalado pelos braços da mãe trata apenas de um amontoado de cobertores.

Imagem 11: Gertrude Käsebier



Gertrude Käsebier, *The manger*, 1903 – foto a.
 Gertrude Käsebier, *The picture-book*, 1905 – foto b.
Fonte: Stieglitz (2013)

Além das imagens supracitadas, propomos a apreciação da fotografia de autoria do fotógrafo inglês Henry Peach Robinson, que também foi um dos defensores do movimento pictorialista, intitulada *Fading Away* (1858) (imagem 12):

Imagem 12 - Fading Away



Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858, Albumen silver print from glass negatives.
Fonte: Fading [...]. In: The Met Museum.

De acordo com as informações disponíveis no Metropolitan Museum, a fotografia acima, que, à primeira vista parece se tratar de uma pintura, foi produzida da seguinte maneira:

Robinson combinou perfeitamente cinco negativos separados para produzir esta narrativa íntima de tragédia familiar. A cena gira em torno de uma jovem acamada morrendo de tuberculose – ou possivelmente de coração partido, como sugerido pelo título shakespeariano de um estudo preliminar, “She Never Told Her Love”. A imagem era notória tanto pela “artificialidade” de sua técnica quanto por seu tema, considerado mórbido e dolorosamente íntimo demais para ser representado fotograficamente. A mistura perfeita de realidade e artifício de Robinson, no entanto, atraiu o príncipe Albert, marido da rainha Vitória, que comprou uma impressão de *Fading Away* e emitiu uma ordem permanente para todas as grandes fotografias compostas que Robinson faria. (*Fading [...]*. In: *The Met Museum*, tradução própria).

A partir da citação acima, podemos entender que técnicas de manipulação da imagem fotográfica, mesmo as mais sofisticadas - como essa utilizada por Robinson da combinação de negativos para gerar uma imagem única -, estão presentes desde os primórdios do surgimento da fotografia, não sendo, assim, privilégio da contemporaneidade digitalizada a prerrogativa da manipulação da imagem, na qual há uma série de aplicativos ou programas que auxiliam nesse processo de composição e alteração da mesma.

Dando continuidade às discussões acerca das principais características dessa corrente fotográfica, podemos entender que, malgrado o pictorialismo propusesse uma espécie de contraponto às visões da fotografia como mera cópia do real, como bem pontuou Dubois:

Pretendendo reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas não conseguem propor algo além de uma simples inversão: tratar a foto exatamente como uma pintura, manipulando a imagem de todas as maneiras: efeitos sistemáticos de flou ‘como num desenho’, encenação e composição do sujeito, e sobretudo: inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis instrumentos e vários produtos. O pictorialismo não faz outra coisa, finalmente, além de demonstrar pela negativa a onipotência da verossimilhança nas concepções da fotografia no século XIX. (2009, p. 33-34).

Nota-se, dessa forma, que o pictorialismo apropriava-se de uma espécie de produção diferenciada da imagem fotográfica, que tinha início com o dispositivo fotográfico e que, por fim, fazia-se valer de outras técnicas e materiais oriundos de outras artes visuais: como é o caso da pintura e do desenho, com o uso de pincéis, lápis, tinta, e das técnicas de produção de imagens vinculadas a essas artes, e mesmo de outras técnicas como a combinação de negativos, para a

formação de uma imagem única, como é o caso de Robinson, bem como o uso de substâncias químicas específicas para produção da imagem.

O movimento pictorialista marca, por seu turno, o início da segunda etapa de desenvolvimento da fotografia apregoada por Dubois, em face da compreensão do processo criativo mediado pelo dispositivo fotográfico, encetando, assim, novas posturas e práticas que questionavam a dimensão puramente objetiva da representação fotográfica. Mesmo com as supostas lacunas presentes em tal movimento, ele inicia uma série de questionamentos acerca do valor estritamente documental da imagem, criando-se, assim, aberturas para o pensamento segundo o qual até mesmo um registro que se pretende fiel ao fato documentado possuiria, de sua vez, uma dimensão expressiva de quem o realizou, bem como das próprias modificações da imagem em virtude da composição material do aparelho fotográfico, tais como: tipo de lente, da configurações de luz e velocidade necessárias para a realização do registro fotográfico, do enquadramento escolhido pelo artista, bem como das possíveis manipulações feitas, no pós-produção, com os negativos da imagem e ou uso de Photoshop ou aplicativos de alteração da imagem (como é o caso das diversas opções de aplicativos gratuitos de manipulação da imagem, hoje disponíveis na contemporaneidade digitalizada, o que inclui, de sua vez, os filtros digitais).

De acordo com Dubois, essa etapa representaria um momento no qual há uma abertura para que se possa pensar que:

Qualquer imagem [mesmo as pretensamente documentais] é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, recolocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos [...]. (2009, p.53).

Por fim, na terceira etapa do desenvolvimento da concepção fotográfica, identificada por Dubois, temos a concepção indiciária, descrita pelo mesmo autor da seguinte forma: “[...] a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é, em primeiro lugar, índice” (2009, p. 53).

Conforme indicado no início deste capítulo, o aprofundamento dos tipos de signos vinculados a uma imagem fotográfica será realizado apenas na próxima seção. No entanto, é importante sinalizar que o índice é um tipo de signo que está em relação ao seu objeto, representando-o a partir de algum tipo de contiguidade que aponta para a sua existência. A

dimensão indicial, em nosso entendimento, pode ser entendida como uma forma intermediária entre a primeira e a segunda etapas das principais concepções iniciais que se tinha acerca da fotografia. Foge-se, assim, de uma dimensão dogmática de pensar a foto como um espelho do real, encarando-a, nesse momento, apenas como um rastro do objeto, ou mesmo a partir da concepção de pistas de um dado evento trazidas pelo signo indiciário. Os signos indiciais dão a ver, de igual maneira, uma dimensão qualitativa evidenciada na existência de um fato, o que remeteria, da mesma forma, a uma dimensão expressiva e estética da imagem fotográfica – ainda que embrionária.

No entanto, na contemporaneidade de sociedades informatizadas, deparamo-nos com um possível quarto momento do desenvolvimento da produção fotográfica, no qual a imagem está inserida em um contexto de mudança da economia da produção e distribuição das imagens, bem como o acesso facilitado aos dispositivos de modificação das imagens. Essas mudanças, de sua vez, geraram uma espécie de descrença na imagem fotográfica como uma espécie de traço ou lastro do real, sobretudo em virtude das possibilidades mais amplas e democratizadas de sua alteração. De certa forma, essa quarta etapa difere-se das outras de formas muito sutis. Vimos que, no pictorialismo, as técnicas de modificação de fotografias já eram uma realidade, ainda que restrita ao universo de quem as dominava, como aquelas veiculadas às artes como a pintura e o desenho. Na contemporaneidade de sociedades informatizadas tem-se, no entanto, dispositivos automatizados que possibilitam a transformação da imagem, além de mídias de divulgação da mesma imagem que faz com que ela (a imagem), possua uma economia de exposição e consumo acelerados. As possibilidades de transformação da imagem, na atualidade de sociedades digitalizadas, se espraiam para o público não especializado, democratizando tais recursos a uma gama considerável de pessoas interessadas nas possibilidades de modificação e manipulação de imagens.

O novo regime de produção de fotografias, agora automatizado pelo dispositivo fotográfico, ganha novos contornos, sobretudo com a passagem da fotografia analógica para a digital, bem como o desenvolvimento de uma paulatina praticidade da manipulação da própria câmera fotográfica. Nesse contexto, cria-se a possibilidade de gerar imagens que mimetizam a dimensão indicial da fotografia, quando, na verdade a imagem pode ser fruto de refinados programas computacionais. Esse é o caso, por exemplo, de algoritmos que produzem uma série de imagens supostamente fotográficas, tendo como base um imenso arsenal de fotografias disponibilizadas por usuários de redes sociais. Como exemplo, podemos pensar na rede gerativa, treinada com técnicas de *machine learning*, denominada ‘*this person does not exist*’, que, a partir

da combinação de várias fotografias de pessoas reais, é capaz de gerar imagens de pessoas que nunca existiram, mas que, no entanto, dado o seu grau de realismo, persuadem qualquer observador acerca da fidedignidade da suposta representação fotográfica (imagem 13).

Imagem 13 - This person does not exist



Imagem gerada no site This person does not exist (2022).

Fonte: thispersondoesnotexist.com

A tecnologia empregada nesse site, bem como os possíveis desdobramentos da utilização dessas imagens para diversos fins, são abordados por Cintra nos seguintes termos:

[...] chama-se ‘redes adversárias gerativas’, criada pela empresa Nvidia. Uma das aplicações possíveis a esse tipo de recurso é a substituição de rostos humanos para uso comercial, sem precisar arcar com o direito de imagens em fotos usadas na rede. Torna-se cada vez mais difícil diferenciar um rosto humano real de uma face criada. Aplicações mais perversas utilizam as cyberfaces para produção de notícias falsas, as chamadas deep fakes. As problemáticas em torno disso já têm nas fake News e na crise atual das democracias um bom presságio dos problemas que enfrentamos em termos sociais (2021, p.23).

De acordo com a mesma autora, aquilo que ela denomina ‘*cyberface*’ diz respeito a: “[...] uma face criada digitalmente e não um rosto humano digitalizado [...]” (Cintra, 2021, p.21), como é o caso, por exemplo, dessas imagens geradas automaticamente pelo site supracitado. A possibilidade de produção de *cyberfaces*, para fazer uso da nomenclatura apregoada por Cintra, é capaz de gerar uma série de implicações semióticas (exploradas, com mais cuidado e vagar, na próxima seção) e éticas, dado que, conforme a mesma salienta: “O rosto, que existia na sua natureza de retrato fotográfico ou não, perde seu caráter semiótico de índice” (2021, p. 22). Dito de outro modo: há uma dimensão fática indicada, outrora, pela fotografia, que se arrefece, ao ponto mesmo de gerar uma série de incertezas acerca da existência do objeto fotograficamente retratado.

Um exemplo passível de ilustrar as afirmações acima¹¹, diz respeito à possibilidade de criação de perfis de pessoas que não existem, como foi o caso relatado pela CNN, por exemplo, de um estudante de ensino médio, de 17 anos, residente do estado de Nova York, que criou, no *Twiter*, o perfil de Andrew Walz, suposto candidato ao congresso americano. O estudante em questão criou uma página na internet do candidato inexistente e, para ilustrar a imagem do político imaginário, fez *download* de uma imagem no site acima mencionado (a saber, o “*this person does not exist*”). Conforme explicitado pelo canal de informação CNN, o Twitter concedeu ao perfil o selo azul, que diz respeito a um certificado de verificação de existência de pessoas que estão sendo representadas a partir dos perfis disponíveis na plataforma.

A possibilidade atual de uso da inteligência artificial no processo de produção de imagens de pessoas, sobretudo de rostos, é um marco importante no que diz respeito à quarta etapa do desenvolvimento da produção de imagens (de si e do outro). Na etapa em questão, pode-se produzir imagens híbridas, como é o caso das possibilidades de modificação radical de um retrato, mas que conta, ainda, com lastros da existência do objeto externo que é retratado na fotografia, ou mesmo a produção sintética de imagens que nada diz respeito a um referente externo a ela, como é o caso das imagens produzidas pelo site *This person does not exist*, bem como dos possíveis usos já disponíveis de criação de falsos perfis, como no caso ilustrado de Andrew Walz, o político inexistente. Conforme salienta Cintra (2022, p.21), essa é uma etapa importante no que toca à produção de imagens, sinalizando que há “[...] um novo debate sobre o futuro da face e suas representações [...]”, sobretudo, acrescenta a mesma, pela possibilidade

¹¹ O exemplo do de Andrew Walz, acima explicitado, foi tomado de empréstimo do professor Dr. Alexander Matthias Gerner, apresentado em uma de suas disciplinas sobre história da tecnologia e filosofia, no ano de 2022, na Universidade de Ciências de Lisboa.

atual de produção de “[...] rostos que não pertencem a ninguém, mas que existem somente como imagens.” (Cintra, 2022, p.22).

As possibilidades de produção imagética que são hoje disponibilizadas, habilitam, assim, uma mudança significativa na natureza da imagem, que, agora, podem trazer uma sensação de indicialidade, quando, na realidade, meramente imitam a estética que reconhecemos como portadora de um lastro da existência de determinado objeto representado imageticamente. Essas possibilidades de criação automática da imagem, como é o caso do exemplo acima apresentado, pode colocar em risco a opinião bem-informada e crítica dos usuários, e, por conseguinte, da busca por um contexto fático verossímil.

O fato mais intrigante e curioso trazido pelo exemplo do site *This person does not exist*, bem como os usos passíveis de serem realizados com tais imagens, diz respeito ao fato de que, na atualidade digital, com o auxílio do avanço tecnológico, uma imagem que não é fotográfica – pelo fato de não ter sido originada do contato da luz com o dispositivo mecânico – poder alcançar um grau de semelhança e persuasão contundentes, a ponto de nos convenceremos, em um primeiro momento, da real existência da suposta pessoa fotografada.

A possibilidade de produção imagética automatizada, como a exemplificada pelo site supracitado, convoca-nos ao conceito de realidade. Para Peirce, a realidade envolve o tempo e as três categorias. No entendimento do filósofo em questão, há um estado de coisas no mundo que possui permanência e que independe de nossos desejos ou mesmo da representação que dele se possa fazer, estado esse que ele denominara ‘realidade’. Nas palavras do próprio filósofo:

A realidade das coisas consiste em se imporem persistentemente ao nosso reconhecimento. Se uma coisa não tem essa persistência, é um mero sonho. A realidade, então, é persistência, é regularidade. No caos original, onde não havia regularidade, não havia existência. Foi tudo um sonho confuso. Podemos supor que isso ocorreu em um passado infinitamente distante. Mas à medida que as coisas vão ficando mais regulares, mais persistentes, vão ficando menos sonhadoras e mais reais (CP.1.175 [1890-1]).

Na passagem acima, Peirce assinala as características centrais de sua noção de realidade, a saber: a dimensão da persistência e da regularidade dos eventos, o que envolve certa continuidade temporal de determinada coisa e/ou evento, bem como outra característica central, a saber: a realidade não depender dos juízos que sobre ela fazemos. Os nossos juízos sobre o real não possuem, dessa forma, o poder de alterar determinado estado de coisas no mundo.

Acerca ainda desse tema, Rodrigues ressalta que:

A permanência do Real é uma característica determinante. Não se deve confundir os conceitos. Peirce distingue Realidade de existência, da seguinte maneira: a existência é individual, reage a outra individualidade, é particular, está sob a categoria da Atualidade Bruta. A Realidade, por outro lado, é dotada de generalidade, ela não se esgota na individualidade particular, na presentidade absoluta. É característico dos Seres Reais do terceiro Universo não existir isoladamente, mas estar em relação com outros Seres, indicar algo diferente, fora, relacionando-se com esse outro. Deve haver algo na Realidade que escape à determinação, pois observamos o crescimento da diversidade na natureza. Se o Real fosse definível pelo campo existencial dos fenômenos que o compõe, não haveria explicação para, por exemplo, a diversificação e a formação das espécies [...] (2003, p.89).

Rodrigues (2003), na passagem acima, assinala a diferença entre realidade e existência, sendo a primeira, de sua vez, de um tipo mais geral, que envolve a dimensão de leis e hábitos que ultrapassam aqueles do domínio humano – como demonstrado por exemplo, patentemente, pelas estações, que indica um hábito geral, real e contínuo no qual determinadas transformações acontecem nos âmbitos climáticos e de crescimento e frutificação de determinadas espécies de plantas. As leis e convenções são hábitos, e, como hábitos, não podem ser tocados como uma cadeira ou uma maçã, apenas inferimos a sua existência em virtude dos eventos do mundo que se repetem e permitem com que façamos certas previsões de maneira que seja possível fazer planos de conduta para um fim almejado no futuro.

Voltando a nossa discussão acerca dos impactos das novas tecnologias de produção de imagem inauguradas pelas tecnologias de informação e comunicação, observamos que mecanismos fotográficos são acoplados em dispositivos como *smartphone*, *tablets*, aparelhos celulares, dentre outros. Essa nova forma, automatizada e mais prática de se produzir imagens, conforme ressaltado, facilita e endossa mudanças de hábitos, dentre os quais, por exemplo, o contato mediatizado com o mundo bem como a relação a ser estabelecida entre agentes sociais e a própria percepção de si, agora também mediatizada. Foi essa mudança que operacionalizou, segundo Sontag (2003), a possibilidade de televisionar eventos como as grandes guerras do ocidente, o que também proporcionava um acesso às distantes vivências e dramas de outros povos em situação de guerra. No âmbito do tema de nossa pesquisa, podemos pensar nas influências de tais dispositivos no que diz respeito ao acesso e publicização da imagem, mais especificamente, da imagem do corpo, também, nos âmbitos individual e coletivo. Além disso, ressaltamos, de igual maneira, as possibilidades de modificação e alteração da própria imagem, chegando-se, assim, no limite, a um processo de criação de imagens que nada – ou muito pouco – tem a ver com o suposto referente nela retratado.

No que tange ao desenvolvimento do aparelho fotográfico, e às mudanças significativas por ele promovidas, pensadores como Santaella e Nöth (1997), por exemplo, em consonância com teorias de próteses tecnológicas emergentes entre 1860 e 1870 (Martins, 2012, p.15), consideram que o aparelho fotográfico pode ser compreendido como uma espécie de prolongamento de nosso aparato ótico, ou, para utilizar a expressão de ambos, ‘prótese ótica’. Próteses óticas, ou aparelhos fotográficos, em uma análise preliminar, são capazes de ampliar nossa percepção do mundo através da regulagem da lente, e das inúmeras possibilidades de fabricação de uma imagem através de opções de luz e velocidade dispostas na programação da máquina fotográfica, inaugurando novas formas de experienciar o entorno, o próprio corpo, bem como novas possibilidades de representar a si próprio.

Em síntese, entendemos que a breve contextualização histórica acerca do desenvolvimento da fotografia, ora apresentada, baseada nos trabalhos de Belting (2014), Rouille (2009), Dubois (1994), Santaella e Nöth (1997), é de fundamental importância para entendermos os elementos que estão em questão, hoje, na dinâmica de leitura de uma imagem, bem como os mecanismos a ela acoplados, como o regime de disseminação de imagens do local para o global (Sontag, 2003), bem como a democratização de aplicativos que possibilitam a modificação, em diferentes graus, da imagem.

Além disso, ressaltamos as dificuldades que se desdobram quando tratamos de autorrepresentação imagética que são compartilhadas em ambientes de interações em rede, devido a uma nova escala de exposição de imagens, bem como de possibilidades de manipulá-las de forma mais acessível, agora sem a necessidade de conhecimentos ligados à programação fotográfica, técnicas de manipulação do negativo ou técnicas de pintura e desenho, para a composição e modificação fotográfica – como no caso da pictorialismo, conforme apresentado.

A reconstituição histórica dos movimentos de mudança das principais concepções da fotografia, apresentadas por Dubois (1994), bem como os exemplos imagéticos explorados, é de fundamental importância para compreendermos o quão antigas são as técnicas de manipulação da imagem fotográfica, e de que cada época conta com seus mecanismos próprios de produção e alteração da imagem. Essa breve reconstituição histórica dos momentos do desenvolvimento da fotografia, em nosso entendimento, se fez necessária para ampliarmos a reflexão crítica acerca do momento que estamos vivendo hoje como uma espécie de continuidade do hábito de retratar-se – e de manipular a própria imagem – com outras técnicas acopladas ao ambiente digital, trazendo desafios para se pensar o papel da imagem na formação e/ou reforço de crenças dos usuários.

Em suma, vimos, de igual maneira, nesta seção, o movimento pelo qual percebemos significativas mudanças nas crenças a respeito do valor documental da fotografia. Como ressaltado pelos próprios pensadores Rouille e Dubois (2009; 1994), o dispositivo, por ele mesmo, não basta para conferir fidedignidade à imagem produzida, dado que ela (a imagem fotográfica) passa por uma série de alterações e mediações que se darão no decurso da produção da imagem.

Ao mesmo passo que os autores em questão salientem as diferentes etapas pelas quais a fotografia é passível de ser compreendida, é interessante acrescentar a tais perspectivas o posicionamento de Belting (2014) acerca da produção de autoimagens. O autor em questão, como vimos, sustenta a tese segundo a qual a incessante produção de imagens possui uma motivação comum que remonta aos mais remotos tempos da civilização humana, a saber: o temor pela morte e o desejo (individual e coletivo) de perdurar no tempo a partir de determinada representação imagética de si. Dito de outro modo: o desejo incessante de produção de imagens de si é um fenômeno assaz antigo, e não tem seu marco inicial com as redes de interações digitais.

Para além desse impulso primevo para criação de imagens, que Belting identificou no pavor diante da finitude, julgamos ser lícito, de igual maneira, sinalizar para outras possibilidades de leitura para o nosso fascínio diante da representação imagética, que Hockney (Gayford, 2007, p. 39) observou, por exemplo, no gosto das crianças pelo ato de desenhar e pelo desenho, sinalizando, em seu entendimento, o indício de um “desejo muito profundo de retratar”, já em uma tenra idade. Para ele, o impulso de criar imagens aparece diante do prazer que temos diante delas, e não apenas, conforme aferiu Belting, sobre o pavor diante da finitude – embora consideremos a hipótese desse último plausível e importante para as reflexões intentadas no presente trabalho.

Por fim, no contexto de sociedades digitalizadas, um novo cenário, no que tange à construção da imagem de si, começa a ser construído, dado que novos dispositivos de manipulação e de criação de imagens podem proporcionar uma gama de possibilidades de composição da imagem de si e do próprio corpo, desgarrada do objeto que supostamente a gerara, o que configuraria, em nosso entendimento, o quarto momento da fotografia - seguindo a direção das reflexões de Dubois (1994) - no qual a imagem não necessariamente possui um rastro do objeto que a gerara.

Na próxima seção, apresentaremos, seguindo o fio condutor das reflexões ora apresentadas no presente capítulo, a noção de imagem fotográfica como uma linguagem comunicacional vinculada a uma perspectiva semiótica. Exploraremos a concepção de que uma

imagem fotográfica pode ser pensada como um tipo especial e composto de signos, capaz de comunicar ideias complexas para um dado nicho social. Tal passeio pela semiótica, em nosso entendimento, proporcionará um rico arsenal teórico para explorarmos a natureza de autoimagens no âmbito de interações telemáticas.

2.2 Corpo-signo, corpo-objeto e corpo-interpretante: um passeio pela semiótica peirciana

*O retrato pode assemelhar-se sempre a um rosto,
mas nunca pode ser um rosto.*
(Belting, 2019, p. 150).

Imagem 14: Quadro do Magritte



René Magritte, *Traição das Imagens*, 1929, óleo sobre tela.

Fonte: Martins (2016).

Conforme indicado no início deste capítulo, iremos nos apoiar no aparato conceitual proveniente da semiótica peirciana, de modo a lançar luz aos conceitos de imagem fotográfica como uma linguagem comunicacional. De acordo com a breve menção já feita neste capítulo, a semiótica, ou lógica, situa-se na terceira tricotomia das ciências normativas, conforme categorização de Peirce (CP 1.191 [1890-1]), estando esta, por sua vez, ocupando a segunda

tricotomia da divisão da filosofia. A fim de elucidar essas relações, apresentaremos uma breve reflexão sobre as ciências normativas. De acordo com o mesmo pensador:

A ciência normativa tem três divisões amplamente separadas: i. Estética; ii. Ética; iii. Lógica. A estética é a ciência dos ideais, ou daquilo que é objetivamente admirável sem qualquer razão ulterior. Não estou bem familiarizado com esta ciência; mas deve repousar na fenomenologia. A ética, ou ciência do certo e do errado, deve apelar à estética para obter ajuda na determinação do *summum bonum*. É a teoria da conduta autocontrolada ou deliberada. A lógica é a teoria do pensamento autocontrolado ou deliberado; e, como tal, deve apelar à ética para seus princípios. Também depende da fenomenologia e da matemática (CP 1.191 [1890-1])

A propósito, Peirce acrescenta que:

Sendo todo pensamento realizado por meio de signos, a lógica pode ser considerada a ciência das leis gerais dos signos. Tem três ramos: 1, Gramática especulativa, ou a teoria geral da natureza e significados dos signos, sejam eles ícones, índices ou símbolos; 2, Crítica, que classifica os argumentos e determina a validade e o grau de força de cada tipo; 3, Metodêutica, que estuda os métodos que devem ser perseguidos na investigação, na exposição e na aplicação da verdade. Cada divisão depende daquela que a precede (CP. 1.191 [1890-1]).

Vamos nos apoiar, neste trabalho, na primeira divisão da lógica, a saber: a gramática especulativa, que intenta, conforme explicitado por Peirce (CP. 1.191 [1890-1]), elucidar as formas de significação mediadas pelos signos. A partir desse ramo da semiótica, investigaremos a noção de imagem (que será tida, por esse prisma, como um tipo de signo), ou, mais especificamente, os signos imagéticos dos corpos que circulam nas redes sociais.

Tendo em vista as relações que os signos mantêm com seus objetos, ou, dito de outra forma, como o signo representa o objeto, bem como os efeitos possíveis gerados por tais signos (denominado interpretantes dos signos), julgamos ser importante destacar as características fundamentais que Peirce postulou acerca do objeto, que o diferencia, de sua vez, do signo propriamente dito (CP 4.536 [1897-1]). A caracterização de objeto, bem como sua diferenciação do signo, é central em nosso trabalho, a fim de que possamos entender não apenas as dimensões de como um corpo é representado, mas quais seriam as características desse corpo inserido em uma rede de interações que ultrapassa seu domínio representativo.

Acerca da questão do objeto, que é representado pelo signo, Peirce afirmará que existem dois tipos de objetos. De acordo com ele:

[...] temos que distinguir o Objeto Imediato, que é o Objeto como o próprio Signo o representa, e cujo Ser é, portanto, dependente da Representação dele no

Signo, do Objeto Dinâmico, que é a Realidade que por alguns meios concebe para determinar o signo para sua representação (CP. 4. 536 [1897-1]).

A respeito desse tema, Peirce (CP. 8.333 [1897-2]) acrescenta ainda que: “[...] um signo tem dois objetos, seu objeto como é representado e seu objeto em si mesmo.” De acordo com a linha argumentativa do referido pensador, o objeto imediato é a forma pela qual o objeto dinâmico é representado no signo, representação essa que pode capturar diversas facetas do objeto dinâmico (objeto real), mas que, no entanto, não esgotaria a complexidade deste. Acerca dessa temática, Hausman enfatiza que:

Por um lado, há o objeto dinâmico. Esta é a “coisa” inicial a ser interpretada. Por outro lado, há o objeto imediato. Este é o objeto dinâmico uma vez interpretado. E parece óbvio que o objeto interpretado é o que imediatamente serve de base para a evolução contínua das interpretações. Assim, o sistema assumido que é levado, ou mesmo imposto, ao início de uma interpretação consiste em objetos imediatos. Mas, mais uma vez, não haveria objeto imediato se não houvesse o objeto dinâmico, iniciador fundamental (2006, p.234).

Hausman acrescenta ainda que “[...] sem a persistência do objeto dinâmico, a abordagem peirciana perde seu fundamento ontológico. Ou melhor, ele se transforma em um idealismo semiótico em que o objeto dinâmico é no máximo um dispositivo para justificar a investigação persistente” (2006, p. 237). Nessa passagem, Hausman enfatiza que a semiótica está vinculada não apenas a um mundo ideal de ideias, no qual os signos são apenas representações arbitrárias de uma determinada mente cognitiva.

De acordo com o pensador supracitado, temos sempre um acesso parcial ao objeto dinâmico, através do objeto imediato, pela seguinte razão: “A questão não é que somos incapazes de afirmar durante uma interpretação o que o objeto dinâmico ‘realmente’ é. A questão é que só podemos descrever o objeto imediato mais recente que funcionou como um objeto dinâmico”. (Hausman, 2006, p. 237). Dito de outra forma: o objeto imediato pode ser entendido como um recorte, uma das dimensões de um objeto dinâmico que, como o próprio nome elucida, está em constante transformação pela própria dinamicidade que lhe é intrínseca, bem como pelo seu caráter mutável ao longo do tempo.

Dando continuidade sobre as discussões acerca do objeto dinâmico, Hausman (2006), cita uma passagem das cartas de Peirce para Lady Welby na qual ele afirmará que o objeto dinâmico diz respeito não a algo que está fora da mente, mas a algo que é forçado por sobre a mente, a saber: “A propósito, o objeto dinâmico não significa algo fora da mente. Significa algo imposto à mente na percepção, mas que inclui mais do que a percepção revela”. (EP2, 1998, p. 478 [1906],

apud Hausman 2006, p. 237). Acerca dessa passagem, Hausman (2006, p.237) afirmará que: “Quando Peirce diz que o objeto dinâmico não significa algo fora da mente, entendo que ele indica sua oposição a algo externo e determinado ao qual a mente não tem acesso, ou seja, uma coisa em si”. Dito de outro modo, o objeto dinâmico, para Peirce, não se limita a uma dimensão estanque e matérica. Como o próprio nome sugere, o objeto dinâmico é aquele que se faz e se modifica, continuamente, no fluxo de suas interações e desenvolvimento.

Ainda sobre a questão que tangencia a investigação dos tipos de objetos no seio da semiótica peirciana, Hausman propõe a discussão acerca das ideias de referente e de objeto:

Essa suposição sobre a referência de ‘objeto’ poderia ser evitada, ou a questão contornada, se a palavra ‘referente’ fosse substituída por ‘objeto’, e a visão funcional fosse adotada. Uma ficção, então, tem um referente, quer a chamemos de objeto no sentido de objeto intencional de objeto ficcional. Não há centauro se os centauros são considerados coisas espaço-temporais que podem ser fotografadas. Mas um referente não precisa ser algo capaz de ser fotografado. Uma pintura representativa de um monstro fantástico tem um referente, algo que pode ser descrito e que é uma construção baseada em outras coisas existentes que podem ser descritas. Além disso, uma pintura abstrata ou não objetiva pode ter um referente, pelo menos na medida em que exhibe insights sobre uma sociedade, experiências individuais, vida ou realidade (2006, p. 238).

Na referida passagem, Hausman (2006) explicita como os objetos dos signos podem ser, de igual maneira, imaginários/ficcionais, como é o caso, por exemplo, de uma pintura abstrata ou de uma representação imagética de um animal que não existe factualmente no mundo. Dessa forma, é lícito afirmar que todo signo possui um objeto, ou, dito de outra forma, um referente. Hausman entende que a palavra ‘referente’ pode causar confusões pois, ao pensarmos nela, imaginamos algo vinculado a uma existência material e factual no mundo, quando, na verdade, uma ideia pode ser o objeto de um signo, ou mesmo uma imaginação fantasiosa, um desejo ou devaneio. Sendo assim, toda obra de arte possui um objeto, que pode ser difuso, a saber: uma ideia, um sentimento, a dimensão qualitativa de uma paisagem.

Seguindo a linha de raciocínio supracitada, em consonância com as reflexões supracitadas do autor em questão, cremos ser lícito trazer à baila as reflexões de Dantas (2019), que discute questões concernentes à obra de arte no âmbito do arcabouço teórico da filosofia peirciana. No entendimento da referida pensadora:

[...] se a obra de arte fosse vista apenas como signo, seria o mesmo que colocá-la apenas como mediação, e não como objeto real (dinâmico), se ela fosse colocada de pronto como objeto imediato, seria o mesmo que colocá-la como

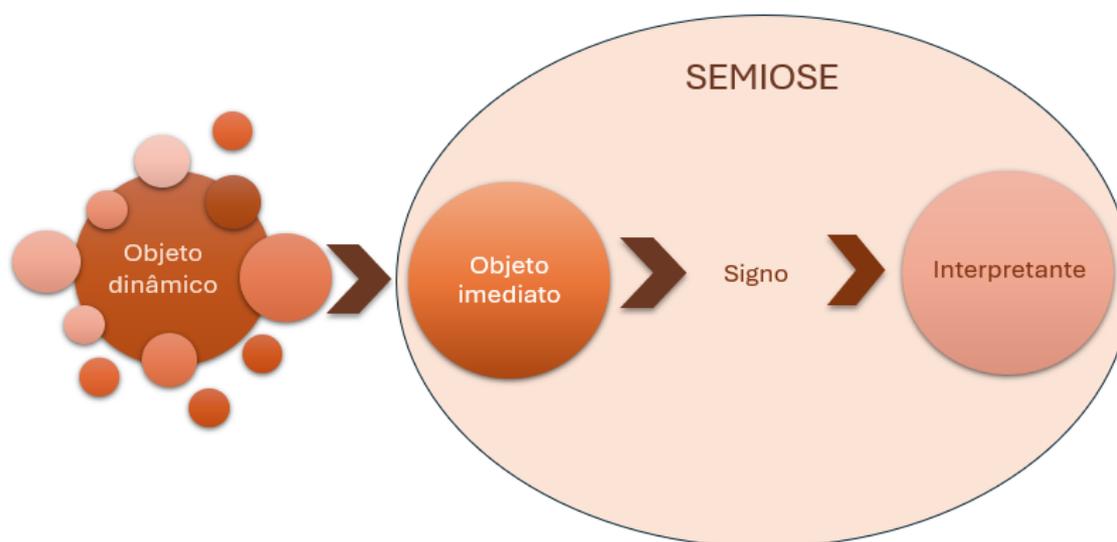
objeto já interpretado, mas o real é aquilo que é independente do que pensemos dele (Dantas, 2019, p. 240-241).

Na esteira da reflexão acima, entendemos que a obra de arte pode ser pensada de duas formas, que compreendem, de sua vez dois momentos distintos: enquanto signo da ideia do artista (durante o processo criativo de constituição de uma obra) e enquanto obra finalizada (momento no qual, vale a pena ressaltar, o artista se torna expectador de sua própria produção). A obra finalizada para o espectador cumprirá o papel de um objeto dinâmico, um ser único no mundo, que possui suas próprias estruturas internas que comunicam determinada ideia, com independência ontológica, inclusive, conforme frisado por Dantas (2019), de seu próprio criador.

Diante desse objeto único que é a obra de arte (que pode ser uma fotografia, pintura, escultura, entre outras), capturamos apenas uma dimensão da obra (objeto imediato), que será representado por um signo e que gerará uma cadeia de interpretantes (ideia na mente do contemplador/observador).

A fim de realizar uma síntese imagético-diagramática das explicações acima apresentadas, propomos, a seguir, o seguinte diagrama sobre a relação entre objeto dinâmico (objeto real) e objeto imediato (objeto interpretado pelo signo):

Diagrama 9: Relação entre objeto dinâmico e objeto imediato



Fonte: elaboração própria, em parceria com Lucia de Souza Dantas (2024).

‘No diagrama acima podemos perceber que o objeto dinâmico, representado, à esquerda, por diversos círculos, diz respeito a uma dimensão múltipla da realidade, com diversas nuances e camadas de complexidade, em um processo contínuo de transformação e movimento. O objeto

imediatamente, de sua vez, diz respeito à representação de uma faceta do objeto dinâmico que determina o signo, constituindo, dessa forma, o objeto que é percebido e interpretado pelo intérprete. Logo, esse objeto imediato será representado pelo signo e, como já mencionado, gerará novas interpretações (semiose). É importante a atenção para o fato de que as possibilidades não realizadas, em estado de potencialidade, do objeto dinâmico, estejam representadas em nosso diagrama por apenas um número finito e reduzido de círculos, no entanto, essas potencialidades são bastante amplas e potencialmente infinitas, pois, como o próprio nome sugere, o objeto dinâmico está em constante processo de dinâmica transformação.

Vale a pena ressaltar que, em uma de suas caracterizações de signo, contrapondo-o à de objeto, Peirce coloca em relevo as seguintes considerações:

A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível ou apenas imaginável [...] para que algo possa ser um Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu Objeto [...]. Um signo pode ter mais de um Objeto. Assim, a frase “Caim matou Abel”, que é um Signo, refere-se no mínimo tanto a Abel quanto a Caim, mesmo que não se considere, como se deveria fazer, que tem em “um assassinato” um terceiro objeto (CP 2.230 [1890-1]).¹²

É interessante notar, a partir das passagens supracitadas, que, para Peirce, o signo pode representar mais de um objeto, como é o caso da frase por ele explicitada. Nesse sentido, podemos pensar na possibilidade de o signo representar objetos compostos e difusos. Além disso, como indicado na passagem acima, é interessante notar que a noção de objeto não se limita ao âmbito das coisas físicas e mundanas como cadeiras e corpos biológicos. Há, em seu entendimento, objetos de tipos ‘imaginários’, como é o caso daqueles objetos originados no seio da criação artística, ou mesmo de nossos mais inventivos devaneios e sonhos.

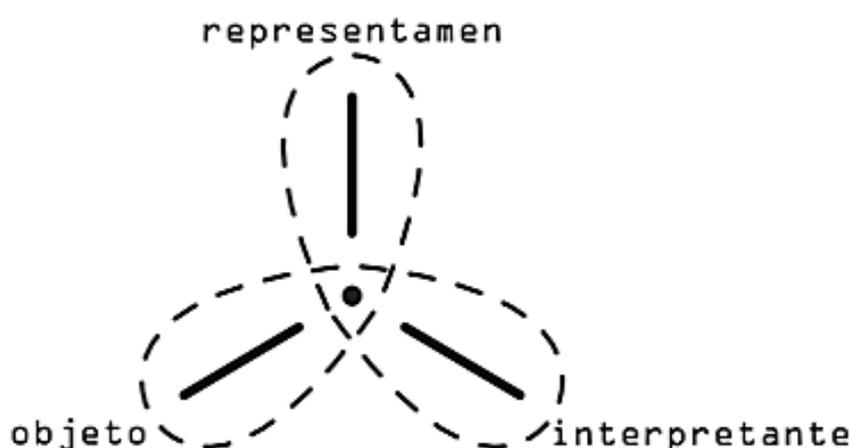
Conforme assinalado, a fim de analisarmos aspectos concernentes à noção de imagem, bem como de seus desdobramentos em redes sociais digitais em sociedades contemporâneas informatizadas, lançaremos mão do arcabouço teórico advindo da semiótica peirciana. Por esse prisma de análise, podemos entender que uma imagem pode ser considerada como um tipo especial de signo, muito embora, vale ressaltar, nem todo signo seja uma imagem. Para uma maior apreciação de tal concepção, apresentamos, a seguir, uma das caracterizações peircianas de signo. Segundo Peirce:

¹² Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2005, p. 47).

Um signo ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. (CP 2.228 [1890-1]).¹³

Percebe-se, com essa caracterização inicial de signo, que, o que diferencia a semiótica peirciana das demais é o fato de ela assentar-se em uma lógica triádica, na qual há a relação do signo com seu objeto, e os efeitos possíveis que esse mesmo signo é capaz de gerar (denominado por Peirce “interpretantes”) em mentes reais ou potenciais. Para apreciar melhor tal definição, vejamos o diagrama abaixo:

Diagrama 10 - Signo (ou representamen), objeto e interpretante



Fonte: Queiros e Farias (2017, p.6).

A representação diagramática acima salienta os três correlatos inerentes à noção triádica de signo, correlatos esses que podem evoluir para cadeias semióticas mais complexas, em virtude daquilo que Peirce denominou semiose (CP, 5.484 [1897-1]). De acordo com o mesmo pensador:

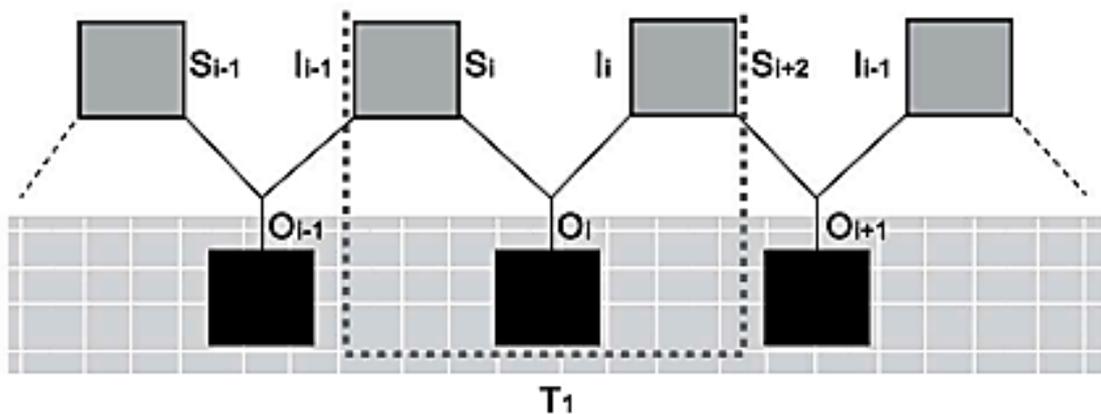
É importante entender o que quero dizer com semiose. Toda ação dinâmica, ou ação de força bruta, física ou psíquica, ocorre entre dois sujeitos [quer reajam igualmente um sobre o outro, ou um é agente e o outro paciente, total ou parcialmente] ou pelo menos é uma resultante de tais ações entre pares. Mas por ‘semiose’ quero dizer, ao contrário, uma ação ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, como um signo, seu objeto e seu interpretante, esta influência tri-relativa não sendo de forma alguma resolvível em ações entre pares. {*sēmeiōsis*} em grego do período romano, já na época de Cícero, se bem

¹³ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2005, p.45).

me lembro, significava a ação de quase qualquer tipo de signo; e minha definição confere a qualquer coisa que assim atue o título de um ‘signo’. (CP, 5.484 [1897-1]).

Dito de outro modo, a semiose pode ser entendida a partir desse processo, sempre entre três elementos, no qual a representação de um objeto pelo signo é capaz de gerar novos interpretantes, em uma cadeia semiótica potencialmente ilimitada. A fim de visualizarmos, de forma mais explícita, as referidas afirmações, apresentamos, a seguir, um diagrama elaborado por Atã e Queiroz (2019):

Diagrama 11: Semiose e a relação triádica signo-objeto-interpretante



Fonte: Atã & Queiroz (2019, p.4).

De acordo com Queiroz, o diagrama acima explicita o processo denominado ‘semiose’, que pode ser entendido da seguinte forma:

Um signo em uma determinada tríade S-O-I levará à produção de um interpretante, que, por sua vez, é um novo signo em relação ao objeto de S [signo]. Ou seja, um interpretante é tanto o terceiro termo de uma tríade anterior quanto o primeiro termo (signo) de uma tríade subsequente. [...] A semiose é um processo dinâmico, com signos traduzindo-se continuamente em outros signos, no tempo (Atã & Queiroz, 2019, p.4).

A partir da representação diagramática dos processos de semiose, podemos pensar, por exemplo, em um processo no qual a partir de um signo imagético que representa um objeto (evento, situação ou pessoa no mundo), é capaz de se desdobrar em outras representações sígnicas (imagéticas ou não). De uma fotografia, por exemplo, podemos extrair e pensar relações lógicas importante que a imagem é capaz de comunicar. Dito de outro modo: de uma

representação sígnica imagética outros signos, de natureza verbal ou não, podem ser suscitados. Ênfase especial foi conferida na questão do tempo (T1) na representação diagramática de Atã e Queiroz, acima apresentada, haja vista que, no entendimento dos autores em questão:

A semiose é distribuída temporalmente, uma ação de signos dependente do tempo que se desenvolve em diversas escalas históricas e evolutivas. Descrever um hábito de ação de signos é descrever um processo dinâmico que envolve passado e futuro: uma relação, que se desenvolve no tempo, entre uma generalização cumulativa de uma história passada de ações de signos e uma probabilidade de que esta história regulará de alguma forma as ações de signos futuras. Neste quadro, a estabilidade da semiose no tempo não é entendida como uma instanciação de estados representacionais num sistema, mas como regularidade da ação dos signos ao longo da comunicação. Um hábito não implica estase, mas regularidade ao longo da mudança (Atã e Queiroz, 2019, p.5).

A partir das considerações acima, podemos entender que o tempo é um fator importante para os processos de semiose, haja vista que a dinâmica interpretativa demanda tempo, seja no plano coletivo e/ou individual.

Partindo da definição semiótica peirciana de signo, podemos considerar que o fenômeno de representar a si mesmo, diz respeito a um processo de construção sígnica elaborado sobre si acerca de determinada faceta de uma identidade em constante dinâmica de (re)construção. No entanto, embora a autorrepresentação se dê através de um signo elaborado sobre si mesmo, é importante levar em consideração que as autorrepresentações são, também, representações elaboradas coletivamente.

Seguindo essa linha argumentativa da definição de signo apresentada por Peirce, e aproximando tal definição de nossos intentos investigativos, a saber, a noção de representação visual de si, Gonçalves *et al.* ressaltam que autorrepresentações sígnicas são:

[...] produzidas através de um ‘jogo de espelhos’ em que as ‘imagens sobre si’ se produzem através dos outros em um processo, eminentemente, relacional, fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Assim, a autoimagem é, por definição, uma imagem em transformação (2009, p.20).

O fenômeno de autorrepresentações, conforme ressaltado por Gonçalves *et al.* (2009), está implicado em um amplo contexto, no qual a dinâmica social atravessa e se interpenetra no modo com o qual os agentes sociais, inclusive, tendem a se perceber e ou a se representar.

De forma a melhor entender as camadas e os tipos de signos que concernem ao complexo processo de representação visual de si, ressaltamos a necessidade de aprofundamento da investigação da definição inicial de signo apresentada por Peirce, através de seus desdobramentos em três tricotomias, a saber: a primeira, que faz referência ao signo em relação a ele próprio, a segunda, que diz respeito à relação do signo com o objeto, e a terceira à relação do signo com o interpretante.

No que tange à primeira tricotomia, signos são denominados qualisignos, sinsignos ou legisignos. Qualisignos apontam para as dimensões de qualidades e potencialidades próprias a um signo e que ainda não foram corporificadas ou atualizadas no mundo. O sinsigno diz respeito ao caráter singular e existencial do signo, representado pela passagem das potencialidades qualitativas para o plano de sua aparição como evento singular. O legisigno representa mediação, regularidade expressa em hábitos.

Na segunda tricotomia (a saber, aquela que alude às relações do signo com seus respectivos objetos), deparamo-nos com a famosa divisão (também tricotômica) elaborada por Peirce, na qual ele afirma que determinado signo pode ser intitulado icônico, indicial ou simbólico (CP.2.243 [1890-1]). Grosso modo, ícones representam o objeto por sua semelhança com ele. Esse é o caso de pinturas, desenhos, dentre outras representações que mantêm, de forma substancial, algum grau de similaridade representativa com dado objeto.

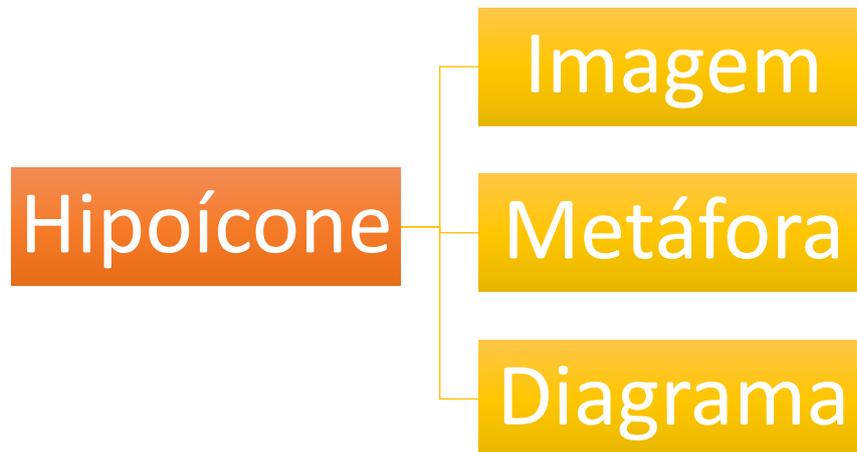
Em seu artigo intitulado *Sementes peircianas para uma filosofia da arte*, Ibri ressalta não apenas a dimensão de semelhança dos ícones com os seus objetos, enfatizando, de igual maneira, a sua capacidade de representar objetos que não necessariamente existem no mundo. Assim, o pensador em questão tece as seguintes considerações: “[...] não quero aqui realçar os ícones pelo seu poder de analogia ou de trazer as qualidades do objeto por semelhança, mas pelo seu potencial de significação independentemente da existência de seu objeto, pelo seu caráter de fazer nascer de dentro de si o objeto [...]” (Ibri, 2020, p.96).

No âmbito dos ícones, há, ainda a classificação de mais uma tricotomia, a saber: imagem, diagrama e metáfora (denominada por Peirce de hipóícones), De acordo com o mesmo pensador:

Hipóícones podem ser aproximadamente divididos de acordo com o modo de Primeiridade do qual participam. Aqueles que compartilham de qualidades simples, ou Primeiras Primeiridades, são imagens; aqueles que representam as relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; aqueles que representam o caráter representativo de um representamen, representando um paralelismo em outra coisa, são metáforas (CP 2.277 [1890-1]).

Em uma síntese imagética, poderíamos pensar na divisão dos ícones, desdobradas para a tricotomia dos hipoícones (ou signos degenerados), passível de ser observada a partir do seguinte diagrama (diagrama 12):

Diagrama 12 - Tricotomia dos hipoícones



Fonte: elaboração própria (2021).

A partir do diagrama acima, podemos observar que o hipoícone diz respeito a uma subdivisão tricotômica de signos que Peirce intitulou a partir da tríade imagem, metáfora e diagrama. No entendimento de Peirce, conforme mencionado, ícones são signos de possibilidade, estando, dessa forma, sob o domínio da primeira categoria. A imagem seria um tipo de signo ‘degenerado’, pois participa, por seu turno, do mundo no qual tem lugar os eventos, tendo, assim, suas qualidades corporificadas em um dado objeto existente, como é o caso de imagens uni ou bidimensionais. Ainda que corporificadas em objetos do mundo, as imagens podem ser compreendidas a partir da predominância de sua dimensão qualitativa (primeiridade). Os diagramas, de sua vez, são signos icônicos capazes de representar determinados tipos de relações (não necessariamente mundanas, pois os diagramas podem ser pensados para além da facticidade dos eventos, como é o caso, por exemplo, dos objetos imaginários), através de uma espécie de esquema formal como um mapa ou mesmo imagens que representem um tipo de relação específica (seja ela fictícia ou factual, conforme há pouco indicamos). Já as metáforas, dizem respeito à representação de um dado objeto a partir da realização de uma espécie de paralelismo com outras ideias ou coisas no mundo (Pignatari, 2014 p. 52).

Em uma síntese explicativa da tricotomia dos hipóícones, Stejernfelt ressalta que:

Sendo um ícone, o diagrama é caracterizado por sua semelhança com seu objeto – mas enquanto a imagem representa seu objeto por meio de qualidades simples e a metáfora o representa por uma semelhança encontrada em outra coisa, o diagrama o representa por meio de um esboço de esqueleto de relações (principalmente diádicas, aparentemente em uma tentativa de justificar os três subtipos de ícones triadicamente) (2007, p.90).

Na passagem acima, ênfase especial é conferida à elucidação da noção de diagrama, bem como de suas principais características. Essa noção, conforme explicitaremos adiante, será importante para pensarmos a noção de imagem fotográfica na contemporaneidade digital.

Ainda sobre a noção de diagrama, Ibri (2020) ressalta que Peirce a extraiu daquela de esquema, realizada, pela primeira vez, por Kant). De acordo com Ibri:

[...] na Analítica Transcendental, Kant propõe o conceito de esquema transcendental, que desempenha um papel mediador entre as categorias e os fenômenos, tendo características simultaneamente intelectuais e sensíveis. Afirma-o, também, como “produto da capacidade de imaginação” e uma “regra de síntese” desta capacidade [...] (2020, p.155).

À luz do que sugere Kant em seu esquematismo, parece-me que este enfoque do diagrama como uma imagem do tempo em que, de fato, o tempo está ausente para a consciência e, por esta razão, ela pode pensar de modo sintético todos os predicados expostos em uma unidade à visão, é um passo importante para entender a importância heurística desta unidade, mormente como apoio às estruturas diagramáticas das hipóteses na etapa abdução da investigação. (Ibri, 2020, p. 58).

Na passagem acima explicitada, Ibri (2020) ressalta as origens históricas da noção de diagrama empregada por Peirce, bem como uma das principais características do diagrama, que diz respeito ao seu poder de síntese de reunir, em uma única estrutura, as relações e predicados estabelecidos por cada elemento nele explicitado. No que toca à referida temática, Ibri (2020) dá continuidade à sua reflexão ressaltando o papel da matemática na criação de diagramas, haja vista o papel que ela desempenha, por excelência, na criação e reflexão imaginativa de mundos possíveis. Fazendo uso das próprias palavras do referido pensador, ele ressalta que:

A teoria dos diagramas de Peirce, fortemente inspirada no esquematismo de Kant, realça a Matemática em sua tarefa de criação de formas gerais que dotarão a percepção humana desta competência. A Matemática acaba se constituindo, a par de ensinar a perceber e generalizar predicados dos objetos, também em

exercício lúdico de criar e imaginar, não em algum sentido meramente diletante, mas realmente indispensável à sua própria prática (Ibri, 2020, p.80).

Como bem explicitado por Ibri (2020), cabe ao diagrama a generalização e síntese de predicados de objetos que podem ou não existir. Nesse sentido, o referido pensador aproxima a matemática do próprio processo de criação artística, no qual o artista, a partir da criação de diagramas de mundos possíveis, realiza suas obras, fazendo de seus objetos artísticos sínteses complexas de relações entre predicados que não necessariamente estão presentes no mundo. Em adição a essas características, Ibri mais uma vez enfatiza a importância que o diagrama representa no raciocínio e nos processos heurísticos, haja vista que, nas palavras do autor em questão:

Se considerarmos um diagrama como um ícone de relações evidenciadas à visão, ter-se-á diante dela, a presentidade de todos aqueles predicados relacionais. [...] Aquelas qualidades são, para a mente, absolutamente simultâneas, oferecendo-se já como uma primeira síntese e facilitando perceptivamente a associação de outras às ideias correlatas. (Ibri, 2020, p. 158).

Ao contrário de um texto ou de uma apresentação oral de ideias, na qual o raciocínio paulatinamente se forma, e na qual o fluxo cognitivo começa a realizar conexões entre os elementos apresentados no decorrer do discurso, em um diagrama temos todos esses predicados e relações reunidos e estruturados em uma unidade única que se presentifica instantaneamente para o observador. cremos que, nesse sentido, seja lícito afirmar que o diagrama facilita o raciocínio, além de facilitar, de igual maneira, possibilidades de conexões entre elementos que, não necessariamente, se faziam claros e conexos durante um discurso ou apresentação de ideias de uma forma linear e temporal. No que toca, ainda, à dimensão heurística proporcionada pelos diagramas, Ibri acrescenta que:

Lembre-mo-nos que esta presentidade das ideias para a mente é a sua condição fundamentalmente heurística, destarte o diagrama, como ícone, trazer o objeto representado em uma forma que lhe é estruturalmente análoga. Exclui-se, para esta mente observadora, a necessidade recursiva a operações mnemônicas; a presentidade do diagrama permite-lhe uma contemplação livre de quaisquer constrições: é este o estado da idealidade criadora que irá descobrir novas relações em que o olho para a exterioridade do diagrama e o olho para a interioridade do imaginário juntam-se na unidade de uma consciência heurísticamente perceptiva (2020, p.158).

Após apresentar as principais ideias concernentes à constituição de um diagrama, julgamos ser lícito identificar determinadas imagens virtuais do próprio corpo como imagens diagramáticas. Dessa forma, entendemos a representação sígnica do corpo (ou corpos virtuais) nas redes, pode ser compreendida como uma espécie de diagrama que representa relações reais ou imaginárias acerca da vida de determinada pessoa, bem como das relações que ela estabelece (ou gostaria de estabelecer, conforme indicializado pela imagem produzida) com o próprio corpo e com a imagem de si que ela projeta para um determinado público de usuários. Conforme aferido, os diagramas, de sua vez, são signos icônicos capazes de representar determinados tipos de relações do mundo (ou extramundanas), através de uma espécie de esquema formal como um mapa ou mesmo imagens que representem um tipo de relação específica (seja ela fictícia ou factual).

Ao tomar a fotografia como um diagrama, e não meramente como um índice de um objeto existente, ressalta-se, dessa forma, que a imagem não é, necessariamente, subordinada a um objeto externo a ela (embora a fotografia possa trazer alguns aspectos do objeto externo). Ao não estar subordinada apenas à sua dimensão indicial, argumentamos que tomar uma foto como um diagrama implica em pensar um aspecto predominantemente icônico, pela possibilidade de criação de mundos imaginários através da manipulação de elementos do diagrama imagético, bem como elementos simbólicos da imagem, no sentido de que o símbolo é um signo de lei que remete a ideias gerais e hábitos passíveis de serem reconhecidos por determinado nicho social.

Retomando a divisão tricotômica dos ícones em hipoícones, julgamos ser importante, a título de melhor compreensão e clareza acerca do tópico em questão, relacioná-las às categorias fenomenológicas, o que traria, de sua vez, uma espécie de gradação sugerida por tal divisão. A imagem estaria vinculada a uma faceta de primeiridade, haja vista sua dimensão da prescindibilidade do lastro real do objeto. O diagrama, por seu turno, já traria, no aspecto formal, dimensões de um lastro em relação a um estado de coisas no mundo (real ou imaginário) que se intenta representar, no qual esse lastro do real seria passível de ser tomado em uma dimensão formal. As metáforas, de sua vez, de acordo com Pignatari:

[...] seriam terceiridade entre primeiridade: elas se referem principalmente a símbolos (palavras). Em termos semióticos, podemos definir a metáfora como um hipoícones por contiguidade, significando uma semelhança ou paralelismo entre certas características supostamente observadas nos referentes dos signos (similaridade semântica, ou semelhança de significado) (2014, p.180).

A fim de visualizar as relações entre hipoícones e seus correlatos categoriais, propomos o seguinte diagrama (diagrama 13):

Diagrama 13 - Imagem, Diagrama e Metáfora e as categorias fenomenológicas peircianas



Fonte: elaboração própria, em parceria com Lucia de Souza Dantas (2024).

A partir do diagrama acima (diagrama 13), podemos visualizar diferentes gradações de camadas passíveis de se realizar entre as categorias fenomenológicas no âmbito da semiótica. Conforme indicado no capítulo precedente, ao adentrarmos as discussões atinentes ao domínio da representação (terceiridade), estamos operando no âmbito de uma discussão semiótica. A faceta de primeiridade de uma imagem, por exemplo, com as semelhanças que ela nutre com determinado objeto, ressalta seus aspectos qualitativos, próprios às características concernentes à categoria de primeiridade.

Quando tratamos do diagrama, ênfase é conferida estamos às dimensões indiciais que estão sendo representadas no signo, que, no caso em questão, diz respeito a determinada estrutura de um objeto (seja ele fictício ou fático), o que nos remete às características concernentes da categoria de secundidade, por se tratar de uma estrutura que existe fora da mente daquele que a representa – e pela qual se intenta representar através de um signo diagramático. Já no que concerne à metáfora, destaque especial é conferido à faceta cognitiva da representação em questão, que remete, de sua vez, a um paralelismo de ideias capaz de informar o agente acerca de uma qualidade emergente ao se comparar duas ideias aparentemente distintas.

De modo a visualizarmos, de forma mais ilustrativa, a conexão entre os âmbitos da fenomenologia e da semiótica (ciência essa que, como vimos, proporciona o estudo dos variados tipos de signos e representações passíveis de se fazer acerca de um dado objeto), no estudo das representações imagético-corporais, apresentamos o seguinte diagrama de autoria de Pignatari (diagrama 14):

Diagrama 14 - Tábua de correspondências das tricotomias peircianas

TÁBUA DE CORRESPONDÊNCIA DAS TRICOTOMIAS PEIRCINAS

O SIGNO EM RELAÇÃO A:							
Si Mesmo	Objeto		Interpretante	Nível de Análise	Reino ou Campo	Característica	
		Signos Icônicos ou Hipócones					
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Imagem	Rema	Sintático	Do Possível	Qualidade
Secundidade	Sinsigno	Índice	Diagrama	Dicissigno ou Dicente	Semântico	Do Existente	Choque, Reação
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Metáfora	Argumento	Pragmático (Significado de Uso Efetivo)	Da Norma, da Lei	Generalização

Fonte: Pignatari (2004, p.55).

A partir do diagrama supracitado, podemos perceber a associação entre as três categorias aplicadas ao estudo dos diferentes tipos de signos. Os signos de primeiridade são da ordem do possível, os de secundidade, da ordem choque e da reação, e os de terceiridade, de sua vez,

situam-se entre os signos passíveis de generalização. Nesse sentido, podemos perceber que os hipóícones são espécies de signos compostos, trazendo, em seu bojo, uma composição de signos na qual, a partir da gradação da subdivisão proposta por Peirce, determinadas dimensões (qualitativas/potenciais, existenciais, simbólicas) da representação do objeto são colocadas em relevo. Vale ressaltar que a ênfase em uma dimensão, como por exemplo, a existencial, não exclui, necessariamente, as dimensões qualitativas e simbólicas.

Dando continuidade à nossa investigação a respeito da relação representacional entre o signo e o seu objeto, no que diz respeito ao signo indicial, Peirce assinala que este se trata de:

[...] um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto [...] Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a essas qualidades que ele se refere ao objeto (CP 2.248 [1890-1]).

Uma possibilidade de exemplificação de signos indiciais pode ter guarida nas fotografias, ou pelo menos em um tipo particular de fotografia. A dimensão indicial de uma fotografia pode ser ilustrada na seguinte passagem, na qual Peirce argumenta que:

As fotografias, especialmente fotografias instantâneas, são muito instrutivas, porque sabemos que elas são, em certos aspectos, exatamente como os objetos que representam. Mas essa semelhança deve-se ao fato de as fotografias terem sido produzidas em tais circunstâncias, as quais foram forçadas fisicamente a corresponder ponto a ponto à natureza (CP, 2.281 [1890-1]).

Nesse sentido, fotografias podem apresentar não apenas um caráter de certa similaridade com as qualidades de dado objeto (o que demonstraria sua faceta icônica), mas também evidenciaria, de acordo com Santaella e Nöth sua dimensão indicial em virtude da “[...] relação causal com a realidade devido às leis da ótica [...]” (1997, p. 109). Essa discussão acerca da fotografia, vale ressaltar, adquire uma nova roupagem em sociedades informatizada, haja vista que o mecanismo da fotografia analógica é substituído pelo digital, o que coloca em xeque a hipótese acerca da dimensão indicial da fotografia, e de sua suposta aderência com o objeto retratado.

Além disso, conforme vimos na seção precedente, a partir do trabalho de Rouille (2009), embora tida essencialmente em seu aspecto indiciário, a fotografia, desde seus primórdios, contou com técnicas de manipulação passíveis de colocar em questão tal perspectiva. O simples fato de o mecanismo fotográfico contar com opções de manipulação de construção da imagem, como velocidade, entrada de luz, abertura do diafragma, lente etc., já seria suficiente para

questionarmos a hipótese segundo a qual a fotografia limitar-se-ia a uma dimensão meramente indexical. Dito de outro modo: as possibilidades de manipulação da imagem já estão inseridas no próprio mecanismo da câmera, possibilitando, assim, uma dimensão criadora da imagem, e não apenas um aspecto documental que, como vimos na seção precedente, mesmo em seus usos voltados para ciências médicas, policiais, ou jornalísticas, são passíveis de questionamentos acerca da veracidade documental do registro realizado.

De forma a contemplar e ilustrar a ideia de signos indiciais, propomos a observação da seguinte fotografia de autoria de Jessica Backhaus, artista alemã (imagem 15):

Imagem 15 - Ilustração dos signos indiciais – exemplo 1



Jessica Backhaus, *Like the wind*, 2015, fotografia
Fonte: *Women Photographer*, 2018

Outra imagem assaz instigante (imagem 16), passível de ilustrar a ideia de signos indiciais, pode ser contemplada pela composição elaborada pelo fotógrafo estadunidense Lee Friedlander.

Imagem 16 - Ilustração dos signos indiciais – exemplo 2



Lee Friedlander *Sombra: Cidade de Nova York*, 1966, gelatin silver print.
Fonte: Lee [...] In.: San Francisco Museum of Modern Art.

A primeira fotografia apresentada traz interessantes dimensões a serem analisadas (imagem 15), a saber: além de trazer traços indiciais próprios de uma imagem fotográfica, em seu conteúdo há índices de uma outrora presença do copo molhado, indicializada pelos círculos de água formados pela presença-ausente dos mesmos na mesa. O papel amassado, bem como o cenário registrado na imagem em questão, indicializa, de igual maneira, sinais da presença humana habitando um determinado espaço que, ainda que ausente na fotografia, materializa-se na imagem pelos lastros de sua passagem.

No que toca à fotografia de Lee (imagem 16), outros índices são sobrepostos na composição fotográfica elaborada pelo mesmo, a saber: a forma de uma pessoa de costas – índice (ou pista) da existência de uma pessoa -, que é sobreposta por uma sombra da silhueta de outra - suposta - pessoa. Não se sabe, ao certo, se de fato são pessoas ou manequins que, por um talvez provável artifício do artista, nos traz a verossimilhança de uma realidade que, em última análise, escapa às nossas mãos e olhares. O próprio cenário poderia se tratar de uma ficção que tomamos como algo certo e indubitável. Estamos diante, nesse caso, de pistas que indicam e apontam para a possível existência de um objeto.

Lançando mão de uma metáfora fotográfica para analisar outros elementos relativos à imagem supracitada, Grant afirma que ela: “É como uma fotografia dentro da fotografia, se

considerarmos como a luz forma outra imagem nas costas da mulher. Imaginei como a própria luz poderia criar uma imagem se a mulher tivesse um filme fotossensível em seu casaco [...]” (2014, n.p.).

Já o símbolo, por seu turno, refere-se a signos que representam um conjunto de regras partilhadas no bojo de determinada sociedade, ou mesmo classes gerais integrantes da mesma. De igual maneira, também podemos pensar em qualquer imagem fotográfica como simbólica em virtude de esta trazer em seu bojo regras básicas de composição como enquadramento, composição dos elementos a serem representados na imagem, jogo de luz e sombra, dentre outros. Como exemplo, podemos pensar na representação imagética de grandes personalidades e/ou lugares turísticos, o que atestaria uma dimensão de convencionalidade e reconhecimento de padrões e regras compartilhados por um determinado grupo social que está familiarizado com tais lugares, pessoas e ideias a eles veiculados.

As três dimensões apresentadas da relação do signo com seu objeto podem estar entretecidas. Pensemos, por exemplo, na imagem de uma grande pensadora ou pensador. Há nela o entretecimento de signos qualitativos (ícones), existenciais (índices), que marcam a relação entre espaço e tempo, e convencionais (símbolos), passíveis de serem reconhecidos e generalizados pelo grupo cultural de pessoas que conhecem o trabalho de dada personalidade. Para além desse exemplo, podemos pensar em qualquer imagem como passível de estabelecer o entretecimento entre essas três dimensões, haja vista, conforme comentado outrora, as facetas simbólicas que subjazem ao processo de composição da imagem, como as regras de composição da foto, bem como o próprio ato de fotografar ou produzir imagens, o que indicializa dimensões simbólicas culturalmente compartilhadas por uma determinada comunidade.

No que tange, ainda, às principais característica dos signos icônicos, indiciais e simbólicos, Robins salienta que:

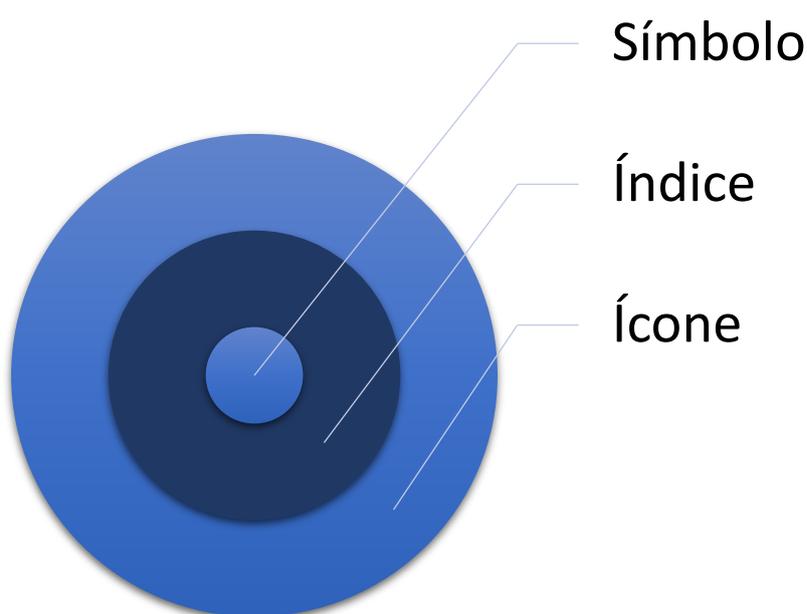
O ícone produz sentido por sua semelhança com outros signos. Para Peirce, o status de um signo como ícone depende da habilidade subjetiva do intérprete de ver o signo como algo semelhante. A iconicidade fala da possibilidade subjetiva de um intérprete associar livremente um signo à experiência passada. O segundo modo, a indicialidade, não é subjetivo e surge quando um signo tem uma conexão física com outro objeto. Isso ocorre quando um processo físico deixa uma marca no signo. Isso revela indiretamente a presença de outro objeto influenciando o signo, sem que esse objeto apareça diretamente. Finalmente, o modo símbolo aborda o significado convencional de um signo para uma comunidade. Isso não é totalmente subjetivo, mas ainda é contingente. Todos os signos exibem aspectos de todos os três modos, e uma imagem fotográfica não é exceção (2014, p.4).

A propósito das questões relativas à fotografia, no âmbito de uma análise semiótica da imagem, o mesmo autor ainda salienta que Peirce, quando realiza os comentários que fez sobre fotografia, assim o fez assentado em sua própria prática – e reflexões - como fotógrafo, na qual, conforme enfatizado pelo autor, ele atuava “[...] no observatório de Harvard durante o final do século XIX. Lá ele criou fotografias em placas de vidro de aglomerados estalares distantes” (Robins, 2014, p.2). Assim, Robins argumenta que, pelo fato de Peirce estar preocupado a refletir sobre esse tipo de imagem, seria lícito afirmar, nesse contexto, que:

Para que a fotografia seja uma ferramenta analítica útil para cientistas pesquisadores, a característica mais saliente é, então, a indexicalidade. Este aspecto de qualquer fotografia apresenta sua conexão com o mundo físico e pode permitir a medição e avaliação da força física. A tarefa do cientista é, então, não se distrair com a semelhança de uma fotografia com outro objeto. Isso requer uma dissociação conceitual entre o índice de um lado e o ícone do outro, mas tal distinção nunca é visível na própria fotografia. Em vez disso, todos os três modos estão sempre ligados. Isso leva a outra distinção importante que Peirce usará. Uma fotografia e sua imagem não são sinônimos, e ele pode discuti-las isoladamente. Ou seja, a imagem é apenas o aspecto icônico e simbólico de uma fotografia; enquanto seu elemento indexical é conceitualmente separado, mesmo que visualmente indistinguível. (Robins, 2014, p.5)

Como síntese visual do entrelaçamento dessa primeira e importante cadeia sógnica, propomos o seguinte diagrama (diagrama 15):

Diagrama 15 - Ícone, índice e símbolo



Fonte: elaboração própria (2021).

Conforme indicado pelo diagrama acima, a dimensão sgnica icônica é mais ampla, dado que contempla o plano das possibilidades, o que a vincularia, de sua vez, a uma dimensão de primeiridade. Os signos indiciais são aqueles que atuam na representação de objetos existentes no mundo. Mesmo os objetos existentes possuem uma dimensão qualitativa, por essa razão, todo ndice possui uma faceta icônica. Já o símbolo, de sua vez, que cumpre o papel de representar o objeto por convenção, englobando a dimensão icônica e indicial, já que as convenções e leis se expressam por determinados eventos passíveis de serem observados no mundo, e esses eventos, como já mencionado, possuem uma dimensão qualitativa.

Tomemos outro exemplo acerca do entrelaçamento entre ícones, índices e símbolos, apresentado pelo próprio Peirce em um texto intitulado *Of reasoning in general*, iniciado pelo mesmo no ano de 1895 como a primeira parte de um trabalho sobre lógica:

 impossível encontrar uma proposição tão simples que não tenha referência a dois signos. Tomemos, por exemplo, ‘está chovendo’. Aqui, o ícone é a fotografia mental composta de todos os dias chuvosos que o pensador experimentou. O ndice é tudo pelo qual ele distingue daquele dia, conforme é colocado em sua experiência. O símbolo é o ato mental pelo qual ele marca aquele dia como chuvoso (EP2, 1998 [1895], p. 20, tradução própria).

Dando continuidade às relações tricotmicas do signo, vimos que os signos podem ser pensados em relação a eles próprios (qualissigno, sinsigno, legisigno), em relação ao seu objeto (cone, ndice e símbolo) e em relação aos seus interpretantes. No que tange à relação dos signos com os seus interpretantes, Peirce realizou uma divisão igualmente tricotômica destes, dividindo-os, de sua vez, na seguinte tricotomia: rema, dicissigno ou discente e argumento. Nas palavras do próprio pensador:

Um Rema é um signo que, para seu Interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Todo Rema propiciar, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido (CP 2.250 [1890-1]).¹⁴

Dito de outro modo, um rema diz respeito às interpretações do signo que se assentam na dimensão de possibilidades. De forma a apreender as peculiaridades desse signo, Silveira salienta que: “Um mero predicado que não está sendo atribuído a nenhum sujeito será interpretado como um rema, dada sua possibilidade de atribuição [...]” (2007, p. 81). Em outra explicação proferida por Silveira, igualmente esclarecedora a respeito do signo remtico, ele enfatiza que: “[...] todo

¹⁴ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2005, p. 53).

ícone é um rema, uma vez que representa seu objeto sem exigir que este exista [...]” (2007, p. 82). Esse tipo de interpretação e apreensão das qualidades do objeto se assentam, sobremaneira, em uma dimensão do possível, diferindo-se, assim, daquilo que Peirce denominou signo discente (ou dicissigno), já que este, na palavra do referido pensador:

[...] é um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência real. Portanto, não pode ser um ícone o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real. Um Dicissigno necessariamente envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ele indicado (CP 2.250 [1890-1]).¹⁵

O dicissigno, conforme apregoado por Peirce, possui uma dimensão de interpretabilidade acerca de um dado real da existência, que pode, ou não, confirmar-se verdadeiro ou falso. Seguindo a linha de raciocínio peirciana, o filósofo afirma que todo dicissigno é formado, também, por signos remáticos, dada as características qualitativas a ele vinculadas para descrever o fato. Ainda sobre a temática do dicissigno, e sua possível vinculação no que tange à dimensão da interpretabilidade das fotografias, Peirce acrescenta que:

[...] um Índice, da mesma forma, pode ser um Dicissigno. O retrato de um homem com o nome de um homem escrito sob ele é estritamente uma proposição, embora sua sintaxe não seja a da fala, e embora o próprio retrato não apenas represente, mas seja um hipóicone. Mas o nome próprio se aproxima tanto da natureza de um Índice, que isso pode ser suficiente para dar uma ideia de um Índice informativo. Um exemplo melhor é uma fotografia. A mera impressão não transmite, por si só, qualquer informação (CP. 2.320 [1890-1]).

O exemplo que Peirce apresenta no fragmento acima é bastante interessante, pois abre a possibilidade de discutirmos, e problematizarmos, a concepção de fotografia como dicissigno no contexto da produção de imagens na contemporaneidade digital. No período em que Peirce reflete sobre a fotografia, e sobre tipos específicos de fotografia, como é o caso do retrato, esse tipo de discussão se insere em um período específico do desenvolvimento da produção de imagens, a saber: fotografias produzidas no final do século XIX, que se assentavam, sobretudo, em um tipo e gênero específicos de produção imagética. Sabe-se que nem todo retrato vem acompanhado de uma legenda, que indique o período no qual ele foi produzido, bem como a explicitação verbal do objeto retratado na imagem. Além disso, nem toda legenda traz elementos indiciais que nos permitam identificar elementos que dizem respeito ao espaço e tempo no qual

¹⁵ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2005, p. 53).

ela foi realizada. Para exemplificarmos esse ponto, tomemos, como exemplo, a seguinte fotografia realizada por Arno Rafael Minkkinen (imagem 17):

Imagem 17 - Polissemia entre legenda e imagem



Arno Rafael Minkkinen, Doric, Ionic, and Corinthian Columns, Lahti, Finlândia, 1985, fotografia.

Fonte: Minkkinen (2019).

A partir da fotografia acima (imagem 17), bem como da legenda, podemos perceber uma interessante composição na qual a legenda, ao invés de delimitar, apenas, o local e o período no qual a foto foi realizada, indicando para um objeto específico que foi retratado, mostra-nos que a composição entre palavra e imagem pode fazer referência a um terceiro objeto, que não necessariamente está na imagem, como é o caso, por exemplo da referência das três posições de mãos e braços à arquitetura grega, em uma contundente alusão às colunas dóricas, coríntias e jônicas. Abre-se, dessa forma, a compreensão da imagem como imagem-metáfora. O que está sendo retratado na imagem? Mãos e braços? Ou uma metáfora das colunas Gregas? Na mesma direção, é importante salientar que, a partir do exemplo da fotografia de Minkkinen, temos uma legenda que acrescenta informação, ampliando, dessa forma, os domínios interpretativos da imagem em questão.

Nessa mesma direção de problematização acerca da natureza de imagens fotográficas, Stjernfelt acrescenta que:

A ideia, é claro, é que a pintura de retrato forma a parte predicada do Dicisigno, enquanto o título da pintura fornece a parte subjetiva, informando sobre qual pessoa é reivindicada como possuidora (algumas das) propriedades visuais mostradas na tela. A própria pintura física é, evidentemente, um sinsigno, mas deve-se mencionar que – especialmente em uma época de fácil reprodução de imagens – réplicas semelhantes da pintura podem existir em abundância para que o retrato, tomado em sentido genérico, possa ser usado não apenas como

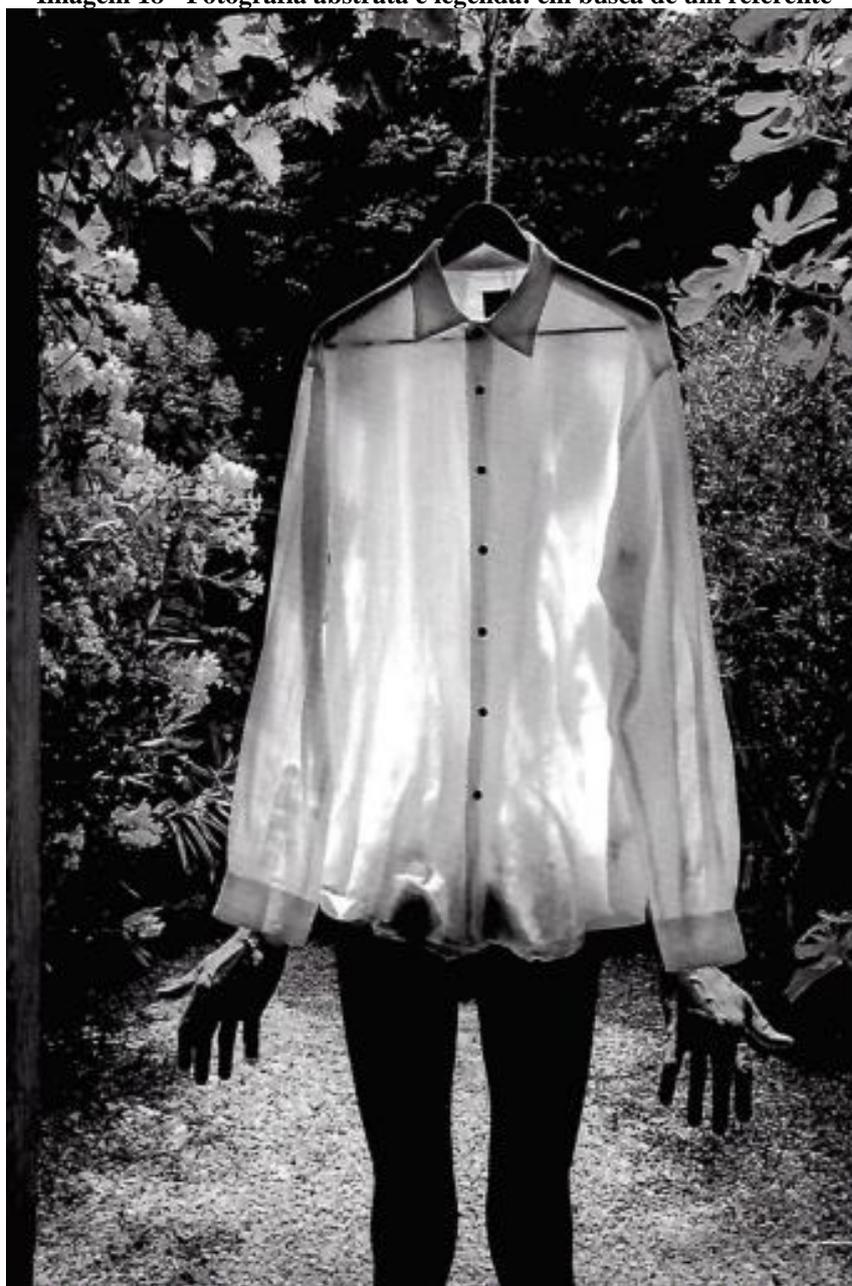
sinsigno, mas também como símbolo dicente. Sem título ou legenda, a pintura isolada não passa de um predicado insaturado – um rema (2014, p.63).

A partir da citação acima, julgamos ser lícito afirmar que a leitura semiótica de uma imagem deve levar em consideração uma série de elementos, e que, apesar de uma dada fotografia mimetizar a estrutura de um dicissigno, que traz, em seu bojo, uma legenda e uma imagem, ela não necessariamente funcionará como tal. A referida afirmação se assenta, por exemplo, em fotografias artísticas que, apesar de virem, por vezes, acompanhadas de uma legenda, tal legenda não faz referência a uma dimensão indexical que indica um valor de verdade ou falsidade do objeto representado no signo. Nas fotografias artísticas, vale ressaltar, estamos tratando de uma representação de objetos difusos, e, por se tratar, por vezes, de representação de objetos ficcionais, o valor de verdade ou da falsidade da imagem não se coloca nesse tipo de imagem.

Voltando para a análise da fotografia de Minkkinen, entendemos que, para além dessa interessante composição, na qual imagem e legenda formam uma espécie de metáfora, é mister pensarmos que a imagem fotográfica possui uma estrutura intrínseca capaz de comunicar, independentemente de sua associação com as palavras, sejam elas legendas ou mesmo um discurso verbal que intenta explicitá-la e/ou delimitar suas possibilidades interpretativas. Ressaltamos, de igual maneira, que nem todas as imagens vêm acompanhadas de suas respectivas legendas, sejam essas imagens mais figurativas, como no caso do retrato de pessoas, sejam imagens abstratas. Mais uma vez ressaltamos que, no período em que Peirce refletiu sobre a fotografia, ela começava, ainda, a constituir uma identidade própria, e que, no início, ela era tida apenas como uma mera cópia do real. Apenas em meados do século XX que essa concepção foi, aos poucos, se modificando, a partir de movimentos como o pictorialismo, que, como vimos, reivindicava a dimensão artística no âmbito da produção fotográfica.

Tendo em vista a complexa relação entre fotografia e legenda, sendo que esta última não necessariamente se associa à primeira em vista de identificar informações acerca do local e do objeto que está sendo retratado, é importante que pensemos não apenas nos moldes tradicionais de fotografia disponíveis à época de Peirce, mas nas multiplicidades de fotografias hoje disponíveis, que hoje se associam não apenas com palavras, mas com música, vídeos, dentre outros. Nessa direção, propomos a leitura de outra imagem de Minkkinen, a fim de problematizarmos esse tópico acerca de identificação das possibilidades interpretativas de uma fotografia associada, diretamente, a um dicissigno.

Imagem 18 - Fotografia abstrata e legenda: em busca de um referente



Arno Rafael Minkkinen, *Drip Dry*, Arles, 2013, fotografia.
Fonte: Minkkinen (2019).

É possível perceber, a partir da fotografia acima (imagem 18), que, embora ela venha acompanhada de uma legenda que explicita o local e o ano em que foi registrada, por ser uma fotografia abstrata, ela não identifica o objeto que está sendo retratado. A imagem em questão, acima apresentada, faz alusão a possibilidades múltiplas de interpretação, incitando o observador a adentrar nos mundos imaginários e fictícios por ela retratados. Entendemos que os exemplos acima explicitados sejam de fundamental importância para analisarmos essa conjunção entre

imagem e palavra, ou imagem e legenda, de forma mais ampla, considerando a polissemia interpretativas inaugurada pelas fotografias abstratas e artísticas.

Dito de outro modo: entendemos que seja preciso cautela ao identificar toda e qualquer imagem fotográfica como um dicissigno no sentido tradicional do termo. A primeira razão para que façamos esse tipo de afirmação se assenta no fato de que nem todas as imagens fotográficas estão acompanhadas de legendas, o que abre precedente para uma possibilidade interpretativa potencialmente ilimitada.

A segunda razão para isso, insere-se no seguinte fato: mesmo que a imagem venha acompanhada de uma legenda, dependendo da natureza da imagem (se abstrata ou não, se artística ou não), e da natureza da legenda, outras possibilidades interpretativas estarão disponíveis para a mente interpretadora, possibilidades essas que não necessariamente estão vinculadas a um valor de verdade da representação, sobretudo no caso de fotografias artísticas. Conforme assinalamos, certas fotografias, sobretudo as fotografias artísticas que podem vir acompanhadas de suas respectivas legendas, mimetizam a estrutura de um dicissigno, mas extrapolam a função interpretativa inicial a elas atribuídas, qual seja: a emissão de proposições falsas ou verdadeiras sobre o objeto representado.

Dando continuidade à discussão sobre os tipos de signos interpretantes, apresentamos, a seguir, as características centrais acerca do argumento. Peirce proferirá que o argumento se trata de:

[...] um signo que, para seu interpretante, é signo de lei. Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um argumento é um signo que é entendido como representando o objeto em seu caráter de signo. (CP 2.252 [1890-1]).¹⁶

No que tange aos signos argumentativos, temos aí, a dimensão predominante de terceiridade envolvida, indicando, de sua vez, conforme apregoado por Silveira, uma “[...] redução da espontaneidade das aparências e a máxima regularidade [...]” (2007, p. 87).

A discussão dos interpretantes inserida no âmbito da fotografia é importante a fim de entendermos os tipos de efeitos (potenciais e reais) que as imagens são passíveis de produzir em seu percebedor. No caso do rema, há apenas a possibilidade de produção de um efeito qualitativo, inserido no âmbito das sensações, da apreensão de uma imagem. No caso do dicissigno, o efeito a ser produzido diz respeito a compreensão de emissão de certas premissas acerca de um objeto

¹⁶ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2005, p. 53).

existente. Nesse caso, a foto possui um valor de verdade ou falsidade sobre o fato retratado. Enquanto no argumento, de sua vez, tem-se a produção de significados voltados à assimilação de leis gerais e convenções vinculadas à imagem.

Em síntese, vimos, nesta seção, as formas pelas quais podemos abordar uma imagem enquanto signo, a partir do referencial teórico próprio à semiótica peirciana. Vimos que, para Peirce, existe uma diferença bastante expressiva entre signo e objeto. Embora ele postule a diferenciação entre objeto dinâmico e objeto imediato e, ainda, entre objeto real (dinâmico) e imaginário, faz-se patente a ênfase conferida por ele no que tange às diferenças entre signo e objeto.

Vimos que a fotografia, no âmbito da semiótica, foi comumente entendida durante o seu desenvolvimento e das concepções vigentes sobre ela, sobretudo, enquanto signo indicial, embora diferentes fotografias possam trazer em seu bojo dimensões simbólicas e qualitativas. No que tange às possibilidades interpretativas do signo, denominadas por Peirce de ‘interpretantes do signo’, problematizamos a concepção de que uma fotografia será necessariamente interpretada como um dicissigno, muito embora determinadas fotos possuam a estrutura de um dicissigno (a saber: a conjunção entre legenda e imagem, passível de formar uma espécie de proposição) haja vista a variedade de tipos e estilos de fotografias hoje disponíveis, como é o caso, por exemplo, da fotografia abstrata. Nessa trilha, problematizamos, de igual maneira, a ideia de que uma foto sempre vem associada a uma legenda, e de que a legenda sempre traz informações significativas sobre a indicação do objeto que está sendo representado na imagem.

No decorrer das malhas argumentativas deste capítulo, conferimos ênfase especial à nossa hipótese segundo a qual a fotografia, no âmbito das interações telemáticas, pode ser, de igual maneira, compreendida como um diagrama, em virtude do caráter de similaridade formal entre representação e coisa representada (essa hipótese será desenvolvida, em maior grau de detalhamento, no próximo capítulo). Tal hipótese assenta-se, sobretudo, no que tange a um tipo especial de fotografia a qual nos propomos investigar, a saber, a fotografia que se faz do próprio corpo, bem como da síntese de elementos trazidas na composição da fotografia – o que dá a ver, dessa forma, uma espécie de relações complexas entre elementos (a forma como o corpo é representado, o local no qual a pessoa está inserida, os elementos trazidos para a composição da imagem, dentre outros).

Além disso, ressaltamos o fato de que um diagrama também pode representar relações imaginárias e fictícias, ou seja, ele habilita a criação de relações que não necessariamente

correspondem ao objeto externo da representação, não se subordinando assim, necessariamente a representações que tentam se aproximar da facticidade dos eventos no mundo.

Entendemos que seja de fundamental importância para os desdobramentos reflexivos da temática proposta, compreender as relações do signo com seu objeto e com os seus interpretantes (potenciais ou reais) gerados pelo signo em determinado agente, o que veremos de forma mais pormenorizada no quarto e último capítulo desta tese. Argumentamos que o aporte conceitual referente à semiótica é capaz de auxiliar no entendimento da complexa dinâmica que envolve a natureza de signos imagéticos veiculados pelas redes sociais digitais, bem como é apto a amparar a compreensão dos efeitos possíveis que eles poderiam gerar nos âmbitos individual e coletivo.

Conforme elucidado no decorrer deste trabalho, no contexto das interações telemáticas, em virtude dos inúmeros dispositivos de alteração de imagem, pode-se criar um corpo virtual completamente fictício, como é o caso dos programas de sínteses de imagens, visualizados, por exemplo, através do site *this person does not exist*, valendo-se, assim, de uma imagem de um corpo desejável e/ou manipulável ao bel prazer dos mais criativos – ou delirantes – devaneios. Na próxima seção, focalizaremos atenção especial à discussão dos interpretantes, bem como de sua relação na possível mudança de hábitos corporais dos usuários das redes.

2.3 Corpo-interpretante: os efeitos do signo na mudança de hábitos corporais

No que se refere às relações estabelecidas pelo signo com os seus interpretantes, vale a pena retomar outra definição de signo apresentada por Peirce em uma de suas cartas a Lady Welby (1906-08), acerca do desenvolvimento de sua teoria dos signos:

Eu defino um Signo como qualquer coisa que, por um lado, é de tal forma determinado por um Objeto e, por outro lado, determina uma ideia na mente de uma pessoa, que sua última determinação, que eu denomino interpretante dos Signos, é, portanto, mediatamente determinada por esse objeto. Um signo, portanto, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante. (CP.8.343 [1897-2]).

Dito de outro modo, os interpretantes dizem respeito ao efeito gerado pelo Signo que representa determinado objeto, sendo capaz, assim, de gerar outro signo na mente de determinado intérprete (que, vale ressaltar, não necessariamente limita-se a um ser humano). A geração de novos signos, de sua vez, está em um contínuo processo de desenvolvimento e revisão (sobretudo quando se trata, por exemplo, de signos que tentam representar determinada faceta da realidade

– como é o caso, por exemplo de teorias científicas). De acordo com Ibri, os interpretantes podem ser entendidos, de igual maneira: “[...] como um signo que significa num processo contínuo, vale dizer, cujo significado irá propriamente se desenhando também in futuro.” (2020, p.33).

Em suas correspondências a Lady Welby, Peirce acrescenta, ainda, que é preciso distinguir três tipos de interpretantes: interpretante imediato, dinâmico e normal. De acordo com Santaella, Peirce utilizou, pela primeira vez, a noção de interpretante em 1866, sendo essa divisão dos interpretantes uma das mais tardias realizadas por Peirce, que se deu, de sua vez, em meados de 1904 (Santaella, 1995, p.92).

Fazendo uso das palavras do próprio Peirce argumenta que:

É igualmente necessário distinguir o Interpretante Imediato, isto é, o Interpretante representado ou significado no Signo, do interpretante Dinâmico, ou efeito realmente produzido na mente pelo Signo; e ambos do Interpretante Normal, ou efeito que seria produzido na mente pelo Signo após desenvolvimento suficiente do pensamento. (EP2, 1998 [1908], p. 482).

No que toca, ainda, à discussão sobre os interpretantes, Peirce salienta que:

[...] devemos igualmente distinguir, em primeiro lugar, o Interpretante Imediato, que é o interpretante conforme é revelado na compreensão correta do próprio signo, e é comumente chamado de significado do signo; enquanto, em segundo lugar, devemos observar o Interpretante Dinâmico, que é o efeito real que o Signo, como Signo, realmente determina. Por fim, há o que denomino provisoriamente de Interpretante Final, que se refere à maneira como o Signo tende a se representar para estar relacionado ao seu Objeto. (CP. 4.536 [1897]).

Em outras palavras, Peirce entende que o interpretante imediato diz respeito às possibilidades de interpretações potenciais inerentes ao signo. Já o interpretante dinâmico, diz respeito à forma com a qual determinado signo realmente é interpretado por um intérprete, e o interpretante normal (ou final) diz respeito ao desenvolvimento de significações possíveis em virtude da maturação do pensamento. Santaella, acerca dessa divisão dos interpretantes, acrescentará que:

A tríade [de interpretantes supracitada] corresponde ponto a ponto às três categorias. O imediato é primeiridade, uma possibilidade inscrita no signo para significar; o dinâmico (interpretante produzido), secundidade, é o fato empírico da interpretação ou resultados factuais do entendimento do signo; o final é terceiridade, uma regra ou padrão para o entendimento do signo. O processo de interpretação de um signo genuíno incorpora necessariamente esses três momentos e, à maneira das três categorias, o primeiro prescinde do segundo e terceiro, o segundo precisa do primeiro e o terceiro precisa do segundo e primeiro. Os interpretantes imediato e final são interpretantes in abstracto e o dinâmico é interpretante in concreto. (1995, p. 101).

Dito de outra forma, seguindo as linhas argumentativas da pensadora supracitada, há uma dimensão de possibilidades de significação do signo que existe independentemente de ele ser interpretado por uma mente. A interpretação do signo por uma mente (ou conjunto de mentes), dá lugar aos interpretantes dinâmicos, ou seja, as significações atualmente realizadas. Os interpretantes finais diriam respeito a um processo de compreensão mais ampla dos signos, inseridos, assim, em uma dinâmica de compreensão de suas possíveis significações em um contexto mais alargado.

Há, ainda, no que tange às subdivisões realizadas por Peirce na caracterização dos interpretantes, uma segunda divisão tricotômica destes, a saber: os interpretantes emocional, energético e lógico. Essa subdivisão dos interpretantes, de acordo com Santaella surgiu em meados de 1907 e, assim, como a primeira subdivisão, acrescenta a mesma, ela tem como principal fundamentação as categorias de primeiridade, segundidade e terceiridade (1995, p. 104). Fazendo uso das palavras de Peirce sobre a divisão supracitada dos interpretantes, ele ressalta que:

[...] o problema de qual é o "significado" de um conceito intelectual só pode ser resolvido pelo estudo dos interpretantes, ou efeitos significativos próprios, dos signos. Descobrimos que estes são de três classes gerais, com algumas subdivisões importantes. O primeiro efeito significativo apropriado de um signo é um sentimento produzido por ele. Quase sempre há um sentimento que passamos a interpretar como evidência de que compreendemos o efeito apropriado do signo, embora o fundamento da verdade nisso seja frequentemente muito tênue. Esse "interpretante emocional", como o chamo, pode significar muito mais do que aquele sentimento de reconhecimento; e, em alguns casos, é o único efeito significativo adequado que o signo produz. Assim, a execução de um concerto de peça musical é um signo. Transmite, e pretende transmitir, as ideias musicais do compositor; mas geralmente consistem apenas em uma série de sentimentos. (CP 5.475 [1897-1]).

A passagem acima traz elementos importantes para pensarmos tanto a relação estabelecida entre os interpretantes e as três categorias fenomenológicas (categoria de primeiridade, segundidade e terceiridade), quanto a explicação mais pormenorizada daquilo que Peirce denominou 'interpretante emocional'. Os interpretantes emocionais estão correlacionados à primeira categoria fenomenológica e, assim sendo, os efeitos gerados pelos signos (ou significados possíveis gerados pelo signo), serão da natureza de uma qualidade ou sentimento. Tal interpretante pertenceria, pode-se assim conjecturar, a uma dimensão pré-cognitiva na apreensão dos significados de determinado signo.

Já no que diz respeito ao interpretante energético, conforme salientado pelo próprio Peirce, pode-se pensar na correlação estabelecida por este com os interpretantes emocionais, já que, como afere o pensador em questão:

Se um signo produzir qualquer outro efeito significativo apropriado, o fará por meio da mediação do interpretante emocional, e esse efeito adicional sempre envolverá um esforço. Eu chamo isso de interpretante energético. O esforço pode ser muscular, como é o caso do comando para apoiar os braços; mas é muito mais comumente um esforço no Mundo Interior, um esforço mental. Nunca pode ser o significado de um conceito intelectual, visto que se trata de um ato único, [enquanto] tal conceito é de natureza geral. Mas que outro tipo de efeito pode haver? (CP 5.475 [1897-1]).

Nessa passagem, julgamos ser lícito afirmar que, assim como nas categorias fenomenológicas há uma dimensão de sentimento, originalidade, singularidade e frescor na categoria de segundidade, expressa nas irregularidades dos fatos do mundo, o mesmo ocorre com os interpretantes energéticos, no qual a presença da dimensão qualitativa do sentimento se faz presente. A diferença entre ambos diz respeito, como apontado por Peirce, às seguintes características adicionais, oriundas ao interpretante energético: noção de esforço (seja ele mental ou muscular). Como exemplo, Peirce sugere que pensemos em um comando. O efeito gerado por uma ordem (signo), será o de um esforço muscular para se mover, como é o caso, por exemplo, de uma típica aula de dança, ou mesmo de natureza mental, quando pensamos na solução de um problema matemático ou existencial. Essa dimensão do esforço sempre virá acompanhada de um sentimento a ele atrelado, por essa razão, Peirce enfatizará, de forma incisiva, a estreita correlação estabelecida entre interpretantes emocionais, energéticos e lógicos.

Por fim, Peirce apresentará a caracterização dos interpretantes lógicos. Dando voz às próprias palavras do autor, ele salienta que:

Antes de determinar a natureza desse efeito [de natureza geral], será conveniente adotar uma designação para ele, e eu o chamarei de interpretante lógico, sem ainda determinar se este termo deve se estender a qualquer coisa além do significado de um conceito geral, embora certamente intimamente relacionado a isso, ou não. Diremos que esse efeito pode ser um pensamento, isto é, um signo mental? Sem dúvida, pode ser assim; apenas, se este signo for de um tipo intelectual - como deveria ser - ele próprio deve ter um interpretante lógico; de modo que não pode ser o interpretante lógico final do conceito. Pode-se provar que o único efeito mental que pode ser assim produzido e que não é um signo, mas é de aplicação geral, é uma mudança de hábito; significando por uma mudança de hábito uma modificação das tendências de uma pessoa para a ação, resultante de experiências anteriores ou de esforços anteriores de sua vontade ou atos, ou de um complexo de ambos os tipos de causa. (CP. 5.476 [1897]).

No que concerne aos interpretantes lógicos, conforme aferido pelo próprio Peirce, trata-se de um significado de tipo geral, diferentemente dos interpretantes emocional e energético. Esses são os interpretantes responsáveis pela mudança de hábitos de conduta, na qual, por meio de um esforço intelectual, o indivíduo pode projetar-se no futuro e pensar em possíveis consequências oriundas de sua ação. Esse ato imaginativo e mediador da ação parece contar com uma espécie de aprimoramento da capacidade humana de autocontrole. Os interpretantes lógicos são interpretantes mediadores, que, contrariamente aos emocionais e energéticos, não se situam apenas no aqui e agora, havendo, assim, uma projeção da ação, dada a possibilidade de se vislumbrar cenários possíveis. No entanto, em toda operação lógica na qual projetamo-nos no futuro, há uma dimensão energética e emocional envolvida em tal procedimento, sendo assim, em nosso entendimento, lícito observar o entretencimento entre os três tipos de interpretantes apresentados pelo pensador em questão.

Retomando o tópico sobre a relação entre interpretantes lógicos, autocontrole e mudanças de hábitos, Peirce enfatizará ainda que:

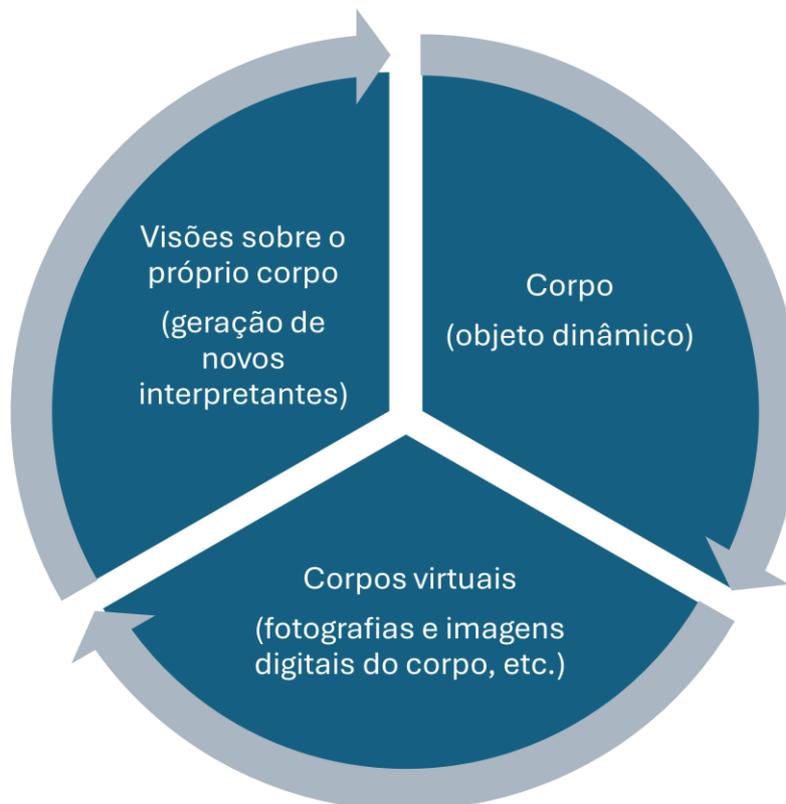
[...] todo homem exerce mais ou menos controle sobre si mesmo por meio da modificação de seus próprios hábitos; e a maneira como ele trabalha para produzir esse efeito nos casos em que as circunstâncias não permitem que ele pratique reiteraões do tipo de conduta desejado no mundo exterior mostra que ele está virtualmente bem familiarizado com o importante princípio de que as **reiteraões no mundo interno - reiteraões fantasiosas - se bem intensificadas pelo esforço direto, produzem hábitos, assim como as reiteraões no mundo externo**; e esses hábitos terão o poder de influenciar o comportamento real no mundo exterior; especialmente, se cada reiteração for acompanhada por um forte esforço peculiar que geralmente é comparado a emitir um comando para si próprio no futuro. (CP 5.487 [1897-1], grifo do autor).

Na passagem acima, Peirce parece reiterar a importância dos interpretantes energéticos, que envolvem certo esforço físico e/ou cognitivo, na possível mudança de hábitos. As mudanças de hábitos, de sua vez, estão envolvidas em uma operação de generalização do pensamento, dado que, em determinadas situações, x ou y, o indivíduo estará disposto, ou adquirirá uma tendência, a agir em determinada direção em detrimento de outra.

Em face da explanação sobre os tipos de interpretantes e do papel que eles desempenham nas mudanças de hábitos, seria pertinente indagar: de que maneira poderíamos correlacioná-los com a discussão sobre corpos virtuais (fotografias diagramatizadas) e mudanças de hábitos corporais? Em resposta a essa indagação, trazemos à baila a própria explicação peirciana acerca

da importância dos interpretantes na dinâmica de mudanças de hábitos. A fim de explicitar, imagetivamente, as ideias aqui propostas, propomos o seguinte diagrama (diagrama 16):

Diagrama 16 - Geração de novos hábitos e corpos virtuais



Fonte: elaboração própria (2021).

No diagrama acima (diagrama 16), sintetizamos, imagetivamente, o processo de geração e modificação de hábitos no âmbito das interações telemáticas que se operacionalizam por meio da disseminação de autoimagens do corpo. De um lado tem-se o corpo, tido como um objeto dinâmico impossível de ser, completamente, representado pelo signo, de outro, temos a representação imagética que se faz do corpo, como é o caso, por exemplo, de fotografias digitais diagramadas, avatares, dentre outras. O corpo, tido aqui como como objeto dinâmico, pode ser lido por diversos prismas.

A primeira dimensão de um objeto dinâmico é, como o próprio nome indicializa, a sua dinamicidade intrínseca, bem como a sua dimensão potencial e atual de apresentar-se de outra maneira, de mudar. Nesse sentido, o corpo como objeto dinâmico pode ser tomado não apenas em sua dimensão existencial (segundidade), mas em ser caráter possível (primeiridade) de gerar e atualizar novidades e potencialidades. Dito de outro modo, o corpo como objeto dinâmico pode

ser compreendido em seu aspecto de possibilidade de criação. Um corpo como objeto dinâmico também pode ser pensado em sua dimensão de cognoscibilidade, passível de ser pensado, representado. Podemos pensar, de igual maneira, no âmbito do corpo como terceiridade, a partir de determinadas leis intrínsecas (corpo biológicos) e extrínsecas a ele (corpo social).

Argumentamos que, a partir do exercício de criação de tais representações imagético-diagramáticas acerca do próprio corpo, tem-se, de igual maneira, uma mudança significativa a respeito da natureza do corpo, o que poderá modificar, de sua vez, hábitos corporais importantes no que tange à relação do usuário de redes sociais com o seu ambiente circundante – e com o próprio corpo (agora tido como passível de ser representado digitalmente).

Como vimos, assim como nas categorias fenomenológicas há um entretencimento entre os três tipos de experiências possíveis (primeiridade, segundidade, terceiridade) nos interpretantes (emocional, energético e lógico) há, de igual maneira, tal entretencimento, sendo o interpretante lógico aquele responsável pela mudança de hábitos, dada a generalização da conduta que se dará por um constante esforço para que um hábito – ou conjunto de hábitos – seja alterado.

Em suma, vimos até então, uma espécie de introdução à semiótica, a partir da definição de signo e de seus principais desdobramentos nas três tricotomias (signo, objeto e interpretante), bem como da caracterização de objeto. A imagem fotográfica, conforme explicitado, pode ser entendida como um tipo especial de signo capaz de gerar um outro signo na mente daqueles que com ela poderão, porventura, interagir – o que Peirce denominou interpretantes do signo. Na sequência, apresentamos as duas divisões dos interpretantes realizadas por Peirce. Essas divisões, conforme pretendemos argumentar, são de fundamental importância para compreensão dos tipos de efeitos passíveis de serem gerados pelas autoimagens dos usuários que circulam nas redes telemáticas.

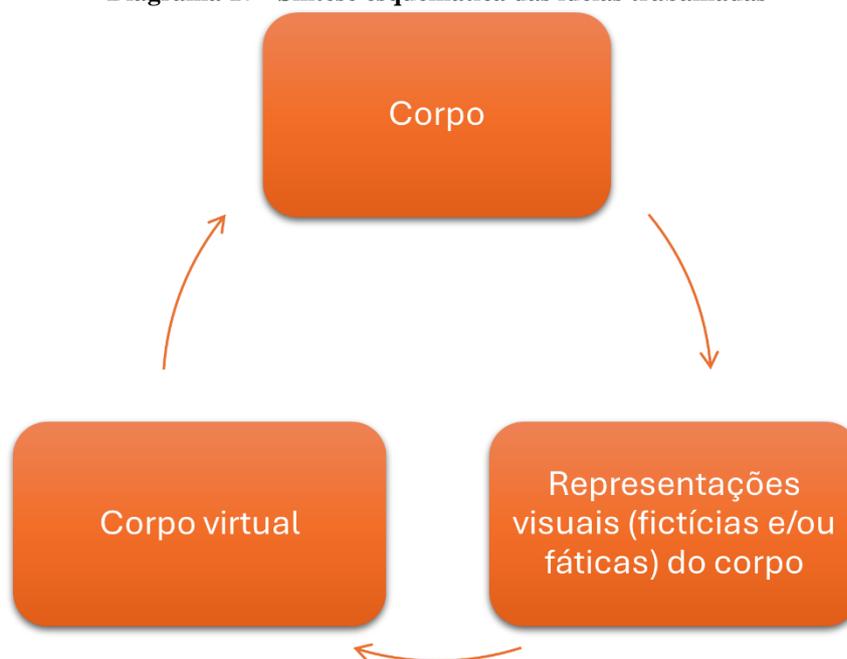
A partir dessa breve introdução à semiótica peirciana, acreditamos ser lícito afirmar a possibilidade de delineamento acerca do corpo pensado enquanto uma representação (corpo-signo – ou corpo virtual), e do corpo como um objeto dinâmico (corpo-objeto), real, que, por sua variedade e diversidade, nunca é passível de ser capturado completamente pela representação que dele se faz no seio do signo. Já o corpo-interpretante diz respeito a um corpo em constante processo de significação, o que inclui, de sua vez, o corpo pensado enquanto terceiridade, corpo-símbolo, passível de crescimento em suas diferentes compreensões à medida que novos meios são utilizados para a sua representação e leitura.

No âmbito dessas reflexões, apresentaremos, na próxima seção, a noção de corpo virtual e como ela se coaduna à discussão sobre construção fotográfica e imagética do próprio corpo no contexto de sociedades informatizadas, bem como com a noção de fotografias diagramáticas.

2.4 Corpo virtual: a representação diagramatizada da imagem do corpo

Na presente seção, trabalharemos a noção de corpo virtual, bem como a sua relação com o nosso tema de estudos, a saber: a representação diagramatizada do corpo. Embora o conceito de corpo virtual não seja novo, o nosso interesse é o de investigar possíveis consonâncias de tal concepção a uma representação diagramatizada de si mesmo, na qual há uma dimensão significativa de criação de mundos fictícios e ainda não atualizados no plano da existência fática. De forma a concebermos uma síntese visual das principais ideias a serem exploradas no referido capítulo, propomos o seguinte diagrama (diagrama 17):

Diagrama 17 - Síntese esquemática das ideias trabalhadas



Fonte: elaboração própria (2021).

Os elementos presentes no diagrama acima (diagrama 17) correlacionam, de sua vez, três elementos centrais: o corpo do indivíduo inserido em suas relações fáticas, o corpo representado a partir de fotografias diagramáticas, às quais colocam em relação a representação de objetos difusos e compostos, sendo que essa representação, conforme já enfatizado, também pode se dar

no plano ficcional, e, por fim, a consolidação da criação de um corpo virtual, que, em nosso entendimento, diz respeito à imagem finalizada, com existência própria, bem como como uma estrutura passível de comunicar independentemente da existência de um referente (real), que lhe deu origem. Embora seja essa a nossa hipótese inicial de trabalho para a composição deste capítulo, iniciemos, outrossim, pela concepção histórica do termo, bem como pelas diferentes abordagens elucidadas pelos pensadores que se propuseram a assim explicitá-la.

A noção de corpo virtual, conforme apregoado por Belting (2014), pode ser compreendida a partir de antigas práticas de civilizações antigas, como é o caso, por exemplo de antigos rituais fúnebres, nos quais o corpo do defunto é substituído por uma imagem (Belting, 2014, p.12). O pensador em questão advogará que a noção de corpo virtual é composta pela imagem, pelo meio e pelo corpo, noções essas que, embora correlacionadas, são distintas entre si. Em seu entendimento: “Este corpo artificial [ou virtual] pode denominar-se ‘meio’ (e não apenas material), no sentido de que as imagens requerem uma corporalização para adquirirem visibilidade. Para isso um corpo perdido é permutado pelo corpo virtual da imagem.” (Belting, 2014, p. 12).

De acordo com Belting (2014), a imagem precisa de um meio (ou mídia), para se exteriorizar. Essa mídia também pode ser entendida como suporte. Esculturas, fotografias, máscaras mortuárias, quadros, podem ser entendidos, na concepção de Belting (2014), como suportes nos quais ideias, ou imagens, ganham vida e podem ser comunicadas a outras pessoas.

A correlação feita por Belting (2014) entre corpos virtuais e antigos rituais fúnebres associa práticas de produção de imagens a uma das tentativas vislumbradas pelo ser humano como forma de lidar com o problema da morte e da finitude. A imagem diria respeito a uma possibilidade de senão de imortalidade, ao menos de uma extensão indefinida da presença (simbólica) de determinada pessoa que morrera em determinado círculo social.

A prática de criação de um duplo imagético, de acordo com Belting, que conta com a elaboração de imagens de si e do outro, tem continuidade na contemporaneidade digital (2014, pp. 113-114). Em seu entendimento:

As antigas noções de ‘alma’ imortal e incorpórea apropriam-se hoje de um ‘duplo virtual’ que vive no ciberespaço. Quando a ciberutopia promete a imortalidade na net, retornam lembranças do Retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde. Quando se fala de uma ‘eternidade digital’, programável, como não reconhecer nesta promessa e aspiração com a troca entre cadáver e a imagem do defunto, tal como já acontecia no culto dos mortos das culturas antigas? (Belting, 2014, pp. 113-114).

Tal reflexão trazida por Belting, que associa a produção de imagens a formas de lidar com a finitude é bastante atual, sobretudo em vista dos memoriais digitais imagéticos de pessoas que já morreram, espécie de túmulos digitais que podem ser visitados a qualquer momento pelos usuários das redes. Para exemplificar a noção de corpo virtual Belting apresenta, de igual maneira, a de avatar, noção essa em voga nas interações via redes sociais. De acordo com o mesmo pensador:

[...] nos meios digitais desponta um pendor para a encarnação, quando o utilizador humano da internet quer agir e atuar; recorre então aos chamados avatares, signos digitais animados que, na internet, substituem e imitam o corpo. São corpos virtuais que se movem em espaços virtuais, tal como os corpos naturais se movimentam no espaço físico. Nos dicionários atuais o termo de avatar restringe-se exclusivamente à história das religiões, já que na mitologia hindu o deus Vishnu encarna na terra de dez maneiras diferentes, chamadas avatares, ainda se aguardando a décima encarnação (quicá na internet). No idioma francês este termo foi adotado na linguagem coloquial com o sentido de mudança de forma ou figura, ou de metamorfose. Mas na terminologia dos novos meios significa que o ser humano, como sempre fez com as suas imagens, pretender encarnar mesmo onde já não pode estar com o seu corpo, ou seja, *in effigie*. (Belting, 2014, p. 144).

A digitalização da imagem do corpo, ou mesmo a construção ficcionalizada de tal representação, como é o caso do uso de avatares, é entendida, por Dixon (2007), na mesma esteira de Belting, mas a partir do conceito de corpos virtuais. De acordo com ele:

Corpos virtuais são novas representações visuais do corpo, mas não alteram a composição física de sua carne e ossos referentes. Os corpos virtuais podem parecer transformações corporais para o olho e a mente (do receptor), mas nenhuma metamorfose real ocorre dentro do corpo real (do remetente / executor). [...] Deixe-nos apresentar a nossa própria posição de forma clara desde o início. Não há desencarnação, as imagens ainda são apenas imagens [...] (Dixon, 2007, p.212).

O autor em questão dá continuidade às suas reflexões acrescentando que:

Quando o corpo é ‘transformado’, composto ou transmitido telematicamente em ambientes digitais, também deve ser lembrado que, apesar do que muitos dizem, não é uma transformação real do corpo, mas da composição pixelizada de sua imagem gravada ou gerada por computador. (Dixon, 2007, p. 212).

Embora concordemos com a distinção implícita feita pelo autor entre imagem virtualizada do corpo (signo) e o corpo-objeto (corpo como segundidade), discordamos do mesmo a respeito da ideia de que corpos virtuais (ou a virtualização da imagem dos corpos), não modificam o

modelo de tal representação. Dito de outro modo: corpos virtuais têm, em nosso entendimento, o poder de alterar hábitos básicos da relação do indivíduo com o corpo não-virtualizado.

De acordo com Levy (2011), a virtualização dos corpos através de imagens é resultado de um processo gradativo, iniciado, antes, através da virtualização de algumas de nossas funções corporais, tais como, por exemplo, pelos usos de dispositivos de telecomunicação. Em suas palavras:

O telefone para a audição, a televisão para a visão, os sistemas de telemanipulações para o tato e a interação sensório-motora, todos esses dispositivos virtualizam os sentidos. E ao fazê-lo, organizam a colocação em comum dos órgãos virtualizados. As pessoas que veem o mesmo programa de televisão, por exemplo, compartilham o mesmo grande olho. Graças às máquinas fotográficas, às câmeras e aos gravadores, podemos perceber as sensações de outra pessoa, em outro momento e outro lugar. Os sistemas ditos de realidade virtual nos permitem experimentar, além disso, uma integração dinâmica de diferentes modalidades perceptivas. (Levy, 2011, p. 28).

Na mesma direção, Levy salienta que:

O telefone, por exemplo, já funciona como um dispositivo de telepresença, uma vez que não leva apenas uma imagem ou uma representação da voz: transporta a própria voz. O telefone separa a voz (ou corpo sonoro) do corpo tangível e a transmite à distância. Meu corpo tangível está aqui, meu corpo sonoro, desdobrado, está aqui e lá. O telefone já atualiza uma forma parcial de ubiquidade. E o corpo sonoro de meu interlocutor é igualmente afetado pelo mesmo desdobramento. De modo que ambos estamos, respectivamente, aqui e lá, mas com um cruzamento na distribuição dos corpos tangíveis. (2011, p. 28-29).

Diferentemente de Belting (2014) e Dixon (2007), podemos aferir que Levy (2011) tem uma posição diferente em relação ao corpo virtual, vendo este não apenas como uma representação do corpo do indivíduo nos ambientes de interação telemáticas, mas como uma espécie de desdobramento daquele em tais ambientes. Levy (2011) indica, nas citações supracitadas, um processo gradual de virtualização do corpo, que se inicia, por exemplo, com a criação de aparelhos comunicacionais tais como a televisão, que virtualiza determinado evento ou conjunto de eventos no âmbito visual, e o telefone, que virtualiza a voz do indivíduo.

Outra distinção realizada por Levy que julgamos digna de demarcação diz respeito à noção de virtualidade, e da necessidade que ele apresenta de distinguir o mundo virtual do mundo imaginário. Antes de adentrarmos em tal diferenciação, iniciemos com a apresentação da origem etimológica da palavra virtual.

[...] do latim medieval *virtualis*, do latim *virtus* ‘excelência, potência, eficácia, literalmente ‘masculinidade, masculinidade’ (ver *virtude*). O significado de ‘ser algo’ em essência ou efeito, embora não de fato é de meados dos anos 15c., Provavelmente por meio do sentido de ‘capaz de produzir um certo efeito’ (início de 15c.). O sentido computacional de ‘não existir fisicamente, mas feito para aparecer por software’ é atestado a partir de 1959. (Virtual. *In.*: Online Etymology Dictionary).

A essa última indicação da origem etimológica da palavra *virtual*, que, conforme assinalado, remonta a meados de 1959, traz um ponto importante para as discussões intentadas por Levy, a saber: a abordagem segundo a qual a noção de *virtual* aponta para aquilo que ‘não está presente’, ao menos fisicamente, conforme significação conferida pela etimologia da palavra em questão (2011, p. 19).

A fim de exemplificar a noção de *virtual*, Levy sugere que pensemos na dinâmica de virtualização de uma dada empresa. Fazendo uso de suas próprias palavras, ele salienta que:

A organização clássica [de uma empresa] reúne seus empregados no mesmo prédio ou num conjunto de departamentos. Cada empregado ocupa um posto de trabalho precisamente situado e seu livro de ponto especifica os horários de trabalho. Uma empresa *virtual*, em troca, serve-se principalmente de teletrabalho; tende a substituir a presença física de seus empregados nos mesmos locais pela participação numa rede de comunicação eletrônica e pelo uso de recursos e programas que favoreçam a cooperação. Assim, a virtualização da empresa consiste sobretudo em fazer das coordenadas espaço temporais do trabalho um problema sempre repensado e não uma solução estável. O centro de gravidade da organização não é mais um conjunto de departamentos, de postos de trabalho e de livros de ponto, mas um processo de coordenação que redistribui sempre diferentemente as coordenadas espaço temporais da coletividade de trabalho e de cada um de seus membros em função de diversas exigências. (Levy, 2011, p. 18).

O pensador em questão dá continuidade a tal reflexão acrescentando que:

O trabalhador clássico tinha sua mesa de trabalho. Em troca, o participante da empresa *virtual* compartilha um certo número de recursos imobiliários, mobiliários e programas com outros empregados. O membro da empresa habitual passava do espaço privado de seu domicílio ao espaço público do lugar de trabalho. Por contraste, o teletrabalhador transforma seu espaço privado em espaço público e vice-versa. (Levy, 2011, p. 24-25).

Tendo como base as reflexões supracitadas, entendemos ser lícito afirmar que Levy aponta para o fato de que a dinâmica de virtualização de uma empresa não faz com que ela não exista mais, ou mesmo que deixe de prestar serviços para seus clientes e/ou gerar um fluxo de circulação de capital em decorrência de suas atividades. Não se trata, nesse caso, de uma empresa fictícia ou imaginária, mas de uma empresa que não pode mais ser como outrora, a saber: situada

especialmente. Na mesma direção, Levy acrescenta que, nesse contexto, “A empresa virtual não pode mais ser situada presencialmente. Seus elementos são nômades, dispersos, e a pertinência de sua posição geográfica decresceu muito” (2011, p.19). O mesmo autor também enfatiza que “Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam ‘não-presentes’, se desterritorializam”. (Levy, 2011, p.21).

É com base nesse exemplo da virtualização da empresa que, no entendimento de Levy, pode-se estabelecer a diferenciação entre o mundo virtual e o imaginário. De acordo com Levy o fato de uma empresa não ter mais um local fixo de prestação de serviços, não significa, conforme indicamos, que ela é imaginária ou mesmo um produto caprichoso de nossa imaginação (2011, p. 21). Tal exemplificação da distinção do mundo imaginário e virtual poderia ser, no entendimento do autor, desdobrada para o plano da virtualização de um indivíduo.

Embora seja possível acompanhar o raciocínio de Levy acerca da virtualização da empresa, não dispomos de um exemplo evidente de que um processo análogo seria passível de observação na dinâmica de virtualização e desdobramento do corpo nos ambientes telemáticos.

O corpo virtual, ou representação sígnica do corpo em redes, pode ser entendido, em nossa perspectiva de análise, como uma espécie de diagrama que representa relações reais ou imaginárias sobre a vida de uma determinada pessoa. Os diagramas, por sua vez, conforme indicado nas seções precedentes, são signos icônicos capazes de representar determinados tipos de relações no mundo, por meio de uma espécie de esquema formal como um mapa ou mesmo imagens que representam um tipo específico de relação (fictícia ou factual).

Um dos interpretantes gerados por imagens diagramáticas do próprio corpo, que servem como guias de conduta e mudanças de hábitos, de que temos hoje alguma informação, diz respeito ao fenômeno de aumento de pessoas que, desejanter por se tornarem parecidas com as imagens que realizam em tais dispositivos. Essas mesmas pessoas, de sua vez, querem transformar os seus respectivos corpos com o auxílio de cirurgias plásticas. Tal é o caso, por exemplo, do aumento de cirurgias estéticas como a rinoplastia. Conforme enfatizado por Cintra:

No Brasil, segundo o censo de cirurgia plástica e procedimentos estéticos feito pela sociedade brasileira de cirurgia plástica, em 2016, a busca por procedimentos estéticos não-cirúrgicos aumentou 390%. O preenchimento labial [...] é a intervenção mais procurada, seguido por aplicação de botox, peeling, laser e suspensão com fios. Segundo um estudo da Academia Americana de Cirurgiões Plásticos de 2017, a motivação de 55% das pessoas que fizeram rinoplastias em 2017 foi o desejo de sair melhor em selfies. (Cintra, 2021, p. 55).

Acerca do referido tópico, a autora em questão enfatiza ainda que:

Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, aumentou em 141% o número de procedimentos estéticos feitos por jovens brasileiras entre treze e dezoito anos, nos último dez anos – década de massificação do Instagram. Um estudo de 2018 da University College London relata que as redes sociais elevam a ocorrências de depressão em meninas adolescentes: 40% delas passam mais de três horas diárias nas mídias sociais. Das meninas que sofrem depressão, 75% estão insatisfeitas com sua aparência. Cirurgiões Plásticos e esteticistas relatam a crescente demanda de pacientes para se parecerem com as suas versões digitais, com efeitos de filtros. Ao se deparar com uma versão melhorada, o consumidor hipermoderno tende a não se contentar em permanecer sem ela. (Cintra, 2021, p.56).

Exploraremos, com maior vagar, nos próximos capítulos, a questão do uso dos filtros do Instagram, e de outros aplicativos de modificação da imagem a partir da composição de filtros digitais, no processo de composição de autoimagens. Ressaltamos, a partir das citações acima, que as condutas nelas ilustradas sugerem um entrelaçamento entre as dimensões estética, ética e lógica, respectivamente vinculadas a qualidades de sentimento, conduta e pensamento. A dimensão estética da imagem transforma a conduta do usuário (dimensão ética), e a transformação da conduta é mediada por um tipo de pensamento que servirá como espécie de guia de conduta para a realização de determinados fins (dimensão lógica), a saber: tornar-se parecido, efetivamente, com a imagem diagramatizada produzida do próprio corpo.

Em resumo, vimos, nesta seção, as diferentes perspectivas da noção de corpo virtual. Belting (2014) e Dixon (2007), consideram a imagem como uma espécie de signo que representa determinada pessoa, mas que não se confunde com ela – o que nos remeteria, como veremos a seguir, na distinção feita por Peirce entre signo e objeto dinâmico. Levy, no entanto, considera que a representação imagética de si diz respeito ao prolongamento do indivíduo em espaços digitais, tais como aconteceria com a virtualização de uma empresa que, embora não exista em endereço fixo, continua a exercer as suas funções enquanto tal. Colocamos em xeque essa questão pela falta de evidências que o autor apresenta ao argumentar em favor da ideia de que corpos virtuais poderiam, de fato, ser compreendidos analogamente ao funcionamento de uma empresa.

Por fim, elucidamos, nesta seção, os processos que constituem a produção dos corpos virtuais, o que será explicitado, com maior grau de detalhamento, no próximo capítulo, ocasião em que abordaremos os conceitos de abdução e diagrama no âmbito da produção de imagens fotográficas.

Em resumo, apresentamos, neste capítulo, as principais concepções sobre o processo de desenvolvimento da fotografia, bem como as formas e artifícios disponíveis, desde o seu nascimento, de manipulação de imagens. Apresentamos, de igual maneira, uma concepção de

leitura da fotografia a partir do aporte teórico da semiótica peirciana, indicando possibilidades de leitura da imagem fotográfica para além daquelas que a restringe a uma concepção indicial (na leitura do signo em relação ao seu objeto) ou naquela vinculada à fotografia como um dicissigno (na leitura do signo em relação aos seus interpretantes).

No capítulo em questão, iniciamos a estabelecer um solo argumentativo, a partir da apresentação dos principais conceitos que fundamental a semiótica peirciana, de que a imagem, contemporaneamente elaborada com fáceis, acessível e sofisticados softwares de modificação da imagem, são passíveis de serem lidas a partir do conceito semiótico de diagrama (conceito e relações essas que, vale a pena frisar, serão trabalhados com mais vagar na próxima seção). Vimos, de igual maneira, as relações entre representação sígnica do corpo (a partir do conceito de corpos virtuais, que, em nosso entendimento pode ser traduzido, semioticamente, a partir da noção de corpo-signo), e possíveis mudanças de conduta do usuário para se parecerem com a imagem produzida.

Durante as discussões dispostas no presente capítulo, de igual maneira, tentamos aproximar a noção semiótica de diagrama àquela de corpos virtuais justamente pela dimensão de ficcionalidade que um diagrama imagético é passível de representar. Como vimos, os signos icônicos não apenas são capazes de representar o seu objeto por semelhanças qualitativas (imagem), estruturais (diagrama), e cognitivas (metáfora), mas também por uma dimensão de objetos imaginário que não existem faticamente. Tal passa a ser o caso, por exemplo, de imagens produzidas com o auxílio de filtros digitais que modificam, de forma contundente, a imagem do indivíduo, de tal forma que ele se vê seduzido por essas possibilidades de desdobramentos ficcionalizados da imagem de si. Todo esse processo, mais uma vez salientamos, que apenas foi indicado de forma breve neste capítulo, pormenorizado a seguir.

No próximo capítulo, de modo a aprofundar a discussão aqui iniciada, apresentaremos a hipótese segundo a qual a imagem fotográfica digital pode ser pensada enquanto diagrama. De igual maneira, explicitaremos, com mais vagar, o processo de produção dos denominados ‘corpos virtuais’, trazendo à discussão o conceito de abdução. De modo a ilustrar os conceitos trabalhados, apresentaremos exemplos no âmbito da produção criativa de corpos virtuais, tanto no âmbito artístico, com os trabalhos de autoimagens produzidas por artistas como Claude Cahun, Jorge Molder, Francesca Woodman, dentre outros, como no âmbito das redes sociais digitais, a partir de aplicativo de modificação da autoimagem a partir do uso de filtros digitais.

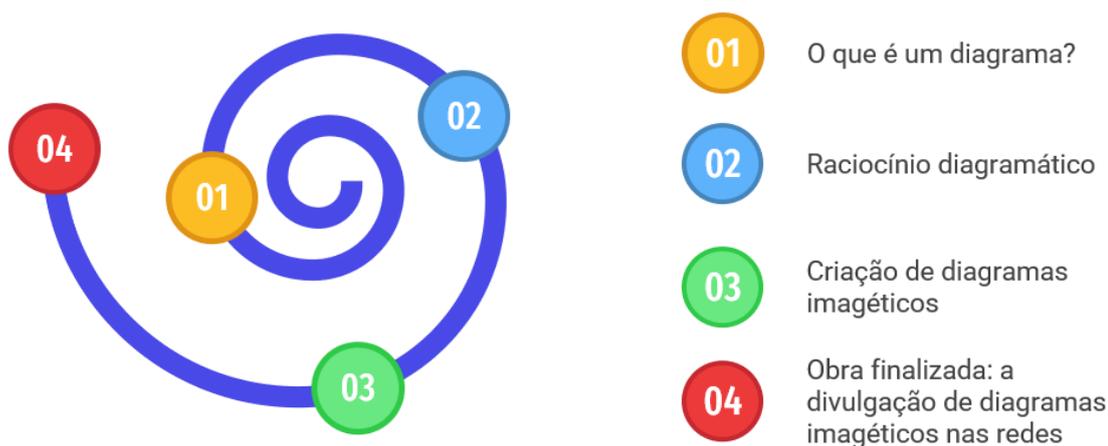
3. PROCESSOS CRIATIVOS DOS CORPOS VIRTUAIS

3.1 Diagramas imagéticos nas redes sociais: um estudo das autoimagens digitais

Um fotógrafo [...] opera um corte no fluxo das imagens, acrescentando-lhe, é certo, outras imagens.
(Miranda, 2020, p.7).

Um Diagrama é principalmente um Ícone, e um Ícone de relações inteligíveis.
(CP, 4.531 [1897]).

Diagrama 18 - Síntese diagramática do capítulo



Fonte: elaboração própria, com o auxílio da ferramenta Slides.go (2022).

No presente capítulo, daremos continuidade às discussões já iniciadas, focalizando as caracterizações da noção de diagrama e do processo de criação de diagramas imagéticos (diagrama 18). Para tanto, seguiremos os passos de investigação indicados acima, no diagrama-síntese do capítulo (diagrama 18). Como vimos nas discussões realizadas sobre a divisão dos hipóícones, o diagrama se situa, de acordo com Peirce, na segunda subdivisão, representando o seu objeto através da similaridade estrutural e formal a ele afeito – seja esse um objeto, vale ressaltar, existente ou imaginário.

Acerca da questão do ícone, Stjernfelt ressalta aquilo que ele julga ser uma de suas principais características no interior da semiótica peirciana. Em suas palavras: “A iconicidade da

lógica de Peirce [...], não apenas retrata estados de coisas, mas também sua inter-relação icônica, tornando possível o raciocínio usando ícones” (2007, p. 111).

A dimensão da interrelação icônica apontada pelo autor supracitado, remonta-nos à delicada subdivisão triádica dos hipóícones, esboçadas no capítulo anterior. Nessa subdivisão, é possível contemplar uma gradação de interrelações, de elementos subjacentes a um objeto que são representados no signo. Nessa direção, Peirce ressalta que:

Uma tríade muito importante é esta: descobriu-se que existem três tipos de signos que são indispensáveis em todo raciocínio; o primeiro é o signo ou ícone diagramático, que apresenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso; o segundo é o índice, que como um pronome demonstrativo ou relativo, força a atenção ao objeto particular pretendido sem descrevê-lo; o terceiro [o símbolo] é o nome geral ou a descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o personagem significado. (CP. 1.369 [1890-1]).

Na passagem supracitada, Peirce realça o papel dos ícones no processo de raciocínio, conferindo uma ênfase interessante aos diagramas, signos esses capazes de estruturar e organizar o pensamento através de uma síntese da estrutura ínsita ao objeto. Ainda sobre a discussão dos hipóícones, Peirce ressalta que eles:

[...] grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou primeira primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representamen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas. (CP: 2.277 [1903])¹⁷.

Nessa subdivisão, podemos notar uma sutileza na gradação da dimensão de primeiridade da qual eles participam. As imagens são ícones que representam o objeto pela semelhança que nutrem com ele – ou mesmo pela capacidade de gerarem objetos imaginários, modificando, assim, o vetor objeto-signo para signo objeto, ou seja, o objeto – imaginário neste caso – é fruto de uma criação fictícia. Como exemplo, podemos pensar na narrativa de um romance, no qual personagens são criados, nomeados, e dotados de um conjunto de qualidades conferidas pelo autor da obra. Dito de outra forma: o signo cria um objeto imaginário que não possui um referente real no mundo.

Os diagramas representam por semelhança as relações ou estruturas concernentes a um objeto. Essa segunda forma de representação o aproxima, sobremaneira, de uma dimensão de

¹⁷ Tradução de Lucia de Souza Dantas (Peirce, 2017, p. 64).

segundidade. No entanto, nem toda representação diagramática diz respeito a um objeto existente no mundo fático, conforme vimos frisando, ficando reservado a ele, ainda assim, a dimensão do possível, vinculada à primeiridade. Já as metáforas dizem respeito a uma espécie de paralelismo com outras ideias, o que introduz uma dimensão cognitiva para a representação, ainda que ela esteja sendo representada pela semelhança de alguma coisa com outra. Quando, por exemplo, dizemos que alguém é lento como uma tartaruga estamos comparando uma propriedade presente tanto em uma pessoa quanto em outro animal não-humano, o que demanda que a pessoa tenha o conhecimento dessa qualidade encontrada nesses dois seres para conseguir identificar a metáfora presente na referida afirmação.

Peirce atribuiu uma importância salutar aos ícones, e chega mesmo a afirmar que:

A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone. Daí segue-se que toda asserção deve conter um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado só seja explicável por ícones. (CP, 2.278 [1890-1])¹⁸.

A partir da citação supracitada, entendemos que seja lícito afirmar o papel preponderante que Peirce atribui aos ícones na cognição e, conseqüentemente, na possibilidade de comunicar ideias. Ideias complexas, assim como os fatos do mundo, estão impregnadas por uma dimensão qualitativa, dimensão essa que indica ocorrências e eventos no mundo, que nos dão a ver formas e estruturas das quais as coisas e eventos são fabricados. Conforme indicamos, Peirce enfatiza que nem todo diagrama precisa nutrir semelhanças evidentes com o seu objeto, o importante é que ele apresente, de alguma forma, algum tipo de relação entre as partes do objeto representado (CP. 2.279 [1890-1]). Como exemplo de ícones diagramáticos, Peirce sugere que pensemos em uma fórmula algébrica. De acordo com ele:

À primeira vista, pode parecer uma classificação arbitrária denominar uma expressão algébrica de ícone; e que ela poderia ser da mesma forma, ou com mais razão ainda, considerada como um signo convencional composto. Mas não é assim, pois uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para terminar sua construção. (Peirce, 2017, p. 65; CP: 2.279 [1890-1])¹⁹.

Uma das propriedades centrais do diagrama, conforme explicitado na citação acima, diz respeito à capacidade de ele (o diagrama) dar a ver outras relações específicas de determinado

¹⁸ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2017, p. 64).

¹⁹ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2017, p. 65).

objeto. Dito de outra forma, a partir da observação de um diagrama podemos descobrir relações que dificilmente conseguiríamos enxergar na contemplação direta de determinado objeto. De forma a elucidarmos a referida afirmação, tomemos como exemplo as reflexões de Stjernfelt sobre a extração de novos significados a partir de um diagrama:

Um mapa [pensado como um tipo de diagrama] permite que você encontre uma rota entre duas localidades dadas (não há uma solução única, mas qualquer linha conectando as duas é necessariamente uma). Um gráfico de crescimento econômico em uma revista de negócios permite determinar a tendência real. Esses experimentos são muito simples, de fato, mas o importante é que há um continuum entre esses exemplos, por um lado, e problemas de matemática muito difíceis, ainda não resolvidos, por outro. (Stjernfelt, 2007, p. 101).

Dito de outro modo, o autor supracitado indica que, a partir de uma representação diagramática do espaço, como é o caso de um mapa de metrô, por exemplo, podemos extrair informações novas, como por exemplo, o caminho mais curto para se chegar a uma determinada localidade. Já no caso do mapa do crescimento econômico, pode-se extrair informações importantes acerca de previsões de cenários futuros e possibilidades de investimento em determinada área de atuação. Outro exemplo apresentado pelo autor supracitado, na direção dos temas pertinentes a este trabalho, insere-se, de igual maneira, no âmbito dos registros fotográficos, no qual, no entendimento do autor, é possível a realização de experimentos diagramáticos a partir da observação de uma fotografia:

Tire uma fotografia de uma árvore - é um ícone na medida em que informações não explícitas anteriormente podem ser coletadas - digamos, por exemplo, o fato de que a copa da árvore equivale a dois terços de sua altura total. Este fato não foi observado em nenhum lugar antes, nem pelo fotógrafo, nem pela câmera, nem pelo desenvolvedor - e ao notá-lo você realizou um pequeno experimento de natureza diagramática: você pegou o tronco da árvore e moveu-se para cima para o seu olhar interior a fim de vê-lo cobrir a altura da coroa duas vezes, fazendo um pouco de geometria métrica espontânea, completa com o uso implícito de axiomas como a invariância da translação. Claro, este é um ícone comum na medida em que ninguém o construiu com uma intenção diagramática. No entanto, você o usou - na prática - dessa maneira. (Stjernfelt, 2007, p. 101).

No exemplo acima, o autor confere ênfase às dimensões de grandeza e proporcionalidade entre os objetos retratados, informações essas que, em seu entendimento, podem ser extraídas a partir de operações mentais relativamente simples. Além dessas possibilidades de extração de informações que não necessariamente estavam representadas na fotografia, ressaltamos, de igual maneira, outras possibilidades de extração de informação que não necessariamente estavam explícitas em determinada imagem. Uma delas diz respeito à forma como a imagem foi

registrada, à corrente artística à qual pertence, levando em conta a composição entre os elementos retratados: enquadramento, composição de cores, forma de arranjar e dispor os objetos retratados e colocados em cena, dentre outros. Bem como significados sociais coletivamente compartilhados que podem ser extraídos de tal representação.

Tendo como referência os dois exemplos acima, explicitados por Stjernfelt, notamos que as possibilidades e tipos de diagramas são bastante amplos (2007, p. 11). Um mapa pode ser pensado como uma síntese da estrutura de um objeto, determinadas fotografias, pinturas, gráficos, dentre outros. No entanto, Peirce não desenvolve, conforme salienta o autor supracitado, uma taxonomia acerca da subdivisão e tipos de diagramas. O que há de comum em todas essas representações diria respeito à possibilidade de esquematizar propriedades de um determinado objeto, colocando-as em relação, de modo tal que essas relações permitiam a extração de novos e diferentes significados.

No contexto das discussões sobre a dimensão diagramática da fotografia, Peirce também afirmou que podemos considerar que:

[...] através de duas fotografias pode-se desenhar um mapa etc. Dado um signo convencional ou outro signo geral de um objeto, para deduzir-se qualquer outra verdade além da que ele explicitamente significa, é necessário, em todos os casos, substituir esse signo por um ícone. Esta capacidade de revelar verdades insuspeitadas é exatamente aquela na qual consistiu na utilidade das fórmulas algébricas, de tal modo que o caráter icônico é o que prevalece. (CP: 2.279 [1890-1])²⁰.

Na passagem supracitada, entendemos que Peirce relaciona a dimensão diagramática da fotografia a duas fotos. Tal afirmação, conjecturamos, provavelmente se justifique pelo fato de que, a partir de mais de um elemento, poder-se traçar relações complexas a respeito de um objeto e/ou de um dado evento. No entanto, entendemos que em apenas uma fotografia, ou mesmo em um desenho ou pintura, podemos encontrar, tanto na sua produção quanto na obra acabada, uma dimensão diagramática, caso as partes da foto remetam não apenas a uma mera semelhança por qualidade sensível, mas seja capaz de expressar, de igual maneira, relações complexas entre as propriedades do objeto retratado, além da possibilidade de extração de novas e diferentes correlações que não necessariamente foram concebidas em seu design inicial.

Em síntese, conforme já indicado, a proposta de tratar uma fotografia como um diagrama traz em seu bojo a concepção de que a imagem não diz respeito apenas à dimensão indicial do objeto que ela representa, sendo ele capaz de expor um conjunto de signos que se interconectam

²⁰ Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2017, p. 65).

para criar uma narrativa no âmbito da comunicação visual. A foto como um diagrama traz, assim, uma dimensão simbólica da imagem, deslocando-a da posição de subordinação ao seu objeto para uma dimensão de representação de relações passíveis de serem associadas e/ou reconhecidas pelo observador ou pelo criador da imagem.

No mesmo sentido das reflexões acima, Stjernfelt enfatiza a importância de se considerar aquilo ele denominou “[...] dupla determinação do diagrama [...]”, ressaltando as suas características: “[...] icônica e simbólica, perceptiva e geral [...]” (2007, p.98). Acerca desse tópico, o autor acrescenta que:

O diagrama é um ícone, mas um ícone especial na medida em que é governado por um símbolo e, em muitos casos, duplamente, governado tanto pelo tipo de relações racionais utilizadas quanto pelo fenômeno empírico referido [...]. Mas o que significa ser governado por um símbolo, ser a significação de um símbolo? Um símbolo é definido por denotar um tipo de coisa, ou seja, uma ideia, não uma coisa particular [...]; ele faz isso conectando um conjunto de índices (possíveis) a um ícone. (Stjernfelt, 2007, p. 98).

Por sua vez, a dimensão simbólica adstrita ao diagrama encontra-se não apenas no processo da construção diagramática (tópico esse trabalhado na próxima seção), mas na própria contemplação e manipulação de diagramas como obra acabada (como é o caso de mapas, imagens fotográficas, pinturas, gráficos, dentre outros). No entanto, essa dimensão simbólica que governa ambos os processos, conforme ressaltado pelo autor acima:

[...] não determina os particulares que se enquadram nele - exceto precisamente por estarem sob ele. É por isso que é necessariamente geral e, portanto, vago quanto à sua extensão. Mas também pode ser vago quanto à sua intenção por ser definido por uma regra de conexão de ícones: estes não precisam ser claramente definidos, como na maioria das vezes não é o caso de conceitos não científicos. (Stjernfelt, 2007, p. 98).

O autor supracitado, acerca do tópico da dimensão simbólica dos diagramas, acrescenta ainda que:

[...] é importante ter em mente que o modo de existência do objeto do símbolo está aqui entre colchetes; pode referir-se a objetos existentes, futuros, passados, imaginários, fantasia ou quaisquer outros. O símbolo “unicórnio” não é menos símbolo porque seu objeto não existe. É possível mencionar o conteúdo de um diagrama referente a um símbolo que é meramente fictício. (Stjernfelt, 2007, p. 98).

Na citação acima, o autor supracitado ressalta a importância de se pensar a dimensão simbólica, passível de generalização de um diagrama, ainda que tal representação trate de uma ficção. Com o fito de clarificar essa questão, e de explicitar, com maior grau de clareza e detalhamento possíveis, ele oferece, ainda, outro exemplo sobre a conexão entre símbolos e

ícones pertinentes a determinado diagrama, valendo-se do conceito de ‘cão’ para explicitar as características fundamentais próprias a um diagrama. Fazendo uso das palavras do autor, ele afirma que:

Assim, o conceito “cão” é vago porque não é possível determinar de antemão todas as criaturas a que pode se aplicar agora e no futuro indefinido, mas também é vago porque não há uma fronteira nítida entre ele e o conceito de lobo. Mas ainda assim, é definido por uma associação de ícones limitada por regras, constituindo um tipo geral. Ora, como fica evidente a partir dessas deliberações, qualquer símbolo em si já constitui sempre um protodiagrama, na medida em que seu aspecto predicativo é icônico. Peirce enfatiza isso em “New Elements” (1904): “Um diagrama é um ícone ou imagem esquemática que incorpora o significado de um predicado geral; e a partir da observação deste ícone devemos construir um novo predicado geral”. (NEM IV, p. 238, apud Stjernfelt). A regra nele não precisa ser explícita, como é apropriadamente sugerida na identificação de regra com hábito em Peirce. O diagrama, então, pode ser visto como a explicitação (de alguns) dos hábitos já inerentes a um símbolo. (Stjernfelt, 2007, p. 98).

Ao pensarmos no conceito de cão, dada a sua generalidade, contempla-se uma gama potencialmente infinita de predicados como cores, tamanhos, tipos de cães, personalidades, dentre outros. Embora a dimensão icônica seja abundante e potencialmente ilimitada, tais ícones estão vinculados a um tipo de representação geral do objeto, representado pelo conceito de cão, a saber: um animal, mamífero, de quatro patas, que possui tais e quais características que o delimitam enquanto tal. Dito isso, as dimensões simbólicas e icônicas do diagrama seguem a mesma linha de raciocínio, haja vista que a dimensão icônica de um diagrama está associada a uma ideia geral.

No entanto, tal ideia geral não delimita as possibilidades interpretativas, haja vista a vagueza do conceito, bem como, em suas palavras, a possibilidade de incorporação de um predicado geral em uma imagem esquemática e interpretativamente aberta para observação e extração de novidades e/ou novas correlações.

Interessa-nos, neste trabalho, vale a pena ressaltar, a investigação de diagramas imagéticos que se situam para além daqueles realizados no âmbito científico, sobretudo a dimensão, conforme ressaltada por Stjernfelt (2007), da ficção passível de ser apresentada em um diagrama. A fim de tornar esse tópico mais ilustrativo, da criação de diagramas imagéticos que ultrapassam aqueles realizados no âmbito da ciência, pensemos em dois exemplos: um no campo do cinema e outro no âmbito da própria fotografia.

No domínio dos processos criativos, a elaboração de diagramas pode ser vista, por exemplo, no contexto do cinema, no qual artistas que trabalham com a produção cinematográfica

comumente estruturam suas ideias por meio de desenhos ou pinturas. Tal é o caso, por exemplo, de Hein Heckroth, diretor de arte conhecido pelo Oscar de melhor produção artística no filme *Os sapatinhos vermelhos* [*The red shoes*]. Além de diretor de arte com experiência em teatro, ópera e cinema, Heckroth também era pintor, e essa era uma de suas habilidades que considerava de grande importância. Seus desenhos para o filme *The red shoes* foram inicialmente pintados por ele, em óleo sobre papel.

O processo de pintar as cenas, personagens e o cenário pode ser visto, em nosso entendimento, como o processo de construção de diagramas imagéticos, processo esse que parece desempenhar um relevante papel na dinâmica de criação. O processo de construção de diagramas, ao invés de desvelar relações já existentes no/do mundo, cria mundos, organizando e estruturando relações imaginárias. A criação de mundos e a estruturação de relações imaginárias, por meio da construção de diagramas pictóricos, possibilitariam a visualização de inter-relações de ideias no fluxo do tempo, habilitando a construção de diagramas bem elaborados até se chegar à efetiva criação de cenários.

Outro exemplo de construção de diagramas, no âmbito das artes, é o processo criativo do cineasta Federico Fellini. Antes de iniciar sua carreira como cineasta, o diretor trabalhou como cartunista. Fellini costumava dizer que os desenhos, para ele, cumpriam a função de uma ferramenta heurística que o ajudava a 'ver melhor o mundo'. Em diálogos com Charlotte (1995), afirmou que seu trabalho se baseava na criação de desenhos, nos quais podia ter uma noção geral da interrelação entre as ideias a serem materializadas na construção do filme.

Fellini, no mesmo diálogo com Chandler (1995) também relatou que, por vezes, a contratação de atores prescindia da apresentação do roteiro escrito, responsável pela especificação do tipo de personagem a ser interpretado. O que realmente importava, no ponto de vista do cineasta, era um desenho esquemático que ilustrasse as características fundamentais e propriedades do personagem. Depois de ser mostrado um desenho que representasse os traços e a personalidade a serem interpretados, o ator podia entender a natureza do papel. Fellini relatou que o caso ilustrado de fato ocorreu, por exemplo, quando contratou o ator Marcello Mastroianni para interpretar o filme '*La Dolce Vita*', lançado em 1960 (Chandler, 1995).

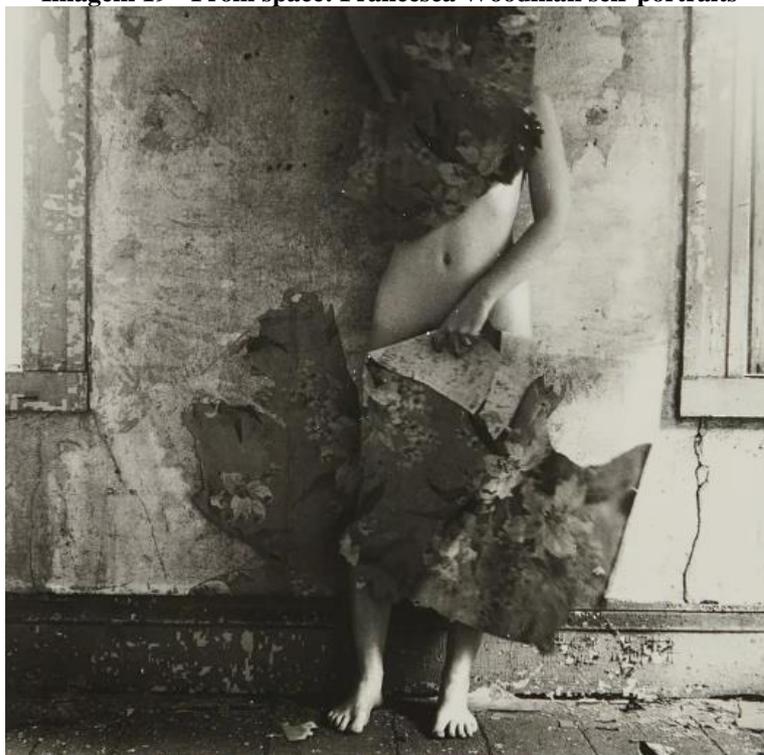
Nos exemplos acima explorados, a criação de diagramas no âmbito do cinema pode ser vista a partir da prática de pintura e desenho, no qual o artista cria diagramas pictóricos para representar uma série de coisas: posição dos personagens no cenário, características dos personagens e relação dele com o espaço e com os demais personagens, dentre outros elementos. É justamente a partir e através do ícone diagramático que essas dimensões podem ser

representadas, dando a ver, assim, um mapa que direcionará a criação de cenários, as tomadas a serem realizadas, o processo de montagem como um todo, bem como a concepção unitária do filme a ser realizado e produzido.

Outro exemplo que ilustra, em nosso entendimento, o processo de criação de diagramas pictóricos, diz respeito a determinados tipos de fotografias. Um autorretrato de um/a jovem, por exemplo, não necessariamente representa o seu objeto apenas por semelhança sensível. Essa imagem também pode trazer elementos complexos acerca da relação que o indivíduo autorretratado estabelece com o mundo (classe social a qual pertence, grupos com os quais interage, personalidades que admira – e intenta imitar -, dentre outros), dando a ver, assim, uma dimensão importante de sua história (ainda que as narrativas feitas pelas imagens tragam a dimensão do imaginário e do mundo fictício). A partir do lugar no qual o indivíduo se autorretrata, da composição do cenário, os elementos que utiliza para a composição da imagem, como cores, objetos, expressão facial, poses, tipo de roupa, dentre outros, novas relações podem ser extraídas, caracterizando, assim, uma dimensão imagética diagramática de autorretratos fotográficos.

Através da construção de determinadas autoimagens, podemos observar uma síntese de relações que o criador da imagem estabelece através de determinada autorrepresentação imagética. Para além disso, vale ressaltar que a representação imagética de si, na contemporaneidade, alcança outros contornos, em um contexto no qual programas de geração automática de imagens, bem como do uso de filtros digitais, são elementos importantes no processo constitutivo da construção da autoimagem (esse tópico também é abordado mais à frente, na seção 3.3). A fim de visualizar exemplos que explicitem a dimensão diagramática em produções fotográficas, apresentamos, abaixo (imagem 19), autorretratos elaborados pela artista estadunidense Francesca Woodman (1958-1981).

Imagem 19 - From space: Francesca Woodman self-portraits



Francesca Woodman, *From Space*, 1976, fotografia em sépia.

Fonte: Woodman (2016).

A artista em questão, de acordo com Townsend (2016, p.29), possui, dentre as variadas fontes de inspiração, influências do movimento surrealista, tendo como uma de suas referências, por exemplo, o fotógrafo estadunidense Duane Michals. O fotógrafo em questão, de sua vez, teve como uma de suas inspirações para a construção de seu trabalho fotográfico as pinturas do pintor surrealista belga René Magritte. Tanto na obra de Michals, quando na de Woodman, conforme enfatizado por Townsend (2016), é possível encontrar influências da estética do surrealismo, sobretudo no que diz respeito à justaposição entre sonho e realidade, mas agora a partir da construção da imagem através do dispositivo fotográfico, bem como de suas potencialidades para criação de tais narrativas.

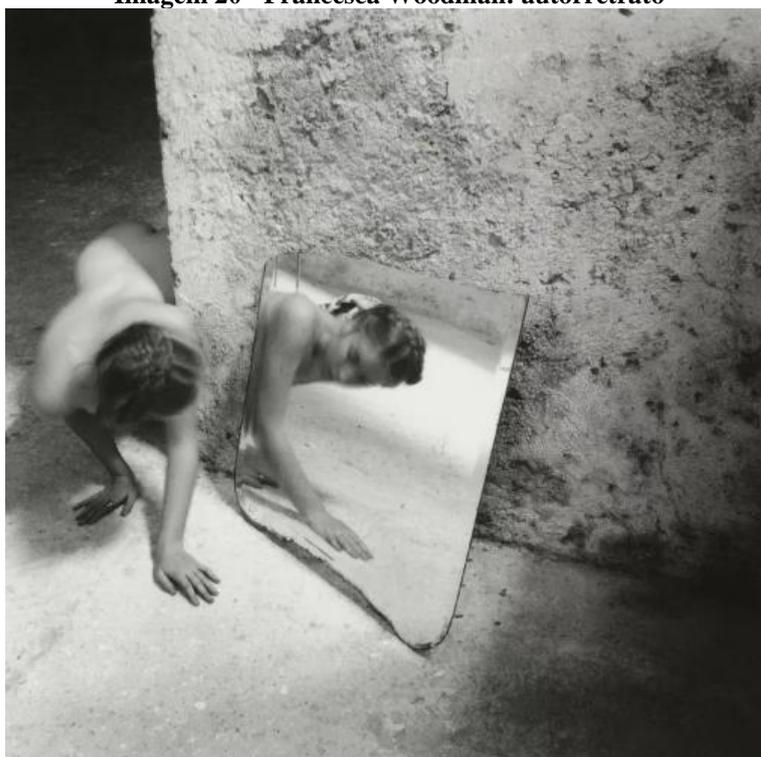
Ainda que uma obra de arte, como o autorretrato acima exposto, possa conter uma série de interpretações, bem como de influências como aquelas vinculadas ao movimento surrealista, as possibilidades interpretativas da imagem por vezes estão descoladas do próprio desejo ou propósito do autor ao realizá-la. Nesse sentido, julgamos ser lícito pensar que a fotografia acima não está apenas fadada a uma mera representação por semelhança sensível do corpo da artista. Nela podemos contemplar uma série de elementos que são postos em relação, a saber: a casa como extensão da identidade do indivíduo, que nela se funde, confundindo-se, o conflito do corpo

no espaço, um corpo que não quer se deixar desvelar por completo para os seus observares (tampouco para si próprio), uma face que se mascara com os demais elementos do espaço.

O espaço no qual a artista se retrata, dá a ver algo em ruínas, bem como o desejo da artista em se fundir com ele, ao tentar se camuflar nas paredes em evidente processo de desmantelamento. A artista toma em suas mãos os pedaços do espaço em franca demolição, em um gesto, talvez ingênuo ou desesperado, de retomada de um tempo irrevogável – ou mesmo na busca por uma espécie de fusão com o espaço. São muitas as relações possíveis que esse diagrama imagético nos dá a ver, a extrair e a pensar, no qual elementos de um dado objeto (ou conjunto de objetos) são condensados em apenas uma imagem.

A partir dessa imagem (imagem 19) conseguimos extrair novas relações que, no caso dos diagramas fotográficos, especificamente, não necessariamente precisam ser falsas ou verdadeiras, reservando-se, assim, a dar correlações no mundo da imaginação, no âmbito do universo das múltiplas possibilidades.

Imagem 20 - Francesca Woodman: autorretrato



Francesca Woodman, *Self-deceit*, 1978, fotografia, Roma.

Fonte: Woodman (2016).

No segundo autorretrato acima (imagem 20), da mesma artista estadunidense, a partir dos elementos que ela coloca em relação na composição de sua obra, outras informações podem ser extraídas da mesma, configurando, assim, um diagrama no âmbito da fotografia. Para além dos

elementos colocados em relação na própria imagem, o título dela se comporta como um elemento direcionador de possibilidades interpretativas da fotografia. Ao nomear a obra com o título ‘autoengano’, e colocar esse título em par com a imagem – o que configura, na nomenclatura da semiótica peirciana, uma estrutura similar aos dicissignos - a relação sugerida é a de que as representações enganam, e podem promover autoengano acerca do que se vê (tanto as representações imagéticas vinculadas ao espelho quanto à própria imagem produzida pelo aparato fotográfico).

As representações sígnicas, como a fotográfica, conforme tentamos salientar no decorrer das reflexões acerca das relações entre imagem e a semiótica peirciana, são apenas mediações, pontes para alcançarmos determinada faceta de algo que atrai o nosso olhar e atenção, mas nunca a coisa, o evento ou o fenômeno tomado em sua inteireza.

Mais uma vez a artista acima se retrata, na segunda imagem apresentada, em um espaço fechado, o que nos remete ao interior de uma casa, mas, dessa vez, ela aparece se fitando no espelho, e permite que o observador contemple sua face através de uma mídia duplicada: o artifício do espelho e a imagem fotografada. O espelho, o corpo feminino, a casa, são elementos que remetem à construção da identidade da artista, que, ao se fitar e se deixar fitar na imagem criada pelo espelho e pela fotografia, se coloca em uma posição de observação e investigação de si. Mas, como o próprio nome da obra sugere, todas essas correlações por nós conjecturadas podem ser pueris, dado que, conforme já ressaltado, em uma obra de arte, não se intenta encontrar a verdade ou falsidade do fato retratado. Adentramos, dessa forma, no âmbito de representações de objetos compostos que não necessariamente representam, ou intentam representar, o mundo em sua relação fática e irrevogável.

Seguindo a hipótese de que diagramas apresentam possibilidades de descoberta de novas relações (tanto para quem o produz quanto para quem apenas o contempla), Stjernfelt ressalta que são esses mesmos signos icônicos que “[...] podem ser manipulados para aprender mais sobre seu objeto do que o que está explicitamente presente no signo [...]” (2007, pp. xv-xvi). O referido pensador ressalta, de igual maneira, que um diagrama pode ser tomado como “[...] sendo um signo analisando seus objetos em partes relacionadas [...]” (Stjernfelt, 2006, p. xiv). A partir da presente concepção de diagrama, entendemos que ele [o diagrama] é um dos signos responsáveis pela geração de conexão de ideias que, conforme explicita o autor em questão, não necessariamente estavam cabalmente explicitadas no signo, o que abre o precedente, dessa forma, como já enfatizado, para a descoberta de novas ideias que tais relações são capazes de gerar na mente do observador ou intérprete.

Fazendo uso, ainda, das palavras do autor supracitado, no seu texto intitulado *Moving pictures of thought*, ele ressalta que:

Assim que um ícone é contemplado como um todo constituído de partes interrelacionadas cujas relações estão sujeitas a mudanças experimentais, estamos operando sobre um diagrama. Dessa forma, a inclusão de álgebra, sintaxe e afins na categoria de ícones ocorre graças às suas propriedades diagramáticas – mas o mesmo se aplica à sua pintura de paisagem média assim que se deixa de considerar as suas simples qualidades, cores, formas etc. e passa a se considerar as relações entre qualquer uma destas partes e aspectos. Outrossim, se se julga, por exemplo, frente, meio e fundo e estima-se a distância entre os objetos representados na cena pictórica, ou assim que se se imagina vagando pelo caminho na paisagem, está se operando no ícone – mas fazê-lo desta forma só é possível tratando-o como um diagrama. Você pode não ter consciência explícita, é verdade, das regras que lhe permitem seguir o caminho imaginário (as leis da perspectiva que lhe permitem construir a cena, a gravidade que o mantém no terreno etc.), mas mesmo assim são pressupostos devido à organização do seu aparelho de percepção e ao seu conhecimento tácito do senso comum. Os princípios poderiam ser explicitados, e isto é o que conta. Assim, é difícil olhar mais de perto para qualquer ícone sem pelo menos realizar experiências proto diagramáticas com ele para revelar algumas das verdades implícitas que lhe são inerentes. (Stjernfelt, 2007, p. 92).

A partir da citação acima, entendemos que o autor apresenta um exemplo bastante claro e elucidativo acerca da dimensão simbólica de um diagrama. No caso da fotografia, essa dimensão se expressa de variadas formas, implícitas em diversas camadas de produção da imagem, a saber: a composição da foto, que conta com enquadramentos, perspectivas e outros elementos técnicos necessários para se perceber um conjunto de objetos correlacionados. Já no âmbito da compreensão da imagem, podemos pensar no conjunto de hábitos que são retratados e passíveis de reconhecimento em determinada comunidade.

Entendemos, no entanto, que embora hábitos coletivos importantes sejam passíveis de reconhecimento e interpretação na – e a partir – da imagem fotográfica, por se tratar de um signo composto, tal imagem não esgotaria as possibilidades interpretativas, sobretudo quando a dimensão icônica da imagem é significativa, possibilitando, assim, uma semiótica potencialmente ilimitada.

A partir da citação acima, pode-se entender, de forma mais acurada, o motivo pelo qual é possível contemplar uma fotografia, uma gravura ou uma pintura, como um diagrama. Dando continuidade à referida temática que permeia as discussões presentes neste capítulo, resgatamos a noção inicial de diagrama, a partir de uma síntese conceitual de Stjernfelt (2007), acerca de suas principais características. Ao dissertar sobre a temática dos diagramas, pelo prisma da semiótica peirciana, ele sintetiza que:

[...] é possível adquirir e desenvolver conhecimento sobre diferentes assuntos pela construção e manipulação de diagramas que mapeiam esses assuntos – com base no fato de que a estrutura desses diagramas é, em alguns aspectos, semelhante à estrutura de seus objetos. A semelhança [no entanto] não precisa ser evidente à primeira vista [...] (Stjernfelt, 2007, p.90).

Dito de outro modo, o pensador em questão parece enfatizar que é preciso estar atento a duas diferentes funções do diagrama, a saber: A) aquela desempenhada na organização do raciocínio, a partir da construção de diagramas que permitem a visualização de relações da estrutura formal do objeto, possibilitando, assim, novas descobertas. B) a segunda característica importante, de sua vez, diz respeito ao próprio diagrama enquanto obra no mundo. À vista disso, o diagrama pode ser pensado a partir de sua capacidade de representar o objeto a partir da sua semelhança no âmbito estrutural com objetos reais ou imaginários, realizando, assim, uma espécie de síntese que permite ao intérprete (ou observador), a compreensão ou descobertas de novas relações que o diagrama dá a ver.

Seguindo a mesma linha do raciocínio supracitado, tem-se, assim, dito de outro modo, dois momentos distintos do uso de diagramas: o processo criativo que se vale do uso de diagramas e o processo de contemplação do diagrama finalizado, tido aqui como uma espécie de obra acabada – e viva – no mundo. Há, assim, dois momentos distintos que podem ser sintetizados: primeiro, pelo ponto de vista do artista ou do criador da imagem, que se vale dos diagramas para organizar o pensamento, e daí extrair novas possibilidades de conexões/descobertas, e o prisma do contemplador, que observará a imagem e encontrará novas relações que, por vezes o seu próprio criador não havia percebido ou tomado consciência.

No que tange à criação de diagramas, tanto no âmbito mais enfatizado por Peirce, ao apresentar o exemplo da álgebra, quando no domínio dos processos criativos em geral (nas artes e na vida cotidiana), Peirce enfatizará que:

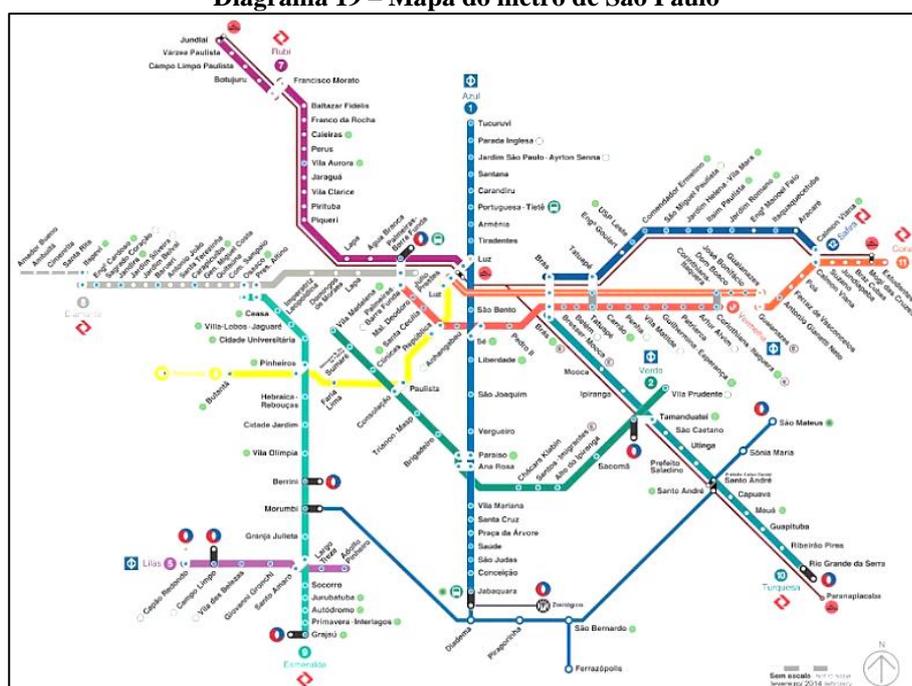
A obra do poeta ou romancista não é tão diferente da do homem científico. O artista introduz uma ficção; mas não é arbitrária; ela exhibe afinidades às quais a mente dá certa aprovação ao pronunciar-las belas, o que, se não é exatamente o mesmo que dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral. O geômetra desenha um diagrama, que se não é exatamente uma ficção, é pelo menos uma criação, e por meio da observação desse diagrama ele é capaz de sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter conexão necessária (CP. 1.383 [1890-1]).

Em síntese, a construção de diagramas no domínio da criação poderia, por si só, ser considerada como um processo criativo de estruturação de novas ideias. No domínio da criação, no âmbito do cinema, ilustrado no início deste capítulo, a construção de diagramas permite

formar a perspectiva da estruturação global de filmes ou cenas a serem realizadas por um grupo de artistas cujo objetivo comum é a construção de uma obra de arte. Já no âmbito da fotografia, seja ela artística ou não, podemos pensar em imagens que não são representadas apenas pela sua dimensão de semelhança sensível. Conforme ressaltamos, a fotografia é um diagrama quando ela expõe um conjunto de signos que se interconectam para criar uma narrativa, e quando, através dos elementos colocados em relação na imagem, é possível descobrir ou extrair novas correlações.

A fotografia pensada como um diagrama acentua uma dimensão da imagem que pode se descolar do mundo real, não se subordinando, completamente, à representação sensível do objeto. A proposta de tratar uma fotografia como um diagrama traz em seu bojo a concepção de que a imagem não diz respeito apenas à sua dimensão indicial, ganhando, ela mesma, existência própria no mundo, permitindo, assim, tanto a quem cria o diagrama fotográfico quanto a quem o observa, um esquema que permite associações e descoberta de novas ideias. Além disso, destaca-se, em um diagrama, a sua dimensão simbólica, capaz de veicular ideias tanto no âmbito de hábitos coletivamente compartilhados, explícitos ou não na imagem fotográfica, quanto na própria construção da imagem, que se vale de uma série de regras de composição de forma a representar determinado objeto ou conjunto de objetos. A fim de sintetizar, imagetivamente, tais ideias, propomos a análise do mapa a seguir:

Diagrama 19 – Mapa do metrô de São Paulo

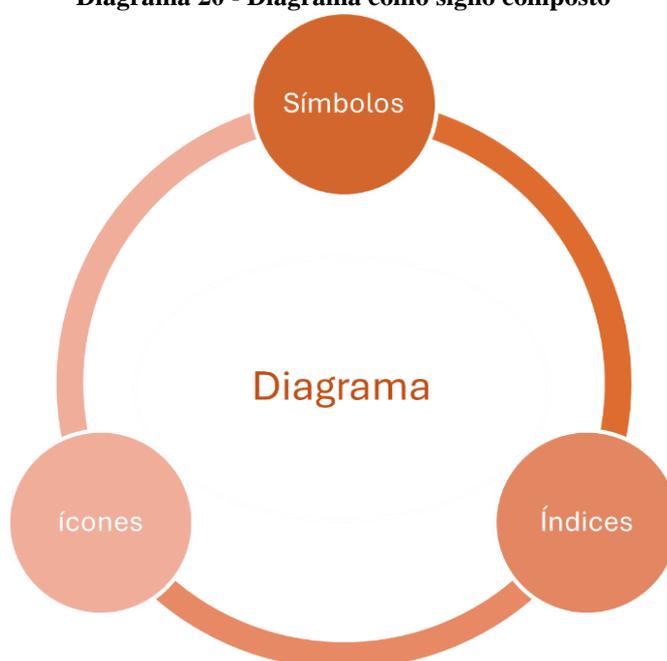


Fonte: Mapa do metrô de São Paulo *In.*: São Paulo Map 360.

A partir do mapa acima (diagrama 19), que representa a estrutura diagramática de uma estrutura física, propomos analisar, semioticamente, os elementos inerentes a essa representação que nos habilite visualizar e ilustrar a argumentação precedente, acerca da natureza composta de signos diagramáticos. As cores das linhas, bem como o formato de cada linha, de sua vez, podem ser pensadas a partir de uma dimensão qualitativa (signos icônicos), fundamentais, de sua vez, para a fácil visualização e identificação das pessoas. Os nomes das estações, por seu turno, que acompanham o movimento das linhas coloridas representadas, são índices que indicam determinada localidade. A forma de representar a estrutura espacial através de linha retas, semicurvas e coloridas são feitas seguindo regras convencionais de composição de um mapa, o que indicam parte de sua faceta simbólica. Outro símbolo vinculado no âmbito da representação de um mapa, em nosso entendimento, diz respeito à ideia geral que ela veicula, qual seja: um guia de fácil compreensão que serve aos propósitos de mobilidade no espaço urbano²¹.

Diante do que dissemos acima, julgamos que outra representação passível de ilustrar a ideia geral de um diagrama possa ser ilustrada abaixo (diagrama 20):

Diagrama 20 - Diagrama como signo composto



Fonte: elaboração própria (2023).

²¹ Outros exemplos especificamente voltados para a discussão acerca da natureza diagramática da fotografia são apresentados no próximo capítulo.

A partir de uma síntese diagramática dos principais elementos constitutivos de um signo diagramático, podemos pensar nos seguintes elementos: a dimensão icônica, que permite a manipulação de possibilidades inscritas de interconexões entre elementos presentes na representação diagramática, a dimensão indicial, que não se limita a indicializar uma dimensão fática do objeto, dado que, conforme argumentamos, é possível a criação de diagramas ficcionais. A dimensão indicial, vale lembrar, não diz respeito apenas a existência de objetos matéricos, um índice pode indicar a presença de uma emoção, desejo, ou de uma ficção. E os símbolos, de sua vez, que conduzem o processo de interpretação do observador/intérprete para um conjunto de valores, leis, hábitos ou regras sociais inerentes a dado contexto social.

Seguindo o direcionamento das discussões ora evidenciadas, realizaremos, na próxima seção, um estudo acerca da criação de diagramas imagéticos no âmbito da fotografia, com foco na produção de autoimagens. Para tanto, trabalharemos o conceito peirciano de abdução, a fim de entender as etapas relativas à produção de uma imagem.

3.2 Processos abduativos no âmbito da produção de corpos virtuais

Na presente seção, discutiremos a dinâmica de construção de representações digitalizadas do corpo (a qual denominamos, no capítulo precedente “corpo virtual”), através do conceito peirciano de abdução, bem como a sua relação com a hipótese segundo a qual a fotografia também pode ser pensada através de sua faceta diagramática. Para tanto, retomaremos alguns pontos das discussões realizadas no capítulo precedente. De forma a sintetizar imgeticamente os principais pontos a serem desenvolvidos neste tópico, propomos o seguinte diagrama (diagrama 21):

Diagrama 21 - Síntese da seção: etapas do processo de construção de corpos virtuais



Fonte: elaboração própria (2021).

Conforme indicado no capítulo precedente, a dinâmica de produção e digitalização da imagem do corpo pode ser compreendida através do conceito de ‘corpo virtual’ (ou corpo-signo, conforme sua tradução para o vocabulário da semiótica peirciana). Sinalizaremos, a seguir, a partir do conceito de abdução, de que forma explicitar o processo dinâmico de produção dessas imagens, bem como retomar questões importantes sobre a natureza de autoimagens fotográficas, pensadas, aqui, como diagramas imagéticos.

Na mesma direção de Belting (2014), entendemos que o processo de produção de autoimagens do corpo tem início como uma espécie de espanto em face de um fato desconcertante, que, na esteira de argumentação de Belting (2014), tem início com o sentimento de desamparo do ser humano em face de sua finitude. O desejo por reparar o mal-estar resultante da percepção desse fato irrevogável, retornando, assim, ao estado de conforto inicial, é um dos elementos centrais para o início daquilo que Peirce denominou processos abduativos (Peirce, 2012, p.220). Entendemos que a percepção de quebras da regularidade no plano da existência parece ser, seguindo os trilhos peircianos, um dos fatores decisivos no processo desencadeador de criações de autoimagens, o que delinea, dessa forma, o início de um processo abduativo. Segundo Peirce:

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve consequências necessárias de uma hipótese pura [...] a abdução simplesmente sugere que alguma coisa (CP 5.171 [1897-1]).²²

Conforme argumenta Peirce, o raciocínio abduativo se inicia a partir da percepção de quebras de regularidades (ou hábitos estáveis). A quebra de hábitos estáveis, de sua vez, será a desencadeadora do raciocínio abduativo, responsável pelo início de formulações de hipóteses que solucionam o problema inicialmente colocado com a quebra da regularidade. A construção e manipulação de diagramas é um dos momentos cruciais dos processos abduativos, possibilitando assim, através de tais representações, a contemplação de um todo coeso que explicita e sintetize, ainda que parcialmente, a estrutura de determinado objeto representado pelo signo.

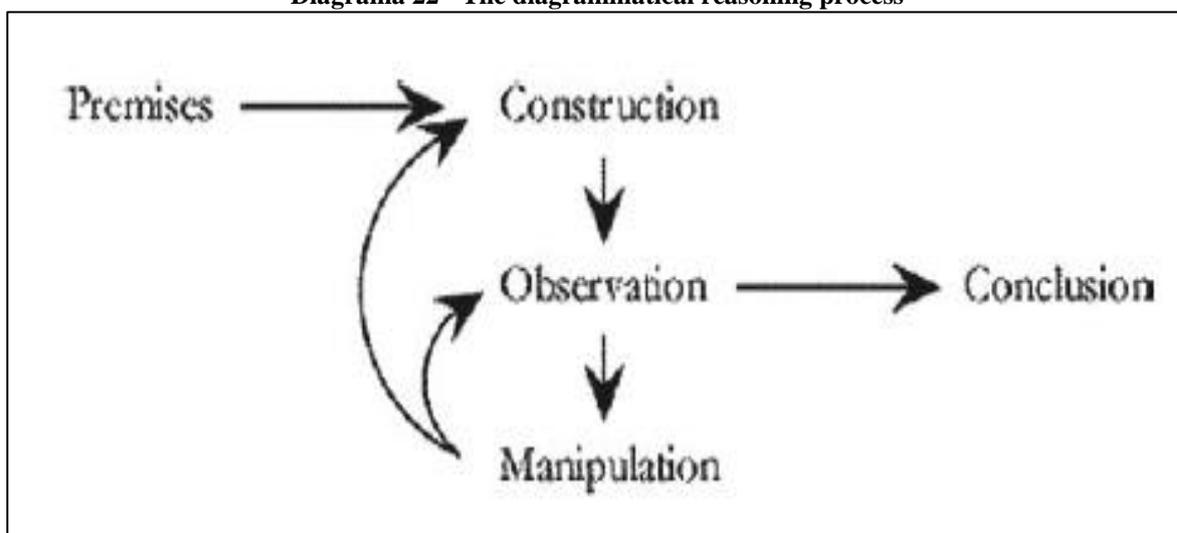
A partir da indução, a hipótese desencadeada pelo processo abduativo é testada, e, se bem-sucedida, incorporada ao universo de hábitos do agente (Gonzalez e Haselager, 2002, p.24). De acordo com Peirce uma verificação experimental da hipótese envolve, de sua vez “[...] toda a

²² Tradução de José Teixeira Coelho Neto (Peirce, 2012, p. 220).

lógica da indução [...]” (CP. 5.197 [1897-1]). No contexto da produção de autoimagens nas redes sociais, entendemos que ela (a construção de autoimagens (ou corpos virtuais)) pode ser tomada como a ilustração do (possível) início de um processo de raciocínio abduutivo. A elaboração de hipóteses, vale lembrar, se inicia, aparentemente, em decorrência da busca pela harmonia perdida do agente em dado plano existencial de sua experiência. A partir da tentativa de solucionar o problema inicial, novas formas de organização diagramáticas são criadas, às quais, por sua vez, poderão conformar novos hábitos de conduta/pensamento.

A fim de ressaltarmos o papel do diagrama no raciocínio abduutivo, apresentamos, a seguir, um diagrama de autoria de Stjernfelt (diagrama 22):

Diagrama 22 - The diagrammatical reasoning process



Fonte: Stjernfelt (2007, p.104).

A partir do diagrama acima (diagrama 22), podemos contemplar um processo em curso que se dá em diversas etapas. A primeira delas diz respeito a uma determinada premissa, ou conjunto de premissas iniciais, que se insinuam ao observador diante não apenas de um fato inesperado, mas de uma meta (seja ela artística ou científica), que se intenta compreender ou mapear. Em um segundo momento, o conjunto de premissas, por vezes ainda desconectadas e/ou desestruturadas, são organizadas a partir da construção de diagramas capazes de sintetizar propriedades importantes do objeto. Após a construção de determinado diagrama, o observador poderá contemplá-lo e, assim, tentar dele extrair relações e pontos de contato que, inicialmente, não estavam contemplados em seu design inicial, o que constitui, assim, a etapa de manipulação

dos diagramas. Por fim, uma série de hipóteses são estabelecidas e, se bem-sucedidas, a partir da etapa de teste (indução), poderá ser incorporada ao conjunto de hábitos do intérprete.

De acordo com Stjernfelt:

Uma abdução inicial faz um palpite sobre como formalizar um determinado fenômeno, segue-se a fase diagramática dedutiva [...] e, finalmente, uma investigação indutiva conclui o quadro, no qual o resultado diagramático é comparado aos dados empíricos reais: A transformação do diagrama realmente, de alguma forma, corresponde a uma evolução no fenômeno mapeado no diagrama? (2007, p.104).

O processo criativo atinente à dinâmica de criação de diagramas parece contar não apenas com uma forma estática de pensamento, mas com processos abduativos que se instanciam no tempo e no espaço através da experimentação diagramática. Em linhas gerais, a abdução pode ser compreendida a partir do processo de geração de hipóteses que intentam explicar um dado fato. Peirce indaga a respeito daquilo que seria uma boa abdução, ou, dito de outra forma, uma boa hipótese. Em suas palavras, ela [uma boa hipótese] deve, sobretudo:

[...] explicar os fatos. Mas que outras condições ele deve preencher para ser bom? A questão da bondade de qualquer coisa é se essa coisa cumpre seu fim. Qual é, então, o fim de uma hipótese explicativa? Seu objetivo é, através da sujeição ao teste da experiência, levar a evitar toda surpresa e ao estabelecimento de um hábito de expectativa positiva que não será decepcionado. (CP. 5.197 [1897-1]).

No âmbito das artes, ou mesmo no contexto da vida cotidiana, o teste experimental de hipóteses abduativas se dá, em nosso entendimento, a partir da análise dos efeitos produzidos pela obra – ou pelas escolhas e condutas de determinada pessoa em suas interações sociais. Se tais efeitos não aderem a função sígnica pensada pelo artista/pessoa – ou representada pela reação do público que aprecia a obra-, procurar-se-á uma autocorreção e aprimoramento da execução da performance/condução em um segundo momento. O *feedback* que o artista tem acerca da própria obra proporcionará novas quebras de expectativas no teste de hipóteses razoáveis, dando continuidade aos processos abduativos em uma constante criação.

A partir do diagrama abaixo (diagrama 23), indicamos as etapas do processo de abdução criativa dos corpos virtuais (ou autoimagens diagramáticas), para que, na sequência, possamos indicar o motivo pelo qual autoimagens digitalizadas dos corpos envolvem, de igual maneira, o processo de criação de diagramas, bem como o motivo pelo qual tais imagens podem ser consideradas diagramáticas.

Diagrama 23 - Processo abduativos e a construção de corpos virtuais



Fonte: elaboração própria, com o auxílio da ferramenta Slides.go (2021).

Conforme explicitado no diagrama acima, há uma etapa anterior da digitalização dos corpos, motivada por algum evento singular no âmbito da experimentação e da percepção corporal, o que compreende, de sua vez, a etapa número um, que fornecerá, de sua vez, as bases necessárias para a produção da imagem de corpos virtuais. No entendimento de Belting (2014), conforme há pouco mencionado, uma das razões que explicam a produção de autoimagens, desde os primórdios da civilização humana, diz respeito ao pavor em face da consciência da mortalidade humana, o que o motiva a criar maneiras de atenuar esse desconforto causado pela sua condição de finitude – a partir da criação de duplos imagéticos (de si e do outro).

A percepção do corpo, nessa primeira etapa, compreende não apenas a experiência do próprio corpo do indivíduo, mas também das imagens que se faz de outros corpos, bem como das práticas de representação dos corpos assentadas como um veículo comunicacional. Após o material necessário para a produção da imagem corporal (repertório de outras imagens, ideais que o indivíduo pretende transmitir com tal representação, mecanismo fotográfico etc.), adentramos na etapa de número dois, a saber, a construção da imagem, propriamente dita.

A produção da imagem do corpo, embora conte com o auxílio de um aparelho que fará um registro instantâneo do corpo do indivíduo, está imersa em diversas camadas de codificação da imagem, que vai desde o enquadramento, a composição de elementos que o indivíduo quer que acompanhe a imagem de seu corpo, criação de cenários, bem como o pós-produção de

imagens instantâneas, que diz respeito à possibilidade de ajustes de luz, formas, filtros (como os filtros de Instagram), etc.

Como exemplo ilustrativo da etapa de pós-produção fotográfica, como o uso de filtros digitais, podemos citar o aplicativo FaceApp (que será melhor detalhado na última seção deste capítulo), no qual é possível, por exemplo, ajustar a espessura do nariz, boca, retirar espinhas ou marcas de expressão na pele, redimensionar o tamanho do rosto, retocar a luminosidade da foto, escolhendo a redistribuição dos focos de luz e sombra na foto, dentre outros elementos que tenham a ver com um suposto aprimoramento da imagem corporal realizada pelo usuário. Para além disso, o aplicativo em questão permite, de igual maneira, a mudança imagética de gênero do usuário e da idade²³. Após o referido processo de produção (e pós-produção com o tratamento da imagem), ela poderá ser disponibilizada nas mídias de comunicação, tais como *Facebook*, *Instagram*, dentre outras, o que caracterizaria a terceira etapa da produção do corpo virtual.

Por fim, na quarta etapa, já com a imagem do corpo tornada disponível nas redes, dá-se o processo gerativo de interpretantes, ou significações potenciais e atuais do signo imagético, no ambiente das redes sociais. O processo em questão conta com o *feedback* positivo ou negativo dos usuários, e diz respeito a uma dinâmica nova de ver a si próprio a partir de uma dimensão, até certo ponto, ficcional, em decorrência das mudanças passíveis de serem realizadas no corpo virtual sem maiores danos ou qualquer tipo de dificuldade – como é o caso, por exemplo, das possibilidades de alteração imagética do corpo realizadas pelo aplicativo FaceApp.

No que tange à sustentação de nossa hipótese de que a construção de autoimagens seria uma das maneiras pelas quais a busca pela harmonia perdida se inicia, acrescentamos que a busca em questão não ocorre simplesmente mediante a quebra abrupta de hábitos individuais e coletivos, mas pode ser iniciada por uma admiração, atração e desejo contundentes diante da possibilidade de criação de novas formas de se apresentar, imageticamente, para o mundo, que atrai o indivíduo a querer romper com hábitos pré-estabelecidos e estabelecer novos hábitos representacionais de si.

²³ O FaceApp criado no ano de 2016, e disponibilizado no ano de 2017, pelo empresário russo Yaroslav Goncharov. O referido aplicativo ficou conhecido sobretudo por possibilitar uma rápida mudança da imagem da pessoa para um gênero diferente do seu, ou mesmo com o objetivo de envelhecer (ou rejuvenescer), a face da pessoa. A aplicação em questão, vale a pena ressaltar, sofreu uma série ferrenhas críticas acerca de sua visão limitada concernente ao binarismo de gênero que reproduz parâmetros preconceituosos e restritivos no que concerne a determinados padrões sociais amplamente divulgados, bem como o fato de que alguns dos filtros embranqueciam peles negras, no processo de transformação da imagem da pessoa, dimensão essa que intensificou debates importantes acerca de visões de mundo racistas impregnadas em tais aplicações de modificação facial através do uso de filtros.

Muito embora possamos notar uma série de razões para a produção de autoimagens em ambientes de comunicação digital, podemos perceber que esse desejo, em seu cerne, pode estar atrelado a uma origem comum, capaz de ramificar-se para diversos domínios da existência que impulsionem o indivíduo a criar uma imagem de si. Dentre essas ramificações, podemos pensar, por exemplo, no desejo de integrar-se a um grupo, e, dessa forma, garantir a permanência da memória em um contexto social mais amplo. Mesmo no contexto no qual há um apelo para vendas e prestação de serviços, a imagem, ou autoimagem, é utilizada com o fim da permanência de se fazer visível e viver na memória de seus consumidores, o que garantirá, dessa forma, a venda dos produtos por tempo ilimitado.

Além disso, há também as possibilidades de criação de imagem que se assentam em uma tentativa de superar a autoimagem atual do indivíduo, momento esse em que ele se representa, e cria a sua autoimagem, de forma fictícia, como é o caso de uso de filtros, criação para imagens de perfis de plataformas sociais e autoimagens que são constantemente postadas para alimentar o fluxo de interação em determinada plataforma.

Além disso, podemos considerar, de igual maneira, as autoimagens que são realizadas no âmbito artístico, como é o caso, por exemplo, de trabalhos de renomados fotógrafos como Claude Cahun, Arno Rafael Minkinnen, Francesca Woodman, Jorge Molder, dentre outros, no qual artistas buscam pela criação de diagramas visuais como forma de refletirem sobre si e sobre a realidade circundante – bem como com a criação de mundos possíveis/ficcionais através da criação da autoimagem.

No diagrama a seguir (diagrama 24), indicamos algumas das possibilidades de leitura da ramificação do desejo comum da permanência, o que impulsiona, em diversos domínios, uma ampla gama de possibilidades de produção de autoimagens.

Diagrama 24 - O desejo pela produção de autoimagens e seus desdobramentos



Fonte: elaboração própria (2023).

A partir do diagrama acima (diagrama 24), podemos pensar na construção de autoimagens que, conforme indicado, parece possuir uma origem comum. O espanto diante da finitude pode se dar em diversos domínios da existência, contemplando o desejo de uma existência longínqua e ubíqua, supostamente passível de ser levada à cabo pelas redes de interação e comunicação telemáticas. Para além desse tronco comum que, de acordo com Belting (2014), é o principal motivador para a criação de imagens, podemos considerar, de igual maneira, o prazer e/ou necessidade de criação de mundos possíveis/ficcionais, como é o caso, por exemplo, da realização e desenvolvimento de obras de arte. Em virtude das amplas possibilidades de criação de autoimagens sofisticadas, através de recursos como aplicativos de modificação de imagens, o que inclui ajuste e inserção de novas cores na imagem e modificações de todas as ordens possíveis e imagináveis, a fotografia, hoje, tem um processo que pode relacioná-la, sobretudo, à arte. Ela é elaborada em um processo abduativo, e não apenas mimético do corpo.

Enquanto o processo de produção de autoimagens corporais (ou corpos virtuais) possa apontar - retomando os conceitos originários da semiótica – para a representação (ou signo) imagética que o indivíduo faz de si mesmo, seguindo a lição de Hausman (2006), entendemos, de outro modo, que esse mesmo signo pode agir como um objeto dinâmico nas redes, atuando de maneira autônoma ao seu criador. A fotografia, de fato, atua de maneira autônoma ao seu criador

à medida em que ela é capaz de gerar significações (ou interpretantes) que não dependem mais do vínculo entre produtor da imagem e imagem propriamente dita. Embora a imagem passe a ser e a atuar de forma autônoma em tais meios, é mister considerar os efeitos dos *feedbacks* realizados pelos usuários na vida daqueles que produziram autoimagens diagramáticas que intentam, de alguma forma, representá-los – seja essa representação, conforme intentamos, enfaticamente mencionar, de natureza fictícia e/ou factual.

A discussão sobre a possibilidade de tomar obras de arte como objeto dinâmico, para utilizar os conceitos procedentes da semiótica peirciana, já foi iniciada pelo pensador Karl Hausman, na qual ele salienta que:

[...] não podemos deixar de pensar em objetos ‘reais’ como interpretados funcionando como objetos dinâmicos – como se tivéssemos conquistado as forças dos objetos dinâmicos. No entanto, algo mais pode ser dito sobre objetos dinâmicos em seu status pré-interpretado. São eles que iniciam e até certo ponto constroem a interpretação ao longo de seu desenvolvimento (2006, p.237).

A possibilidade de uma imagem de si próprio atuar como um ser autônomo de seu criador toma uma dimensão complexa na contemporaneidade de sociedades digitalizadas, haja vista a forte tendência de o produtor da imagem confundir a própria criação com o modelo que a inspirou. O hábito de construir imagens de si e divulgá-las no âmbito das redes tem se tornado um guia de conduta não apenas no ambiente de interações telemáticas, como fora dele, conduzindo as pessoas, por vezes, pela busca de se parecerem com a imagem produzida, em uma tentativa desesperada por uma existência temporalmente alargada e múltipla. Para além da dimensão do alargamento da existência, buscado pela construção da imagem, tem-se, de igual maneira, a busca pela atualização do corpo ficcionalmente criado, gerando problemas de ordem ética e estética consideráveis e dignos de atenção e discussão.

Na próxima seção, realizaremos uma investigação mais pormenorizada acerca de um tipo especial de diagrama imagético realizado desde os tempos mais remotos, a saber: o uso de máscaras para a composição da autoimagem. Desenvolveremos essa discussão a fim de que ela se torne base para a compreensão do desenvolvimento da autorrepresentação imagética ao longo do tempo, bem como sua relação com as autoimagens digitais diagramáticas que são hoje produzidas com o auxílio de sofisticadas ferramentas de composição imagética.

3.2 Autoimagens performativas e o uso de máscaras: uma reflexão sobre o hábito de retratar-se ao longo do tempo

*Under this mask, another mask. I will never
finish removing all these faces.*

(Claude Cahun, 1930).

*No nosso corpo envergamos uma máscara
fotográfica assim que posamos para a câmara.*

(Hans Belting, 2019, p.198).

Na presente seção, apresentaremos exemplos fotográficos voltados à temática da construção do autorretrato como uma forma de máscara bidimensional capaz de sintetizar e veicular ideias complexas através de uma imagem única (como um diagrama). Vimos, no decorrer do presente capítulo, que a possibilidade de síntese e interrelação de predicados é uma das principais características da ideia de diagrama. Conforme ressaltado, embora seja possível pensar em um amplo leque de tipos de diagramas, como gráficos, mapas, dentre outros, interessantes, aqui, os diagramas vinculados às possibilidades de construção e de narrativas fotográficas.

Como síntese diagramática desta seção, propomos a fotografia a seguir (imagem 21), de autoria do artista estadunidense Ralph Eugene Meatyard:

Imagem 21 - Constituição da identidade e uso de máscaras: performances do cotidiano



Ralph Eugene Meatyard, [Sem título]1963.

Fonte: UKNOW – University of Kentucky News

A partir da foto acima, elencamos a possibilidade interpretativa de se pensar variadas possibilidades de se autorrepresentar através de imagens fotográficas que invocam a dimensão do uso de máscaras. Embora possamos pensar em uma miríade de possibilidades de máscaras com as quais nos valem para a realização de uma autoimagem, focalizaremos um tipo específico de máscara comumente utilizada nas redes sociais digitais, através da manipulação de imagens via aplicativos, como aqueles elencados na seção precedente.

Conforme sinalizado por Belting (2013, p. 5), o motivo da máscara invoca, desde tempos imemoriais, questões concernentes à representação de si e do outro. Fazendo uso de suas palavras, ele afirma que: “A diferença entre rosto e imagem recapitula a diferença entre presença e representação, pois a representação implica que o próprio rosto está ausente. E, no entanto, o rosto vivo produz uma representação expressiva ou semelhante a uma máscara para mostrar ou ocultar o eu.” (Belting, 2013, p.5).

Pretendemos, assim, com a compreensão de fotografias que se valem do uso da máscara, compreender as relações entre diagramas fotográficos e máscaras, bem como novas práticas de criações de autorrepresentações imagéticas atuais que se valem desses artifícios na dinâmica de construção da imagem de si.

No que tange ao tema da máscara, consideramos que ele é bastante vasto, sendo as suas possibilidades de uso bastante amplas. Nesse sentido, ressaltamos as palavras de Carita, a respeito dessa temática, ao enfatizar que:

A utilização da máscara é uma das mais antigas práticas humanas, uma constante universal documentada desde há longo tempo. O registo arqueológico mostra que há representações de máscaras já em pinturas rupestres. Pensa-se que os humanos portariam a máscara para aceder a uma energia superior capaz de lhe trazer sucesso na atividade da caça. **No entanto, as suas funções são múltiplas: convocação de poderes sobrenaturais, ritos de passagem, comunicação com os deuses e antepassados, rituais mágicos, ocultação e criação de outra identidade, atividade teatral, liberdade de expressão, comportamentos lúdicos.** Cada máscara tem um determinado uso. A sua origem pode ditar essa funcionalidade, mas não só. É preciso estar atento às suas cambiantes. Vindas da Ásia, de África, das Américas, do antigo Egito ou da Europa determinaram o futuro de comunidades, clãs, tribos e sociedades, levando-as a separar o bem do mal, a vida e a morte, profano e sagrado, poder e contrapoder. Foram ainda o ponto de partida para criações artísticas várias, a começar pela tragédia e pela comédia, tendo marcado em absoluto alguns dos grandes nomes da modernidade nas primeiras décadas do século XX. Vejam-se trabalhos de Picasso, Braque, Matisse ou Derain. (Carita, 2020, n.p, grifo próprio).

Destacamos, na passagem acima apresentada, dois principais pontos acerca da temática da representação através do uso de máscaras, quais sejam: a de que máscaras percorrem

diferentes culturas em tempos imemoriais, e das variadas possibilidades de uso de máscaras, passando pelo âmbito artístico (como é o caso do teatro – ou mesmo da fotografia), atividades lúdicas, ocultação de identidade, à rituais como aquele de produção de máscaras mortuárias – como já ressaltado, no capítulo precedente, pelas considerações de Belting (2013). A fim de enfatizarmos quão longínqua é a prática de criação de máscaras, criadas com intuitos diversos, dentre eles, o de representar e substituir a ausência deixada pelos mortos, apresentamos, a seguir, um exemplo de uma máscara funerária, conhecida como *Máscara de Agamemnon* (imagem 22):

Imagem 22 - Máscara mortuária, dita de Agamemnon



Autor desconhecido, *Máscara de Agamemnon*, 1876, máscara funerária de ouro, Micenas.

Fonte: Howitt-Marshall, 2022.

A referida máscara (imagem 22), acima explicitada, de acordo com Howitt-Marshall (2020), foi descoberta em Micenas, em 1876, pelo então arqueólogo alemão Heinrich Schliemann. A máscara em questão, conforme afirma o autor mencionado, foi descoberta na ocasião em que ela ainda se encontrava colada à face de seu cadáver, o que atestaria, de sua vez, se tratar de uma máscara mortuária. Assoberbado pela grandiosa descoberta, Schliemann afirmou que a máscara que encontrou se tratava da representação do lendário rei de Micenas, Agamemnon, o que, mais tarde, conforme salientado por Howitt-Marshall (2020), confirmou-se se tratar de uma afirmação equivocada (Gonzalez e Souza, 2023).

Um fato que contradiz as suposições de Schliemann, de acordo com o nosso autor, diz respeito à datação aproximada da máscara que a pesquisa arqueológica revela. De acordo com ele: “[...] a pesquisa arqueológica moderna datou provisoriamente a máscara da segunda metade do século 16 a. C., pelo menos 300 anos antes da Guerra de Tróia da Ilíada. Um estudo chegou a datá-lo em 2.500 a. C. [...]” (Howitt-Marshall, 2020, n.p).

As máscaras mortuárias, como a acima apresentada, vale a pena ressaltar, se limitava a uma parcela restrita de pessoas, reservada, sobretudo, à nobreza. Conforme enfatizado pelo autor supracitado:

A maioria dos estudiosos hoje concorda que a máscara de ouro é autenticamente micênica, um exemplo requintado da técnica repoussé (gravação) inicial e provavelmente pertenceu a um rei guerreiro ou alguém de extrema riqueza e importância na cultura micênica primitiva. (Howitt-Marshall, 2020, n.p).

A datação aproximada da máscara funerária de ‘Agamemnon’, conforme ficou conhecida, bem como de outras máscaras que foram encontradas em um período aproximado, atestam a ideia segundo a qual a prática de criação de máscaras, com o intuito de representação, é antiga na história do desenvolvimento humano, dando guarida à tese de Belting (2013) segundo a qual nos representamos através de artefatos como máscaras e imagens como forma de nos protegermos de nossa inevitável finitude.

O exemplo acima explicitado surpreende em virtude da percepção de um hábito tão antigo de representação que ainda preservamos, guardadas as diferenças de época e de mecanismos para produção de máscaras, na contemporaneidade digital (Gonzalez e Souza, 2023). Antes de adentrar nessas temáticas, no entanto, pertinentes ao hábito de se representar, julgamos ser lícito dar um passo para trás de forma a investigarmos, ainda que brevemente, a noção de máscara com a qual trabalharemos, bem como suas possíveis correlações com a noção de diagrama, trabalhada na seção precedente. No que toca à caracterização da noção de máscara, bem como seus pontos possíveis de conexão com o de diagrama e a construção da autoimagem, julgamos ser valiosas as palavras de Klein, pelas quais ele enfatiza que:

[...] em sua qualidade genérica – [...] em sua abstração de traços faciais – a máscara é o oposto direto do retrato, que convencionalmente requer que a especificidade esteja presente acima de tudo. No entanto, a relação entre o retrato e a máscara na arte moderna é extremamente produtiva, justamente pelo poder da máscara de evocar a alteridade e de romper com as ideias recebidas sobre a identidade (2007, p.27).

A partir da referida citação, conjecturamos a possibilidade de se pensar a máscara como uma espécie de mapa geral de predicados da face. A possibilidade de abstração de traços de um rosto geral acaba por restringir – ou mesmo eliminar de forma significativa - as especificidades de um rosto singular, rompendo-se, assim, de acordo com Klein, com uma espécie de expectativa pertinente a certas correntes realistas do retratado, nas quais espera-se que sejam realizadas representações de singularidades de determinados rostos que os distinguem dos demais.

Para além de tais conexões, entre rostos, máscaras e retratos, estabelecidas pelo autor supracitado, ele acrescenta outras características relativas à sua noção de máscara, assentadas em três principais propriedades. Tomando de empréstimo as palavras do autor, ele salienta as seguintes características que julga centrais na concepção de máscara: “A interação de suas funções de **esconder, revelar e projetar**, e a impossibilidade de separá-las claramente, é parte do que torna as máscaras tão fascinantes como expressão de ideias culturais sobre o eu.” (Klein, 2007, p. 28, grifo próprio). A partir da referida citação, julgamos ser lícito afirmar que, para além de esconder determinadas facetas indesejadas pelo indivíduo, a máscara teria o poder de revelar certos desejos de transformação de si, através de uma representação mesclada com dimensões de ficcionalidade por ela [máscara] acolhida, projetando o indivíduo representado, assim, para um futuro no qual tais características, em um plano hipotético, seriam passíveis de atualização e consequente absorção (Gonzalez e Souza, 2023).

A possibilidade de autorrepresentação através do uso de máscara, de sua vez, conforme salientado por Klein (2007), remonta a exemplos relacionados ao âmbito da pintura, como aqueles que sinalizam o desejo por uma espécie de fuga de correntes realistas da construção do retrato para uma criação representacional com ênfase em dimensões ficcionais. Tal afirmação pode ser ilustrada, conforme aferido por Klein, a partir de inúmeros exemplos nas artes plásticas. Malgrado o amplo leque de possibilidades ilustrativas desse tipo de produção do retrato, Klein escolhe dois deles para fundamentar a sua argumentação, a saber: o retrato realizado por Picasso, da escritora estadunidense Gertrude Stein, em meados de 1905-6, bem com o retrato da esposa de Henri Matisse, elaborado por ele em 1913. A seguir, apresentamos as representações fotográficas de ambas as pinturas:

Imagem 23 - Retrato de Gertrude Stein



Pablo Picasso, *Retrato de Gertrude Stein*, 1905–6, óleo sobre tela.

Fonte: Met Museum

A pintura acima (imagem 23), conforme aludido, foi realizada por Picasso, na qual intentou retratar a escritora estadunidense Gertrude Stein. Nesse retrato, de acordo com as informações disponíveis no Metropolitan Museum, ele representa o rosto da escritora “[...] como uma máscara com olhos de pálpebras pesadas, refletindo seu recente encontro com a escultura ibérica [...]” (Met Museum) e não de forma realista, tentando se aproximar, tanto quanto possível do rosto por ele observado. Já no retrato a seguir (imagem 24), realizado por Matisse, de sua esposa, o pintor se vale do mesmo procedimento de substituição da face de sua companheira, também por uma máscara.

Imagem 24 - Madame Matisse



Henri Matisse, *Madame Matisse*, 1905, óleo sobre tela.

Fonte: WooArts

Embora realizados em momentos distintos, e por diferentes artistas, as pinturas acima (imagens 23 e 24) possuem um ponto de contato em comum: as características singulares das faces das modelos representadas são substituídas por máscaras, sobretudo pelos traços de máscaras africanas que tanto inspiraram ambos os artistas, quando eles tiveram contato com as referidas obras na então Paris no início do século XX. Tal prática conferia aos artistas, por assim dizer, uma maior liberdade na criação dos retratos que se desprendiam, por sua vez, e nessa perspectiva, das peculiaridades pertinentes aos rostos específicos dos modelos retratados.

No entanto, malgrado os dois exemplos acima ilustrados, é mister considerar que o uso de máscaras para substituição de faces abstratas é antigo na história da representação humana. Basta ter acesso, por exemplo, conforme assinala Einstein (2021) em sua obra intitulada *Negerplastik*, às máscaras africanas. De acordo com o autor em questão, as máscaras e esculturas

africanas indicam, antes dos artistas modernistas, aspectos importantes do uso de figuras geométricas no retrato, o que influenciaria, em um momento posterior, o próprio surgimento do cubismo. Em adição à hipótese de Einstein (2021), enfatizamos que o hábito de retratar a partir do uso de máscaras e de estruturas geométricas está presente em diferentes culturas, não apenas na africana, estando presentes, por exemplo, em culturas da Ásia, Europa, Américas, dentre outras.

A produção de máscaras, ao que mencionamos, é bastante antiga na história do desenvolvimento humano, e cada cultura, em determinado período de seu desenvolvimento, dispõe de técnicas e mecanismos que habilitam determinados grupos sociais a construir as suas próprias máscaras. No contexto da contemporaneidade de sociedades informatizadas, percebemos que um mecanismo disponibilizado para a criação de autoimagens diz respeito à possibilidade de se autorrepresentar através do uso de máscaras automatizadas. No contexto das redes sociais, em nosso entendimento, esse tipo de representação que se vale do uso de máscara remete a antigas tradições de representação, como é o caso, por exemplo, das pinturas aqui apresentadas, em que as características do rosto de um indivíduo são suprimidas por uma síntese de predicados gerais, ou mesmo do uso de máscaras como aquelas utilizadas no teatro ou mesmo as máscaras funerárias, caracterizando assim, a dimensão diagramática de tais representações.

Os novos aplicativos de composição da autoimagem nas redes sociais, como aqueles que incluem a possibilidade de utilização de filtros, parecem representar uma possibilidade mais democratizada de realização de uma criação ficcionalizada do rosto, na qual as pessoas não precisam se valer de técnicas específicas da pintura, ou mesmo de sofisticadas técnicas para construção de máscaras com materiais preciosos como ouro de forma a representar a memória de uma pessoa considerada socialmente importante e relevante para a comunidade. Essa possibilidade de acesso à criação mais democratizada das imagens de si também é acentuada com a facilitação de acesso ao aparelho fotográfico, o que operou uma revolução significativa nas possibilidades de produção de imagens – e, sobretudo, das autoimagens.

Embora possamos pensar em uma série de possibilidades de criação de máscara nas redes, estamos interessados, conforme assinalado, em um típico específico delas, a saber, os filtros capazes de alterar os rostos dos usuários de forma que pareçam ter rostos mais finos, queixos pontiagudos, pele clara, eliminação de linhas de expressão, olhos maiores. Em nosso entendimento, esses tipos de filtros podem ser vistos com tipos de máscaras que carregam culturalmente símbolos constituídos de rostos ideais (tema esse explorado, com mais vagar, na próxima e última seção deste capítulo).

No âmbito da história da fotografia, ao que parece, essa tradição de representação, através do uso de máscara, permanece, embora em um outro contexto, e contando com diferentes técnicas para a produção de autoimagens. Há um longo percurso até que as representações sobre si mesmo, sobre o corpo, e sobre o cotidiano vivido venham à tona no contexto da fotografia, bem como sejam aceitas no âmbito de trabalhos artísticos que sinalizam, por seu turno, uma zona de indeterminação entre arte e vida. A seguir apresentaremos precursoras da produção da autoimagem na fotografia, como, por exemplo, Claude Cahun, Man Ray e Jorge Molder, bem como a dimensão do uso da máscara e de sua relação com os diagramas que, em nosso entendimento, são elementos patentes na discussão de nosso trabalho

Destacamos, para o início das exemplificações fotográficas que se valem do uso de máscaras, um exemplo clássico acerca do registro da própria imagem, situado, agora no âmbito das possibilidades de encenação de si no âmbito da arte, no contexto do surrealismo. Nesse contexto, apresentamos uma obra que Man Ray, conhecido artista surrealista, realizou de Duchamp. No referido registro fotográfico (imagem 25), Duchamp posa com o rosto e os gestos de seu áter ego feminino, por ele denominado *Rrose Sélavy*²⁴

Imagem 25 - Avatar feminino de Duchamp



Man ray, *Marcel Duchamp as Rrose Sélavy*, 1920-21.

Fonte: Philadelphia Museum of Art

²⁴ Conforme assinalado por Edinger o pseudônimo em questão não foi escolhido arbitrariamente, já que, conforme assinala o mesmo, “[...] o nome em francês soa como “*Eros, c’est la vie*” (2018).

A fotografia acima coloca em relevo (imagem 25), em nosso entendimento, uma dimensão importante da produção da imagem de si, a saber: as possibilidades de representação e criação de identidades ficcionais, em uma espécie de jogo no qual uma ampla gama de opções é disponibilizada para que o indivíduo se auto represente de formas potencialmente alargadas. Nessa direção, ainda acerca da imagem acima apresentada, Grunvald ressalta que: “Ao performar travestido diante da câmera, Duchamp subverte as expectativas de gênero ao mesmo tempo que confere realidade plena à Rose Sélavy [...]”. (Grunvald, 2015, p.192). Dito de outro modo, Grunvald ressalta não apenas a criação de um duplo do modelo no mundo, mas de uma representação que toma vida própria, prescindindo, de sua vez, do modelo que lhe dera origem. Assim o sendo, a criação de uma fotografia diz respeito não apenas à autorrepresentação pura e simplesmente de um indivíduo, mas uma espécie de criação de um ser novo no mundo, com poses, expressões, e gestualidades e máscaras próprias, conjunto de características esse que abre possibilidades e formas de experiências de criações ficcionais de si (e não apenas a reprodução de um duplo ou de uma cópia, conforme mencionamos) no âmbito da representação fotográfica.

Ao apresentarmos a fotografia de Duchamp travestido em seu álter ego Rose Sélavy (imagem 25), poder-se-ia indagar: qual seria a relação dessa imagem com a questão das máscaras e dos diagramas? Em nosso entendimento, tal relação se dá em virtude das possibilidades de sintetizar predicados, ainda que ficcionais, a partir de um conjunto visual unitário. Na imagem supracitada, podemos perceber um conjunto de características próprias do álter ego de Duchamp, capazes de serem sintetizados pela fotografia de Man Ray. A partir dessa fotografia, novas relações podem ser estabelecidas, relações essas que independem, vale ressaltar, das intenções e/ou desejos de seu criador.

A máscara, no caso da imagem apresentada, se estabelece com as possibilidades de performances criativas acerca da própria identidade facial, mimetizando, dessa forma, uma estética que, socialmente, é devotada ao universo feminino, através do uso de maquiagem. A imagem apresentada, em adição, em nosso entendimento, explicita um contexto no qual o modelo se coloca em posição de narrar a si próprio, sem as restrições da realização de uma narrativa que se limite a um valor de verdade ou falsidade acerca da própria vida ou mesmo do personagem encenado.

No que diz respeito às possibilidades de performances de si, através do uso de máscaras no âmbito da fotografia, destacamos, de igual maneira, a artista francesa, fotógrafa e escultora, Claude Cahun – nome artístico que Lucy Renee (Claude Cahun) escolheu para se apresentar ao mundo. Durante o seu percurso nas artes, a artista em questão trabalhou temáticas relativas à

construção e à performance de identidades. Através de poses, uso de máscaras, maquiagens e construção de cenários para a realização de seus trabalhos, ela se deu a ver de diferentes formas: a partir de roupas vinculadas a diferentes gêneros e penteados de cabelo, enfatizando, a partir de suas imagens, um desejo pungente de transformação e experimentação de variados papéis capazes de serem assumidos por diferentes gêneros e passíveis de serem encenados no âmbito das interações sociais (Bouveresse, 2020, p.19).

Cahun foi uma importante artista também conhecida por ter feito parte do movimento surrealista na fotografia. De acordo com Bouveresse:

Associada aos surrealistas, Cahun trabalhou no teatro e usou a fotografia para questionar as normas de gênero, usando figurinos, máscaras e técnicas de duplicação e reflexão. Seus autorretratos ora a mostra vestida de homem, ora de mulher, ora de figura andrógina, de cabelos compridos ou cabeça raspada (2020, p.19).

A fim de apresentar a dimensão das possibilidades do uso de máscara na fotografia relacionadas, sobretudo, aos jogos de encenação de si e do uso de máscaras, apresentamos duas imagens de autoria da artista supracita (imagens 26 e 27):

Imagem 26 - Jogos de identidade: Cahun e o uso da máscara



Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929.

Fonte: Claude Cahun – *Jeu de Paume*, 2011.

Imagem 27 - Claude Cahun: máscaras e performance identitárias



Claude Cahun, *Autorretrato (in robe with masks attached)*, 1928.
Fonte: Claude Cahun – Jeu de Paume, 2011.

As imagens acima selecionadas (imagens 26 e 27), vale a pena ressaltar - para além de explicitarem elementos pressupostos à estética surrealista - colocam em relevo as possibilidades de representação de si que extrapolam o domínio do âmbito de uma representação fotográfica documental, ao explorarem o domínio da encenação teatral de si, bem como ao configurarem uma zona de indeterminação entre arte e vida, já que as questões relativas à construção de identidade e de gênero eram muito caras para Cahun, não apenas para sua arte, como para a sua própria vida.

Na primeira imagem, Cahun aparece ao lado de uma máscara, posando, com o rosto pintado (também uma forma de máscara), para a câmera. Na segunda fotografia, o rosto da artista não é passível de ser contemplado. As suas vestes se compõem de máscaras que com elas se amalgamam. Em ambas, é possível notar a dimensão de experimentação de si, através de qualidades variadas que cada máscara impregna, cada uma a seu modo, com objetivos e características diferentes.

Além das imagens que explicitam o uso de máscaras na fotografia no que tange à encenação de si e da experimentação de diferentes formas de alteridade incorporada por

diferentes máscaras, temos, de igual maneira, mais tardiamente, no trabalho do fotógrafo português Jorge Molder, na série que ele intitulou *Pinocchio*, um exemplo interessante a ser analisado, que toca, em nosso entendimento, em pontos fulcrais da presente reflexão. O trabalho em questão, vale ressaltar, diz respeito a uma exposição de Molder, apresentada no ano de 2009, no espaço Chiado, Lisboa, sob curadoria de Bruno Marchand. Na referida série, é possível perceber uma espécie de trabalho multimidiático, no qual a produção e uso de máscaras utilizadas pelo fotógrafo - que também é o modelo de sua própria produção imagética - é um dos elementos que compõe a narrativa correlata ao autorretrato fotográfico (notamos, também, que o título da série mencionada também é digno de destaque, por fazer alusão à obra do jornalista e escritor italiano Carlo Collodi).

No romance intitulado *Pinocchio*, publicado no ano de 1883, Collodi narra a história de Gepeto, um habilidoso artesão que deseja construir um boneco capaz de falar, andar e de comporta-se como um menino humano. Durante o processo de produção e elaboração do boneco, Gepeto percebe que, antes mesmo de ser finalizada, a obra começa a tomar vida, trazendo a ele, assim, certo sentimento de desconforto e sensação de descontrole. A seguir, separamos fragmentos das reflexões do personagem durante a produção do boneco Pinóquio:

Gepeto, percebendo o olhar dos dois olhos de pau, quase passou mal e perguntou, incomodado:

- Olhões de pau, por que me olham?
Ninguém respondeu.

Depois dos olhos, Gepeto fez o nariz, mas, assim que ficou pronto, o nariz começou a crescer – e cresceu, e cresceu, e cresceu! Em poucos minutos, era um narigão que não acabava nunca.

O pobre Gepeto já estava cansado de tanto entalhar e quanto mais entalhava e cortava, mais aquele nariz impertinente espichava.

Depois do nariz, começou a boca. Ela ainda não estava pronta quando se pôs a rir e a zombar dele.

- Pare de rir! – disse Gepeto, irritado, mas foi como falar com um muro. – Pare de rir, REPITO! – gritou, com voz ameaçadora.

Então a boca parou de rir, mas botou a língua toda para fora.

Gepeto, para não estragar seu dia, fingiu não notar e continuou a trabalhar.

Depois da boca fez o queixo, depois o pescoço, depois os ombros, a barriga, os braços e as mãos.

(Collodi, 2021, pp.13-14).

No fragmento supracitado, ressaltamos o interessante processo descrito pelo autor a respeito da autonomia da obra em relação ao seu criador. Na passagem acima, Gepeto vivencia, a partir de sua narrativa, a passagem em que um objeto inanimado, um pedaço de madeira em pleno processo de modelagem, passa a ter vida e movimentação própria a partir das formas e traços humanos que o artesão imprime na madeira. Nas fotografias de Molder, que levam o mesmo título da obra de Collodi, o próprio artista passa a ser artesão de si próprio. Com a criação de máscaras do próprio rosto, o fotógrafo se apresenta, em suas imagens, como uma espécie de duplo de si, ou, dito de outro modo, um *Pinocchio* contemporâneo que inverte o vetor do tempo da história elaborada por Collodi. Contrariamente aos desejos do boneco, que queria ser uma criança humana, deixando, assim, de ser apenas um artifício, Molder cria um duplo de si através da técnica de elaboração de máscaras, fixando-a, em algumas das imagens expostas nessa série, em sua própria face. O processo de produção em questão de nosso artista sinaliza o desejo de tornar-se, também, representação, artifício.

A seguir, apresentaremos algumas de duas fotografias (imagens 28 e 29), que compuseram a série que leva o nome do famoso boneco de madeira:

Imagem 28 - Molder e a representação do duplo de si



Jorge Molder, *Pinocchio*, 2006-2009, tiragem digital sobre papel Arches.

Fonte: Fidelidade Arte, 2009.

Imagem 29 - Molder e a máscara do próprio rosto



Jorge Molder, *Pinocchio*, 2006-2009, tiragem digital sobre papel Arches.

Fonte: Fidelidade Arte, 2009

Em ambas as fotografias (imagens 28 e 29), conforme procuramos assinalar, o artista intenta uma espécie de duplicação de si a partir de duas vias: a da construção do molde de seu próprio rosto, a partir da produção da máscara, como, de igual maneira, da produção da autoimagem fotográfica. Há, nesse sentido, uma dupla forma de representação de si congregada nas imagens acima. O título da série, que faz alusão ao romance de Collodi, aponta, em nosso entendimento, não apenas para a questão da autonomia da obra em relação ao seu criador como, de igual maneira, à dimensão da duplicação, conforme a mostra fotográfica a seguir parece sugerir. Essa afirmação pode se sustentar, de sua vez, a partir de uma passagem assaz significativa que aparece ao final do romance de Collodi. Nessa passagem, Pinóquio, ao ser transformado pela fada azul em menino, é tomado por uma grande curiosidade e espanto, e reflete, no fragmento selecionado a seguir, acerca da sua condição anterior, enquanto boneco:

- E o velho Pinóquio de pau, por onde andará?

- Ali está ele! – Gepeto apontou para um grande boneco apoiado em uma cadeira, com a cabeça tombada para um lado, os braços bambos, as pernas cruzadas e torcidas; parecia um milagre que estivesse em pé.

Pinóquio se virou e, depois de olhar longamente o boneco, disse para si mesmo, com grande carinho:

- Como eu era engraçado quando era um boneco! E como estou contente por ter me tornado um bom menino!

(Collodi, 2021, p. 235).

Ao contrário de Pinóquio, Molder, conforme há pouco aludimos há pouco, inverte a seta de acontecimentos da história. A partir do artifício, o artista, humano, intenta tornar-se representação, máscara, imagem fotográfica, alargando, de tal maneira, potencialmente, os limites de sua frágil existência corporal. Na passagem acima apresentada, também podemos pensar acerca da reflexão que a criação de duplos possibilita: Pinóquio, tornado menino, reflete acerca de si mesmo através de seu duplo: o boneco de madeira, ao passo que Molder, de sua vez, assim o faz através da autorrepresentação fotográfica e da produção de máscaras da própria face.

Embora a história da autoimagem seja antiga no decorrer do desenvolvimento humano, conforme tentamos ressaltar no decorrer desta seção, nota-se, na contemporaneidade digital, de acordo com Ullrich (2019), o processo de produção de autoimagens denominadas “Selfies”. Tais imagens de acordo com o autor em questão, diferentemente da produção de artistas que produzem imagens de si, sofrem uma maior crítica, por parte dos teóricos e pensadores acerca da temática, a respeito dessa forma de se autorretratar. Nessa direção, Ullrich (2019) ressalta que grande parte das análises das selfies hoje produzidas se pautam em uma crítica à questão do vício e de uma suposta dimensão da criação de um hábito de culto exacerbado de si próprio que tais imagens poderiam acarretar nos âmbitos individual e coletivo. Nesse sentido, com o fito de problematizar tais concepções, ele faz as seguintes indagações a seguir:

Mas o que significa tirar uma fotografia de si mesmo? E como é criada exatamente uma fotografia de si mesmo? Em geral, as selfies são mensagens de status que podem ser enviadas tão rapidamente como são tomadas, seja para destinatários individuais ou para a comunidade web mais ampla. As selfies são usadas para comunicar - muitas vezes ao vivo - onde se está, o que se está fazendo e experimentando; podem muitas vezes ser usadas para expressar uma mensagem de forma mais rápida, divertida, mais sutil e mais vigorosa do que as palavras. (Ullrich, 2019, p. 5).

Nesse ponto, o autor em questão ressalta um ponto interessante para a nossa discussão, a saber: a dimensão simbólica da imagem, que, embora formada a partir de um conjunto considerado de signos icônicos e indiciais, é capaz de informar e veicular mensagens passíveis de serem reconhecidas em um dado nicho social de interação. Além disso, o autor em questão ressalta que há ligeiras diferenças entre as autoimagens que são fabricadas e utilizadas hoje

daquelas realizadas por pintores, fotógrafos ou escultores mais tradicionais, quais sejam: um contexto no qual a comunicação, através do uso de smartphones, que permite, de acordo com Ullrich (2019), a conexão e comunicação com outras pessoas, através do uso e da produção de imagens, bem como uma plataforma na qual essas imagens possam ser alojadas e modificadas de forma interativa. Malgrado essas diferenças, é mister, em nosso entendimento, atentarmos-nos, de igual maneira, às semelhanças entre as formas de se autorretratar do passado e do presente, e uma dessas semelhanças, conforme tentamos argumentar, reside na dimensão da produção de máscaras (esse ponto será retomado, com maior vagar, na próxima seção).

Em síntese, analisamos, nesta seção, exemplos de representações, através do uso de máscaras, ao longo do tempo. Conforme explicitado, a tradição de representação através do uso de máscaras é antiga na história da civilização humana, e perdura durante o tempo com bastante contundência. Essa afirmação se sustenta a partir dos exemplos fotográficos utilizados que exploram o uso da máscara na composição da imagem. Seguindo a via das considerações de Klein, entendemos que, malgrado as máscaras possuam significados abrangentes e bastante diversos, dependendo da cultura e do período histórico no qual elas são analisadas, essa variedade de possibilidades interpretativas, em seu entendimento, poderia ser reduzida a três principais características, a saber: **esconder**, **revelar** e **projetar**. Essas são características centrais que perduram, conforme veremos na seção a seguir, nas autoimagens digitais, sobretudo com o uso de ferramentas de composição de imagens que se valem de máscaras digitais pré-programadas para a composição imagética de si, muito embora o novo contexto de produção de imagens traga elementos inéditos para esse tipo de produção em massa de imagens, através dos smartphones e das plataformas digitais de comunicação.

Nesta seção vimos, ainda, as correlações entre a temática que envolve as discussões pertinentes aos diagramas imagéticos e a representação através do uso de máscaras. De acordo com a nossa argumentação, as máscaras são formas simplificadas da estrutura de um rosto, e representam, em nosso entendimento, uma espécie de mapa geral de predicados de uma face. A máscara, como uma espécie de mapa, coloca em relação propriedades da estrutura de um rosto, dando a ver diversas possibilidades de extração de novos significados. Assim o sendo, ela se enquadra no conceito de diagramas imagéticos, sendo esse tipo de diagrama um dos interesses centrais para a presente análise.

Na próxima seção, investigaremos a dimensão da produção da imagem de si a partir do uso e produção de autoimagens feitas com programas de alteração da face que disponibilizam máscaras pré-formatadas para a modificação das imagens do usuário. Focalizaremos a nossa

atenção, sobretudo, nos aplicativos capazes de modificação dos rostos, através da utilização de filtros digitais que trazem, em seu bojo, a possibilidade de modificação facial através de espécies de máscaras virtuais pré-diagramatizadas. Nesse contexto, analisaremos em que medida há uma continuidade no hábito de se autorretratar através do uso de máscaras, bem como os momentos de ruptura em tais hábitos, indagando quais foram os possíveis motivos disruptivos para tais mudanças. Nos exemplos apresentados, procuraremos elucidar a dimensão diagramática presente em cada fotografia – conforme intentamos argumentar no decorrer deste capítulo.

3.4 Diagramas imagéticos pré-fabricados e softwares de criação e de modificação de autoimagens: a construção de máscaras virtuais

*Nem meu espelho reflete mais
um rosto que seja meu.*

(Lispector, 2020, p. 45).

*Vamos colocar máscaras
Para não ter que perder
Estes rostos que já não reconhecemos.*

(Ahmad Assuq, 2022, p.70).

Após a realização da discussão sobre o conceito de diagrama pelo prisma da fotografia, bem como acerca do longo hábito de se retratar-se através do uso de máscaras, iniciaremos, nesta seção, a reflexão sobre o papel desempenhado pelos *softwares* de edição de imagens no processo de elaboração de autoimagens diagramáticas, produção essa que, vale ressaltar, conta com opções de uso de máscaras digitais pré-formatadas. Para tanto, apresentaremos exemplos de aplicativos disponíveis, na contemporaneidade, capazes de alterar a imagem em diversos níveis: desde os mais simples, como a modificação de luz, layout, e mudança de cores, aos níveis de complexidade intermediária e avançada, como é o caso da possibilidade de modificação corporal (aumento da altura, da textura da pele, comprimento e cor dos cabelos, afinamento dos lábios, cintura, dentre outros). Além disso, abordaremos, ainda que de forma abreviada, sobre o caso das conhecidas *deep fake news*, que são aquelas imagens que apresentam um grau de mudança radical, transportando o indivíduo para lugares que ele nunca esteve ou mesmo para corpos que, em última análise, não correspondem ao seu próprio. Nesse contexto, problematizaremos esse tipo de imagem, e, até que ponto, e em qual contexto, seria possível questionar esse conceito em

diferentes âmbitos da produção da autoimagem digital, através do uso de aplicativos de mudança e manipulação da imagem.

A seguir, apresentaremos exemplos dos aplicativos gratuitos de modificações faciais, através do uso de filtros capazes de alterar uma série de elementos da imagem inicialmente registrada fotograficamente, a saber: Cymera, FaceApp, Ink Hunter, MSQRD, bem como os filtros faciais disponibilizados pelo Instagram. No que diz respeito aos aplicativos que trazem uma espécie de modificação em níveis mais simples e intermediários na imagem, temos o Cymera, que é um aplicativo gratuito passível de ser utilizado nos sistemas de celulares Android. Através desse aplicativo, é possível modificar, de forma muito facilitada, as dimensões físicas da pessoa, tais como altura das pernas, tamanho da cintura (que pode ser alargada ou diminuída), tipo de cabelo (comprimento, textura, cor etc.), proporções faciais, pintura facial – como maquiagem – automatizada, modificação da espessura dos lábios e do rosto como um todo, luz, background da imagem, dentre outros. É importante notar que esse tipo de modificação de imagens faciais e corporais não é inaugurado por esse aplicativo, haja vista a possibilidade de assim o fazer com o uso do Photoshop ou programas mais antigos de edição de imagem. No entanto, a novidade que o programa em questão traz é a de facilitar o uso do usuário, sem que ele, necessariamente, precise de um conhecimento minimamente solidificado sobre edição de imagem para realizar a manipulação e transformação da própria fotografia e para utilizar o programa em questão.

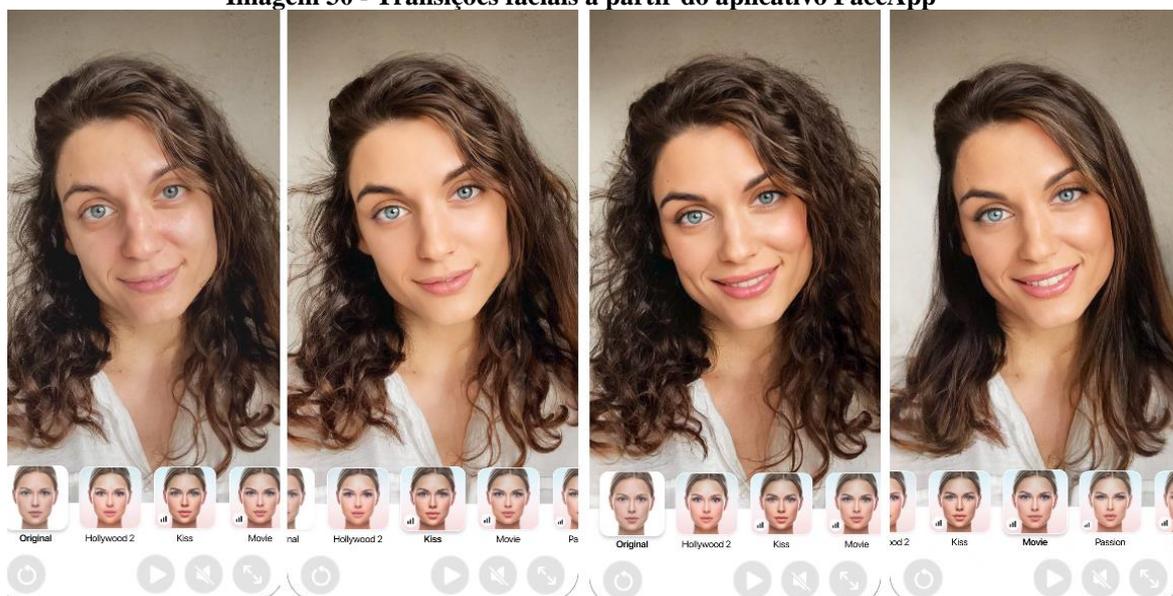
Consideramos que o aplicativo acima referido oferece possibilidades de alteração simples e intermediárias na foto. Julgamos ser lícito afirmar que o *software* em questão é uma espécie de auxiliador na criação de diagramas pré-fabricados, no qual um conjunto de predicados será reunido e dado a ver para um determinado público, sobretudo através do diagrama facial, que é o mais explorado no mundo das interações telemáticas. Esses diagramas nos permitem extrair as visões de mundo correlatas às imagens, sobretudo aquelas que estão relacionadas a padrões estéticos definidos e amplamente divulgados, valorizados e conhecidos, bem como visões de mundo e valores relativos a determinados grupos e/ou classes sociais.

Para além do aplicativo acima explicitado, que é o mais comum e amplamente divulgado, encontramos outros que fogem a essa regra mais explícita dos padrões corporais passando para o âmbito da cultura das tatuagens, como é o caso do aplicativo Ink Hunter. A partir do aplicativo em questão, o usuário pode colocar uma foto de si próprio e escolher um, dentre as variadas opções disponibilizadas, desenho de tatuagem, bem como a parte do corpo que julgar mais adequada para inserir o desenho. O aplicativo em questão permite, de sua vez, tanto um exercício

lúdico de modificação da autoimagem, sem o ônus de um possível futuro arrependimento pelo procedimento da realização de uma tatuagem, ou mesmo um incentivo para a efetiva tomada de decisão de deixar-se tatuar, após a apreciação dos resultados observados através da imagem modificada. Nesse sentido, a imagem pode ser tanto a inibidora de uma ação quanto incentivadora, ou mesmo um exercício meramente lúdico de se projetar e contemplar diversificadas versões de si mesmo.

Já no que tange ao aplicativo FaceApp, como indicamos, outras modificações de níveis mais complexos são passíveis de serem realizadas, a saber: mudança do comprimento, da cor e do volume dos cabelos, troca do próprio rosto pelo de uma celebridade ou por outro rosto desejado, mudança de gênero, colocação de barba, manipulação dos lábios, espessura do rosto e do corpo, mudança facial da estrutura da pele e da proporção do rosto para aparentar ser uma criança, um jovem ou uma pessoa mais madura. Na versão gratuita do mencionado aplicativo, já é possível ter acesso a uma série de opções de alteração da representação facial, no entanto, para uma maior gama de possibilidades de modificações, é preciso pagar uma taxa para acessar outras opções oferecidas pelo aplicativo. Vejamos, a seguir, exemplos imagéticos (imagem 30) das possibilidades de modificações de imagens faciais trazidas como ilustração de pré-visualização, exemplos esses dispostos na própria página de divulgação do aplicativo em questão:

Imagem 30 - Transições faciais a partir do aplicativo FaceApp

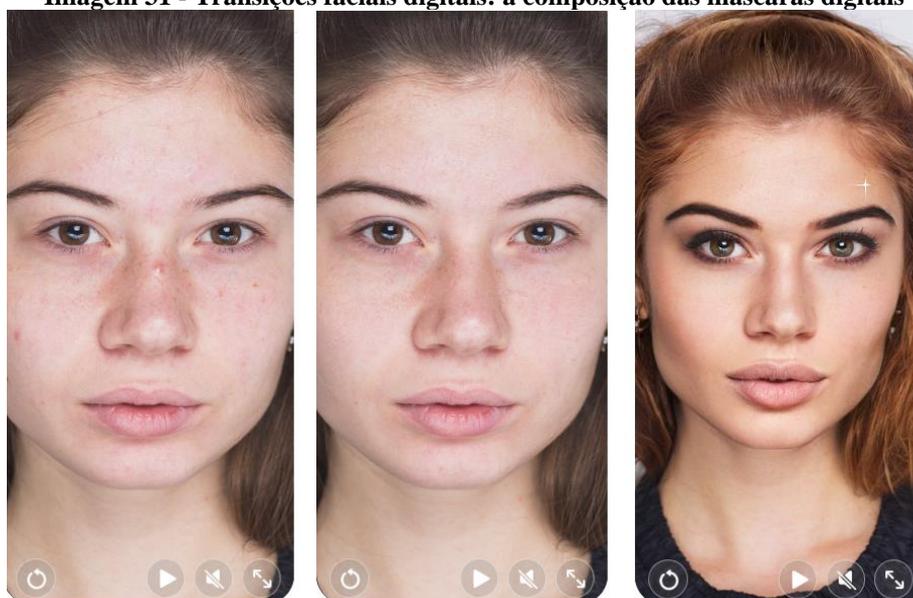


Imagens de divulgação do aplicativo FaceApp

Fonte: FaceApp

A partir da imagem acima (imagem 30), podemos notar que os filtros de modificação da imagem facial envolvem uma série de fatores, como, por exemplo, possibilidades de escolha do tipo e do volume de cabelo, modificação da expressão facial, como a inclusão de sorriso, modificação das proporções faciais, em uma espécie de procura por uma simetria de ambos os lados da face e da homogeneização da textura da pele do rosto, modificação das cores e das luzes dos cabelos, dentre outras. Embora as mudanças operacionalizadas pelos filtros acima expostos sejam significativas, ainda assim é possível, em certa medida, o reconhecimento do rosto da modelo inicial. Na imagem a seguir (imagem 31), apresentamos outro exemplo imagético, do mesmo aplicativo, no qual, aparentemente, as mudanças faciais são passíveis de serem intensificadas.

Imagem 31 - Transições faciais digitais: a composição das máscaras digitais



Imagens de divulgação do aplicativo FaceApp

Fonte: FaceApp

A partir da imagem acima (imagem 31), é possível observar uma lenta transição do rosto da modelo. Na segunda imagem desse fotograma, notamos a realização de pontuais retoques em sua representação inicial, na qual foi possível a retirada de espinhas, bem como uma homogeneização da cor do rosto e da eliminação de linhas sutis de expressão. Na terceira imagem, no entanto, há uma mudança radical em relação à primeira foto, haja vista que novas proporções faciais são inseridas, bem como diferentes tamanhos de olhos, espessura dos lábios, cor dos cabelos e da pele, bem como a inserção de uma máscara de maquiagem, alterando a cor, o volume e a textura da pele do rosto.

Tais filtros possibilitam, vale a pena ressaltar, alterações dos rostos dos usuários de forma que pareçam mais finos, queixos pontiagudos, pele clara, eliminação de linhas de expressão, mudança da estrutura simétrica do rosto, olhos maiores, caracterizando, em nosso entendimento, tipos de máscaras que carregam culturalmente símbolos constituídos de rostos ideais. A inserção de máscaras digitais pré-formatadas, como é o caso do exemplo acima oferecido pelo aplicativo em questão, podem ser mais ou menos sutis, trazendo um leque de alteração mais atenuado, como na primeira imagem apresentada nesta seção, ou um nível de modificação mais profundo, como no exemplo da terceira foto do segundo fotograma de transição do rosto, acima explicitado.

A seguir, apresentaremos outro fotograma que foi realizado a partir de imagens disponibilizadas pela mesma página de divulgação do aplicativo FaceApp, sinalizando, dessa forma uma modificação gradativa do formato e da moldura do rosto (imagem 32).

Imagem 32 - FaceApp e a modificação facial



Imagens de divulgação do aplicativo FaceApp

Fonte: FaceApp

Na imagem acima (imagem 32), à maneira dos dois fotogramas precedentes, podemos perceber a representação de uma grama de possibilidades de alterar a própria imagem, na qual o rosto é passível de modificação a partir de uma vasta paleta de cores de cabelos, tipos de sorrisos e formatos simétricos da arcada dentária, simetria de formas do rosto, preenchimento dos lábios e sobrancelhas, bem como alargamento e abertura dos olhos e uniformização das cores e da textura da pele. Malgrado as inúmeras opções disponíveis para os usuários, entendemos, da mesma maneira que Cintra, que essas imagens parecem indicar que estamos construindo um tipo específico de rosto que transita nas redes, que, como uma máscara, acaba por moldar, em determinados contextos, a multiplicidade de faces, cores e singularidades das pessoas que se representam imgeticamente em tal espaço (2021, p.23).

Cintra denominou o tipo ideal de rosto que tem sido massivamente buscado em plataformas de modificação de imagem como “Instagram Face”²⁵. Em seu entendimento:

A *instagram Face* vem como um rosto fruto da cultura digital, sem necessariamente ser completo digital, sem necessariamente ser completo digitalizado; e que muito revela sobre o indivíduo hipermoderno e suas múltiplas identidades. (Cintra, 2021, p.11).

Ela continua a referida reflexão acrescentando as seguintes afirmações:

A *Instagram Face*, mais do que um produto final de rosto, é resultado de uma potente articulação em três esferas na Era digital: o imaginário estético construído no ambiente virtual do Instagram, a possibilidade de manipulação de si (icônica e simbolicamente) por meio de aplicativos de edição e filtros faciais digitais; e a transformação física de rostos reais por meio de procedimentos (intervenções e cirurgias plásticas no rosto). (Cintra, 2021, p.33).

O tipo de construção de máscara de beleza no Instagram, e o convite a utilizá-la, em uma espécie de mescla entre máscara digital e rosto fotograficamente retratado, nos faz lembrar, conforme nos lembra a artista espanhola Elisa Miralles, em seu ensaio fotográfico intitulado *Wannabe*, aquilo que ela denomina ‘mito da mulher boneca’. Em suas palavras:

O mito da mulher boneca apresenta uma idealização da mulher que a obriga a responder a imperativos morais e estéticos inatingíveis. Ela é uma mulher sintética que nunca vê sua anatomia alterada, ela é uma mulher ideal que possui todas as virtudes que se exigem de um corpo feminino, como beleza, juventude e sensualidade, mas sem nenhuma das características ‘indesejáveis’ que as mulheres apresentam, como velhice, gravidez ou menstruação (Miralles, 2022, n.p.).

Talvez uma das origens mais remotas de tal mito, aludido por Miralles, possa ser contemplada no mito de Pigmaleão, descrita pelo poeta romano Ovídio, no livro X de sua obra intitulada *Metamorfoses* (Ovídio, 1983, pp.189-191). Na narrativa mitológica em questão, Ovídio dá a conhecer a história de um escultor que, desiludido acerca da possibilidade de uma relação amorosa mais profunda com as demais mulheres com quem convivia, e cansado de sua

²⁵ O termo em questão foi utilizado, pela primeira vez, pela escritora estadunidense Jia Tolentino, no ano de 2019, no seu artigo intitulado *The Age of Instagram Face: How social media, FaceTune, and plastic surgery created a single, cyborgian look* (disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>. Acesso em 10 jan. 2024.). O termo em questão foi utilizado para se referir, criticamente, às características presentes na manipulação da autoimagem através do uso de filtros que já não mais realçavam características singulares dos indivíduos, mas uma estética padronizada de rostos que passaram a ser objeto de desejo de usuários das redes telemáticas de comunicação.

vida de celibatário, esculpe uma estátua de uma figura ideal de mulher. Nas palavras do próprio poeta, o escultor em questão:

[...] com arte e engenho admiráveis, esculpiu, em níveo marfim, **uma figura de uma beleza que nenhuma mulher pode ter**; apaixonou-se por sua obra. Ela era dotada de toda a aparência de uma donzela de verdade, que se acreditaria viva, e, se o pudor não impedisse, de se mover: a tal ponto se dissimula a arte com a própria arte. (Ovídio, 1883, p. 189, grifo próprio).

Conforme a citação acima, ao final do trabalho artístico-laboral, em um momento em que o criador da obra se converte em espectador, o escultor enamora-se, então, pela própria escultura à que dera origem. Entregue a esse sentimento, o escultor beija a estátua, dá a ela presentes e com ela divide o leito. No entanto, insatisfeito com o fato de não poder se casar e viver uma vida plena com a representação de mulher que criara, ele faz preces aos deuses para que ele possa casar-se com a sua ‘donzela de marfim’. Apiedada pela situação do celibatário e apaixonado escultor, a deusa Vênus, conhecida por ser a deusa do amor e da beleza, concede vida à estátua, permitindo, assim, a união entre escultor e a obra viva – agora em sentido literal.

O mito brevemente relatado indica quão antiga é a tentativa humana de criação de padrões de uma beleza ideal feminina, idealização essa que se materializa no acervo cultural não apenas de grandes esculturas, pinturas, e narrativas literárias, mas agora, também, a partir de fotografias e novas mídias produtoras de imagens que permitem a contemplação de si, de forma facilitada por esses aplicativos, de uma versão supostamente aprimorada da própria imagem.

Nos ambientes digitais, para além do restante do corpo do indivíduo, a face passa a constituir grande relevância na construção da imagem de si, que, à maneira de nosso habilidoso escultor, passa a ser construída e esculpida pelos usuários de tais ferramentas de composição imagética. Nessa direção, Cintra (2021) enfatiza que, na esfera digital, um tipo específico de rosto vai se formando, sobretudo um tipo específico que, à maneira de máscaras, são passíveis de serem generalizados para um grupo considerável de usuários. Fazendo uso, ainda, das palavras da autora em questão, ela considera que a possibilidade de modificação da imagem de si, a partir do uso de máscaras pré-formatadas do rosto, pode gerar modificações contundentes no âmbito da ação dos usuários. Nessa direção, ela afirma que:

Nesse jogo de espelhos, assistir à alteração do rosto do outro provoca e, a muitos, convoca à alteração do próprio rosto. É a partir deste tipo de percepção que nos interessa compreender as implicações que o rosto passa a ter com a questão da identidade cultural digital atual. (Cintra, 2021, p.31).

Para além das possibilidades de suscitar a busca por um rosto-máscara específico, que intenta esculpir um rosto perfeito, sem as supostas máculas da passagem do tempo, no âmbito da cultura digital, os filtros de modificação de imagem são geradores de possibilidades de criações abrangentes a partir do registro de imagens de si. Esse é o caso, por exemplo, levando em conta o aplicativo FaceApp, da possibilidade de modificação radical da autoimagem para a busca de outros propósitos que não, necessariamente, a busca por uma face supostamente perfeita. Como exemplo, tomemos como ilustração as seguintes imagens que intentam explicitar as possibilidades de construção da imagem de si viabilizadas por esse aplicativo.

Imagem 33 - Transição imagética da face: a construção multifacetada da representação de si



Composição a partir do uso de imagens do site This Person Does not Exist e do aplicativo FaceApp
Fonte: FaceApp e This Person Does not exist.

A imagem acima (imagem 33) foi compilada a partir de dois momentos, a saber: o primeiro, tendo como base a geração automática de imagens de uma pessoa que não existe, a partir do site thispersondoesnotexist.com. Trata-se, nesse caso, da imagem ampliada ao lado esquerdo da composição do fotograma acima ilustrado. O segundo momento da produção do fotograma acima, de sua vez, diz respeito às modificações, a partir dos filtros do aplicativo FaceApp, a partir da imagem gerada pelo primeiro site. Na primeira transposição de imagem, podemos observar a possibilidade de mudança de gênero a partir do filtro escolhido, no qual até mesmo a armação dos óculos é modificada para um tipo mais delicado e de fino acabamento, comumente voltado para o uso do público feminino. Além dessas possibilidades de modificação, percebe-se, nos demais fotogramas acima apresentados, uma gama de possibilidades de alteração da face com base no fator idade: pode-se modificar o rosto para se parecer uma criança, um jovem, ou um homem idoso, para se ter um sorriso mais largo e magnetizante, dentre outras

possibilidades contempladas nos exemplos imagéticos precedentes (cor de cabelo, simetria facial, dentre outros).

Entendemos que o aplicativo em questão parece avançar para outra camada de complexidade, haja vista que é possível que o usuário modifique, radicalmente, a sua aparência, conforme demonstrado no exemplo acima, possibilidades essas que trazem questões importantes sobre os desdobramentos de seu uso para fins escusos e eticamente reprováveis. A partir do uso de tal aplicativo, adentramos na possibilidade de criação das conhecidas mentiras profundas, ou *'deep fakes'*.

Com o refinamento e aprimoramento da inteligência artificial, como o *machine learning* e o *deep learning*, bem como com os aplicativos de modificação facial, como os acima mencionados, presenciamos um cenário no qual possibilidades de modificar áudios, fotografias, vídeos e mesmo a produção de textos jornalísticos e/ou filosóficos – que podem ser gerados de forma automatizada por refinados *softwares* (como é o caso, por exemplo do ChatGPT, capaz de produzir textos teatrais e de demais áreas do conhecimento a partir de uma entrada inicial como palavras-chave, perguntas, dentre outras) - são realidade. O termo *deep fake*, de acordo com Rydlewski (2019), tem como origem a noção do termo *deep learning*, ou, dito de outro modo, das modificações profundas que algoritmos de inteligência artificial são capazes de operacionalizar em imagens, vídeos, áudios e textos. De acordo Rydlewski:

As falsificações de vídeo valem-se de um tipo de aprendizado profundo em que dois algoritmos competem entre si. Um dos algoritmos produz, por exemplo, imagens artificiais de gatos a partir de um banco de dados real. Enquanto isso, o outro algoritmo detecta a falsificação e falhas. Eles ficam nessa disputa até que as imagens produzidas ganhem verossimilhança. (2019, n.p).

Os vídeos elaborados a partir desse tipo de mecanismo, (ou fotos, textos áudios) assim como os filmes de cinema, seriam capazes de recriar, em dimensão supostamente realística, uma realidade inexistente, gerando dificuldades para identificação de índices da facticidade de um evento ou índices da manipulação do mesmo. A preservação do aspecto icônico da imagem com a redução ou eliminação de sua indicialidade, podem tornar meios informativos como fotos, vídeos e textos ficções desinformativa e enganadoras, contribuindo para instauração da crise da imagem como possível evidência de elementos passíveis de indicializar a ocorrência de determinado evento.

Para além das *deep fakes*, podemos apreciar o grande poder de impacto da comunicação estabelecida sobretudo através de imagens via redes sociais digitais com edições simples de

imagens (que envolvem apenas cores, luminosidade, dentre outros elementos) – como é o caso, por exemplo, dos exemplos aqui explorados que, em maior ou menor grau de complexidade de mudanças, possibilitam o acesso e o uso de tais ferramentas de forma mais facilitada para o usuário de plataformas digitais.

Além das possibilidades de se veicular as máscaras digitais com os exemplos acima mencionados, ressaltamos, de igual maneira, outros usos passíveis de serem realizados através do uso de filtros, como uma forma lúdica de produção da imagem de si, que podem envolver referências à cultura pop, como filmes, música ou mesmo um toque de humor no processo de elaboração da autoimagem. A seguir, apresentamos duas séries de fotogramas com uma possível ilustração de outras possibilidades do uso de filtro (aqui denominados como máscaras digitais), que se valem de outras referências e, aparentemente, de outros propósitos, criados a partir do aplicativo intitulado MSQRD (imagens 34 e 35):

Imagem 34 - Composições fotográficas e o uso de máscaras criadas a partir do aplicativo MSQRD



Variações de máscaras a partir do aplicativo MSQRD

Fonte: (Ullrich, 2019).

O aplicativo em questão, conforme ressaltado por Ullrich (2019), foi lançado em 2015, e disponibilizado para Iphone, Ipad, e celulares Android. A sua sigla MSQRD, conforme salienta o mesmo autor, faz referência à palavra ‘*masquerade*’, em uma clara e explícita referência aos filtros que se valem do uso de máscaras para a composição de autoimagens. O aplicativo em

questão, conforme ressaltado pelo autor, em virtude de seu enorme sucesso e adesão de uso, foi comprado, um ano após o seu lançamento, pela plataforma digital Facebook, o que facilitou, de forma contundente, o acesso aos demais usuários das redes dessa ferramenta de composição da autoimagem através do uso de máscaras.

De acordo com Ullrich (2019), tais máscaras atestariam uma dimensão da atuação de si nas redes, como se as plataformas sociais dissessem respeito a uma espécie de palco para a encenação de si próprio. De acordo com ele:

Qualquer pessoa que segura um smartphone na frente da sua face para realizar uma fotografia de si mesmo está, portanto, a comportar-se como um ator. E como um ator, o produtor de uma fotografia de si mesmo está consciente da sua visibilidade, sabe que cada movimento, cada detalhe da expressão facial será cuidadosamente observado e adquirirá significado. Ambos [o ator e o produtor da imagem] controlam de perto as suas características faciais. (Ullrich, 2019, p.8).

Na passagem acima (imagem 34), o referido autor resalta a dimensão teatral que a composição de autoimagens configura na economia de imagens disponibilizadas em plataformas digitais de socialização, sendo o ato de expor-se através de uma imagem, dessa forma, não necessariamente uma afirmação de uma verdade ou falsidade sobre si, mas de uma performance cotidiana à qual os usuários das redes comumente se submetem. No que diz respeito ao valor do uso e da composição de tais imagens através de máscaras Ullrich afirma que: “[...] as máscaras sempre serviram para melhorar e esquematizar expressões faciais, e sempre foram usadas onde uma pessoa precisava de mais rosto do que o corpo dava. Então um aplicativo como o MSQRD cumpre esta função para pessoas que fazem selfies [...]” (2019, p.14).

Conforme tentamos argumentar na seção precedente, uma das mudanças que tais aplicativos parecem suscitar diz respeito ao tempo de produção da imagem, das ferramentas para a sua produção, e do contexto digital no qual elas serão alojadas, contexto esse que, de acordo com o que já indicamos, diz respeito às interações com outras pessoas, através de imagens, pelas plataformas digitais como Instagram, Facebook, dentre outras. É justamente essa composição de elementos (aplicativos de manipulação da imagem e plataformas de socialização digital na qual alojar as imagens) vale apenas ressaltar, que dá vida e dinamicidade às imagens, não se limitando, de sua vez, à sua exposição esporádica para um grupo de familiares ou amigos que têm acesso a álbuns fotográficos de família.

Aplicativos como o MSQRD propiciam, de sua vez, uma rápida e instantânea modificação de imagem, atraindo, assim, o interesse dos usuários por uma forma lúdica e facilitada de

experimentações diversas de si e da própria face – agora digitalmente mascarada. Para além disso, conforme ressalta Ullrich (2029), tais aplicativos também parecem oferecer formas criativas de produção de imagens, já pré-programadas, que desobrigam o usuário de uma temporalidade mais morosa para a realização e concepção de uma imagem mais complexa, além de possibilitar que usuários sem nenhuma formação e treino em dispositivos de modificação de imagens – como, por exemplo, o Photoshop – consigam alcançar determinados resultados a partir do uso de tais programas.

A seguir (imagem 35), apresentamos outro conjunto de fotogramas de imagens disponibilizados por Ullrich (2019), fotograma esse que dá a ver formas de composição imagética, através do uso de máscaras, que se valem de uma composição aparentemente lúdica, grotesca ou engraçada para a composição das autoimagens digitais:

Imagem 35 - Filtros de composição imagética e máscaras digitais pré-formatadas



Selfies a partir do uso de filtros

Fonte: Ullrich (2019).

A partir do fotograma acima (imagem 35), podemos perceber a gama de variedade de composição de máscaras digitais através do uso de filtros: pode-se sobrepôr ao rosto máscaras de animais como macaco, gato, ovelha, bem como a inserção de acessórios que não estavam

presentes na imagem inicial, como óculos, efeitos especiais como imagens pictóricas, dentre outros. Além dessas possibilidades de modificações disponibilizadas pelos aplicativos que disponibilizam filtros faciais pré-formatados, Ullrich acrescenta que:

Os filtros reformulam e alienam a imagem fotográfica ou até a sobrepõem com elementos gráficos: O nariz torna-se num nariz de gato bonito, recebe uma coroa de flores à volta da sua testa ou torna-se um zombie esqueletizado. Em vez de correções cuidadosas, os filtros entregam desenhos em excesso estridentes e encurtam cada indivíduo a um tipo marcante ou a uma caricatura com valor de animação. Desta forma, porém, também libertam o produtor de selfie da “carga do design da imagem”, que Plessner ainda declara para todas as pessoas que não são atores profissionais. (Ullrich, 2019, p.13).

Conforme mencionado, Ullrich enfatiza a dimensão das artes performativas que se mostra, agora, no plano das comunicações telemáticas via imagens digitalizadas, vinculada pelas autoimagens produzidas, cotidiana e vertiginosamente, por meio de tais aplicativos.

No entanto, apesar de haver uma marca nas autoimagens digitais que Ullrich identifica como patentemente teatrais, ele assinala que há uma diferença do vetor temporal do desenvolvimento desses dois domínios (teatral e digital, respectivamente): enquanto que no teatro, segundo o nosso autor, sobretudo nos tempos mais remotos, os atores se valiam de máscaras para representarem determinados personagens, e só com o passar do tempo a máscara foi sendo substituída por maquiagem, e depois pela própria face do ator (como no cinema e na televisão), nas redes sociais parece acontecer o oposto (Ullrich, 2019, p.10).

Em pleno desenvolvimento das plataformas e de dispositivos de produção da imagem, tem-se, na perspectiva de Ullrich (2019), atores amadores que se valem da máscara como artefato. Uma das razões para o uso de máscaras na contemporaneidade digital, de acordo com Ullrich, se assenta no fato de que aparentemente as pessoas não confiam nas suas próprias expressões faciais no momento do registro fotográfico, valendo-se, assim de expressões digitalizadas e pré-formatadas oferecidas pelos filtros. Esses filtros, supostamente, seriam os responsáveis, em alguns casos, pelo aprimoramento da face, seja esse aprimoramento voltado para a busca de um rosto com uma beleza culturalmente padronizada, seja pela busca de uma aparição criativa e bem-humorada da face, mais facilmente encontrada através do uso de filtros disponibilizados, por exemplo, em aplicativos como MSQRD, Facebook ou Instagram.

Fazendo uso das palavras do mencionado pensador, ela enfatiza que: “[...] agora, na era das *selfies*, quando inúmeras pessoas se tornaram atores amadores, a prática do velho teatro está de novo a ser abordada: Qualquer pessoa pode ser um *zombie* num momento e um gato no

seguinte [...]” (Ullrich, 2019, p.16). Como atores e/ou atrizes, nesse sentido, o autor em questão considera que os usuários das redes sociais, ao se representarem a partir de fotografias modificadas pelos filtros das redes, eles não estão se apresentando, no sentido mais corriqueiro da palavra, mas representando características de outros personagens, determinadas situações ou tipos e nichos sociais. A partir do uso de filtros, disponibilizados pelos aplicativos de modificação facial, cada usuário se dispõe a vestir determinada máscara, e a divulgar o resultado de tal transformação, com os demais atores/usuário que compõem toda essa trama, a partir das plataformas digitais de socialização.

Outro ponto importante, enfatizado por Ullrich, diz respeito à dimensão, amplitude e proporção que a produção de autoimagens na era digital (as denominadas *selfies*) delinea em diferentes países. Em suas palavras:

As selfies são um fenômeno global; pode encontrá-los em qualquer lugar onde existam *smartphones* e redes sociais. Nem mesmo onde, como nos países islâmicos, mostrar o rosto em público só é permitido até certo ponto por razões religiosas ou é completamente tabu, as pessoas se abstêm de realizarem selfies [e uso de filtros]. (2019, p.24).

Na citação acima, Ullrich coloca em relevo o fato de que a produção de autoimagens que se valem do uso de filtros e das redes sociais para sua divulgação tomou uma proporção tão ampla que alcançou países diversos, inclusive os não-ocidentais, cujos hábitos são bastante particulares e, muitas vezes, estranhos à cultura do ocidente (2019, p.24). A fim de ilustrar tal afirmação, Ullrich (2019) apresenta um fotograma (imagem 36) com três diferentes imagens de mulheres utilizando as vestimentas próprias da cultura de seus países, a saber: o hijab e o niqab.

Imagem 36 - Hijab e niqab em composição com os filtros de modificação facial



Selfies com hijab e niqab.
Fonte: Ullrich (2019, p.24).

De acordo com Schossler, a vestimenta denominada niqab é amplamente utilizada “[...] na Arábia Saudita, no Iêmen, no Omã e nos Emirados Árabes Unidos. Ele é um véu

propriamente dito, cobrindo o rosto e o pescoço, com apenas uma abertura diante dos olhos [...]” (2016, n.p). Já o hijab, de acordo com o autor, é um véu que cobre os cabelos, pescoços e deixam à mostra o rosto. Ainda sobre o referido tema, o autor em questão afirma que: “O termo Hijab também é frequentemente usado como uma designação genérica para todos os tipos de véus. Hijabs devem ser usados em público ou diante de homens estranhos, e seu uso remete à interpretação de um trecho do Alcorão” (Schossler, 2016, n.p).

O fotograma acima (imagem 36), que mostra as referidas mulheres fazendo uso de tais vestimentas, indicam que não há limites para o uso dos filtros de modificação da representação de si, nem mesmo quando se faz uso de uma vestimenta que impede, de certa forma, o reconhecimento do rosto de determinada pessoa, deixando-se ver, apenas, os olhos pela abertura na indumentária utilizada. De acordo com a leitura de Lichtenberg, o véu: “Como a máscara e a maquiagem [...] com as suas variáveis regras do jogo entre o ocultamento e o desvelamento na história, se inscrevia amiúde na encenação do rosto.” (Lichtenberg, 2019, p.69).

O fato de os aplicativos de mudança facial através do uso de filtros terem alcançado um amplo alcance e adesão de usuários de diferentes culturas ao redor do mundo, bem como as interações telemáticas via redes sociais, nas quais tais imagens são divulgadas e disponibilizadas, faz com que Ullrich (2019) avenge a seguinte hipótese: estamos construindo, ao que parece, uma linguagem universal, através do uso de imagens, capaz de comunicar uma série de sentimentos e opiniões complexas. Fazendo uso das palavras do próprio autor, ele afirma que: “[...] agora a fotografia é uma superfície sobre a qual é aplicada uma camada adicional de símbolos gráficos que anunciam estados reais ou desejados [...]” (Ullrich, 2019, p.22). Além de enfatizar a camada simbólica da fotografia no âmbito da comunicação, ele acrescenta que tais imagens, por vezes “[...] aparecem mais como sinais do que imagens e sinalizam mensagens simples como pictogramas, tais como “Estou de bom humor ou estou precisando de amor” (Ullrich, 2019, p.22).

Tal fenômeno, de criação de uma nova linguagem, passível de ser, supostamente, reconhecida em qualquer lugar do mundo, se deve, enfatiza o autor, às novidades trazidas pela produção de autoimagens no âmbito de sociedades informatizadas. Nessa mesma orientação, o referido autor salienta que:

[...] pela primeira vez na história cultural, mensagens, opiniões, sentimentos podem ser trocados com imagens numa base muito cotidiana e a qualquer momento. Mesmo em tempos anteriores, as imagens podem ter tido o caráter de sinais ou mensagens; destinavam-se a expressar um estado de espírito ou a realçar algo, mas eram demasiado pesadas, demasiado firmemente ligadas a um corpo de imagem material, para poderem ser enviadas em tempo real entre

lugares que estavam arbitrariamente afastados uns dos outros. (Ullrich, 2019, p. 34).

Tais afirmações nos dão a ver uma dimensão mais ampla na qual a cultura da produção de autoimagens digitais se insere, bem como a variedade bastante ampla de composição da autoimagem que tais aplicativos oferecem, conforme tentamos demonstrar no decorrer desta seção.

Consoante a essa temática da dimensão simbólica das autoimagens digitais e o seu potencial contundente para a comunicação através de imagens, o referido autor acrescenta ainda que:

Como parte de uma comunicação de imagem globalizante, os selfies são frequentemente combinados com emojis e estão intimamente inter-relacionados com eles. Uma vez que os emojis são também destinados a assinalar estados de espírito e têm um efeito animador, têm uma função semelhante às Selfies; além disso, consistem frequentemente em rostos estilizados em pictogramas. Emojis são utilizados para alcançar o objetivo da comunicação global. Depois de terem sido desenvolvidos a partir de simples combinações de personagens (bem como símiles e emoticons), foram adotados em 2010 pela Unicode, um consórcio que define padrões para personagens digitais, e desenvolvidos numa linguagem globalmente normalizada. (Ullrich, 2010, p.30).

A partir das afirmações do autor supracitado, julgamos ser lícito afirmar que há, em seu entendimento, um padrão explicitamente simbólico em tais imagens, malgrado seja possível analisar e interpretar cada fotografia específica a partir de uma possibilidade significativa bastante amplas e heurísticas. A junção entre as possibilidades simbólicas de se interpretar uma imagem, bem como a dimensão polissêmica e heurística nela intrínsecas, faz com que rememoremos – e retomemos – a temática dos diagramas e das máscaras digitais.

Os exemplos apresentados acima, dos aplicativos de composição digital da autoimagem, como vimos, têm capacidades mais ou menos limitadas de alterar profundamente a autoimagem do indivíduo. Os aplicativos aqui mencionados, vale a pena ressaltar, são de fácil e intuitiva utilização, um dos motivos que explicaria a alta adesão dos usuários a esse tipo de mecanismo de edição de imagens, que se vale de um público majoritariamente leigo acerca de programas mais sofisticados de manipulação da imagem, como é o caso do Photoshop. Conforme os exemplos fotográficos apresentados, há uma ênfase contundente nas formas e nas possibilidades de representação facial, diferentemente dos exemplos fotográficos com os quais trabalhamos nos capítulos precedentes – com as fotografias de Arno Rafael Minkkinen e de Francesca Woodman, por exemplo, no qual é possível perceber a representação de todo o corpo do modelo fotografado.

De acordo com Alarcó, há uma tradição, sobretudo no gênero estilístico do retrato, na qual foco especial é conferido ao rosto. Acerca da referida tradição, ela enfatiza que:

No retrato, o corpo sempre teve um papel secundário em relação ao rosto, veículo tradicional para mostrar as características da identidade de um indivíduo. Durante a segunda metade do século XX, porém, o corpo começou a adquirir maior importância, com o conseqüente aumento do nu retratista. (Alarcó, 2007, p.275).

Entendemos que há uma espécie de fascínio pela representação da face como síntese de aspectos da identidade de um indivíduo, fascínio esse que, de alguma maneira, é exacerbado, sobretudo, no período de reclusão em virtude das restrições impingidas pela pandemia da Covid-19. No período em questão, em que as relações se desenrolavam, sobretudo, através da comunicação via imagem digital – seja ela em formato de vídeo e/ou fotográfica – houve uma espécie de contato mais direto com a própria face. Como exemplo, podemos pensar nas videochamadas de cunho profissional ou pessoal, no qual, durante a comunicação, a pessoa não apenas via o rosto de seu interlocutor, mas o seu próprio, o que gerou uma série de desdobramentos acerca do julgamento da própria face e das supostas imperfeições nela percebidas.

Para além de uma supervalorização do rosto no período acima elencado, destacamos, na esteira de Gil, a importância da face no âmbito da comunicação (1997, p. 163). Em sua base argumentativa, na qual destaca os motivos pelos quais a representação do rosto é tão importante, ele sugere que pensemos na possibilidade de interagirmos com um corpo sem um rosto, e das dificuldades que decorreriam de tal experiência. Interagir com um corpo sem um rosto implicaria em uma certa interação com um ser anônimo e desconhecido. Muito embora o corpo de cada pessoa seja único e traga singularidades contundentes em sua constituição, formato, textura, cicatrizes, linhas, volumes, dentre outros, o rosto é um vetor importante de sentido capaz de destacar um indivíduo dos demais seres humanos. Um exemplo bastante expressivo de tais afirmações, acerca da importância do rosto em diferentes domínios, reside nas fotografias policiais realizadas por Bertillon, apresentadas no capítulo precedente, no qual intentou-se através de técnicas antropométricas e fotográficas, o reconhecimento da face do indivíduo – muito embora esse procedimento fosse aliado a técnicas de medição de partes específicas do corpo.

A individualidade da face, no entanto, tem tomado novos contornos no âmbito de sociedades digitalizadas, na qual é possível operacionalizar, em muitos casos, através do uso de

filtros, uma espécie de síntese de traços comum a um tipo de rosto padrão, o que pode encetar uma certa norma pré-estabelecida nos programas de produção de autoimagem. Entendemos que as possibilidades de criação e contato constante e progressivo da autoimagem dos usuários proporcionou um terreno fértil para a criação de demandas por aplicativos tidos como uma espécie de aprimadores da própria face, como é o caso de alguns aplicativos acima apresentados, como, por exemplo, o FaceApp. Ao olhar constantemente a própria face, o indivíduo pode se transformar em juiz incontestado de suas supostas imperfeições, ensejando um labor, por vezes extenuante, na busca da efetivação de uma face digitalizada no rosto mortal – e demasiadamente – humano.

Em suma, conforme ressaltamos nesta seção, as possibilidades de modificação facial são potencialmente ilimitadas, não se restringindo, de sua vez, a um uso específico e formatado de um tipo específico de máscara virtual. Como vimos, tais máscaras podem esconder elementos da face do indivíduo, acrescentar características e projetá-lo para uma ação futura, conforme as características centrais da máscara sintetizadas e explicitadas por Klein (2007). Vimos, no decorrer deste capítulo, que o hábito de utilização de máscaras para representação do indivíduo é antigo na civilização humana, como demonstrado pelas máscaras mortuárias e pelas máscaras de teatro. Com a contemporaneidade de sociedades digitalizadas, o hábito de se retratar através do uso de máscaras continua e se transforma, com o uso de filtros faciais, conforme argumentamos nesta seção.

Como vimos, a diferença desse hábito, hoje, na contemporaneidade digital, diz respeito às seguintes dimensões: A) tempo abreviado para a produção da imagem, graças ao uso de aplicativos que disponibilizam a sobreposição da imagem fotográfica a partir do uso de máscaras digitais variadas; B) um local adequado para alojamento da imagem, e comunicação com outros usuários das redes através de uma plataforma de troca em comum de tais imagens; C) o surgimento dos smartphones, conectados à internet e às plataformas de digitalização social. Esses três elementos são tidos, em nosso entendimento, como centrais para a multiplicação da cultura de autoimagens que se valem de máscaras digitais pré-formatadas para que o usuário se autorretrate de forma cada vez mais fictícia.

Vimos, ainda, que há uma espécie de gradação nas possibilidades de modificação da própria face, sendo difícil, por vezes, empregar o termo ‘*deep fakes*’ para determinadas imagens que são produzidas com o intuito de entretenimento, por exemplo – muito embora essa imagem possa ser caracterizada como *deep fakes* em um determinado contexto no qual ela é utilizada, deliberadamente, para gerar notícias enganosas e/ou de má-fé, fato esse que acrescenta uma

camada de complexidade ao tema, bem como pode gerar fronteiras cinzentas para determinar em que sentido a imagem pode ser, ou não, considerada uma *deep fake*.

No âmbito das relações via plataforma das redes sociais, comumente as pessoas tomam as narrativas das imagens ali produzidas, a partir, sobretudo, do uso de filtros no processo criativo da produção de autoimagens, como um retrato fiel que reproduz a vida das pessoas em sua dimensão profissional e/ou pessoal. A modificação de rostos através de filtros, vale ressaltar, possui vários desdobramentos no que tange às diversas formas e propósitos relativos às construções de diferentes tipos de máscaras digitais. Tais elementos serão explicitados, sobretudo, no último capítulo.

Por fim, vimos, de igual maneira durante o capítulo, além do aprofundamento do conceito de diagrama, as relações entre máscaras e diagrama. Conforme aferido, essa relação é colocada em relevo haja vista a síntese que uma máscara é capaz de realizar de predicados importantes do rosto, síntese essa que, quando contemplada, é capaz de suscitar descobertas e extração de novas informações pelo observador: pode-se, por exemplo, extrair informações sobre visões de mundo vinculadas pelas máscaras, bem como identificação de convenções e regras sociais sugeridas pelos formatos e tipos de determinada máscara – seja ela digital ou não. Dito de outro modo, a imagem é capaz de comunicar símbolos importantes, que retratam hábitos comuns compartilhados em determinado nicho de interação.

O nosso interesse nesse trabalho, vale a pena salientar, tem como foco um tipo específico de máscara pré-automatizada, e largamente utilizada, em plataformas de socialização como o Instagram, a saber: aquelas máscaras que reproduzem a busca por um rosto ideal, capaz de mimetizar a imagem de influenciadoras digitais que se valem de tais artifícios para fins econômicos, profissionais e autopromoção pessoal.

Por fim, argumentamos, neste capítulo, a partir dos exemplos apresentados, que os filtros de *Instagram* retomam tradições antigas de representações, na qual as especificidades da face de determinada pessoa são sintetizadas e reduzidas a traços de um tipo de rosto ideal ou passível de generalização. Esse ponto pode ser interessante, quando olhamos para a história da pintura, como nos exemplos aqui supracitados, acerca da possibilidade de abstração e criação de mundos possíveis no âmbito da representação imagética da pessoa. Nessa direção, poderíamos pensar na tênue linha que tais práticas inauguram acerca de representações artísticas e documentais de si. Muito embora possa haver uma dimensão ficcional em retratos documentais, prima-se, em uma representação, como vimos no capítulo precedente, pela ausência de manipulação e retoques na imagem.

Ao tomar a fotografia como um diagrama, não conferindo ênfase à sua dimensão indicial, que indica um objeto existente, argumentamos que, no âmbito das imagens que circulam nas redes sociais, a fotografia não precisa, necessariamente, estar subordinada a um objeto externo (embora ela possa trazer aspectos do objeto externo). Pois, enquanto diagrama, a fotografia coloca ideais em relação, podendo assim, representar objetos imaginários. Tal linha de raciocínio, em nosso entendimento, pôde ser ilustrada com os exemplos de usos de filtros no processo de composição de imagens, bem como das camadas simbólicas a elas adicionadas com pictogramas ou elementos imagéticos diversos que são inseridas nas mesmas a fim de se veicular mensagens específicas. Essa linha de pensamento abre para aspectos férteis no âmbito da pesquisa acerca do lugar e das consequências das imagens fotográficas no âmbito das redes sociais.

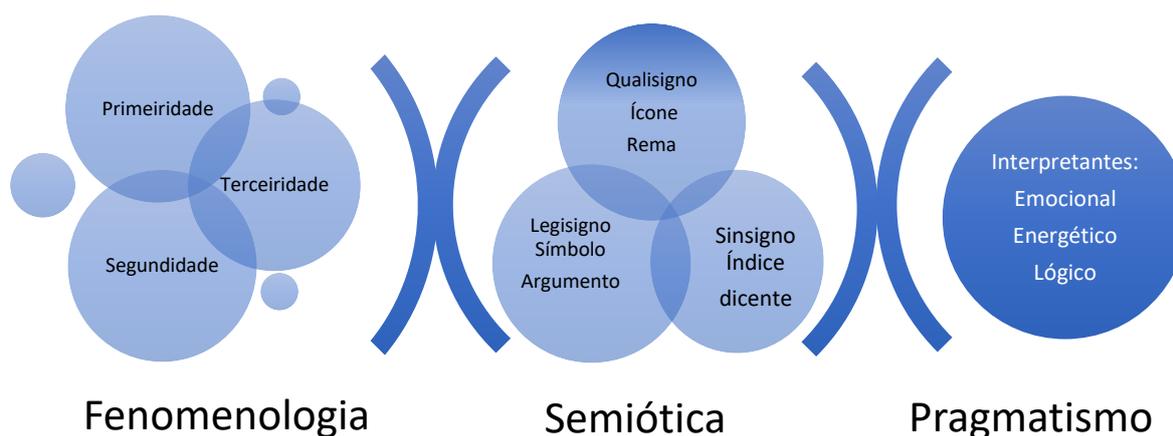
A temática acerca dos desdobramentos das autoimagens construídas a partir do uso de filtros na mudança de hábitos corporais dos usuários será investigada no próximo capítulo, no qual intentamos investigar os efeitos pragmáticos de autoimagens no âmbito da ação. É no último capítulo, vale a pena ressaltar, que realizaremos, mais de perto, reflexões acerca das relações entre signo e conduta, bem como dos desdobramentos da produção de determinados signos imagéticos no processo constitutivo (ou do reforço) de hábitos dos usuários. Nessa direção, propomos reflexões sobre o entretencimento dos capítulos precedentes, acerca da temática trabalhada, bem como a continuidade da análise dos temas e das questões ora propostas de investigação.

4. EFEITOS PRAGMÁTICOS DO CORPO VIRTUAL NAS REDES SOCIAIS

4.1. Hábitos de representação pelo prisma do pragmatismo peirciano: uma breve introdução

Antes de adentrarmos nos meandros das discussões acerca do pragmatismo, julgamos ser lícito apresentar uma espécie de mapa do percurso percorrido desde o primeiro capítulo (diagrama 25), bem como a correlação entre os temas trabalhados em diferentes momentos de nossas reflexões.

Diagrama 25 - Síntese das principais discussões apresentadas na tese



Fonte: elaboração própria (2023).

No primeiro capítulo, apresentamos reflexões acerca das dimensões passíveis de se conceber a experimentação corporal, a partir da fenomenologia peirciana, tendo como alicerce principal as discussões acerca das categorias fenomenológicas de primeiridade, segundidade e terceiridade. Como vimos, o interesse de nossas reflexões se assenta nas possibilidades de se pensar o corpo em sua dimensão representacional (ou, dito de outro modo, o corpo pensado pelo prisma da terceiridade), o que nos conduziu ao estudo da semiótica. Nesse contexto, trabalhamos e apresentamos a nossa hipótese segundo a qual determinadas autoimagens podem ser consideradas como espécies de diagramas (fáticos e/ou fictícios), capazes de conduzirem indivíduos, no âmbito individual e coletivo, a mudanças de conduta. O tema acerca da mudança

de conduta, passível de se dar a partir da criação de representações imagéticas diagramáticas, é o que nos encaminha ao estudo do pragmatismo.

De acordo com Peirce:

[...] o pragmatismo não é, em si, nenhuma doutrina da metafísica, nenhuma tentativa de determinar qualquer verdade das coisas. É apenas um método de determinar os significados de palavras duras e de conceitos abstratos. Todos os pragmatistas de qualquer tipo concordarão cordialmente com essa afirmação. (CP. 5.464 [1897-1]).

A caracterização do pragmatismo acima postulada por Peirce, embora abrangente e aparentemente conciliadora com outras perspectivas de diferentes autores acerca do tema, não foi o bastante, no entendimento do filósofo, para diferenciar o seu pragmatismo das demais perspectivas teóricas pragmatistas. Isso se deu, vale a pena ressaltar, à medida em que outros significados, completamente destoantes, começaram a ser atribuídos a essa vertente teórica de estudos. Diante disso, Peirce sugeriu a substituição do nome ‘pragmatismo’ por outra palavra que fosse capaz de marcar a especificidade dos estudos com os quais ele intentava avançar e prosseguir. É nesse contexto que o filósofo em questão esclarece, e acrescenta, que:

[...] atualmente, a palavra [pragmatismo] começa a ser encontrada ocasionalmente nas revistas literárias, onde é maltratada da forma impiedosa que as palavras têm de esperar quando caem nas garras literárias. Por vezes, os modos dos britânicos têm-se exaltado ao repreenderem a palavra como mal escolhida, isto é, para exprimir um significado que foi antes concebido para excluir. Assim, o escritor, ao ver o seu "pragmatismo" tão promovido, sente que é altura de dar um beijo de despedida à sua criança e abandoná-la ao seu destino superior; enquanto que, para servir ao objetivo preciso de expressar a definição original, ele pede para anunciar o nascimento da palavra "pragmaticismo", que é suficientemente feia para estar a salvo dos raptos. (CP 5. 414 [1897-1]).

O pragmatismo (ou pragmaticismo), conforme concebido por Peirce, está estreitamente conectado com a sua teoria dos signos, conforme representação diagramática apresentada no início deste capítulo. A teoria pragmaticista se apresenta justamente com o objetivo de se pensar as correlações dos signos com a ação. Dando voz às próprias palavras do filósofo, com o fito de elucidar a teoria em questão, ele afirma que:

Para desenvolver o significado de um pensamento, então, devemos simplesmente determinar que hábitos produz, pois o significado de uma coisa consiste simplesmente nos hábitos que ela envolve. O carácter de um hábito depende de como nos pode fazer agir não só em tal e tal circunstância provável, mas em qualquer circunstância possível, por muito improvável que seja. O que

é um hábito depende destes dois pontos: quando e como nos obriga a agir. Para o primeiro ponto: quando? cada estímulo à ação deriva de uma percepção; para o segundo ponto: como? o objetivo de toda a ação é trazer um resultado sensato. Desta forma, alcançamos o tangível e o prático como base de qualquer diferença de pensamento, por mais subtil que seja. (CP 5.18 [1897-1]).

A citação acima caracteriza a noção de pragmatismo a partir daquilo que Peirce denominou ‘máxima pragmática’. A máxima em questão foi formulada por Peirce da seguinte forma: “Considere quais efeitos práticos pensamos que podem ser produzidos pelo objeto de nossa concepção. A concepção de todos esses efeitos é a concepção completa do objeto.” (CP 5.18 [1897-1]). A referida máxima, em nosso entendimento, traz em seu bojo a ideia segundo a qual o significado de um conceito diz respeito às suas consequências (fáticas ou meramente concebíveis). Tal máxima, responsável pela caracterização da noção de pragmatismo, é assaz importante para as reflexões aqui delineadas, haja vista que o nosso interesse é o de pensar quais são os hábitos gerados pelos significados (ou interpretantes) atribuídos às imagens de si que circulam no ambiente das redes sociais. Além disso, interessa-nos investigar de que forma essas novas representações servem como guias que balizam a conduta dos usuários – tanto nas redes sociais como fora delas.

A partir dessa caracterização inicial sobre o pragmatismo peirciano, explicitada a partir daquilo que ele denominou ‘máxima pragmática’, julgamos ser importante apresentar, de forma mais detida, as relações entre pragmatismo, fenomenologia, e semiótica, conforme explicitado no diagrama inicial deste capítulo. Dessa forma, entendemos que seja pertinente trazer para a discussão reflexões de Ibri (2021) acerca da referida temática. Nas palavras do referido pensador, podemos entender, a partir da máxima pragmática, que:

A totalidade das consequências práticas de um conceito, tal qual aparece no enunciado clássico do Pragmatismo de Peirce e que determina seu significado, requer um diálogo semiótico, um processo de semiose, de cognição sgnica, portanto, que se esforça para promover aderência entre teorias a respeito de fatos positivos com os próprios fatos, enquanto matéria de experiência fenomenológica. (Ibri, 2021, p. 73).

No que diz respeito ao entretecimento entre essas três ciências, Ibri ressalta ainda, em seu trabalho intitulado *A Dupla Face dos Hábitos: Tempo e Não Tempo na Experiência Pragmática*, que:

O estudioso que por aí principia [pela fenomenologia] o estudo do autor é iniciado em uma prática pragmática, e é interessante observar isso. Pragmática porque a Fenomenologia, como ciência experiencial dos fenômenos, convoca, quem com ela se envolve, a observar sua própria conduta diante de uma

faticidade que lhe é ubíqua. É essa relação entre conduta e experiência que precocemente a Fenomenologia anuncia de modo não obstante tácito, o âmago conceitual próprio ao Pragmatismo. (Ibri, 2021, p.71).

O estudo da experiência (fenomenologia) e da conduta (pragmatismo) nos conduz às reflexões intrínsecas ao campo da semiótica, haja vista a nossa contínua tentativa de elaborar representações dos fatos que com eles se harmonizem e, assim, nos conduzam, no âmbito da ação, a resultados que julguemos satisfatórios. É desse modo que Ibri (2020) apresenta as seguintes considerações:

Precisamos construir mediações que representem a alteridade e permanentemente interpretar suas ações. Fenomenologicamente, precisamos saber o que poderá vir acontecer no tempo futuro, para ajustarmos nossa conduta aos fatos. Aqui já, parece-me claro, se justificam as crenças – elas são hábitos de ação que se associam a uma conduta redundante porque atingem os fins que se desejam [...]. (Ibri, 2020, p.233).

Nas passagens acima, Ibri (2020; 2021), coloca em relevo as dimensões relativas ao mundo da experiência, mundo no qual terá lugar o desenrolar das ações dos indivíduos (pragmatismo), ações essas, vale a pena ressaltar, que são indicativas de hábitos individuais e/ou coletivos. O habitar o mundo, conforme enfatizado por Ibri (2020), convida o indivíduo a inteligi-lo e representá-lo (semiótica), a fim de que uma harmonia proveitosa se estabeleça entre os fatos e suas respectivas representações. É justamente a dimensão da experiência vivida e passível de interpretação e significação que perfaz o imbricamento da tríade teórica sobre fenomenologia, semiótica e pragmatismo. Dessa maneira, fazendo, ainda, uso das palavras de Ibri (2021):

É verdade que Peirce expõe seu conceito de experiência dentro de uma perspectiva semântica, a saber, como algo que proporciona o surgimento de interpretantes – signos potencialmente capazes de afetar a conduta. Uma mente cognitiva, submetida a um ambiente fenomênico, experiencia aquilo que poderá ser reflexionado e, assim, afetar sua inserção existencial ou, em outros termos, o modo como está disposta a agir (Ibri, 2021, p.73).

Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, pela perspectiva da semiótica peirciana, a possibilidade de mudanças de hábitos pode ser verificada a partir da geração de interpretantes, que indicam uma dinâmica contínua de processamento de signos (ou semioses), capaz de ampliar ou delimitar a conduta do indivíduo em determinado campo de atuação. As correlações entre semiótica, fenomenologia e pragmatismo indicam que os signos não se restringem apenas a

formas de linguagens abstratas, mas são passíveis de gerar consequência no plano fático da existência.

Dentre os interpretantes mais importantes envolvidos na mudança de hábitos, conforme enfatizado por Santaella (2004), destaque especial é conferido aos interpretantes lógicos, haja vista que são eles os interpretantes envolvidos na projeção e previsão futura das consequências possíveis das nossas condutas. Dando voz às reflexões da pensadora em questão, ela enfatiza que:

[...] faz parte do interpretante lógico, concebido como hábito, regular e governar ocorrências particulares, pois ele carrega alguma implicação concernente ao comportamento geral de algum ser consciente, transmitindo mais do que um sentimento e mais do que um fato existencial, quer dizer, transmitindo o ‘seria’ e o ‘faria’ do comportamento habitual. Ora, só o hábito é capaz dessa real continuidade, não apenas porque ele pode ser exercido em várias ocasiões, mas porque regula os eventos que ocorrem sob seu governo. Enquanto os eventos existentes são descontínuos, transitórios, o hábito é continuidade, garantia de que os particulares irão repetir-se de acordo com certa regularidade. (Santaella, 2004, p. 80).

Na passagem acima, Santaella enfatiza o motivo pelo qual o interpretante lógico é a principal correlação entre semiótica e pragmatismo. Malgrado todo interpretante lógico traga em seu bojo dimensões existenciais e qualitativas – vinculadas aos sentimentos -, ele traz, de igual maneira, uma estrutura, ou guia para a ação (que aqui pode ser compreendido como uma dimensão simbólica que indica redundância, sendo esse, de sua vez, um dos aspectos centrais dos hábitos).

A partir das reflexões acima apresentadas, entre a amálgama entre fenomenologia, pragmatismo e semiótica, é importante ressaltar, de igual maneira a fundamental importância da dimensão representacional que os signos permitem que façamos dos eventos do mundo.

Para efeitos de análise das problemáticas aqui propostas, conforme indicado, interessamos focalizar as representações imagéticas de si próprio, a partir da utilização de recursos de aplicativos de filtros para a composição de autoimagens. Nesse caso, representações imagéticas não necessariamente se equivalem a uma representação fidedigna do fato – que, no caso de investigação em questão, pode se aproximar (ou ter ‘aderência’, conforme nomenclatura utilizada por Ibri (2021) à própria face mortal e mutante de determinada pessoa. Fato esse que nos permite, por exemplo, realizar espécies de representações fictícias de nosso próprio rosto, sem a necessidade de ser um profissional da área de modificação de imagens.

A partir do prisma supracitado, as representações semióticas que se faz do mundo não necessariamente são de natureza científica, a qual procura, conforme ressalta Ibri (2021), uma

correspondência (ou aderência) esperada entre os fatos do mundo e suas respectivas representações. Nesse caso, determinadas representações imagéticas que os usuários fazem de si próprios podem expressar um caráter artístico, ou mesmo situado no campo do entretenimento, passível de conduzir aqueles que entrarem em contato com tal representação a múltiplas possibilidades de significações.

Por vezes, no entanto, no âmbito das interações telemáticas, imagens produzidas pelos usuários, que contém uma faceta fictícia e/ou de cunho artístico não são apresentadas como tais, como uma espécie de arte amadora e experimental, na qual determinado indivíduo intenta realizar uma espécie de processo criativo ao fabricar diferentes versões de si, mas como uma descrição fiel do fato (ou de valor documental) a ser colocada diante dos usuários que com elas interagem. Nesse sentido, diferentemente da arte, que se coloca e se apresenta no plano da ilusão e/ou da verossimilhança, imagens fictícias que são apresentadas com o fito de serem uma espécie de representante mais próximo e fidedigno do fato, possivelmente se aproximam, de forma significativa, do estatuto de *fake news* – ainda que o usuário que assim proceda não possua o explícito interesse em lesar outras pessoas.

Dessa forma, entendemos que ainda que as representações imagéticas nas redes sociais não possuam necessariamente um caráter científico, podem, por vezes, causar certa confusão quando essas se situam em uma linha tênue entre uma dimensão artística/performativa e outra enganadora (*fake news*). As imagens digitais, utilizadas hoje no âmbito da comunicação telemática, em nosso entendimento, por vezes são passíveis de direcionar e influenciar as tomadas de decisões dos usuários, criando uma espécie de nicho semiótico reconhecido e alimentado por grupos de usuários.

Entre os nichos semióticos específicos de determinados contextos de interações telemáticas, ressaltamos algumas de suas principais características, responsáveis pelo alcance efetivo de determinado conjunto de pessoas: definição do público a quem determinada imagem se destina, como, por exemplo: faixa etária, contextos de influência comercial, artístico, venda e/ou exposição de produtos, dentre outros. Conforme assinalado por Guilherme, essas definições delimitarão, de igual maneira, o tipo de plataforma escolhida para colocar as imagens em circulação (2022, p.112). Em suas palavras, a depender do propósito da fabricação e da divulgação de determinado conteúdo imagético: “Há mensagens que circulam melhor no Instagram; há mensagens que circulam melhor no Youtube; há mensagens que circulam melhor em livros infantis. A escolha do meio tem a ver com o alvo que se deseja alcançar: o objetivo e o público [...]” (Guilherme, 2022, p. 112).

O público ao qual as imagens dos usuários são destinadas demandam a pergunta pelos hábitos, incorporados pelos signos imagéticos que nelas circulam, que são passíveis de serem reconhecidos por uma determinada comunidade, o que aumenta a probabilidade, dessa forma, de uma maior e mais efetiva influência da conduta de um conjunto significativo de usuários.

A questão acerca de como influenciar a conduta dos usuários, a partir do uso e/ou da criação de um repertório sógnico específico, retoma as reflexões acerca da máxima pragmática peirciana. Nesse tocante, julgamos ser lícito afirmar que a máxima pragmática nos convida a pensar que, na medida mesma que argumentos ou ideias trazidas por imagens fotográficas diagramáticas sejam passíveis de influenciar, de alguma forma, os hábitos de vida de determinada pessoa, é possível, assim, aferir que essas ideias possuem, nas palavras de Rodrigues: ‘significado pragmático’ (2017, p.4). Dito de outro modo, tais ideias, ou concepções, têm o poder de conduzir ou modificar os nossos hábitos. Em contraste, aquelas ideias ou pensamentos que proferimos, mas que não influenciam a nossa vida, a nossa conduta, ou mesmo uma possível mudança (ou reforço) de hábitos, não possuem, pelo prisma do pragmatismo peirciano, um significado ou valor pragmático, não sendo capazes, assim, de provocar uma reverberação na vida de determinado indivíduo.

Na direção das ideias expostas, Ibri acrescenta que:

É deste modo que o realismo da filosofia peirciana se manifesta em seu pragmatismo – não basta a simples significação no plano da linguagem, senão que ela deva estar ligada ao modo como se está disposto a agir sob sua influência. Longe de ser uma ‘teoria da ação’, o pragmatismo tem no agir a instância em que o geral aparece em sua forma particular e, por assim fazer, integra os personagens objetuais expostos à observação de outras mentes capazes de cognição. (2021, p.254).

Na citação acima, Ibri ressalta a importância de se pensar a conduta de uma pessoa como uma ocasião na qual é possível que se observe um conjunto de hábitos e crenças que ela alimenta e que direcionam a sua ação. Seguindo a esteira dos pensadores supracitados, para que a afirmação acerca do termo ‘significado pragmático’ – ou da ausência dele - se explicita de forma mais clara, pensemos, por exemplo, em uma pessoa que diz não se importar se a sua face é diferente da representação imagética que ela faz de si nas redes sociais, mas que sofre por não possuir um rosto com os mesmos predicados de sua representação imagética, e faz uma série de intervenções estéticas na busca pelo ideal que ela julga ser digno de ser buscado - capaz de ser observado, por exemplo, em sua versão imagética digitalizada. A afirmação de que a pessoa não se importa com as diferenças entre representação do rosto e rosto vivo é carente, por assim dizer,

de significado pragmático, pois ela não tem poder de afetar a ação dessa pessoa, ou mesmo contradiz o direcionamento passível de ser observado em suas condutas.

Muito embora nem todo argumento-imagem possar ter um impacto explicitamente claro ou observável na vida de determinado indivíduo, julgamos mister levar em conta uma afirmação adicional que Peirce faz a respeito do pragmatismo. Fazendo uso de suas palavras, ele afirma que:

[...] se o pragmatismo é a doutrina de que toda concepção é uma concepção de efeitos práticos concebíveis, isso faz com que essa concepção vá muito além da prática. Ela permite qualquer voo de imaginação, desde que essa imaginação finalmente pouse em um possível efeito prático; e assim muitas hipóteses podem parecer à primeira vista excluídas pela máxima pragmática que não são realmente tão excluídas. (CP, 5.196 [1897-1]).

A partir da citação acima, compreendemos que o pragmatismo não se restringe, apenas, aos efeitos práticos que um argumento (ou, no caso de nossa proposta de estudos, uma imagem – passível de ser tida em sua dimensão simbólica) pode causar atualmente na vida do indivíduo, mas também nas possibilidades imaginativas passíveis de suscitar em determinado indivíduo, gerando, em uma escala temporal indeterminada, uma espécie de hábito de pensamento que poderá habilitar o agente cognoscente a atuar em determinada direção.

Enfatizadas as relações entre a fenomenologia, a semiótica e o pragmatismo, julgamos lícito enunciar, mais especificamente, os pontos de contato entre o estudo do pragmatismo e dos signos diagramáticos – ponto central de discussão da presente tese. Stjernfelt, por seu turno, argumenta que o que entretetece o pragmatismo acerca da questão das representações imagéticas diagramáticas é propriamente o fato de que:

[...] os diagramas estão intimamente ligados aos símbolos, como vimos, no processo de raciocínio diagramático. Conceitos são “a influência viva sobre nós de um diagrama” – isso deve ser comparado com a máxima pragmática básica de significado de Peirce, segundo a qual o significado de um conceito é igual às suas consequências comportamentais em ambientes concebíveis. (Stjernfelt, 2007, p. 115).

Fazendo, ainda, uso das reflexões de Peirce, sobre o entretecimento entre semiótica e pragmatismo, ele ressalta que:

[...] todo signo é determinado por seu objeto, primeiro, participando dos caracteres do objeto, quando chamo o signo de Ícone; em segundo lugar, por estar realmente e em sua existência individual conectado com o objeto individual, quando chamo o signo de Índice; em terceiro lugar, por uma certeza

mais ou menos aproximada de que será interpretado como denotando o objeto, em consequência de um hábito (termo que uso como incluindo uma disposição natural), quando chamo o signo de Símbolo. (CP, 4.531 [1897-1]).

Conforme vimos no capítulo precedente, os diagramas são signos compostos. Malgrado a sua dimensão icônica predominante, tais ícones – bem como os índices intrínsecos a um diagrama – são governados por símbolos que explicitam, ressaltamos, um conjunto de hábitos capazes de serem sintetizados por uma imagem – tida aqui, neste trabalho, em sua dimensão diagramática (tais hábitos, assim, revelam um conjunto de convenções passíveis de serem compreendidas e reconhecidas por dado nicho social).

Entendemos que o estudo da noção de diagrama correlacionado ao pragmatismo é de suma importância nesse trabalho para entendermos em que medida imagens diagramáticas são capazes de influenciar e modificar a conduta do usuário que se vale desse tipo de representação, através do uso de filtros digitais pré-formatados, para a composição e disponibilização de sua própria imagem nas redes sociais. Ao propor tal correlação entre diagramas imagéticos e pragmatismo, enfatizamos, de sua vez, a dimensão simbólica de um diagrama, bem como a capacidade que filtros pré-formatados, por exemplo, na dinâmica de composição com uma imagem fotográfica, possuem no âmbito da comunicação e da geração de novas possibilidades significativas para os usuários.

Nesse contexto, entendemos que o estudo de autoimagens digitais pelo prisma de análise do pragmatismo é de suma importância e relevância em virtude do pleno desenvolvimento e mudanças consideráveis no processo de construção da imagem na contemporaneidade digital. Conforme ressaltado por Bredkamp (2015), o estudo das imagens nas últimas décadas, em variadas áreas e campos do saber como comunicação, ciências, política, dentre outras, passa a ser uma das necessidades-chave para a compreensão de experiências sociais humanas. Ele acrescenta, ainda, que, malgrado a necessidade de aprofundamento no estudo das imagens, há um conflito que ainda permanece em relação à ideia segundo a qual, supostamente, “[...] o conhecimento só tem fundamento após se ter abandonado o campo do sensível e do visual” (Bredkamp, 2015, p.9). Essa ideia, pelo prisma do autor, pode ser contrastada, em suas reflexões, com “[...] a convicção de que as imagens não só formam o pensar, mas também suscitam o sentir e o agir. (Bredkamp, 2015, p. 9).

Retomando as discussões intentadas no capítulo precedente, acerca da dimensão patentemente simbólica de autoimagens digitais diagramáticas, Ullrich (2019, p.27) ressalta que elas, ao serem realizadas com o auxílio de filtros, podem ser sobrepostas e elaboradas a partir de

uma série de elementos gráficos e pictóricos no registro fotográfico do rosto de determinado indivíduo, tornando a mensagem veiculada a tais imagens passível de reconhecimento e decodificação pelos demais usuários que fazem parte de determinado nicho de interações via redes sociais digitais. A prática de inserção e manipulação de elementos em uma imagem relembra, vale a pena enfatizar, o próprio processo criativo de manipulação e construção de diagramas (ressaltado no segundo capítulo da presente tese).

O autor supracitado enfatiza, ainda, que determinadas expressões faciais fabricadas pelos dispositivos de modificação e composição da imagem, como aqueles apresentados no capítulo precedente, são responsáveis por uma gradual mudança de padrões na comunicação, agora marcadamente visual-imagética, além de propiciar mudanças de conduta das pessoas em relação à confiança diante de seus respectivos rostos e expressões pelas quais elas se valem no seu cotidiano comum, sem o auxílio do uso de filtros de modificação facial.

A fim de aprofundarmos a questão acerca das mudanças propiciadas pelos signos imagéticos pelos quais nos propomos analisar, a saber, as autoimagens diagramáticas que circulam nas redes sociais digitais, analisaremos a noção de hábito, tal como a filosofia peirciana a considera, bem como a relação entre signo e mudança de conduta. De acordo com Peirce, a relação entre signos e hábitos é uma constante, haja vista que: “[...] o signo se relaciona com seu objeto apenas em consequência de uma associação mental e depende de um hábito. Tais signos são sempre abstratos e gerais, porque os hábitos são regras gerais às quais o organismo se sujeitou [...]” (CP, 3.360 [1897-1]).

A partir da passagem acima, julgamos ser lícito afirmar a contundente relação entre signos e possibilidades de alteração de hábitos. Os hábitos, conforme afirma Peirce, são regras gerais pelas quais os organismos comumente estão subordinados ou se subordinam. Pensemos, por exemplo, no hábito de fotografar-se como forma de comunicação ou angariamento de seguidores com finalidade de venda de produtos ou de popularidade nas redes. Esse hábito está vinculado a uma série de convenções sociais, como, por exemplo: o uso e manipulação da fotografia para comunicação de ideias complexas, hábito de utilização das mídias sociais nas quais alojar as imagens, dentre outras regras e códigos de comunicação que paulatinamente são criados e assimilados em tais domínios de interação social. Nesse sentido, um conjunto de convenções molda uma conduta específica, como aquela de fotografar-se para um determinado fim, almejando efeitos (interpretantes) específicos que tais signos potencialmente podem suscitar nos usuários que entrarem, porventura, em contato com determinada imagem.

Como vimos no capítulo 2, os interpretantes podem ser de três tipos, emocional, energético ou lógico. São os interpretantes que moldam a conduta dos usuários, e é justamente essa dimensão que está vinculada à ação, sendo essa, precisamente, a relação mais imediata que podemos realizar entre pragmatismo e a teoria peirciana dos signos. A fim de darmos continuidade às discussões acerca das possibilidades de modificação de hábitos dos usuários no domínio de interações telemática, analisaremos, mais a fundo, no decorrer deste capítulo, as noções de hábito e de crença, e de que forma elas poderiam auxiliar a lançar luz às problemáticas colocadas neste trabalho.

Na concepção de Peirce, crenças indicam a existência de hábitos, uma tendência à repetição que auxilia agentes no balizamento de suas respectivas condutas presentes e futuras. Nessa direção, o pensador acrescenta, ainda, considerações a respeito das sutis diferenças entre ambas as noções. Em seu entendimento:

Uma Crença é um estado de espírito da natureza de um hábito, do qual a pessoa tem conhecimento e que, se agir deliberadamente numa ocasião adequada, a induziria a agir de uma forma diferente daquela que poderia agir na ausência de tal hábito. [...] Se um homem realmente acredita que o álcool é prejudicial a ele, e não escolhe se machucar, mas ainda bebe por uma satisfação momentânea, então ele não está agindo deliberadamente. Mas um hábito do qual não temos consciência, ou com o qual não estamos deliberadamente satisfeitos, não é uma crença. Um ato de consciência no qual uma pessoa pensa que reconhece uma crença é chamado de julgamento. (EP2, 1998 [1895], p.12).

Conforme elucidado no exemplo oferecido por Peirce, na citação acima, embora as crenças sejam da natureza de um hábito, elas dizem respeito a um tipo de hábito do qual o indivíduo está consciente. Dessa forma, entendemos que, os hábitos, tomados de uma forma mais geral, incluem não apenas aqueles que o indivíduo está consciente (crenças), mas também aqueles que o indivíduo não está consciente, podendo, assim conduzir a conduta do indivíduo sem que ele se dê conta. Esse é caso, por exemplo, da ilustração trazida por Peirce, de uma pessoa que tem conhecimento, em uma dimensão abstrata, acerca dos malefícios do álcool, e profere, para si mesma, não querer se prejudicar, mas que, ainda assim, permanece a cultivar o hábito em questão. Essa pessoa, seguindo a linha de raciocínio peirciana, não está agindo de forma deliberada e consciente – mesmo que reconheça, em uma dimensão abstrata, os prováveis resultados futuros de sua ação -, sendo, assim, ineficaz em autocontrolar a própria conduta na busca por um fim almejado.

Ainda sobre esse tema, cabe ressaltar que o conjunto de hábitos dos indivíduos é plástico, e passível de ser alterado e/ou revisitado quando há presença da dúvida genuína²⁶. Ela, seguindo a linha argumentativa de Peirce, é capaz de desestabilizar um conjunto de crenças, convidando o indivíduo a atualizá-lo de modo a poder incorporar outros tipos de hábitos eficazes na busca de dado fim almejado. Nessa altura de nossas reflexões, caberia a pergunta: de que forma constituímos nossas crenças e hábitos? Essa questão constitui um dos principais temas sobre o qual Peirce se debruçou, com destreza e rigor, em seu em seu trabalho *Fixação de Crenças*, publicado em 1897. Nesse trabalho Peirce reflete acerca de quatro tipos de métodos de fixação de crenças, a saber: a) por tenacidade; b) por autoridade; c) a priori; d) científico.

A partir do trabalho supracitado, que tange à discussão sobre a noção de crença, Peirce acrescenta que: “A essência de uma crença é o estabelecimento de um hábito; e crenças diferentes são distinguidas pelos diferentes modos de ação a que dão origem [...]” (CP. 5.398 [1897-1]). Ele enfatiza, ainda, que uma crença pode ser caracterizada a partir dos seguintes traços, a saber:

[...] primeiro, é algo de que estamos cientes; segundo, apazigua a irritação da dúvida; e, terceiro, envolve o estabelecimento em nossa natureza de uma regra de ação, ou, digamos, um hábito. Ao apaziguar a irritação da dúvida, que é o motivo para pensar, o pensamento relaxa e para no momento em que a crença é alcançada. Mas, uma vez que a crença é uma regra para a ação, cuja aplicação envolve mais dúvidas e pensamentos adicionais, ao mesmo tempo em que é um ponto de parada, é também um novo ponto de partida para o pensamento. (CP. 5.398 [1897-1])

Conforme mencionado, crenças são da natureza de um hábito, daqueles pelos quais estamos conscientes, e elas estão em um evidente contraste com a dúvida. A busca por uma crença, conforme aferido por Peirce, tem o objetivo de apaziguar o incômodo causado pela dúvida, restabelecendo, assim, um certo conforto a partir de um conjunto de crenças capazes de direcionar a conduta do indivíduo.

²⁶ Em duas passagens em que provavelmente faz alusão à Descartes, a despeito da dúvida metodológica, Peirce salienta que: “Alguns filósofos tinham imaginado que para começar uma inquirição era apenas necessário formular uma questão ou escrevê-la num papel, e recomendaram-nos mesmo que iniciássemos os nossos estudos questionando tudo. Mas o mero facto de colocar uma proposição na forma interrogativa não estimula a mente para que se afadigue em busca da crença. Deve existir uma dúvida real e viva, e sem ela toda a discussão é ociosa”. (CP 5.376 [1897-1]). E, ainda: “Filósofos de diferentes correntes propõem que a filosofia deve começar por um ou outro estado de espírito em que nenhum homem, e muito menos um principiante em filosofia, se encontra de fato. Um propõe que se comece por duvidar de tudo, e diz que só há uma coisa de que não se pode duvidar, como se duvidar fosse “tão fácil como mentir [...]” (CP 5.416 [1897-1]). É nesse sentido que Peirce entende o que denomina dúvida genuína, que, de sua vez, não se encerra em um mero jogo abstrativo.

Em suma, iniciamos a presente seção retomando o fio condutor da presente tese, refletindo sobre as relações entre a semiótica, a fenomenologia e o pragmatismo peircianos, ciências essas que constituem o embasamento teórico das reflexões ora apresentadas. Vimos que essas três ciências, para Peirce, estão interligadas. A perspectiva de estar inserto em um mundo povoado por eventos, conforme enfatizado por Ibri (2021), nos remete às reflexões que integram a fenomenologia. A tentativa de decodificação e/ou ‘leitura’ desse mundo no qual estamos insertos, povoado de alteridades (segundidade), e dos mais variados eventos, nos coloca em uma posição na qual faz-se necessário inteli-lo, representando-o a partir do auxílio dos signos (semiótica). A ação possível a ser desenvolvida (ou a criação de hábitos de conduta), a partir de uma leitura prévia dos hábitos do mundo e dos eventos nele integrantes, nos remete ao pragmatismo, que envolve, pelo prisma da filosofia de matriz peirciana, uma elaborada teoria dos hábitos e das crenças, hábitos esses capazes de moldar e conduzir a nossa conduta para determinados fins – sejam eles conscientes ou não, conforme indicado no decurso desta seção.

Vimos, ainda, as relações entre hábitos e signos diagramáticos, e que a sua principal conexão reside no caráter geral de um hábito – passível de ser expresso, por exemplo, em um signo diagramático – como é o caso das imagens digitais que se faz de si próprio. Dentre as características principais de um signo diagramático, encontramos a possibilidade de manipulação de elementos que nos possibilita encontrar e estabelecer novas relações com os elementos de uma imagem, como é o caso ressaltado por Ullrich (2019) dos pictogramas que são colocados em composição com as imagens com o fito de comunicar ideias gerais como, por exemplo, os estados emocionais do usuário, a partir do uso de emoticons dentre outros artifícios imagéticos pelos quais o usuário se vale na elaboração de sua representação imagética.

Entendemos que os métodos de fixação de crenças, apresentados por Peirce, que explicitam a forma pela qual constituímos e adquirimos uma crença, são bastante pertinentes aos intentos de nossa pesquisa, já que o aparato conceitual oferecido auxiliaria a presente análise de crenças que são constituídas em virtude do contato e produção de usuários com determinadas imagens (ou mesmo de formas contemporâneas de modificação e produção de imagens). Nas próximas seções deste capítulo, caracterizaremos os métodos apresentados por Peirce pelos quais fixamos as nossas crenças, correlacionando os métodos em questão a determinados tipos de imagens que circulam nos ambientes das redes sociais digitais, imagens essas que, em nosso entendimento, auxiliam na fixação de determinadas crenças, conforme classificação postulada pelo filósofo em questão. Por fim, na última seção, apresentaremos a proposta de formulação de um quinto método de fixação de crenças, que, em nosso entendimento, seria, supostamente,

importante para compreensão da dinâmica de construção e interação de autoimagens nos ambientes de interações digitais.

4.2 Os métodos de fixação de crenças autoritárias e apriorísticas no âmbito da construção da autoimagem

*Podemos sonhar em fazer do corpo do outro
ou do nosso uma estátua e imaginar que ela
possa se tornar um corpo vivo*

(Jeudy, 2002, p. 29)

Conforme indicado, apresentaremos nesta seção - e nas seguintes -, os métodos de fixação de crenças seguindo uma sequência diferente daquela inicialmente concebida por Peirce. Os métodos em questão serão pensados a partir da influência das imagens no ambiente das redes e suas possíveis influências na construção de hábitos e crenças direcionadoras da ação. A mudança da sequência da exposição se justifica em decorrência da articulação que faremos entre os métodos de fixação de crenças, no qual identificaremos uma certa interdependência entre eles no processo de construção de crenças e hábitos motivados pelo contato com determinadas imagens. Assim o sendo, ao invés de iniciarmos pela sequência de exposição enunciada por Peirce, a saber: métodos por a) tenacidade; b) autoridade; c) a priori; d) científico, seguiremos a seguinte exposição: a) autoridade; b) a priori; c) tenacidade; d) científico – e, por fim, conforme indicado, apresentaremos uma proposta de formulação de um quinto método de fixação de crença, por nós intitulado de ‘método cênico’

A opção por iniciarmos pelo método de fixação de crença por autoridade se justifica diante do deslocamento da figura da autoridade no ambiente das redes sociais digitais. As figuras de autoridade de outrora, comumente, estavam vinculadas a uma espécie de porta-voz de uma determinada instituição (seja ela religiosa, educacional, militar, dentre outras). Na contemporaneidade, essa figura que dá voz a um conjunto de preceitos e regras institucionais é colocada em questão, diante da aparição dos denominados ‘influenciadores digitais’. Os influenciadores digitais, no ambiente das redes, exercem o papel de supostas autoridades difusas no ambiente das redes.

Antes de iniciarmos a exposição sobre o método de fixação de crenças por autoridade, investigaremos a sua origem etimológica, de forma a lançar luz sobre as novidades trazidas pelas interações telemáticas com a emergência dos influenciadores digitais.

De acordo com a sua origem etimológica, a palavra autoridade, em português, é uma derivação da palavra latina “*auctoritatem* (nominativo *auctoritas*)” atrelada aos significados de "invenção, conselho, opinião, influência, comando, de autor, mestre, líder", além da ideia de "poder derivado da boa reputação; poder de convencer as pessoas, capacidade de inspirar confiança". Em adição, conforme indicado no dicionário etimológico: “O significado de ‘pessoas com autoridade’ é de 1610; as autoridades ‘os responsáveis, os que têm poderes policiais’ são registadas a partir de meados do século XIX.” (Authority. *In.*: Online Etymology Dictionary, tradução própria).

A partir da origem etimológica do termo, é possível percebermos que a caracterização de autoridade está vinculada a certas habilidades, como a de convencimento, além do estabelecimento de vínculos com os ditames sociais no que diz respeito ao comportamento das pessoas que veiculam determinadas opiniões, como o de ‘boa reputação’ e a capacidade de estas pessoas ‘inspirarem confiança’. Esses valores de conduta, como a própria etimologia da palavra sugere, são fluídos e mutáveis ao longo do tempo. A autoridade a qual Peirce se referiu ao escrever o presente texto se vinculava à autoridade de um indivíduo derivada de determinada instituição social, como é o caso, por exemplo, da instituição religiosa, militar, dentre outras. Esse tipo de autoridade estava vinculado a ideologias incrustadas em certos ditames institucionais, sendo a autoridade, assim, um dos representantes que transmitiam e disseminavam os valores que lhes eram intrínsecos.

No âmbito de sociedades digitais, o peso da autoridade, sustentada pelo valor institucional, conforme indicado, é colocado em questão, sobretudo com a possibilidade de emissão de opiniões em uma plataforma ampla de comunicação em que, potencialmente, toda e qualquer pessoa teria possibilidade de exprimir as suas próprias opiniões e tentar influenciar outras pessoas (seja para fins comerciais, de cunho individual, religioso, artístico, dentre outros).

De acordo com Hund, os influenciadores estão vinculados à

[...] ideia de que qualquer pessoa pode cultivar um público fiel fornecendo conteúdo consistente e relacionável nas mídias sociais e, em seguida, usar as curtidas, seguidores e outras métricas de engajamento desse público como evidência de “influência” a ser aproveitada para uma variedade de mídias sociais e recompensas econômicas — muitas delas acessíveis por meio de parcerias com marcas comerciais para entrelaçar suas mensagens com as próprias. (2023, p.1).

Acerca ainda do tema da autoridade nos dias correntes, a pesquisadora supracitada acrescenta que:

A noção de que recompensas aguardam aqueles que criam uma imagem pública aparentemente autêntica [um dos elementos veiculados à imagem da autoridade] existe há séculos e tem sido particularmente saliente na cultura empreendedora americana. Como apontou o historiador da mídia Jefferson Pooley, a literatura americana do início dos anos 1900 encapsulava uma “contradição central” da cultura americana de então e agora: “Seja fiel a si mesmo, é uma vantagem estratégica”. condições socioeconômicas dos anos 2000, esse conceito cresceu descontroladamente no século XXI, alimentando uma máquina industrial multibilionária que reformulou a criação e os fluxos de cultura, ideias sobre quem e o que é poderoso e tecnologias e normas sociais de comunicação. Esta é a indústria de influenciadores. (Hund, 2023, p. 2).

Conforme assinalado por Guilherme, as plataformas de interação social possibilitaram, através da emergência dos influenciadores digitais, de igual maneira, uma forma aparentemente positiva no questionamento da autoridade vinculada ao poder institucional, ao possibilitar, em seu entendimento, que outros grupos socialmente excluídos pudessem delas se apropriar de forma a exercerem a construção de suas próprias narrativas (2022, p. 82). O foco de análise da autora em questão se assenta no uso que os povos originários estão realizando das plataformas digitais de socialização. Nas palavras de Guilherme:

A mídia digital possibilita que essas vozes sejam ouvidas por mais pessoas, dispensando, inclusive, a figura do intérprete, desempenhada ora pelo viajante-cronista, ora pelo antropólogo, ora pelo jornalista da mídia de massa. [...] Apartados do regime discursivo e de visibilidade durante o período colonial, grupos uma vez escravizados encontram nas redes sociais digitais um canal para recuperar a própria linguagem e exercitar a sua. (Guilherme, 2022, pp. 82-83).

Conforme análise da autora, a partir dos trabalhos de comunicadoras indígenas contemporâneas, há um vislumbre de um aspecto possivelmente positivo do deslocamento da autoridade no âmbito das redes sociais digitais, que possibilitou com que outros grupos de pessoas, como os povos indígenas, pudessem se valer dessa ferramenta de forma estratégica, ao se trabalhar, nesses espaços, temas que esses povos julgam importantes, e que não estão, comumente, em destaque na grande mídia.

A partir dessa breve introdução ao tema da autoridade, e de como ela se insere no âmbito das mídias digitais, através da figura de influenciadores digitais, julgamos lícito acrescentar que os influenciadores são responsáveis pelo poder de convencimento que possuem diante de determinados grupos, representando, assim, uma espécie de autoridade que não necessariamente possui respaldo de instituições acadêmicas, religiosas, dentre outras.

O método de fixação de crenças por autoridade, conforme aferido por Peirce, abrange uma escala ampla da dinâmica de constituição de uma crença, ultrapassando o domínio puramente individual para o conjunto de crenças que abrangeria grupos maiores, envolvendo, de sua vez, a “[...] formação de opinião e o direcionamento de ações coletivas” (Gonzalez *et al.* 2018, p. 9). Em poucas palavras, Peirce assinala que: “Esse método tem sido, desde os tempos mais remotos, um dos principais meios de manter doutrinas teológicas e políticas corretas, e de preservar seu caráter universal ou católico” (CP 5.379 [1897-1]).²⁷

Esse método de fixar crenças, conforme ressalta Ibri “[...] é bastante eficiente no sentido de promover ações de uma coletividade voltada para fins eleitos pela autoridade [...]” (2020, p. 238). Este pensador sugere que pensemos, por exemplo, em instituições nas quais se assentam rígidas hierarquias, como é o caso de organizações militares ou mesmo corporações empresariais (Ibri, 2020). Em ambos os exemplos, Ibri (2020) ressalta o papel da decisão da autoridade na tomada das decisões e direcionamento coletivo da conduta de grupos de pessoas.

Após apresentação do método em questão, julgamos importante elucidar de que forma a temática da imagem se aplicaria no âmbito dos métodos de constituição de crenças. No âmbito da fixação de crenças pelo método de autoridade, entendemos que seja possível pensar nos valores simbólicos veiculados por determinada imagem que podem direcionar condutas nos planos individual e coletivo. Pensemos, por exemplo, em imagens veiculadas em propagandas de cigarro, que explicitam valores de autenticidade, glamour, intelectualidade, liberdade e autonomia atrelados às pessoas que fazem uso desse produto. Esse tipo de mensagem propagandística, veiculada através da construção da imagem de um indivíduo com diversos atributos aprazíveis amalgamados a quem fazem uso do cigarro, pode ser tida como um dos elementos passíveis de influenciar gerações.

Para fundamentar a afirmação acima, pensemos em pesquisas como as desenvolvidas por Ribeiro e Londero (2017), sobre a adesão do uso de tabaco pelas mulheres, no período que remonta ao ano de 1920, que teve uma de suas facetas, segundo os referidos autores, associada a uma afronta ao patriarcado. Essa suposta afronta, veiculada, simbolicamente, pelo uso do cigarro, se justificaria pela busca de uma espécie de equivalência comportamental entre os gêneros feminino e masculino.

De acordo com os autores supracitados:

²⁷ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi (Peirce, 2008, p. 49-50).

A publicidade tabagista buscou suas vendas nas lutas por igualdade de gênero, a partir de uma época de revoluções e liberdade. Ela entendeu que consumidores procuram encontrar significados de gênero, classe, idade e estilo de vida em suas consumações e as usam para moldar características do seu ser e do mundo em que vivem. (Ribeiro & Londero, 2017, p.5).

Para além das questões de igualdade de gênero, passíveis de serem apropriadas e veiculadas pelas propagandas de cigarro, outro exemplo mencionado pelos pesquisadores supracitados diz respeito ao uso de celebridades em propagandas tabagistas, direcionadas, à época, como indicado, à cooptação do público feminino. Em suas palavras, essa é uma estratégia assaz comum e eficaz nos anúncios propagandísticos, haja vista que:

Celebridades em anúncios trazem significados que se movem para os bens de consumo e destes para a vida dos consumidores. Os mais eficazes anúncios elaborados fazem o consumidor enxergar metaforicamente que os significados culturais que estão presentes na pessoa, objetos e contexto, também estão contidos no produto. Consumidores, principalmente os norte-americanos, por muitas vezes se espelham em celebridades e seus estilos de vida, transferindo o significado do produto à imagem da pessoa famosa. (Ribeiro & Londero, 2017, p. 10).

A dimensão da autoridade, no caso do presente exemplo, seria passível de se equiparar, em nosso entendimento, pela corporação empresarial de vendas de cigarros, que se valem do uso de propagandas e de imagens de figuras famosas para persuadir o consumidor a utilizar os seus produtos. Em nosso entendimento, essas estratégias sobre as quais autoridades vinculadas a conglomerados empresariais se valem, carregam símbolos sociais coletivamente exaltados como desejáveis e passíveis de influenciar, quando absorvidos por determinadas propagandas, como o caso do uso do tabaco, os seus respectivos receptores/consumidores.

No exemplo acima, valemo-nos da autoridade vinculada a corporações de vendas de cigarro (bem como da influência de indivíduos famosos), e o uso de imagens específicas como argumentos, por elas utilizados, a fim de direcionar a atenção e o consumo do usuário para os seus produtos, produzindo, assim mudanças de hábitos nos âmbitos individual e coletivo. No entanto, entendemos que a mesma estratégia comumente é utilizada no âmbito das redes sociais telemáticas, na qual artistas ou figuras públicas se valem da própria imagem para veicular venda de produtos tendo como base a imagem que ele projeta de si, vinculada a uma suposta vida bem-sucedida e digna de ser almejada.

É comum, por exemplo, que celebridades, financiadas por empresas, vinculem, através da própria imagem, valores atrelados a ideais de beleza, de consumo, dentre outros, através das

imagens que disponibilizam em seus perfis digitais em plataformas de socialização como o Instagram, por exemplo. Nesse caso, a figura de autoridade pode ser pensada a partir de pessoas que influenciam/persuadem outras a agirem em determinada direção. A figura do influenciador, de sua vez, passa a ocupar o papel da autoridade, e, de maneira sutil, como que em uma espécie de benfeitoria aos seus seguidores atuais e potenciais, oferecem supostas sugestões sobre relacionamentos, vestimenta, espiritualidade, dentre outras.

A relação desse método de fixação de crenças com as imagens diagramáticas, em nosso entendimento, reside na síntese de predicados e de símbolos que imagens de influenciadores (que podem ou não ser pessoas famosas) são capazes de expressar, habilitando, assim, uma rápida comunicação de ideias importantes sobre estilos de vida a serem perseguidos, bem como produtos, tipos de roupas e expressões a serem mimetizadas.

Em poucas palavras, o método de fixação de crenças por autoridade tem como base uma espécie de apelo a uma mudança de conduta a partir da crença na suposta superioridade, ou mesmo valor de verdade, daquilo que outra pessoa professa possuir de valioso ou desejável (como é o caso dos influenciadores digitais). A autoridade que um influenciador digital possui, conforme ressaltado no início desta seção, se baseia em métricas que são avaliadas pelos usuários, tais como: número de seguidores, poder de persuasão e capacidade de atração dos usuários através das imagens que circulam em tais plataformas, dentre outros.

A seguir, apresentaremos o terceiro método de fixação de crenças, a priori, conforme a sequência apresentada por Peirce, bem como os pontos de conexões entre este e o método precedente. O método por autoridade, conforme salientado pelo próprio Peirce, não se difere, sobremaneira, do método de fixação de crença apriorístico. Antes de adentrar nessas discussões, apresentaremos, a seguir, as características aferidas por Peirce na definição do método em questão.

O terceiro método de fixação de crenças, no entendimento de Peirce:

[...] é bem mais intelectual e respeitável do que os outros dois sobre os quais discorreremos [tenacidade (a ser investigado na próxima seção), e autoridade]. Mas suas falhas têm sido mais manifestas. Faz da investigação algo similar ao desenvolvimento do gosto; mas o gosto, infelizmente, é sempre mais ou menos uma questão de moda e, assim, os metafísicos nunca chegaram a fixar qualquer acordo, de modo que o pêndulo das opiniões tem balançado para um lado e para outro [...] (CP 5.383 [1897-1])²⁸.

²⁸ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi (Peirce, 2008, p. 53-54).

O método em questão, pode-se considerar, está assentado, de acordo Ibri, na:

[...] tendência humana em crer naquilo que pode lhe ser conveniente, cumprindo um certo papel de trazer conforto espiritual a quem crê. Contudo, esse método está longe de conseguir um acordo universal de opiniões, fixando-se por meio de doutrinas que afirmam a realidade de objetos cujo lado externo não pode ser experienciado, permanecendo apenas interiores ao que dele em teoria se declara. (Ibri, 2020, p.239-240).

Ibri (2020) enfatiza que o referido método de fixação de crenças não mantém um diálogo vivo com os fatos do mundo, sendo minada, assim, a possibilidade de verificação da validade das crenças por ele fixadas, através do confronto com a alteridade dos fatos. Para ilustrar tais afirmações, o filósofo em questão sugere que pensemos em “[...] todas as metafísicas que afirmam a priori a realidade de objetos que cumprem papel de dar sentido à finitude humana, pelas promessas de atemporalidade de uma vida transcendente a essa onde, também, os ímpios seriam finalmente justificados.” (Ibri, 2020, p. 240).

Malgrado Peirce tenha realizado uma divisão entre os métodos de fixação de crenças por autoridade e apriorístico, ele admitiu que este é muito parecido com o aquele, haja vista que, em suas palavras “A própria essência dele é pensar o que se está inclinado a pensar [...]” (CP 5.385 [1897-1])²⁹.

Nesse terceiro método (apriorístico), Peirce ressalta a dimensão do gosto e da preferência por determinadas teorias em detrimento de outras. No entanto, tanto nas crenças fixadas pelo método da autoridade, quanto no método apriorístico, há uma figura de poder, que, comumente, representa determinada instituição, e/ou conjunto de valores, capaz de moldar e direcionar a conduta de grupos de pessoas. A diferença entre os dois métodos, em nosso entendimento, pode residir no fato de que, no caso do método apriorístico, há um apelo à figura da autoridade acadêmica e a explicações teóricas sobre determinado assunto.

A fim de pensarmos exemplos imagéticos capazes de ilustrar esse tipo de fixação de crenças, entendemos que seja possível veiculá-la, por exemplo, aos padrões estéticos de beleza que uma imagem é capaz de carrear. O ideal de beleza vinculado à imagem de pessoas supostamente belas é uma crença que, normalmente, se forma a partir do método apriorístico, ou seja, aprendemos que os ideais de beleza estão vinculados a certas características e predicados, não havendo um consenso absoluto sobre o que é ser belo (ou feio). Essa afirmação é passível de ser fundamentada nos diferentes padrões de beleza apregoados por culturas variadas. Nessa

²⁹ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi (Peirce, 2008 p. 55).

esteira, os predicados e características tidos como necessários e suficientes para se atribuir beleza a determinada pessoa se altera, dependendo do contexto analisado – e também é perpassada, conforme assinalado por Peirce, pela questão de gosto de determinado indivíduo.

Assim, entendemos que imagens que veiculam símbolos de padrões de beleza, que são produzidas, comumente, com o apelo a uma série de mecanismos de modificação da imagem, através do Photoshop (ou mesmo de mecanismos contemporâneos de modificação da imagem, como é o caso de aplicativos como o FaceApp) são imagens capazes de suscitar a formação de crenças apriorísticas. Essas crenças tendem a ignorar a diversidade de corpos, bem como as mudanças pelas quais o tempo, como a eloquente mão do escultor em contato com a matéria-prima bruta de sua criação, inscreve em nossas peles. Tais imagens podem ser lidas como imagens produzidas por crenças apriorísticas, de uma beleza inquestionável, supostamente consensual, veiculada, por exemplo, por supostas autoridades, como celebridades, mídia, dentre outras.

Como exemplo desse tipo de método de fixação de crenças, no domínio das redes sociais digitais, apresentaremos o caso da influenciadora Kim Booker, que desencadeou uma discussão no parlamento britânico sobre a necessidade de inserção de indicadores em imagens retocadas (como aquelas que se valem do uso de filtros de modificação facial) que circulam no ambiente das redes sociais digitais (Roberts, 2023).

De acordo com Roberts (2023), jornalista da BBC News, parlamentares britânicos vinculados à Comissão de Saúde e Assistência do Legislativo, elaboraram uma proposta para que “Fotos de modelos em anúncios que tenham sido alteradas digitalmente devem vir com um aviso de que houve modificações na imagem”. A proposta em questão também ambiciona restringir imagens vinculadas a procedimentos estéticos, através de regulamentação mais rígida de tais imagens.

No artigo supracitado, Roberts (2023) ilustra uma dimensão bastante delicada da influência dos mecanismos de modificação de imagem no âmbito da ação, citando o caso da influenciadora britânica Kim Booker, que profere ter adquirido uma doença psiquiátrica intitulada dismorfia corporal, após uso contínuo de aplicativos de modificação facial. De acordo com Roberts, a dismorfia corporal diz respeito a “[...] um desgaste na busca por supostas falhas na aparência que, para outros, podem ser imperceptíveis -, [...] [tornando-se] dependente de aplicativos que alteram a imagem [...]” (Roberts, 2023, n.p).

Na matéria em questão, Roberts (2023) traz fragmentos da fala da influenciadora mencionada, que relata ao público a sua experiência em relação ao uso dos filtros de modificação

facial. Em um de seus relatos, Booker fez as seguintes considerações: “Cheguei a um ponto em que sempre usava esses filtros [...]. Quando o vídeo mudava para o meu rosto natural, eu ficava um pouco chocada. Eu odiava o que via, porque você se acostuma com a versão filtrada de si mesmo.” (Roberts, 2023, n.p). Diante de relatos como esse, que explicitam um efeito contundente da construção da autoimagem na relação do indivíduo consigo próprio, Roberts transcreve, de igual maneira, as falas dos parlamentares britânicos que propõem esse projeto de lei, bem como a importância de certos parâmetros de regulação acerca da circulação desses gêneros de imagens em ambientes digitais:

Acreditamos que o governo deveria introduzir uma legislação que garanta que as imagens comerciais sejam rotuladas com algum indicativo caso qualquer parte do corpo, incluindo suas proporções e o tom de pele, seja alterada digitalmente”, diz o relatório. Enquanto isso, o documento pede que as substâncias usadas em preenchimentos faciais sejam acessíveis apenas mediante receita médica, e que haja padrões mínimos de treinamento para os profissionais que fazem as aplicações. O relatório também pede que o governo analise urgentemente o crescente uso de esteroides anabolizantes no Reino Unido — a Agência Antidoping do Reino Unido estima mais de um milhão de usuários —, principalmente por homens que buscam aumentar seus músculos. (Roberts, 2023, n.p).

Em nosso entendimento, as demandas constitutivas do relatório supracitado, além de serem importantes e significativas, acrescentam facetas dignas de realce em nossa discussão, quais sejam: a relação entre imagens digitais e a indústria da beleza, bem como o desejo que muitas pessoas passam a perseguir ao criar uma imagem ficcionalizada de si em ambientes digitais, a saber, o de se tornarem a própria imagem. Diante disso, o relatório em questão aponta para a necessidade não apenas de regulamentação da imagem, mas também dos procedimentos estéticos realizados de forma indiscriminada, sem um devido cuidado e apuro diante da demanda dos usuários por se tornarem parecidos com os seus duplos digitais supostamente aprimorados.

De forma a visualizarmos, imagetivamente, a argumentação supracitada, apresentamos, a seguir, um diagrama (diagrama 6) com uma espécie de síntese de uma das possíveis consequências pragmáticas da modificação de imagens de si, como o uso de determinados filtros (como aqueles vinculados à disseminação e homogeneização de padrões de beleza), no âmbito de mudanças de hábitos e crenças dos usuários a respeito da própria aparência.

Diagrama 26 - Possíveis efeitos pragmáticos da imagem no âmbito da ação



Fonte: elaboração própria (2022).

A partir do diagrama acima (diagrama 26), podemos visualizar a dinâmica de identificação da imagem criada pelo indivíduo que a produz, a ponto de mobilizar a sua ação em busca de uma espécie de ideal de beleza que não é passível de ser verificado faticamente. A dinâmica de conduta exposta no diagrama acima é sustentada por uma série de fatores situados no ambiente de interações sociais estabelecidas pelos usuários, a saber: a assimilação e aceitação de teses proferidas por autoridades (que, conforme vimos, pode se tratar de influenciadores) a respeito de padrões que supostamente são dignos e valiosos de serem perseguidos, a respeito da própria imagem, bem como de teses apriorísticas sobre o que seria um rosto apazível e desejável – tanto no âmbito da representação imagética, quanto no rosto e nos corpos mutantes, passíveis à corrupção e mudanças promovidas pelo tempo.

Em síntese, iniciamos a presente seção apresentando dois métodos de fixação de crenças postulados por Peirce. Conforme mencionado, a mudança da sequência original, apresentada por Peirce foi feita em virtude da facilitação da correlação entre os métodos de fixação de crenças no âmbito das discussões concernentes à circulação e produção de autoimagens no âmbito das plataformas digitais de socialização. Como vimos, os métodos de fixação de crenças por

autoridade e apriorístico estão contundentemente amalgamados. A fixação de crenças a partir desses dois métodos implica em uma aceitação tácita do indivíduo acerca da negação da dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de verificação das teses proferidas por autoridades, como é caso comumente exercido pelos influenciadores digitais. Por essa perspectiva, a aceitação de tais premissas não são passíveis de passar pelo crivo da experiência do usuário, no sentido de verificação da validade e da sustentação daquilo que é apregoadado em tais ambientes.

Vimos, de igual maneira, o papel que imagens diagramáticas possuem em comunicar ideias complexas, em virtude de uma espécie de síntese de signos que abarcam uma dimensão simbólica significativa, para um nicho específico de usuários habilitados a decodificarem determinados conjuntos de sinais gráficos presentes em uma imagem. Esse é o caso por exemplo, da ilustração do caso da influenciadora britânica Kim Booker, que relata a sua experiência acerca do uso de filtros de modificação facial, bem como os desdobramentos que práticas como a dela suscitam no âmbito de uma comunidade (a ponto da prática de manipulação imagética, através do uso de filtros digitais, ser discutida em parlamento, na busca por possíveis ações para conscientização dos usuários acerca de efeitos indesejáveis que ferramentas de manipulação imagética são capazes de promover).

Outro exemplo passível de ser pensado acerca desse método, em nosso entendimento, situa-se no capítulo precedente, na seção 3.4, nas ilustrações apresentadas sobre modificação facial a partir de uso de filtros que se valem, em sua composição, de padrões de beleza amplamente presentes nas interações telemáticas (e fora delas).

A seguir, na próxima seção, apresentaremos o primeiro método de fixação de crenças, conforme sequência original da exposição peirciana sobre essa questão, a saber, o método da tenacidade, bem como as relações entre os métodos já apresentados com a formação de crenças vinculadas a esse método.

4.3 O método da tenacidade no âmbito da construção da autoimagem

Conforme aferido, o primeiro método de fixação de crenças, tendo como referência a sequência original apresentada por Peirce, é o método por tenacidade. A origem etimológica da palavra tenacidade dá pistas importantes sobre a forma sobre a qual esse método opera na constituição de crenças. Como enfatizado por Perez, tenacidade deriva do latim “[...] *tenacitas*, [e] significa força para agarrar, o estado ou a condição de resistência, persistência, perseverança,

afinco ou mesmo obsessão. Ou seja, há força, apego, resistência, o que explica a imensa dificuldade para a mudança. [...]” (2023, p.42).

No contexto da explicação peirciana, corroborada pela introdução etimológica acima apresentada, o método em questão se encerra no âmbito de crenças individuais, nas quais há uma espécie de recusa em mudanças de opiniões e condutas. Nas palavras de Peirce:

Um homem pode passar a vida mantendo sistematicamente fora de vista tudo o que poderia causar uma mudança em suas opiniões [...] Ele [o indivíduo tenaz] não se propõe a ser racional, e na verdade falará, frequentemente com desdém, da fraca e ilusória razão humana. Assim, deixem-no pensar como queira. (CP 5.377 [1897-1]; 2008, p. 48)³⁰.

Tal método, em nosso entendimento, expressa um apego bastante contundente à determinada crença – ou conjunto de crenças -, evitando, a qualquer custo, a dúvida, já que ela, conforme explicita Peirce (CP 5.384 [1897-1]), é um estado em que experimentamos ‘desconforto e insatisfação’, e são esses mesmos sentimentos que nos impelirão à busca de uma crença que atenuar ou cesse o desconforto trazido por uma dúvida genuína. Embora se possa permanecer por bastante tempo confinado às próprias crenças, por vezes limitadoras, como é o caso de crenças tenazes, Peirce assinala que tal método “[...] será incapaz de, na prática, manter seu fundamento. O impulso social está contra ele [...]” (CP 5.378 [1897-1]).³¹

Ainda a respeito da crença fixada pelo método da tenacidade, Ibri assevera que: “[...] uma pessoa ou conjunto de pessoas que assim creem sobrevivem em um mundo que lhes é próprio, privativo, mas que, ao interagir com mente ou mentes que praticam crenças vivas, conflitam de modo inevitável com elas [...]” (Ibri, 2020, p.241)³². O pensador em questão acrescenta ainda que restaria aos indivíduos tenazes: “[...] alternativamente, isolarem-se da rede semiótica que os desafia a conjecturar, figura lógica impensável para a mente tenaz, e viverem sua ficção como se fosse realidade [...]” (Ibri, 2020, p. 241).

A respeito das crenças dogmáticas, Ibri enfatiza, ainda, fazendo uma relação entre a semiótica e o pragmatismo peirciano, que:

Elas primam pelo seu confinamento ao objeto imediato, tornando-o radicalmente apartado do objeto dinâmico em um sentido em que este poderia eventualmente influenciar aquele. Não é demais dizer que crenças tenazes se

³⁰ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi (Peirce, 2008, p.48).

³¹ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi (Peirce, 2008, p.48).

³² Ibri (2020, p. 237) considera ‘crenças vivas’ aquelas formadas pelo constante diálogo com os eventos do mundo, como é o caso, por exemplo, em seu entendimento, das crenças fixadas através do método científico.

apegam às suas próprias concepções de mundo e vedam qualquer influência fática que possa fraturá-las. Parece evidente que os que adotam esse tipo de crença estejam mais inclinados a crer em narrativas que venham a se harmonizar com a visão de mundo que possuem e os valores nela implícitos. (Ibri, 2021, p. 253).

Conforme argumentação de Peirce, o objeto imediato é a forma como o objeto é representado no signo, constituindo, assim, conforme ressaltado por Ibri, o referente representacional do objeto (2021, pp. 249-250). Já o objeto dinâmico, é constituído pela sua dimensão fática, e, assim o sendo, não depende das representações que dele se faça. De acordo com a explicação do autor mencionado, os indivíduos tenazes se apegam de tal forma a determinadas representações que fazem do objeto dinâmico que se esquecem, por vezes, de manter um diálogo contínuo com ele, responsável, vale a pena assinalar, pela origem das representações de determinado evento. Conforme aludido pelo próprio Peirce ao utilizar a expressão ‘objeto dinâmico’, para se referir aos fatos do mundo que não dependem das representações que dele fazemos, os fenômenos do mundo, que são objetos de nossa representação, são, como a própria expressão sugere, dinâmicos, estando, assim, em constante processo de transformação. Essas constantes mudanças inerentes aos fenômenos do mundo e da vida, convidam e desafiam os seus observadores a sempre reverem e lapidarem, assim, as representações que deles se possa fazer.

De forma a pensarmos conexões desse tipo de método de fixação de crença por tenacidade em relação à construção da imagem de si, indagamos que tipos de autoimagens poderiam lançar luz a esse tipo de formação de crença. Em nosso entendimento, poderíamos pensar, por exemplo, na autoimagem que uma pessoa madura pode construir de si própria a partir de padrões e valores de uma aparência vinculada a um rosto jovem. Ou mesmo de uma pessoa jovem que constrói a própria imagem para aparentar ser mais madura (transformações essas que, como vimos nos exemplos apresentados no capítulo precedente, são facilmente realizáveis através de aplicativos como o FaceApp, tanto para o rejuvenescimento como para o envelhecimento da imagem da pessoa). Em ambos os casos, há, por vezes, uma espécie de recusa a respeito da própria imagem – bem como do estágio de vida em que a pessoa se encontra -, congelando uma certa imagem fictícia de si no curso do tempo, o que leva as pessoas a construírem outras representações imagéticas que lhes propiciem um conforto em relação a como elas se veem – e como gostariam de serem vistas.

Há outro exemplo instigante, igualmente dramático e definitivo, no âmbito das interações via redes sociais, que pode ser oferecido a respeito da construção de uma crença tenaz, a saber:

a condição atual de jovens viciados em internet, conforme retratado de forma contundente a partir do documentário intitulado *Web Junkie* (2013). Conforme informações apresentadas no referido documentário, a China é o primeiro país a considerar o ‘vício em internet’ como um transtorno mental. O documentário em questão retrata um centro de reabilitação, situado na periferia de Pequim, para jovens chineses viciados em internet. Esses jovens, fascinados pelas possibilidades de imersão interativa em ambientes digitais, tais como *games*, avatares etc., recusam-se a comer, a beber ou mesmo a ir ao banheiro, por temerem que suas performances no mundo digital sejam prejudicadas. Além disso, encantados com a representação imagética interativa que fazem de si em tais ambientes, consideram que essas são superiores à forma como se apresentam – e são vistos e interpretados - no mundo das relações fáticas.

Seduzidos pela possibilidade de representação de seus próprios corpos no ambiente digital, a partir do uso de diversos mecanismos de representação de si mesmo, bem como pela ampliação de percepção mais intensificada de cores e possibilidades de performances variadas, jovens viciados em internet, como acima apresentado, parecem abrir mão de outras experiências corporais no ambiente de interações presenciais, experiências essas fundamentais, por exemplo, não apenas para a manutenção corporal, como para a descoberta das potencialidades criativas contíguas ao simples ato de se movimentar. O exemplo apresentado diz respeito a um caso limite passível de se chegar quando o indivíduo se nega a revisar as suas crenças a respeito de si próprio e de sua condição mutável, frágil, transitória e criativa.

De forma a compreender a formação da crença em questão, é preciso visualizá-la em um escopo mais amplo, no qual, em nosso entendimento, ela está profundamente conectada com os dois métodos de formação de crenças apresentados previamente, sendo essa uma das razões pelas quais alteramos a sequência de apresentação conforme explicitada por Peirce.

Entendemos que os métodos por autoridade e apriorístico possuem um papel central no processo de formação de crenças tenazes, pois são essas posturas que preparam o indivíduo para adquirirem uma visão por vezes delimitada e rígida acerca de temas importantes concernentes às regras e interações sociais, bem como teorias que explicitam uma suposta condução ideal de sua ação no mundo. Uma pessoa que fixa uma imagem fantasiosa de si, como, por exemplo, de seu tempo de juventude, recusando-se a lidar com as mudanças corporais inevitáveis diante da passagem do tempo, está sob o jugo de regras sociais coletivas bastante contundentes, como, por exemplo, as que concernem ao preconceito acerca do envelhecimento (sobretudo feminino), muito embora esse sentimento possa ser vivenciado de diferentes formas e matizes na vida individual.

Dito de outro modo, no método de fixação de crenças por tenacidade, o indivíduo passa por um processo de fechamento em relação aos fatos do mundo, assumindo princípios ou ideias sobre si próprio que não são passíveis de serem verificadas. Comumente, esses princípios que o indivíduo assume para si estão correlacionados às expectativas de um determinado nicho social, composto por uma série de autoridades, preceitos teóricos sobre o belo, o aprazível, o amável e o desejável vinculados a certas imagens que, supostamente, o indivíduo deveria perseguir na busca por um fim ou efeito específico.

A questão da verificação e do diálogo com os fatos do mundo é um ponto sensível na filosofia de Peirce, tendo em vista a sorte de limitações cognitivas e físicas próprias à nossa frágil espécie. Em adição a tais limitações, o filósofo em questão sublinha aquela de ordem cognitiva. Em suas palavras:

[...] há três coisas que nunca podemos esperar alcançar pelo raciocínio, a saber, a certeza absoluta, a exatidão absoluta, e a universalidade absoluta. Não podemos estar absolutamente certos de que nossas conclusões sejam aproximadamente verdadeiras; pois a amostra pode ser totalmente diferente da parte não amostrada da coleção. Não podemos fingir ser nem mesmo provavelmente exatos; porque a amostra consiste em um número finito de instâncias e só admite valores especiais da proporção procurada (CP. 1.141 [1890-1]).

Diante da limitação cognitiva apresentada por Peirce, ele chega à seguinte conclusão: “Ora, se a exatidão, a certeza e a universalidade não devem ser alcançadas pelo raciocínio, certamente não há outro meio pelo qual possam ser alcançadas.” (CP. 1.142 [1890-1]). E acrescenta, ainda, que: “No geral, então, não podemos de forma alguma alcançar a certeza nem a exatidão perfeita. Nunca podemos ter certeza absoluta de nada, nem podemos determinar com alguma probabilidade o valor exato de qualquer medida ou razão geral.” (CP 1.147 [1890-1]).

A essa postura de reconhecer a fragilidade das nossas representações dos fatos do mundo, bem como a possibilidade de elas, comumente, necessitarem de um constante processo de revisão e aprimoramento, Peirce denominou de doutrina do falibilismo. Sobre essa temática, o filósofo em questão assevera que não se trata de uma postura na qual duvidamos da exatidão de certos conhecimentos, como por exemplo, que “duas vezes dois são quatro” (CP. 1.149 [1890-1]), acrescentando que:

[...] seria um mal-entendido a doutrina do falibilismo supor que isso significa que duas vezes dois provavelmente não resulta exatamente em quatro. Como já observei, não é meu propósito duvidar que as pessoas geralmente possam contar com precisão. O falibilismo também não diz que os homens não podem obter

um conhecimento seguro das criações de suas próprias mentes. Não afirma nem nega isso. Diz apenas que as pessoas não podem obter **certeza absoluta** sobre questões de fato. Os números são meramente um sistema de nomes inventado pelos homens com o propósito de contar. É um fato real dizer que em uma certa sala há duas pessoas. É fato dizer que cada pessoa tem dois olhos. É fato dizer que há quatro olhos na sala. Mas dizer que se há duas pessoas e cada pessoa tem dois olhos haverá quatro olhos não é uma afirmação de fato, mas uma afirmação sobre o sistema de números que diz respeito à nossa própria criação. (CP. 1.149 [1890-1], grifo próprio).

A partir da citação acima, Peirce ressalta o caráter falível de nossas representações acerca da dimensão fática do mundo, em virtude não apenas das limitações inerentes ao ser humano e seu aparato cognitivo. Somado a isso, Ibri acrescenta que:

Todo saber é falível porque além de conter a soma das possibilidades de incidência de variáveis aleatórias, seja do agir humano, seja dos procedimentos semióticos de construção das representações, interage com a erraticidade intrínseca dos fenômenos que impõem desvios em relação às leis. (2021, p.301).

Na passagem acima, Ibri (2021) ressalta, de igual maneira, que as nossas representações são falíveis porque os fenômenos também apresentam certo grau de assimetria e novidade (características essas, vale lembrar, ressaltadas na primeira categoria fenomenológica peirciana, a saber, a de primeiridade).

Essa dimensão falibilista em relação às próprias representações, vale a pena ressaltar, é uma das características carecentes em pessoas que expressam crenças fixadas a partir do método da tenacidade. Em contraste, como veremos na seção a seguir, a dimensão de uma postura falibilista para a fixação de crenças baseadas no método científico, é uma das características centrais e marcantes dessa forma de constituição de crenças direcionadoras da ação.

Em suma, vimos, nesta seção, as relações de entretencimento dos métodos de autoridade, apriorístico e tenaz de constituição de crenças. Conforme ressaltado, o indivíduo que adquire suas crenças a partir do método de tenacidade, está inserto em um contexto de múltiplas influências que o seu nicho de interações proporciona e delimita, a saber: visões de mundo acerca de valores a serem perseguidos ou evitados. Esses valores podem ser assimilados pelos indivíduos de forma muito particular e, dependendo do grau de rigidez de suas crenças, o indivíduo pode se negar, muitas vezes, a revisar o seu conjunto de hábitos, que, comumente, pode ser prejudicial para a própria existência e bem-estar desses mesmos indivíduos. É justamente esse tipo de conduta que configura um indivíduo tenaz, a saber: aquele que, por um apego incondicional e irrefletido a determinadas crenças, se recusa, em virtude de uma grande

dificuldade de desapego a certas visões de mundo, a quebrar hábitos de forma a construir novas mediações sígnicas que o permitam experimentar outras possibilidades de ler e vivenciar os fenômenos do mundo – o que inclui, de sua vez, a percepção que ele tem a respeito de seu próprio corpo e de sua própria imagem.

Como exemplo da fixação de crenças tenazes, apresentamos ilustrações de pessoas que fixam uma imagem de si, no decorrer do tempo, e que têm dificuldade de renunciar às mudanças observáveis em sua própria imagem corporal. Em adição, apresentamos, de igual maneira, a situação limite que pode levar esse tipo de apego de crenças no âmbito das interações telemáticas, como é o caso de jovens viciados em internet que se encantam, de tal forma, pelas suas representações imagéticas ficcionalizadas, que passam a abrir mão de relações, no âmbito presencial, passíveis de configurar experiências criativas e significativas para os indivíduos. Em relação ao exemplo em questão, consideramos, de igual maneira, de suma importância, analisar um contexto mais amplo vinculado a esse tipo de formação de crenças não apenas com os dispositivos eletrônicos, mas também aos de interações sociais estabelecidas por esses jovens em contextos presenciais, que podem, de igual maneira, suscitar o desejo pela fuga da realidade, bem como o refúgio desses jovens em jogos que o habilitam a construir avatares que são imunes às grandes frustrações e embates trazidos pela convivência comum.

Nesta seção, de igual maneira, apresentamos aquilo que Peirce denominou “doutrina do falibilismo”, que consiste, de sua vez, na compreensão de que, em virtude de nossas limitações de ordem física e cognitiva, as representações que fazemos de eventos e fatos do mundo precisam, constantemente, ser revisadas e aprimoradas. Uma postura falibilista requer, de igual maneira, não apenas o reconhecimento das limitações intrínsecas à forma de aquisição de conhecimento no âmbito humano, mas, de igual maneira, à compreensão do fluxo da vida que nos desafia, constantemente, a observá-la e a representá-la de forma contínua e aberta a constantes ajustes.

Outro ponto digno de ser ressaltado em relação ao método de constituição de crenças tenazes com as imagens diagramáticas diz respeito à fixação de uma imagem que o indivíduo faz de si, engessada e estática para revisão e aprimoramento, impossibilitando a abertura para reconhecer as nossas limitações no âmbito da representação de nós mesmos, no âmbito imagético, e dos eventos circundantes.

Seguindo a linha de raciocínio proposta para a discussão deste capítulo, apresentaremos, na próxima seção, o método de fixação de crenças que Peirce designou como científico, visando relacioná-lo à construção das representações imagéticas de si mesmo.

4.4 O método científico de fixação de crenças e sua relação com a construção da autoimagem: as encenações de si no âmbito da arte e da vida

*A fotografia não é uma conclusão
senão um questionamento.*

(Maureen Bisilliat, 2012)

O quarto método de fixação de crenças, o método científico, de sua vez, é caracterizado por Peirce da seguinte forma:

Para satisfazer nossas dúvidas, por conseguinte, é necessário que se encontre um método pelo qual nossas crenças possam ser causadas por algo em nada humano, mas por alguma permanência externa – por alguma coisa sobre a qual nosso pensar não tenha efeito. [...] A permanência não seria externa, no sentido aqui usado, se sua influência se restringisse a apenas um indivíduo. Tem de ser algo que afete, ou que pudesse afetar, a todo o homem. (CP 5.384 [1897-1])³³.

A partir dessa passagem, podemos aferir que as crenças fixadas por tal método são formadas não a partir de desejos individuais – ou mesmo pautados em aspirações próprias a determinadas instituições ou doutrinas –, mas pelo diálogo com os eventos no e do mundo que nos convidam a mudar e/ou revisar as nossas crenças e condutas. No entendimento de Peirce, há um estado de coisas no mundo que possui permanência e que independe de nossos desejos, ou mesmo da representação que dele se possa fazer, que ele denominou ‘realidade’.

As crenças fixadas pelo método científico, vale ressaltar, não são tipos de crenças exclusivas de cientistas, mas de todos os seres passíveis de aprender com as suas respectivas experiências no mundo. Na mesma direção argumentativa, conforme ressaltado por Ibri a respeito das crenças fixadas através do método científico:

Animais e plantas não podem cristalizar suas condutas, sob pena de perecerem. Seu objeto dinâmico, a vida, baliza as mediações que permitem agir na direção da sobrevivência, adotadas pelas espécies na forma de interpretantes lógicos produzidos pelo meio ambiente. (2020, p. 237).

Dito de outro modo, outros seres são também capazes de balizar as suas respectivas condutas a partir da alteridade dos fatos. Os eventos no/do mundo convidam o indivíduo a representar e corrigir a própria conduta, afinando sua ação através da alteração de hábitos em face de sua alteridade (Gonzalez *et al.*, 2018).

³³ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi (Peirce, 2008, pp.53-54).

As crenças fixadas por esse método são submetidas a um constante processo de revisão, fazendo jus, assim, à doutrina falibilista peirciana (conforme explicitado na seção anterior). A esse respeito, Ibri acrescenta ainda que:

Esse tipo de crença [oriunda do método científico] surge pelo diálogo semiótico contínuo das teorias com a experiência, e as teorias adotadas como verdadeiras são aquelas que têm boa aderência com os fatos. [...] As crenças científicas não podem, assim, cristalizar seus hábitos, constituídos pelas teorias que balizam a leitura dos fenômenos. Estes, os fenômenos, são manifestações de objetos dinâmicos que desafiam a sua representação, como objetos imediatos, a ser genuína ou, em outras palavras, a estar sob a tensão permanente da necessária aderência entre curso dos fatos e predicções teóricas. (2021, pp. 235-237).

Na passagem acima, Ibri (2021) ressalta um dos principais elementos para se fixar uma crença a partir desse método, a saber: a capacidade de aprender, em um esforço contínuo para a elaboração de uma representação justa entre objeto dinâmico e sua representação sígnica, passível de balizar a conduta do indivíduo para determinado fim almejado. A partir das afirmações apresentadas pelo mesmo pensador, é possível entender que uma boa ‘aderência’ de uma teoria a determinado fato diria respeito àquelas representações que conseguem realizar uma descrição satisfatória do fenômeno, que permita, de sua vez, que o indivíduo possa se conduzir, com certo grau de sucesso e previsão, a partir dela. Assim, as teorias que conseguem descrever de forma eficiente determinado fenômeno, permitindo previsões acertadas no curso de sua manifestação, são consideradas verdadeiras.

Há, no entanto, inúmeras razões para que o indivíduo seja incapaz – ou mesmo tenha grandes dificuldades - de constituir uma crença através do método científico, dentre elas podemos destacar a incorporação, de curto ou de longo prazo, de normas e regras de instituições religiosas, familiares, sociais, bem como a incorporação de certas narrativas (como aquelas, por exemplo, formadas a partir de figuras de autoridade e teorias apriorísticas) que, de alguma forma, moldam os modos pelos quais os indivíduos sentem e percebem a si próprios no âmbito de seus contextos de interações (Souza, 2022).

Diante das explanações apresentadas, caberia, novamente, a indagação: de que forma pensar o método científico no âmbito da produção de autoimagens? Essa questão é bastante complexa, haja vista a dificuldade de se atribuir um valor de verdade – ou de falsidade - a uma imagem. Como vimos no segundo capítulo do presente trabalho, mesmo as imagens de cunho jornalístico, que se propõem ser cópias fidedignas de um fato, possuem certo grau de manipulação, haja vista todo o processo de construção e modificação da imagem, seja a

perspectiva em que a fotografia foi realizada, o enquadramento escolhido pelo fotógrafo, a mudança de cores durante o processo de sua captura, dentre outros. No entanto, julgamos cabível afirmar que malgrado toda imagem seja manipulada, há graus de manipulação que nos habilite, de certa forma, estabelecer uma diferenciação entre aquelas imagens que são realizadas, no seio de um determinado nicho social e de um contexto delimitado, com o intuito de ser uma cópia descritiva, e fidedigna do fato - ou mesmo que explicita uma espécie de aderência entre ambos (fato e representação do fato), conforme nomenclatura elaborada por Ibri (2021), com aquelas que não necessariamente possuem propósitos de veicular informações descritivas e confiáveis acerca de determinado evento para determinado público.

Determinadas fotografias, como a jornalística, por exemplo, seguindo a linha de raciocínio acima, são passíveis de serem tidas em sua forma descritiva do fato, e essa forma de descrevê-lo pode se aproximar – ou se afastar - cada vez mais de seu objeto dinâmico (o fenômeno observado).

Na tentativa de realizar aproximações entre o método exposto em relação à construção da própria imagem, compreendemos que essa forma de fixar uma crença é passível de ser observada, no caso da construção da imagem de si, naquelas imagens que apresentam uma dimensão de aproximação descritiva de determinado estágio da vida de uma pessoa, passível de ser retratado pela representação fotográfica. Além disso, acrescentamos que produções de autoimagens pautadas no método em questão estariam sujeitas a um constante processo de revisão, de forma a se considerar aproximações entre o objeto dinâmico (passível de transformação no curso do tempo) e a sua representação sígnica.

Conforme explicitado, o método científico de fixar uma crença traz, em seu bojo, uma dimensão bastante contundente a respeito daquilo que Ibri (2021) denominou “aderência das teorias”, teorias essas passíveis de descrever, de modo satisfatório, determinado fenômeno. Essa aderência, no caso das fotografias, vale ressaltar, é muito provisória e circunstancial. Por essa razão, entendemos que determinados tipos e gêneros fotográficos poderiam trazer uma espécie de grau de distanciamento ou aproximação do fenômeno observado. Nessa direção, julgamos lícito pensar que a imagem que o indivíduo constrói de si, no âmbito da fixação de crenças científicas, diria respeito a uma imagem falível, ou seja, uma representação provisória. O objeto dinâmico dessa representação imagética, novamente ressaltamos, está submetido a um constante processo de transformação que convida – e desafia - o indivíduo a acompanhar e a representar a si próprio como que em um movimento de dança, em um fluxo de mudanças e transformações imagéticas pelas quais o indivíduo está submetido no curso de sua vida.

Como exemplo da construção imagética a partir do método científico, pensemos na construção de imagens de si que, por vezes estão sobrepostas, na formação de uma narrativa. Nessa direção, é possível conceber imagens que muitos influenciadores digitais contemporâneos estão realizando em seus perfis acerca da crítica da imagem perfeita, na qual uma imagem manipulada com o uso de filtros, por exemplo, ou o uso de uma perspectiva e enquadramento específicos no processo de elaboração fotográfica, expressam uma narrativa distorcida e fantasiosa sobre a ocorrência de determinado evento. Na construção da narrativa crítica sobre as principais ideias veiculadas pelas imagens manipuladas, influenciadores colocam essas fotos lado a lado, ou seja, a imagem manipulada e a mesma imagem sem o uso de retoques e/ou enquadramentos que omitem certos planos importantes para identificação dos elementos contextuais da imagem, ou transformações mais refinadas que são disponibilizadas pelos novos aplicativos de modificação de imagens. Como exemplo, vejamos a imagem a seguir (imagem 37):

Imagem 37 - Antes e depois da edição da imagem de si com o uso de filtros



Josephine Livin, Fotografia, 2023.

Fonte: Instagram

A imagem acima (imagem 37) foi retirada do perfil de Instagram da influenciadora dinamarquesa Josephine Livin. Em sua página, ela realiza uma série de experimentos, com a

própria imagem, utilizando os filtros digitais de manipulação fotográfica. A partir da elaboração dessas imagens editadas, ela realiza uma composição na qual coloca a foto editada e a original ambas lado a lado, tentando, assim, promover uma reflexão crítica acerca da ficcionalidade que muitas autoimagens de si são capazes de veicular no ambiente das redes. As imagens por ela realizadas também procuram dar visibilidade à questão do imperativo da perfeição dos corpos, demonstrado pelas imagens que circulam em plataformas de socialização digital, e que não necessariamente são alcançáveis na vida fora do ambiente online. Nas palavras da influenciadora, ela afirma que o seu perfil de Instagram foi motivado pela seguinte situação de vida:

Passei tanto tempo e energia vivendo com a crença de que tinha de ser perfeita - e parecer perfeita - a toda a hora. Um perfeccionismo que se estendia para muito além de uma vida digital perfeita. Porque, de repente, senti que também tinha de atuar na minha vida real - com um corpo perfeito, maquiagem e cabelos perfeitamente penteados. Nada menos do que a perfeição seria suficiente. (Livin *In.*: Urbancph, s/d, n.p.).

Esse tipo de construção imagética, como no caso da influenciadora acima apresentada, pode, em nosso entendimento, aguçar o pensamento crítico daqueles/as que com ela interagem, convidando-os/as, assim, a questionarem o processo de produção de imagens que circulam nas redes sociais, bem como trazer indagações importantes sobre os valores simbólicos que elas, comumente, veiculam – bem como o efeito da construção de um imaginário de beleza na conduta das pessoas.

Além desse exemplo, podemos pensar, de igual maneira, na atual produção e disseminação imagética pelos povos originários, conforme ressaltado por Guilherme (2022). Em seu trabalho intitulado “Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens”, a autora em questão apresenta e discute estratégias realizadas por comunicadoras indígenas, no ambiente das interações via plataformas digitais, a fim de propor reflexões importantes relativas à cultura indígena, discussões acerca da colonização do imaginário das pessoas acerca dos povos originários, literatura, e temas filosóficos que elas intentam promover, a partir de outras perspectivas epistêmicas, se valendo, assim, de uma série de mídias (meios), para alcançar um público diverso.

Um dos tópicos trabalhados pela autora, acerca da temática acima explicitada, é a estratégia que ela denominou ‘multiplataforma’, na qual essas comunicadoras operam, a saber: a utilização de uma série de plataformas – sejam elas digitais, como o Youtube, Instagram, dentre outras, ou mesmo da natureza do material palpável, como um livro impresso ou mesmo uma exposição de arte no formato presencial -, para o alcance de diferentes públicos, de diferentes

faixas etárias. Nas palavras da autora: “Ao utilizar todo um conjunto de dispositivos de informação para contar suas histórias, elas buscam fomentar a comunicação, prolongar a conversa e criar comunidade [...]” (Guilherme, 2022, p. 19).

Ainda no âmbito dessa discussão, pensada no contexto das questões propostas para este trabalho, a autora supracitada acrescenta que a utilização de imagens produzidas a partir do próprio olhar dos povos originários acerca de determinada temática são ferramentas importantes para a promoção daquilo que, a partir de um vocabulário peirciano, poderíamos chamar de espécies de ferramentas para a construção de crenças que podem ser fixadas a partir de um prisma científico. Esse aspecto da comunicação via plataformas digitais de socialização seria, ao que sugere Guilherme, um dos aspectos positivos de tais ferramentas, sobretudo quando elas propiciam o confronto de ideias pré-estabelecidas sem um maior cuidado reflexivo a respeito da vida de outros povos, como é o caso dos indígenas (2022, p.68). Nesse sentido, Guilherme enfatiza que:

Graças (também) às possibilidades tecnológicas e dispositivos técnicos, vozes insatisfeitas e questionadoras, historicamente emudecidas, invisibilizadas e marginalizadas, estão conseguindo expor a inadequação da representação de si mesmas em relação àquelas imagens que estampam normativamente os diversos meios e veículos de comunicação [...]. (2022, p.68).

Dito de outro modo, a estratégia para a utilização de plataformas digitais de socialização, como as utilizadas pelas comunicadoras indígenas mencionadas por ela³⁴ é a de se valer da produção de outros tipos de produção imagética, cujos valores simbólicos não necessariamente são tão facilmente apreendidos em ambientes nos quais, por vezes, predominam imagens colonizadas por padrões assimilados e tidos, de sua vez, como desejáveis e definitivos. As imagens que circulam nas redes, de acordo com Guilherme (2022, p. 69), possuem um evidente apelo a um valor simbólico que traz elementos contundentes acerca de uma visão de mundo pautada na submissão ao colonialismo e à aceitação de valores alheios como próprios. Em suas palavras, as estratégias dessas mulheres tentam abrir caminhos para uma possível descolonização das imagens no ambiente de interações digitais, haja vista que “[...] a de(s)colonização tem a ver com a inclusão, numa desejável ecologia de saberes, de categorias de pensamento relegadas ao segundo plano [...]” (Guilherme, 2022, p. 69).

³⁴ Dentre as comunicadoras indígenas mencionadas por Guilherme (2022), encontram-se os nomes das seguintes pensadoras: Márcia Kambeba; Graça Graúna; Eliane Potiguara; Aline Rochedo.

No entendimento da autora supracitada, a apropriação das plataformas digitais por parte dos povos indígenas, focalizando o exemplo das comunicadoras que ela escolheu, é importante, haja vista que outras propostas de valores e ideias vinculadas às imagens serão colocadas em circulação. Imagens essas que, conforme aludido por Guilherme, são espécies de contraposições àquelas que possuem, de sua vez, uma espécie de estética hegemônica e padrão no ambiente das redes – o que pode ser observado, de sua vez, por exemplo, na padronização dos filtros de beleza e do suposto aprimoramento da imagem que ela realiza (como tentamos demonstrar no exemplo imagético precedente) (2022, p. 83).

Na esteira do exemplo acima apresentado, a atuação de comunicadoras indígenas nas plataformas digitais de socialização, bem como a utilização de imagens e temáticas importantes a elas veiculadas, parece agregar um movimento interessante no qual através de determinadas postagens, o usuário pode se indagar acerca de estereótipos vinculados não apenas ao imaginário que se criou acerca dos povos indígenas - como seres selvagens e distantes do suposto mundo civilizado - bem como a possibilidade de refletir, através de suas imagens, contrapontos possíveis vinculados à questão da autoimagem e de temas relevantes acerca da constituição de identidades individuais e coletivas.

Esse é o caso, por exemplo, de Eliane Potiguara, um dos exemplos apresentados por Guilherme (2022), acerca de estratégias de autorrepresentação de povos indígenas nos ambientes de plataformas digitais. Ao visitar o Instagram de Potiguara, podemos observar um perfil montado com uma série de elementos que enfatizam a sua atuação como escritora, bem como a sua formação. Logo na descrição de seu Instagram, temos acesso à sua formação e atuação de trabalho, a saber: “Doutora Honoris Causa (UFRJ), Embaixadora da Paz - Círculo de Escritores (Genebra), Cavaleiro de Ordem ao Mérito Cultural (Ministério da Cultura).” (Potiguara, 2023, n.p.).

As imagens do Instagram de Potiguara estão voltadas para informações acerca de sua produção bibliográfica, de palestras online sobre temáticas relativas à importância da participação indígena na sociedade brasileira, entre outras. As imagens de si própria que ela veicula em tais espaços estão atreladas a duas diferentes estéticas: aquela mais conhecida na grande mídia, com roupas e adornos coloridos, penas, cocar, mas também a estética que reconhecemos, comumente, no âmbito urbano, com roupas industrializadas. Essa estética é interessante, pois sugere o trânsito e a presença dos povos indígenas no espaço urbano, presença essa que reivindica, através de sua presença e de sua produção bibliográfica, um lugar e certa atenção aos temas que não são comumente trabalhados na grande mídia.

Para além da questão da indumentária, também podemos focalizar a nossa atenção no cenário no qual as fotografias são produzidas, que contam, comumente, com elementos como livros e espaços de entrevistas. A combinação desses elementos cênicos com a imagem da autora indígena é passível de veicular mensagens importantes, como um ambiente intelectualizado no qual Potiguara está inserida, bem como de debate público e aberto sobre determinadas ideias veiculadas pela autora, além de um contexto no qual vozes historicamente silenciadas passam a ocupar mídias de debate sobre temas que julgam relevantes.

Entendemos que esse exemplo possa se tratar de uma possível veiculação das imagens no ambiente das redes a uma postura e convite para a construção de hábitos fixados pelo método científico, sobretudo por se tratar de uma imagem em construção, falível, que convida a uma reflexão coletiva que essas mulheres, conforme apregoado por Guilherme (2022), estão empreendendo em tais espaços sobre temas importantes como as questões vinculadas ao tema dos povos originários. Dito de outro modo: as imagens disponibilizadas em tais contextos podem nos convidam a revisar as nossas crenças acerca do imaginário corrente acerca de um grupo de pessoas que vivem à margem da sociedade brasileira, e as notícias sobre as quais temos acesso, via grandes conglomerados comunicacionais, que comumente veiculam apenas notícias relativas a conflitos de terras envolvendo os povos originário, bem como uma visão negativa acerca desses.

Tendo em vista os exemplos apresentados, sobre composições imagéticas que podem suscitar reflexões e aberturas para constituição de crenças que, embora falíveis, convidam a uma revisão acerca de nosso conjunto de hábitos, caberia a indagação: esse não seria, também o papel da arte (o de suscitar rupturas de hábitos que habilitam o processo de constituição de crenças falíveis)? E não seria o artista aquele que, por excelência é incumbido da tarefa de realização de uma constante quebra de hábitos propiciado pela sua própria produção?

Nessa mesma orientação, outra questão de suma importância diria respeito à conexão de imagens construídas a partir de um método de fixação de crença científica com o tema dos diagramas. A fim de discutir as questões formuladas, apresentamos um exemplo de construção da autoimagem que, em nosso entendimento, poderia, de igual maneira, aproximar a atividade do cientista (ou daquele que baliza a sua conduta de forma a encontrar aderência entre suas representações e o mundo), ao do artista - que constrói mundos possíveis que não descrevem fatos do mundo em sua dimensão objetiva e literal.

Como exemplo, no âmbito da arte, da construção da própria imagem e da construção de crenças falíveis acerca da própria imagem, podemos pensar, de igual maneira, na produção que

determinados fotógrafos intentam diante da própria imagem mutante e inquisidora. Dentre os artistas que realizam esse processo de autorretratar-se no decorrer do tempo, apresentamos, durante o desenvolvimento deste trabalho, alguns dos autorretratos realizados por Arno Rafael Minkkinen, conhecido pela realização de autorretratos de nus não manipulados, em ambientes naturais e urbanos. Arno iniciou a sua jornada no autorretrato já no ano de 1969, dedicando-se há bem mais de cinco décadas a esse trabalho de escrutinização de si próprio através da autoimagem fotográfica.

A obra de arte, como, por exemplo, a produção de uma autoimagem, trata de uma existência independente de seu criador, malgrado o desejo deste, similar ao da mãe em relação a seu bebê, de uma perene amálgama. O artista que realiza autorretratos investiga a si próprio como uma espécie de paisagem desconhecida a ser descoberta (e criada), paisagem essa em um constante processo de transformação.

Dito de outro modo, o artista é aquele que, comumente, está habituado a quebrar hábitos em relação à representação imagética que tem de si próprio, questionando regras sobre a construção imagética de si, que ele comumente tenta quebrar ou mesmo reconstruir. Nessa direção, julgamos que a figura do artista enquanto aquele que desafia regras e hábitos, sobretudo no âmbito da representação de si próprio, perpassaria por um constante processo de experimentação de processos criativos na qual a imagem de si pode ser construída, seja como forma de jogo e encenações de si, através tanto de aplicativos de manipulação da imagem quanto de experimentações artístico-fotográficas capazes de aumentar o repertório de possibilidades de o indivíduo se ver e de construir a sua própria imagem a partir de diferentes prismas.

Nesse campo de aproximações entre o trabalho do artista e do cientista, e também da relação da produção de ambos com o tema da construção diagramas, julgamos importante destacar as reflexões de Peirce acerca dessa temática, pelas quais enfatiza que:

O trabalho do poeta ou romancista não é tão diferente daquele do homem científico. Os artistas introduzem uma ficção; mas não aquelas de tipo arbitrário; exhibe afinidades às quais a mente concede uma certa aprovação ao pronunciar-las belas, o que não é exatamente o mesmo que dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral. O geômetra desenha um diagrama, que se não é exatamente uma ficção, é pelo menos uma criação, e por meio da observação desse diagrama ele consegue sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter nenhuma conexão necessária. (EP1, 1992 [1890-1], p. 261).

Entendemos que a criação de diagramas, conforme ressaltado no capítulo precedente, também se dá no trabalho artístico, na qual ele realiza, no decorrer de importantes etapas da elaboração da obra, uma espécie de síntese estrutural de predicados que nos habilita a dela extrair novas correlações e descobertas. Nas artes, o processo da construção de diagramas, ao invés de desvelar relações no/do mundo, relações essas nele já existentes, ele cria mundos, organizando e estruturando relações imaginárias. Conforme apresentamos no exemplo da dinâmica de construção de diagramas no âmbito do cinema, no capítulo precedente, a criação de mundos e estruturação de relações imaginárias se dá, em um primeiro momento, através da construção de diagramas imagéticos, possibilitando que o artista visualize interrelações de ideias, habilitando-o, em um segundo momento, a construção de diagramas mais bem elaborados, até, por fim, chegar à efetivação da obra de arte finalizada (que pode, de igual maneira, ser considerada como um diagrama, como no caso de uma fotografia, por exemplo).

No entanto, a produção artística de autoimagens, embora possa ter origem no método de fixação de crenças científicas, parece que nele não se encerra, ao menos na forma com a qual ele originalmente foi concebido por Peirce, haja vista que uma obra de arte, conforme apregoado por Ibri (2011) em seu célebre trabalho intitulado *Sementes Peircianas para uma filosofia da arte*, não possui um necessário compromisso em representar os fatos em uma dimensão fidedigna, tampouco descritiva. Fazendo uso das palavras do referido pensador, ele argumenta que: “A semiótica [...] não pode ser confinada ao universo dos signos em sua tarefa normativa” (Ibri, 2011, p.205).

Dessa forma, Ibri acrescenta ainda, que: “[...] o diálogo semiótico entre homem e natureza não será apenas por meio da mediação lógica, cognitiva e, portanto, temporal, mas de uma intensidade silenciosa em que um possível sentido pragmático irá se desenhar fundado na experiência estética.” (2011, p. 213). Dito de outro modo, o pensador em questão chama a atenção ao fato de que o papel das representações sígnicas é muito mais amplo do que representações passíveis de descreverem a dimensão fática do mundo, sendo passível, assim, de perpassar para dimensões qualitativas inerentes aos fatos, e de promover representações sígnicas que deles se descolem e de autonomizem.

Embora possamos pensar aproximações entre o método científico aplicado ao domínio da arte, como, por exemplo, o fato de que artistas e cientistas estão abertos para o novo e para a construção de novas mediações diante de seu objeto de observação, é importante ressaltar que o método em questão resalta a necessidade de se prestar contas aos fatos, e da criação de representações aderentes a eles, conforme nomenclatura apresentada por Ibri (2021).

Ainda sobre as diferenças entre as representações sígnicas realizadas no âmbito artístico e científico, Ibri enfatiza, em relação ao primeiro, que:

Em síntese, a última palavra do sentido de uma teoria que enuncia um estado de coisas fático está na conduta observável do objeto real que põe como alteridade com respeito à teoria. Não é outra, a propósito, a definição de realidade adotada por Peirce e confessadamente emprestada de Duns Scotus: real é aquilo que independe de qualquer representação que dele se faça. (2011, pp.216-217).

Em outras palavras, Ibri enfatiza, na passagem acima, questões relativas à possibilidade de realização de representações que dialoguem com os eventos do mundo, fatos esses que se configuram como um outro, uma alteridade, que independem de nossas representações para se comportarem e agirem em determinada situação. Essa definição de alteridade dialoga com aquela de realidade, conforme ressaltado pelo próprio Peirce, e enfatizado pelo autor supracitado, a saber, de um estado de coisas que não depende de nossas representações. Já no âmbito artístico, Ibri propõe a seguinte reflexão inquiridora:

[...] a obra de arte [assim como uma teoria científica] concederia à alteridade do fato a última palavra para sua significação? Caso fosse assim, como distinguir arte de ciência? Acusar Kafka de ter escrito uma obra falsa, uma vez que homens habitualmente não se tornam baratas, parece bastante descabido. Esta independência da arte em relação ao mundo da segundidade a tipifica como exercício de liberdade criadora, inventando mundos possíveis e criando significações. Enquanto se pode afirmar serem as ciências unissêmicas, pelo compromisso das teorias com os fatos que ao fim impõem sentido apenas ao que é reconhecidamente verdadeiro, seria legítimo impor as mesmas condições de sentido à obra de arte? Parece que a resposta a esta questão é enfaticamente negativa, em face do já afirmado compromisso da obra de arte com respeito ao mundo real. Ora, então, o que ancora o seu sentido uma vez livre da alteridade unívoca de um mundo exterior? Desenha-se para a arte um universo de possibilidades de sentido, uma polissemia que no âmago mesmo de sua natureza. (2011, p.217).

Na passagem acima, Ibri (2021) apresenta diferenças fundamentais a respeito da produção artísticas e científica. Em seu entendimento, no âmbito artístico há um compromisso contundente com a questão do valor de verdade, bem como uma perspectiva de sentidos limitados para a interpretação de determinada representação. Já no âmbito científico, deparamo-nos, com uma dimensão polissêmica, de múltiplos significados, passíveis de serem suscitados pela obra e pela sua interação com o espectador.

Dito de outro modo: no âmbito artístico, adentramos na construção de objetos de ordem ficcional, objetos esses que não trazem, necessariamente, em seu bojo, um valor de verdade sobre

os fatos do mundo. O objeto artístico, nesse sentido, é soberano acerca de sua própria existência, independentemente de sua convergência com a permanência dos fatos, e, conseqüentemente, daquilo que Peirce denominou ‘realidade’.

Diante de tais explanações, podemos indagar: autoimagens de si não seriam espécies de imagens que contam tanto com um aspecto documental e fictício da imagem? Em um sentido, poderíamos dizer que a autoimagem pode ser pensada, por um lado enquanto um signo que é determinado por um objeto real, ou seja, a face mutante de uma determinada pessoa e, de outro, em virtude das manipulações e transformações ensejadas nessas representações, ela torna-se um ser autônomo, como ocorre no âmbito da arte, no qual a obra se distingue de seu criador e passa a ter autonomia, sendo passível, assim, de gerar múltiplas cadeias de significação (semiose).

Nesse sentido, podemos considerar que autoimagens que trazem uma espécie de encenação de si mesmo através de artifícios como o uso de máscaras (através da manipulação da imagem a partir do uso de filtros digitais, passíveis de transformar a face, o corpo e o cenário no qual o indivíduo supostamente se autorretratou) traz uma dimensão de performatividade, performatividade essa que pode ser produzida tanto em um contexto patentemente artístico ou mesmo nos ambientes de comunicação telemáticas que ocorrem através de plataformas digitais. A dimensão performática da imagem, embora possa ser lida a partir de um prisma da polissemia artística, também nos conduz a pensar acerca dos inúmeros fins e possibilidades que dela se pode fazer, dependendo do seu contexto de circulação e dos objetivos idealizados por determinada pessoa ou grupo.

Pelas razões acima expostas, propomos que o método científico possa ser pensado a partir de seu desdobramento, desdobramento esse que considere não apenas a dimensão de construção de representações aderentes ao fato, mas, de igual maneira, no âmbito da construção de representações de mundos possíveis, na qual representações imagéticas, por exemplo, não teriam o fim de representar um determinado fato em sua dimensão descritiva. A essa forma de se pensar imagens dessa natureza, propomos investigar um dos possíveis desdobramentos do método científico, a saber: “o método cênico” (a ser discutido, com mais vagar, na seção a seguir).

Em suma, vimos, até agora, os quatro tipos de métodos de fixação de crenças apresentados por Peirce, bem como as possíveis conexões de suas reflexões com a temática da imagem. Malgrado tenhamos indagado acerca dos supostos limites do método científico, como inicialmente concebido por Peirce, quando adentramos no universo de crenças que são constituídas no processo dinâmico de elaboração criativa de imagens que possuem fins performativos diversos, julgamos necessário ressaltar que a produção artística de autoimagens

tem início nesse método, embora, conforme procuraremos argumentar no próximo capítulo, nele não se encerra. Discutimos ainda, nesta seção, a dimensão diagramática de trabalhos desenvolvidos por artistas e cientista. Embora Peirce tenha focalizado essa relação pensando na geometria e na poesia, julgamos que as dimensões ressaltadas por ele podem ser transpostas, de igual maneira, para o trabalho imagético realizado por ambos, e como esses trabalhos se diferenciam no tocante à dimensão da aderência ou não da representação aos fatos.

Por fim, entendemos que os métodos apresentados por Peirce não necessariamente estão separados um do outro, sendo assim mister a investigação e elucidação das formas de construção de imagens para performances variadas no âmbito das redes telemáticas. Além disso, vale a pena ressaltar que os métodos apresentados não definem pessoas, mas processos de aquisição de hábitos.

A apresentação do método de fixação de crenças que Peirce denominou “científico”, em nosso entendimento, é uma tentativa de analisar formas de se contemplar imagens que não possuem, necessariamente, o viés apresentado pelos métodos previamente discutidos neste capítulo (tenacidade, apriorístico, autoridade). Além disso, discutimos formas de se pensar imagens que não necessariamente estão subordinadas aos fatos, constituindo-se assim, a partir da nomenclatura de Ibri (2021), como uma representação aderente a eles. Nessa direção, e em nosso entendimento, emerge a questão acerca do papel desempenhado por imagens pertinentes ao âmbito da arte e/ou imagens que possuem dimensões ficcionais, bem como a problemática acerca de como ponderar sua influência no processo de constituição de crenças no usuário. É nessa direção, e a partir do estudo do método científico, que indagamos se imagens artísticas - e/ou de cunho ficcional - também seriam passíveis de auxiliar na construção de crenças.

Sabemos que a investigação acurada às questões supracitadas foge ao escopo da presente pesquisa. No entanto, entendemos que seja importante assinalar que, no ambiente das redes telemáticas, estamos presenciando um movimento no qual as ferramentas e técnicas artísticas estão, paulatinamente, se mesclando ao cotidiano das pessoas, e que a apropriação de tais técnicas viabiliza, de sua vez, narrativas imagéticas que trazem uma certa indeterminação no que diz respeito ao limiar entre arte, vida e propaganda.

A fim de discutir, ainda que de forma abreviada, as questões acima formuladas, apresentaremos, na próxima seção, a dinâmica de performances (ou encenações de si) realizadas através do que se convencionou chamar de duplos imagéticos, bem como a influência de tais atuações, via imagens digitais, que ocorrem no âmbito das redes telemáticas, no processo de formação e quebra de hábitos direcionadores da conduta do indivíduo. Analisaremos, de igual

maneira, de que forma a noção de performance nos auxiliaria a pensar um dos possíveis desdobramentos do método científico, naquilo que denominamos, provisoriamente, ‘método cênico’.

4.5 Método cênico: as performances de si via autoimagens digitais

Every sane person lives in a double world, the outer and the inner world, the world of percepts and the world of fancies.

(Peirce, CP 5.487 [1897-1]).

[...] o corpo pode ser tratado como objeto de arte sem a menor intenção artística.

(Jeudy, 2002, p.17).

Nesta seção, a fim de seguir o fio condutor das questões acerca da constituição de hábitos através de imagens produzidas no âmbito artístico e ficcional, indagaremos, após uma introdução ao tema, conforme assinalado, se seria cabível - e pertinente - sugerir uma espécie de desdobramento relativo ao método científico, que culminaria naquele que intitulamos “método cênico”. Esse método, ao que parece, teria o seu embrião no método científico, no qual podemos perceber uma espécie de abertura do indivíduo aos eventos do mundo, mas que, no entanto, não se encerraria nesse método, haja vista que, conforme mencionado, as imagens oriundas no âmbito das artes, ou mesmo daquelas imagens que se valem de técnicas oriundas ao âmbito artístico, não possuem, necessariamente, o compromisso de retratar o fato em sua dimensão meramente descritiva e/ou documental.

Uma das características do método cênico também diria respeito à possibilidade de início da dinâmica de constituição e quebra de hábitos a partir de processos de construção e/ou fruição de objetos artísticos. Esse é o caso, por exemplo, de algumas das imagens que apresentamos no decorrer deste trabalho, sobretudo os autorretratos de Claude Cahun, Jorge Molder, Francesca Woodman, Arno Rafael Minninen, dentre outros. Para além desses exemplos, também acrescentamos as imagens de cunho amador que se valem de técnicas contemporâneas de

composição de imagens presentes no uso de filtros digitais – conforme apresentado no capítulo precedente.

Entendemos que o método científico, por estar estritamente vinculado à ideia de aderência do fato com a representação dele realizada, parece não ser suficiente para a leitura de determinadas imagens passíveis de auxiliar na construção de crenças individual e coletivamente constituídas, imagens essas que, conforme ressaltado por Ibri (2011), possuem, em seu cerne, um caráter contundentemente polissêmico. No entanto, conforme assinalamos, julgamos lícito afirmar que o método científico, na dinâmica de constituição de uma crença, também pode ser observado no início do processo criativo de imagens, processo esse que demanda um diálogo criativo e aberto com o fato bruto (ou segundidade, conforme a terminologia peirciana). Nessa trilha, podemos indagar: o que é o fato bruto no âmbito da construção da imagem de si, e qual é o papel que ele desempenha em processos de produção de autoimagens? Ou, ainda: de que forma imagens de cunho ficcional e/ou artístico são passíveis de perder o lastro com o fato bruto - ou objeto dinâmico, para nos valermos de uma nomenclatura advinda da semiótica peirciana?

Entendemos que o fato bruto, vinculado à categoria de segundidade, conforme assinalado no decorrer deste trabalho, diz respeito ao próprio corpo da pessoa, um corpo que pode ser, de igual maneira, tomado como uma espécie de paisagem constituída por linhas, formas, direções, volumes, tridimensionalidade, texturas e intensidades tonais variadas. Essas características (ou essa paisagem específica) não só se modificam com o tempo, mas também se modificam no processo em que tais paisagens são representadas imagetivamente. A representação do fato bruto, seja ela feita no domínio das ciências ou das artes, é uma espécie de tentativa de criar mediações para interagir com esses fatos. No entanto, os fins para os quais essas representações são criadas são diferentes no que tange aos propósitos para os quais elas são produzidas. Em nosso entendimento, esse é um dos pontos que conecta a questão da produção imagética de si às discussões concernentes às possibilidades que tais representações supostamente desempenham na mudança de hábitos individuais e coletivos.

Um exemplo da relação entre imagem e mudança de crenças indicadoras de hábitos diz respeito, como vimos no decorrer deste trabalho, à possibilidade de produção de interpretantes específicos; seja para a realização de uma performance criativa do usuário, seja com a deliberada intenção de direcionar a conduta de um conjunto de usuários em prol de um objetivo delimitado (como no exemplo apresentado, neste capítulo, sobre as propagandas de tabaco direcionadas ao público feminino, nos anos 20). No seio da dinâmica descrita, diferentes interpretantes serão produzidos em contextos variados de interação. Também vale lembrar que a produção de

interpretantes também dialoga com o repertório de cada pessoa, que será capaz de acessar – ou não - determinadas facetas típicas das autoimagens com as quais ela possa interagir.

No que tange às relações entre representações imagéticas e constituição de hábitos, julgamos lícito assinalar que independentemente do tipo de hábito passível de ser observado (se aqueles de natureza tenaz, autoritária, apriorística ou científica), é importante ressaltar, conforme apontado por Dantas: “Sob uma ótica pragmatista, o hábito gera uma consequência prática no sentido de indicar e orientar condutas. Um signo que se torna hábito, afeta a conduta, ao permitir uma habitualidade da ação, que se torna rotineira e repetitiva” (2019, p.194). Sendo assim, seguindo a linha de raciocínio da pensadora em questão, a relação entre semiótica e pragmatismo reside, dessa forma, na conexão entre mundo representado e ação, conforme tentamos elucidar no decorrer das reflexões dispostas neste capítulo.

Com a democratização e acesso facilitado de materiais, como câmera fotográfica, aplicativos de modificação de imagens – através do uso de filtros -, dentre outros, algumas das técnicas artísticas foram assimiladas para o domínio das relações telemáticas, trazendo, por vezes, uma espécie de zona de indeterminação entre arte e vida, a partir das representações imagéticas que circulam em tais espaços. Essa zona de indeterminação tem se revelado, de sua vez, nas encenações (ou performances) que o indivíduo faz de si através da composição de autoimagens que ele elabora e disponibiliza em suas plataformas de interações digitais.

Diante desse cenário, julgamos importante, para o aprofundamento e elucidação daquilo que denominamos ‘método cênico’ a investigação da noção de performance (ou encenação) e de sua relação com imagens passíveis de interferir no conjunto e no processo dinâmico de constituição de crenças dos usuários. Ressaltamos que essas crenças têm o seu processo de formação calcado em uma espécie de jogo de encenação de si, via imagens digitais.

Conforme aludido, para os propósitos delineados neste trabalho, a noção de performance, oriunda das artes performativas, poderá trazer luz ao fenômeno contemporâneo da encenação de si, via construção de autoimagens, nos espaços de interações sociais digitalizados, bem como trazer elementos teóricos importantes para pensarmos o método cênico de fixação de crenças. Diante disso, exploremos, a seguir, a noção de artes performativas sob foco de análise da presente investigação. De acordo com Castanheira, as artes performativas surgem no século XX, momento no qual, em seu entendimento:

[...] houve uma ruptura epistemológica na concepção de arte: o objetivo principal deslocava-se da criação de um objeto para a experiência. Chegou-se a uma arte na qual comportamento e atitude substituíram o objeto. Para isso,

artistas utilizaram seu corpo como matéria prima e como plataforma. (2018, p. 19).

Nessa mesma esfera, acerca das principais características das artes performativas, Goldberg acrescenta ainda que:

A performance passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970. Nessa época, a arte conceptual – que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida – estava no seu apogeu, e a performance, frequentemente uma demonstração ou execução dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. Surgiram espaços dedicadas à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram-se revistas especializadas. (2007, p.7).

Adicionalmente a essa apresentação inicial da concepção de artes performativas, Goldberg (2007) também assevera que elas abarcavam, de igual maneira, a dimensão da expressão artística no cotidiano das pessoas. Além disso, a autora em questão coloca em relevo o fato de que: “A performance permite comunicar diretamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura [...]” (Goldberg, 2007, p.8).

Um dos pontos que julgamos ser importante de ressaltar, a partir das citações acima, acerca das artes performativas, diz respeito a: a) a procura de comunicação e expressão artística no âmbito do cotidiano, através de representações de ideias complexas a partir do corpo em cena; bem como b) a questão de uma comunicação direta com o grande público.

No âmbito das redes sociais telemáticas, as duas características principais das artes performativas, ressaltadas por Castanheira (2018) e Goldberg (2007), são passíveis de serem observadas. Desde o seu nascimento, as artes performativas colocavam em xeque a autoridade de instituições de arte, como é o caso dos museus e da autoridade do crítico de arte, para avaliação e exposição das obras. Para fazer um paralelo mais imediato e corrente, também podemos pensar no grafite e nas artes de rua, que, analogamente, prescindem do aval da instituição da arte para acontecer e ter lugar.

Para além das características acima mencionadas, relativas às artes performativas, para análise da dimensão do processo de criação e encenação de si através da imagem, no âmbito das redes telemáticas, apresentamos, de igual maneira, uma noção de performance conforme caracterização de Pavis (1947, p.226), que a toma em sentido amplo. De acordo com ela:

[...] a performance não se limita aos espetáculos de palco, às obras estéticas, ela se estende a todos os objetos da vida social que possuem a menor relação com a ideia de fazer, de realizar uma ação sob os olhos de um público, quer este a olhe de perto ou de longe [...] (Pavis, 1947, p.226).

Dito de outro modo, Pavis (1947) assinala a dimensão performativa de nossas ações cotidianas, como, por exemplo, o hábito de realizar imagens de si e partilhá-las com um grande público através das plataformas digitais de socialização. Nesse sentido, não necessariamente as pessoas que assim se comportam querem ser tidas como artistas (ou mesmo se apresentem enquanto tais), no entanto, há uma dimensão do desejo do usuário de se mostrar para o público, de prender a sua atenção e de ser por ele reconhecido/admirado. Ao invés das palmas, ou das vaias, nesse contexto, temos os emojis que veiculam a apreciação, concordância, desgosto, dentre outros sentimentos em face da imagem publicamente exibida, nesses espaços, pelos usuários.

Na mesma esteira de Pavis, Kapferer e Hobart (2006) argumentam que, em sentido amplificado, a performance, ou ato performativo, pode ser caracterizada:

[...] como semelhante ao que é rotineiramente descrito nas ciências sociais como ação ou prática. Ela é fundamentalmente simbólica na medida em que incorpora orientações de existência que são significativas, isto é, são construções humanas, mesmo que não estejam imediatamente disponíveis para a consciência humana reflexiva dos participantes que provocam uma performance. (Pavis, Kapferer e Hobart, 2006, p. 16).

Enfatizando a ideia de uma performance para além dos domínios da arte, os autores supracitados argumentam que a dimensão estética explicitada em uma performance também se faz presente nas relações humanas no âmbito cotidiano. Bem como a capacidade dessas performances intervirem, de modo significativo, na dinâmica de uma organização, alterando percepções e experiências de agentes sociais (Kapferer e Hobart, 2006, p. 16-17). Nesse contexto, esses autores apontam para uma mudança sutil que se operacionaliza entre a investigação de problemas concernentes estritamente à arte propriamente dita, para a análise derivada de questões referentes à arte da vida. (Kapferer e Hobart, 2006, p.17).

A encenação de si através da imagem convida-nos, de igual maneira, a questionar o valor de verdade e falsidade que comumente se atribui a ela – ou mesmo o seu valor documental – que a aproxima de uma representação mais distante ou próxima do fato retratado. Como exemplo passível de elucidar a referida afirmação, pensemos em imagens importantes que foram

produzidas no âmbito da fotografia, como, por exemplo, o autorretrato realizado por Hippolyte Bayard, em 1840, intitulado *Autorretrato afogado* (imagem 23).

Imagem 38 - Autorretrato de Bayard



Hippolyte Bayard, *autorretrato*, Fotografia, 1840.

Fonte: Edinger (2018).

Ao ler a legenda, e contemplar a imagem (imagem 38), o espectador poderia indagar-se: como teria sido possível que um morto realizasse o próprio autorretrato? Essa é uma das facetas mais interessantes da fotografia em questão, por encetar uma dimensão performática, chamando atenção, logo de partida, pela suposta contradição entre imagem e legenda. A imagem em questão apresenta um retrato posado, no qual Bayard realizou, através dessa imagem, uma espécie de protesto para que fosse devidamente reconhecido como o pioneiro da invenção de técnicas fotográficas de fixação de imagens.

De acordo com Edinger, Bayard teria sido um dos pioneiros na pesquisa sobre fixação da imagem em materiais, proporcionando, assim, a invenção da fotografia moderna através do desenvolvimento de técnicas inovadoras (2018, p. 17). As suas pesquisas nesse campo, conforme assinala Edinger supostamente antecederam as de Daguerre e de Fox Talbot, conhecidos, respectivamente, pelos métodos de fixação da imagem através do uso de placas de cobre, o que, mais tarde ficou conhecido como o daguerreótipo e, este último, pela pesquisa e realização de negativos em papel, o que, na fotografia moderna, foi uma técnica que possibilitou a reprodução

de imagens (2018, p. 17). De acordo, ainda, com o mesmo pensador, a respeito das descobertas de Bayard nesse campo:

Antes de Daguerre e de Fox Talbot, Bayard já fazia pesquisas com papeis em cloreto de prata para registrar a luz que entrava pela câmera obscura, já que a prata é sensível aos fótons. [...] A diferença de seu processo em relação ao de Fox Talbot (que fazia negativos em papel) e ao de Daguerre, que criou imagens positivas em uma placa de cobre, é que ele cria imagens positivas em papel, imagens únicas que, teoricamente, não podiam ser reproduzidas. (Edinger, 2018, p.17).

Edinger acrescenta que, segundo relatos, Bayard teria sido convencido a aguardar um pouco antes de mostrar ao mundo as descobertas que tentou no âmbito da fixação da imagem em materiais (2018, p.17). No entanto, a espera em questão conferiu vantagens a Daguerre, que foi reconhecido pela Academia Francesa de Ciências pelas suas descobertas de técnicas de fixação de imagens, visibilizando-as ao grande público (Edinger, 2018, p.17).

A fotografia acima, assim, e conforme mencionado, é uma espécie de ato de desespero, revolta e rebeldia por parte de Bayard, que se sentiu injustiçado por não ter tido o reconhecimento devido em sua área de atuação, perdendo, destarte, o mérito de ter sido considerado o pai da fotografia. A imagem em questão foi enviada, de acordo Edinger (2018), para a Academia Francesa de Ciências com as seguintes considerações de seu criador:

Este é o cadáver de Hippolyte Bayard, inventor do processo que aqui veem. Este processo foi inventado por ele há três anos. O governo francês foi demasiadamente generoso com o M. Daguerre. Disse que não pode fazer nada pelo M. Bayard e o pobre coitado se afogou. Seu corpo aqui fotografado, já em estado de decomposição, está na funerária há vários dias e ninguém o reconheceu. (Bayard *apud* Edinger, 2018, p.17).

Após esse ato criativo performático, inspirado em um momento de profunda tensão e frustração, de acordo com Edinger, Bayard reage de outras formas a essa suposta injustiça, dando início aos seus trabalhos fotográficos de documentação sobre a arquitetura francesa, e fundando uma sociedade que ficou conhecida como a Sociedade Francesa de Fotografia, dando vazão e visibilidade, assim, aos frutos de suas invenções no âmbito da produção nesse domínio (2018, p.17).

Julgamos o exemplo acima interessante pois, a partir dele, podemos contemplar uma ilustração contundente de uma encenação feita através de um autorretrato, encenação essa que visava colocar em pauta de discussão a indagação acerca da autoria da invenção de técnicas fotográficas. Dito de outro modo: Bayard pôde criar, através da imagem posada, um mundo

possível no qual ele deu a ver, através de uma imagem supostamente literal de sua morte, um sentimento diante de um fato bruto do mundo, a saber: o não reconhecimento de suas invenções no âmbito da fixação da imagem. Ou seja: a imagem que ele criou não pode ser lida a partir do prisma de uma crença que se fixa através do método científico, pois ela traz uma encenação que não se limita ao âmbito do verdadeiro e do falso, mas da criação de um mundo possível no qual ele expressa suas frustrações de modo artístico, a partir de uma imagem preta de possibilidades polissêmicas de leitura.

Desse modo, é importante ressaltar o valor do contexto no âmbito da produção de sentidos e significados passíveis de serem atribuídos à imagem. Aquelas pessoas que estão inseridas nas discussões que estavam em jogo no momento histórico em que ocorreram os fatos relatados, poderiam transcender a suposta dimensão documental da imagem: um homem com os olhos fechados, que tanto pode estar em seu leito de morte, como em seu leito doméstico, em descanso profundo e reparador. Ao assim o fazer, é possível que o intérprete tenha acesso à dimensão de encenação da imagem, ou seja, de sua dimensão de ficcionalidade que, ao mesmo tempo, também foi tida como símbolo de desagrado e insatisfação de Bayard por não ter sido reconhecido como o pai da fotografia. De igual maneira, é importante ressaltar que, para um observador mais atento, a relação entre imagem e legenda já indicaria uma suposta contradição, haja vista a aparente impossibilidade, à época, de uma pessoa morta realizar o retrato de si própria.

Sobre a dimensão de ficcionalidade que uma imagem fotográfica pode conter, julgamos pertinente retomar, de igual maneira, as palavras de Edinger acerca das considerações de Man Ray sobre a fotografia artística. De acordo com Man Ray: “[...] a imagem em sua essência não fere ou falsifica o fragmento de realidade que registra, mas se mostra aos olhos do espectador como forma descolada da realidade, assim como ela é em sua aparência primeira, graças à montagem que a insere numa outra ordem visual.” (*apud* Edinger, 2018, .104). Dito de outro modo, em se tratando de imagens que possuem facetas de ficcionalidade, trazidas pela encenação de si através da fotografia, adentramos no domínio de imagens que estão para além da dimensão da documentação, e, assim o sendo, para além do domínio de uma representação fiel ao fato.

No mesmo encaminhamento do raciocínio acima apresentado, com foco na análise de imagens produzidas no âmbito das redes digitais, Jeudy acrescenta que: “O corpo em imagens digitais adquire uma total autonomia e se apresenta como um ‘outro’ corpo, criado em todas as peças, independente de nós. Mesmo que ele se pareça conosco, temos sempre a certeza de que esse corpo não é o nosso [...] (2002, p.162).

Em adição ao tema relativo à autonomia da imagem de seu criador, o mesmo pensador assevera que:

O corpo em imagens sintéticas provoca um paradoxo de representação: ele exacerba a relação especular, apresentando-se como duplo e como modelo, e aniquila essa mesma relação por sua autonomia. Meu próprio corpo em imagens sintéticas separa-se de mim, sendo ao mesmo tempo meu duplo figurado. O que caracteriza então a imagem digital do meu próprio corpo é, paradoxalmente, a negação da semelhança pelo desdobramento. A imagem que eu poderia considerar como a de mim mesmo torna-se autônoma graças à sua ‘objetividade’. A imagem sintética não me oferece meu outro; faz de minha imagem, após sua separação, uma imagem-objeto sobre a qual os outros podem agir e eu também (Jeudy, 2002, p. 165).

A partir das passagens acima, podemos pensar na questão da autonomia de autoimagens digitais de seu criador, bem como do paradoxo inaugurado por ela, conforme frisado por Jeudy (2002), que, ao mesmo tempo em que pode nutrir certas semelhanças com seu modelo original, torna-se um objeto novo no mundo, capaz de, por si só, dar origem a processos de significação ilimitados (semiose). Malgrado saibamos das diferenças entre imagem e objeto representado, ressaltando, assim, na esteira de Jeudy (2002), a natureza ontológica de autoimagens, também sabemos que ela, por nutrir semelhanças com o modelo que lhe deu origem, também é utilizada como representante de seu idealizador que, por vezes, confunde a própria existência com a sua imagem digitalizada.

Para além da questão da autonomia alçada pela autorrepresentação digital, Jeudy acrescenta, ao modo de Belting, a questão da imortalidade invocada pela imagem corporal, haja vista que, em suas palavras: “[...] o corpo tornando-se um incorporeal, ele não é mais ligado ao tempo presente; suas metamorfoses infinitas o fazem eterno porque ele é vivido em imagens, para além de uma distinção entre o existente e o não-existente.” (Jeudy, 2002, p.170).

No entendimento de Jeudy, o corpo virtual traz em seu bojo a dimensão da incorporalidade e da atemporalidade que, em seu entendimento, é fruto de uma espécie de abstração de características fundamentais de estruturas corporais potenciais e existentes – o que configura, trazendo à baila as principais hipóteses dessa pesquisa, a dimensão diagramática de autoimagens digitais. Quanto à questão do corpo virtual e sua perenidade no mundo digital, Jeudy acrescenta ainda que: “A imortalidade parece, assim, ter sido conquistada por procuração, graças à entrada no mundo virtual. Isso tudo dá mais segurança que a espera da eternidade possibilitada pelo congelamento do corpo [...]” (2002, p.171).

As discussões acima tornam-se ainda mais pertinentes se pensarmos em exemplos contemporâneos da composição imagética de si, a partir de construções performativas de imagens que se valem de filtros digitais atualizados com técnicas de realidade aumentada. Acerca da questão das diferentes possibilidades e finalidades do uso de filtros, bem como sua nova faceta calcada em técnicas de realidade aumentada, Glanz ressalta que:

Desde o início, ficou claro que os filtros seriam utilizados para diferentes necessidades, que também são determinadas pelos objetivos que se pretendem atingir com uma conta nas redes sociais. Existem guias e listas mais ou menos bem sucedidos com uma variedade de respostas à questão de saber quais os melhores filtros para cada finalidade, ou seja, mais frequentemente utilizados para fotografia de alimentos, selfies, viagens ou fotografia de moda, bem como razões mais ou menos boas para esta seleção. [...] há muito que os filtros são mais do que uma mera melhoria ou alteração visual de fotografias individuais: os filtros são ferramentas retóricas, destinadas a transmitir emoções, a dar a um perfil de Instagram a ‘vibe’ certa, a estabelecer indivíduos como marcas e a apoiar o branding de empresas. (2023, p. 17).

De acordo com a pensadora supracitada, a realidade aumentada acoplada aos filtros traz uma dimensão de complementação à fotografia de elementos que não estavam presentes nela em seu momento inicial de composição, a partir da utilização de técnicas informáticas interativas (Glanz, 2023, p. 29-30). Dentre essas técnicas podemos pensar, por exemplo, na sobreposição de elementos à imagem original, como orelhas de gato e narizes de cachorro, como os mais simples e iniciais experimentos dos filtros com a realidade aumentada, bem como a inserção, comumente utilizada pelo público feminino na contemporaneidade digital, de cílios postiços. Vejamos, a seguir, uma ilustração apresentada pela autora em questão (imagem 39):

Imagem 39 - Filtros de realidade aumentada e a inserção de filtros de cílios postiços do Instagram



Berit Glanz, *autorretrato*, fotografia e filtros digitais, 2023.

Fonte: Glanz (2023, p. 56).

A imagem acima (imagem 39) é uma autoimagem realizada pela própria autora, elaborada, conforme mencionado por ela (Glanz, 2023, p. 56), através dos filtros disponibilizados pelo Instagram, ou seja, essa é uma das aplicações facilmente disponibilizadas e difundidas, gratuitamente, ao grande público de usuários da plataforma em questão. A referida autora ressalta, ainda, que a possibilidade de alterar parâmetros faciais através de filtros de realidade aumentada, malgrado se apresente como um mero experimento criativo, no âmbito do simples domínio do entretenimento, tem tido desdobramentos no âmbito da ação dos usuários. Fazendo uso de suas palavras, ela assinala que:

Os rostos editados com filtros nas redes sociais também estão modificando as nossas ideias de beleza e conduzindo muitos utilizadores a quererem corresponder à imagem virtual ideal de uma pele completamente uniforme e pura na realidade offline. No TikTok, Snapchat e Instagram, os utilizadores podem aplicar batom ou delineador de olhos com filtros de maquiagem. Os filtros que alongam os cílios são particularmente populares - e levaram a um aumento da procura de espessamento e alongamento dos cílios também no mundo real. (Glanz, 2023, p.56).

Dito de outro modo: alguns elementos do uso de filtros passaram a ser corriqueiros na comunicação digital via imagens, tendo sido, por vezes, internalizado tanto no âmbito das interações digitais quanto fora delas, a partir de técnicas no âmbito da modificação efetiva de elementos da face e da expressão facial, por exemplo. O uso de filtros, conforme ressaltado por Glanz embora inaugure dinâmicas como o reforço de padrões pré-estabelecidos socialmente de beleza, ou mesmo a criação de novos hábitos e tendências em relação à própria aparência, é mister considerar que: “Os filtros confrontam-nos regularmente com os padrões de percepção da nossa sociedade, tanto positivos como negativos. Os mundos filtrados estão intimamente ligados à nossa realidade e não são um lugar onde possamos escapar aos problemas sociais e políticos” (Glanz, 2023, p. 69-70).

Em um exercício de imaginação, Glanz indaga se seria possível, no futuro, a produção de tecnologias de filtragem que não apenas reforcem ou espelhem um estado atual de padrões sociais (dentre eles, por exemplo, aqueles vinculados à beleza), no qual fosse passível aos seus produtores passarem pelo crivo de uma reflexão ética, bem como dos impactos sociais, da produção desses filtros no âmbito da ação de seus utilizadores (2021, p.70). A autora em questão, vale a pena ressaltar, considera, ainda, uma possibilidade de desdobramento interessante para a

produção e utilização de filtros, que em seu entendimento, pode fomentar processos criativos de diferentes naturezas. Fazendo uso, novamente, de suas palavras, ela ressalta que:

A tecnologia de filtragem é um domínio fascinante e um grande campo de jogos para os criativos, como demonstram os diversos desenvolvimentos na área da filtragem de imagens e vídeos. A dinâmica da aplicação social dos filtros está constantemente produzindo novos níveis de significado, humor e formas de encenação. (Glanz, 2023, p. 70).

Nesse contexto, no qual a autora supracitada reflete criticamente sobre o uso e a produção de filtros, bem como os seus possíveis desdobramentos positivos na modificação de hábitos individuais e coletivos, destaca-se o entendimento de que a ampla possibilidade de manipulação da autoimagem por parte dos usuários, através da tecnologia de filtragem, poderia, de igual maneira, trazer um aspecto positivo, qual seja: o de sensibilizar e conscientizar o usuário acerca das possibilidades de modificação de imagem, trazendo, supostamente, uma visão crítica acerca do potencial de manipulação imagética. E enfatiza referida autora:

A utilização lúdica dos filtros pode ajudar a treinar os nossos hábitos de visionamento e de recepção, de modo a podermos lidar com eles de forma informada quando os filtros continuarem a mostrar-nos os lados negativos de uma tecnologia inserida em condições sociais e realidades políticas. (Glanz, 2023, p. 71).

Em face das reflexões propostas por Glanz, damos continuidade acerca dos exemplos de modificação de imagens promovidas pelos filtros, bem como de seus possíveis desdobramentos éticos indesejáveis. Para além das possibilidades de modificações na autoimagem que os filtros em questão são capazes de realizar, no âmbito dos padrões sociais vinculados à beleza, vale a pena ressaltar, de igual maneira, as possibilidades nas quais eles podem atuar no âmbito de modificações de representações do passado, como é o caso do exemplo apresentado por Glanz (2023) da modificação das expressões faciais do pensador alemão Theodor W. Adorno, através de filtros de modificação facial (imagem 40):

Imagem 40 - Modificando os registros históricos – o sorriso fabricado do pensador Theodor Adorno



Theodor Adorno e a modificação de registros do passado graças ao FaceApp

Fonte: Glanz (2023, p.49).

Conforme aferido por Glanz, a imagem acima foi modificada através do aplicativo FaceApp, que, conforme mencionado, tem a capacidade de modificar, através de filtros de composições imagéticas, expressões faciais variadas, como é o caso, por exemplo, da inserção de uma expressão emocional, através da representação fictícia de um sorriso, diferente daquela inicialmente registrada e expressa pelo modelo no momento do registro de sua imagem (Glanz, 2023, p. 49). Em outras palavras, estamos diante de possibilidades amplas de composições criativas de registros pessoais e alheios, o que enceta uma série de possibilidades interessantes de composições de imagens que coexistem com questões éticas, como por exemplo, a modificação radical da representação de eventos históricos.

Outro exemplo (imagem 41) pertinente ao uso de filtros no âmbito da performance e da criação de representações fictícias, diz respeito ao experimento realizado por Glanz acerca de possibilidades de recriar a imagem de si através de uma espécie de composições da autoimagem a partir de estéticas que lembram personagens de jogos.

Imagem 41 - Desdobramentos de composições ficcionais da imagem de si



Berit Glanz, *Autorretrato modificado através do aplicativo Gradient*, 2023.

Fonte: Glanz (2023, p. 49).

No fotograma acima (imagem 41), Glanz (2023) realizou a modificação da própria face através do aplicativo intitulado Gradient, lançado no ano de 2019. Nas palavras da autora, os usuários desse aplicativo “[...] podem transformar os seus rostos em orcs, elfos ou personagens de desenhos animados [...]”. (Glanz, 2023, p.49). A partir de tais imagens podemos identificar desdobramentos das performances de si não apenas no âmbito da comunicação digital corriqueira, mas também no âmbito de jogos.

Diante das explanações acima realizadas, adentremos, uma vez mais, na reflexão acerca do método cênico, bem como suas relações com o conceito de performance e de seus desdobramentos no âmbito da constituição – e quebra – de hábitos individuais e coletivamente constituídos. O método cênico, aplicado à veiculação de performances de si via imagens digitais, é importante mais uma vez ressaltar, não se subordina ao método científico, porque embora pareça nele ter seu gérmen inicial, essas imagens, como as acima exemplificadas, não são dependentes de uma possível aderência representativa/descritiva dos fatos. No entanto, é mister a pergunta: que tipo de crenças são fixadas através de tal método? A resposta para essa pergunta

é complexa, e podemos pensá-la, a partir das seguintes perspectivas: a partir daquele que a) produz a imagem e b) de quem a frui – o seu receptor.

No tocante à primeira perspectiva, podemos, de igual maneira, indagar: quem de fato produz a imagem em um contexto no qual é comum a padronização de faces através de filtros digitais? Essa questão é assaz complexa, pois pode nos encaminhar para a dimensão cocriativa da imagem, que, hoje, conta com o auxílio de ferramentas que se valem de inteligência artificial nos processos criativos de composição imagética, envolvendo, de igual maneira, padrões e valores de beleza por vezes implícitos em tais mecanismos, a partir de sua programação inicial por um agente humano.

O método cênico, que diz respeito, grosso modo, a como a fruição estética é capaz de modificar os nossos hábitos e condutas, traz desafios quando adentramos nas delicadas fronteiras entre arte e vida, como é o caso, por exemplo, das performances artísticas e/ou cotidianas.

Voltando à questão de quem produz a imagem, no âmbito da criação de fotografias de si no ambiente das redes, entendemos que seja lícito contemplar um contexto de cocriação, à medida que o produtor da imagem faz uso de mecanismos que trazem uma pré-diagramatização da imagem, com valores implícitos pelo seu idealizador acerca de parâmetros do belo e do rosto e/ou do corpo perfeito, sem as marcas de singularidades impressas pela passagem do tempo. Nessas condições, os hábitos de quem produz a imagem podem estar atrelados a uma dimensão de autoridade ou mesmo apriorística, com a dimensão de valores pressupostos acerca de um determinado tema. Nessa direção, é importante ressaltar que essa dimensão dos hábitos que são impressas nos processos criativos por vezes sequer é percebida por aquele que a realiza, a saber: a autoridade dos padrões de corpos implícitos por aqueles que programam aplicativos de modificação facial a partir do uso de filtros.

Do ponto de vista do produtor da imagem, também podemos pensar a sua relação com o fato retratado: o objeto dinâmico. Diferentemente dos processos que integram a constituição de representações no âmbito das ciências, no método cênico a representação criada se dará no campo de criação de mundos possíveis, não se preocupando, assim, com a aderência da representação ao fato. O objeto de representação no âmbito dos processos artísticos e/ou ficcionais é difuso, contemplando-se, assim, a possibilidade de que variados objetos (sejam eles no plano matérico, como uma coisa no mundo, ou mesmo um sentimento), sejam representados e ganhem corpo a partir da construção de imagens que encenam e mimetizam determinado evento no mundo. Nesse sentido, a obra produzida, do ponto de vista de quem a realiza, possui uma marcada dimensão

sígnica, de representações polissêmicas de diferentes fatos passíveis de serem representados em uma imagem.

Já do ponto de vista do fruidor, entendemos que, após realizada, a imagem, conforme asseverado por Jeudy (2002), ganha existência própria, autonomizando-se de seu criador, e, por assim dizer, colocando o seu próprio produtor em condição de fruidor da imagem por ele construída. O fruidor de uma obra, seja ela apresentada ou não como artística, como é o caso das autoimagens digitais, dependendo de seu repertório, poderá significá-las de diferentes maneiras, significações essas capazes de conduzir o fruidor a uma abertura diante do objeto de fruição, ou mesmo de um fechamento e confirmação de suas próprias crenças.

Nesse sentido, entendemos ser possível se valer dos métodos de fixação de crenças para se pensar fruidores com tendências tenazes, autoritárias, apriorísticas ou científicas na contemplação de uma obra de arte ou imagem, e que essa postura diante de uma obra poderá reforçar um conjunto de hábitos já bem sedimentado, ou mesmo abrir possibilidades novas e criativas para o fruidor, o que o conduziria a quebras de hábitos em um processo de contínua aprendizagem daquele que se esforça para manter um diálogo com os objetos do mundo. No entanto, é mister considerar que, para a fruição estética ocorrer, é preciso, ainda que de forma diminuta, certa abertura ao fato que se impõe diante do fruidor, e esse fato, do ponto de vista de quem o frui, pode ser pensando enquanto fato bruto, enquanto objeto dinâmico autônomo daquele que inicialmente o idealizou.

A grande problemática que autoimagens digitalizadas e modificadas com auxílios de ferramentas diversas nos trazem, hoje, diz respeito, conforme aferido, à dificuldade que temos de identificá-las em sua dimensão ficcional, tamanha semelhança com aquilo que se convencionou entender por imagens documentais. Como exemplo, podemos pensar nas imagens que circulam nos ambientes de interações telemáticas, via plataformas digitais. As imagens com as quais interagimos e temos acesso nesses espaços, vale a pena ressaltar, na maioria das vezes, são encenações que não são apresentadas – tampouco percebidas - enquanto fictícias, e que, comumente, são tomadas pelo receptor da imagem como uma descrição fidedigna do fato retratado. O próprio criador da imagem, conforme mencionado, se atrai de tal forma pela representação ficcionalizada que faz de si que passa a querer se parecer cada vez mais com a imagem realizada.

Dito de outro modo, autoimagens digitais, comumente, passam a ser imitações (ou simulacros) da realidade, imitações essas que persuadem o receptor de sua suposta descrição fiel aos fatos. Nessa banda, são valiosas as palavras de Vernant, pelas quais afirma que:

No sentido exato de *miméisthai*, imitar é simular a presença efectiva de um ausente. Face a tal representação, só há duas atitudes possíveis das quais uma está de antemão desqualificada: ou, situando fora do jogo, tomamos o espectáculo pela própria realidade; ou, entrando no jogo, compreendemos que ele constitui um domínio próprio que se deve definir como o da ilusão teatral. A consciência da ficção é constitutiva do espectáculo dramático: surge ao mesmo tempo como sua condição e seu produto. (1991, p.53).

A partir da citação acima, julgamos lícito enfatizar, uma vez mais, a necessidade de se levar em consideração o papel do receptor da imagem em sua significação, a partir de um repertório no domínio coletivo e individual que o habilite a identificar narrativas subjacentes às autoimagens, através da dimensão simbólica por elas veiculadas, bem como sua dimensão de ‘ilusão teatral’, conforme aludido por Vernant (1991), que traz índices patentes de sua ficcionalidade.

Como exemplo de uma encenação de si que se mostra como descritiva dos fatos, podemos pensar nos exemplos apresentados no capítulo precedente, no que tange às imagens construídas a partir de aplicativos que habilitam o uso de filtros de modificação facial - seja para um suposto aprimoramento da face, seja para a criação de imagens de indivíduos que não existem para determinados fins. Ilustramos esse ponto trazendo o caso da influenciadora britânica Kim Booker, acerca do uso de filtros de modificação facial, e das encenações de si, capazes de influenciar o próprio criador da imagem modificada – como no caso da influenciadora mencionada -, a querer se parecer com a imagem produzida.

A questão da imitação, trazida por Vernant, através dos conceitos de mimese e de simulacro, são interessantes de serem pensadas no bojo do método cênico, haja vista a superação que essa discussão enseja acerca dos valores de verdade e de falsidade atribuídos à imagem. Nesse contexto, julgamos lícito aferir que a mimese se coloca em contraposição ao método científico, haja vista uma espécie de descompromisso com a ideia de aderência da representação dos fatos.

Em suma, vimos, nesta seção, a proposta de se pensar o método cênico como aquele relativo à produção e modificação de crenças e hábitos a partir da produção e fruição artística – ou mesmo de obras que não necessariamente são tidas, tradicionalmente, como artística, como é o caso das encenações de si via imagens digitais. Vimos, de igual maneira, que a fruição de uma obra dialoga com o repertório do fruidor, que poderá reagir de uma forma tenaz diante de uma imagem, atribuindo a ela sentidos determinados e taxativos, ou mesmo autoritários e apriorísticos, ao se fazer uso da autoridade acadêmica, ou do juízo de gosto, para delimitar as

suas possibilidades de leitura e de significações, ou mesmo científica, na abertura para o novo e para exploração de formas e possibilidades inéditas capazes de serem suscitadas por uma imagem. Entendemos, assim, que o método cênico é uma dimensão presente nos processos de constituição e quebra de hábitos que pode estar presente nos quatro métodos apresentados por Peirce, mas que, aqui, colocamos sob certa lente de aumento, de forma a analisarmos as questões ora propostas.

Vimos, ainda, que o método cênico, conforme ressaltado, traz a dimensão das possibilidades de fixar uma crença a partir da fruição de obras que podem ou não ser consideradas artísticas. Contudo, é mister ressaltar que essa fruição depende não apenas das qualidades observadas na obra, como também do repertório daqueles que com ela interagem. Nessa direção, colocamos em diálogos os quatro tipos de métodos apresentados por Peirce no contexto de quem produz e de quem frui a obra produzida que, no caso específico de nossa análise, diz respeito às autoimagens de si. Como ponto de partida da análise do método cênico, apresentamos as suas aproximações e distanciamentos do método científico. Conforme ressaltado, o método cênico não possui, necessariamente, compromisso com a fixação de uma crença pautada na documentação e verificação dos fatos do mundo.

A questão da mudança de hábitos através da fruição e produção de autoimagens suscitou um olhar atento ao paulatino processo de constituição de performances voltadas e situadas nas redes sociais digitais, que se valem do uso e modificação da imagem. Em nosso entendimento, encenações de si, via autoimagens digitais, iniciadas como uma suposta brincadeira ou jogo lúdico, aos poucos começam a se incorporar na dimensão da vida cotidiana, sem que o usuário sequer perceba as sutis mudanças de seu comportamento, operacionalizando assim, em seu conjunto de hábitos. Tal é o caso, por exemplo do exemplo apresentado por Glanz (2023) acerca dos filtros de aumento de cílios – hoje amplamente utilizados pelo público feminino, ou nas possibilidades criativas de modificar imagens do passado – o que, embora possa ser uma forma interessante e lúdica de se produzir imagens, também enceta questões éticas de premente investigação.

Com as técnicas contemporâneas de manipulação de imagens, nem sempre é possível para o usuário distinguir o que é uma descrição fidedigna do fato do que é apenas uma ficção que o simula de forma contundente e persuasiva. O resultado do uso de tais técnicas, no âmbito da produção imagética, pode persuadir e criar verossimilhanças tão críveis que é preciso se valer da perícia de um especialista para fazer essa verificação – o que nem sempre é viável e possível,

diante da rapidez com que as imagens são produzidas e disseminadas no âmbito das interações telemáticas.

Nesse contexto, entendemos que estamos chegando a um ponto no qual a capacidade de transformação técnica inviabiliza, por vezes, que a mera percepção e abertura semiótica (presentes, de sua vez, no método científico de produção de crenças) seja o suficiente para a verificação da fidedignidade da representação apresentada nas redes através de imagens.

Por fim, entendemos que crenças constituídas através do contato com imagens não se restringem às imagens produzidas, exclusivamente, para suscitar nos agentes falsos juízos (como pode ser o caso de propagandas publicitária políticas), mas também podem trazer um caráter de abrangência de performatividades criativas, através do uso de imagem em contextos de exposição de fotografias nas redes sociais, ou modificação da imagem através de aplicativos como o FaceApp ou Gradient. Aplicativos capazes, por exemplo, de anonimizar a identidade do indivíduo e suscitarem outras formas de representação ficcionalizadas – como é o caso, por exemplo, das representações que se valem do uso de máscaras para dar vida e dinamicidade às imagens e à própria construção imagética da identidade de um indivíduo. Processos como os descritos, em nossa compreensão, são responsáveis, em parte, pela dinâmica de constituição e aquisição de novas crenças e hábitos, e estão sob foco de análise nos processos próprios ao que denominamos ‘método cênico’.

Diante da exposição das formas de fixação de crenças, durante o presente capítulo, é mister indagar a ligação de tais pensamentos com o tema aqui proposto, qual seja: o de refletir as possíveis relações entre autoimagens e a constituição de crenças dos usuários, bem como o questionamento do papel das imagens na formação dos tipos de crenças acima elucidados. Entendemos que os métodos de constituição de crenças não necessariamente precisam ser vistos separadamente, haja vista as inúmeras influências de diversos tipos de imagens com as quais interagimos ao longo da vida. A divisão por métodos, disposta no decorrer deste capítulo, a partir dos trabalhos filosóficos de Peirce, se circunscreve a uma dimensão didática, facilitando, a compreensão das diversas facetas das representações de si que podem culminar em reforços ou mudanças de hábitos de conduta.

O entrecimento entre os quatro tipos de métodos naquele que denominamos ‘método cênico’, parece se fazer mais evidente, sobretudo quando pensamos na questão do repertório que se circunscreve no âmbito da produção de uma autoimagem, bem como o repertório do fruidor, que poderá propiciar aberturas semióticas para novas formas de interpretação do objeto, ou mesmo restrições significativas, como quando, por exemplo, o seu conjunto de hábitos está em

um estado de progressiva cristalização e enrijecimento – seja por posturas que se afinam com crenças constituídas de forma tenaz, apriorística e/ou autoritária.

Conforme procuramos argumentar, a fixação de crenças não define pessoas ou tipos específicos de pessoas, mas processos de aquisição de hábitos, e esses processos acontecem, por vezes, concomitantemente, de forma simultânea.

Finalmente, concluímos o presente capítulo ressaltando a dimensão diagramática presente na ficcionalização de autoimagens, bem como de seus desdobramentos no âmbito da ação, que variará, conforme procuramos argumentar, a depender do repertório dos usuários e de suas ferramentas para criar mediações para lidar com o novo que, diariamente, diante deles se apresenta no âmbito das interações telemáticas.

CONCLUSÃO

O objetivo da presente tese, conforme delineado, foi o de investigar as complexas relações entretecidas entre corpo e suas representações sígnicas, bem como as mútuas implicações dessas semioses no âmbito do processo dinâmico de constituição de hábitos e crenças de usuário de redes sociais. Com esse fito, investigamos as seguintes questões norteadoras da presente análise, a saber: A) De que forma pensar as experiências corporais à luz das categorias fenomenológicas de Peirce e à luz de sua semiótica: corpo-objeto, corpo-signo, corpo-interpretante? B) Como o processo dinâmico da semiose mediativa do corpo, no contexto das redes sociais, alteraria hábitos e percepções corporais? C) Quais seriam as possíveis consequências pragmáticas implicadas na construção e no contato dos usuários com autoimagens digitais?

Em face das questões acima propostas, assentamo-nos na investigação das seguintes hipóteses de trabalho, a saber: **(H1)** Imagens ou fotografias digitais do corpo (corpos virtuais), são signos diagramáticos, ou mediações, que têm conduzido a mudanças nos hábitos de percepção e experiências corporais, gerando novas redes semióticas; **(H2)**: Existe uma dimensão de afirmação estética das representações do corpo, através do uso de tecnologias de comunicação e informação (TICs) na contemporaneidade, que se desdobra para a vida real (dimensões ética e estética).

As argumentações para analisar e investigar as questões supracitadas foram desenvolvidas ao longo dos quatro capítulos ora apresentados na estrutura do presente trabalho. No primeiro capítulo, trabalhamos questões pertinentes às relações entre a fenomenologia peirciana e as formas de experiências corporais passíveis de serem concebidas a partir do trabalho do autor em questão, assentadas no referencial teórico das categorias fenomenológicas por Peirce denominadas primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeira categoria fenomenológica, seguindo a linha de raciocínio do filósofo, diz respeito a uma dimensão de novidade - ou mesmo de espontaneidade e irrepetibilidade - passível de observação nos fenômenos. Essa dimensão, como vimos, é inerente a cada corpo único no mundo, com suas marcas, cicatrizes, texturas, cores e volumes, que contam histórias de uma existência singular. A categoria de segundidade, por sua vez, explicita a dimensão do corpo como um existente, no aqui e agora, um fato bruto no mundo, que demanda a sua intelecção, de forma que possamos guiar a nossa conduta de maneira adequada para determinados fins, como, por exemplo, o de sua preservação (no caso da luta pela sobrevivência e manutenção da vida), bem como para a expansão significativa de ideias, através

de processos criativos na arte e na vida, no qual o corpo pode ser tomado como mídia capaz de alojar e dar a ver novas ideias.

Já na categoria de terceiridade, encontramos a dimensão do corpo em sua dimensão representacional, e foi justamente esse o ponto que nos conduziu ao estudo das representações imagéticas do corpo, a partir da semiótica peirciana, que diz respeito, de sua vez, ao estudo dos signos e de seus significados (ou interpretantes, para trazer à baila uma nomenclatura utilizada pelo filósofo em questão).

A fundamentação teórica disposta nesse primeiro capítulo foi de suma importância para a reflexão concernente à **primeira questão** apresentada como fio condutor deste trabalho, que foi levada à cabo, de sua vez, no segundo capítulo, com o aprofundamento das formas de representar o corpo a partir da apresentação da subdivisão dos signos, com foco na investigação acerca da dimensão diagramática da imagem fotográfica na contemporaneidade digital.

Sob o prisma da semiótica peirciana, analisamos, no segundo capítulo, as dimensões sgnicas de uma imagem, indagando se ela poderia ser compreendida de forma mais ampla, extrapolando sua dimensão indicial e icônica, sendo, assim, capaz de veicular mensagens complexas a partir de signos compostos por ícones, índices e símbolos presentes em diagramas imagéticos. No capítulo em questão, fizemos uma breve apresentação do desenvolvimento do hábito de se autorretratar no âmbito do surgimento da fotografia, correlacionando a história do desenvolvimento desse mecanismo de captação da imagem – em par com a própria história de se autorretratar imgeticamente – com a semiótica peirciana. Foi nesse contexto que analisamos os principais pressupostos decorrentes da semiótica peirciana, indagando o estatuto de autoimagens digitais contemporâneas, realizadas a partir de aplicativos e programas passíveis de acrescentar e modificar a imagem inicialmente registrada pelo mecanismo fotográfico.

A fim de desenvolver a hipótese segundo a qual uma fotografia pode ser pensada como um diagrama, aprofundamos o conceito em questão (de diagrama) no terceiro capítulo da presente tese. Nesse capítulo, que versa sobre as conexões entre autoimagens fotográficas e diagramas, desenvolvemos e analisamos o conceito semiótico peirciano de diagramas, a partir das obras de Peirce e de Stjernfelt. Os diagramas, conforme discutido no capítulo em questão, são signos complexos, composto, governados, sobretudo, por uma estrutura simbólica.

Os símbolos, em uma perspectiva peirciana, são signos que indicam redundância e hábitos comuns partilháveis em determinados nichos de interação, e são justamente esses hábitos que habilitam os usuários a reconhecer valores, regras, e convenções subentendidos pelas imagens que circulam nos ambientes de interações digitais. Esse estudo, vale a pena

ressaltar, é de extrema relevância para a compreensão da natureza da imagem que, como bem ressaltou Bredkamp (2015), ficou relegada, na história das ideias, como algo secundário, incapaz de influenciar o processo dinâmico de formação de crenças e hábito das pessoas.

No capítulo em questão, conforme indicado, além do aprofundamento do conceito de diagrama, valemo-nos de relevantes discussões localizadas em bibliografias sobre trabalhos fotográficos, passíveis de ilustrarem a dimensão diagramática de uma imagem. Nesse contexto, apresentamos e discutimos autoimagens de artistas como Claude Cahun, Francesca Woodman, Duchamp e Jorge Molder para ilustrar o processo criativo da produção de imagens de si, no âmbito da fotografia, bem como a dimensão diagramática de tais imagens, passíveis de serem ilustradas a partir do conceito de máscara. As máscaras, conforme indicado na presente tese, são espécies de sínteses de predicados do rosto, e, por essa razão, no âmbito da fotografia, ela estabelece uma relação direta com o conceito de diagrama – bem como dialoga, de forma contundente, com as novas formas de se autorrepresentar no ambiente das redes através o uso de filtros digitais.

Nessa direção, discutimos, ainda, os processos criativos próprios à construção hodierna de autoimagens diagramáticas que, por sua vez, contam com a possibilidade de uso de filtros faciais pré-formatados, disponibilizados por aplicativos gratuitos, como é o caso, por exemplo, do FaceApp, bem como por plataformas de socialização digital, como Instagram, TikTok, entre outras. Como vimos, a composição auto imagética com recursos de filtros digitais podem ser tidas, a partir de nossa análise, como novas máscaras contemporâneas das quais nos valem para nos representar em contextos diversos (arte, comunicação via plataformas digitais, criação de personagem em ambiente de jogos, dentre outras).

No caso da fotografia e de sua dimensão diagramática, conforme argumentamos, essa dimensão se expressa de variadas formas, implícitas em diversas camadas de produção da imagem, a saber: a composição da foto, que conta com enquadramentos, perspectivas e outros elementos técnicos necessários para se perceber um conjunto de objetos correlacionados. Já no âmbito da compreensão da imagem, podemos pensar no conjunto de hábitos que são retratados e passíveis de reconhecimento em determinada comunidade. Entendemos, no entanto, que embora hábitos coletivos importantes sejam passíveis de reconhecimento e interpretação na – e a partir – da imagem fotográfica, por se tratar de um signo composto, imagens diagramáticas não esgotariam as possibilidades interpretativas contidas em seu design inicial, sobretudo quando a dimensão icônica da imagem é significativa, possibilitando, assim, uma semiose potencialmente ilimitada. A possibilidade de descoberta de elementos adicionais que não foram concebidos,

inicialmente, no design inicial de determinada representação, vale a pena ressaltar, também é uma das dimensões marcadamente diagramáticas de uma imagem – conforme elucidada a própria definição do referido conceito.

A partir desse panorama teórico, iniciamos a reflexão acerca da **segunda questão** de nossa pesquisa, concernente à relação entre representação sígnica e mudança de conduta do usuário. Nesse contexto, ressaltamos que o aspecto diagramático de uma imagem pode nos ajudar a compreender que tipo de símbolo é preponderante na sua construção, proporcionando a compreensão de possíveis consequências das imagens, produzidas automaticamente, no âmbito da ação. Tais imagens, conforme indicado, podem tornar-se guias de conduta, influenciando ações e mudando hábitos dos usuários que com elas interagem (o que foi discutido, com mais vagar, no terceiro capítulo), trazendo desafios na discussão de questões éticas e estéticas relativas a aplicativos de processamento de imagens utilizados para criar rostos modificados de acordo com padrões pré-estabelecidos. Ressaltamos, ademais, as mudanças de hábitos concernentes à realização de procedimentos cirúrgicos realizados pelos usuários, com o fito de se parecerem com as suas respectivas imagens modificada através do uso de filtros, bem como a possível ampliação criativa de recursos para elaboração de personagens no cenário de jogos, incrementando possivelmente as mídias em processos criativos de usuários.

Foi nessa etapa de discussão que analisamos os trabalhos bibliográficos de Hans Belting (2014; 2019), como as obras intituladas *Uma história do rosto* e *Antropologia da imagem*, para ilustrar a faceta ancestral da composição de autoimagens diagramáticas, como é o caso, por exemplo, do uso de máscaras funerárias, imagens que acompanham epitáfios, dentre outras que realizam uma espécie de síntese diagramática de predicados das facetas desempenhadas por um indivíduo no âmbito social. A história da construção de máscaras, conforme asseverado por Belting (2014; 2019), está intimamente atrelada a construção dos autorretratos, já em tempos muito remotos da civilização humana. Máscaras, como diagramas, conforme já indicado, foram tomadas neste trabalho como espécies de sínteses de predicados gerais de um rosto, passíveis de serem reproduzidas e encenadas a partir da imagem de si.

A dimensão da encenação de si no âmbito das redes foi trabalhada com o auxílio da noção de máscara, bem como de sua história de desenvolvimento ao longo do tempo, a partir dos trabalhos de Belting (2014; 2019), bem como os de Ullrich (2019) e de Glanz (2023), a respeito das selfies e do uso de filtros digitais no âmbito de sociedades contemporâneas informatizadas. Diante desse caminho reflexivo, indagamos qual seria a novidade trazida pela produção de autoimagens no âmbito das redes telemáticas, bem como os novos desafios de discussão que os

mecanismos de produção de imagem atuais supostamente seriam capazes de suscitar no âmbito da mudança de hábitos individuais e coletivos dos usuários.

Novos aplicativos de produção de autoimagens, como vimos, por seu caráter diagramático, tem o poder de realização de sínteses de ideias complexas, como valores que são promovidos como desejáveis no âmbito da comunicação digital. Tal é o caso, por exemplo, das máscaras (filtros-digitais) de embelezamento, conforme exemplos ilustrados por Glanz (2023), que realizam sínteses de valores de beleza significativos, capazes de conduzir os usuários a não só tomarem determinadas imagens como objetos de desejo, como de reproduzirem sua imagem à semelhança de determinados valores e predicados veiculados por imagens que se tem acesso, diariamente, a partir do âmbito das redes sociais digitais.

A questão sobre as relações entre imagem e conduta, ou, dito de outro modo, entre representação imagética de si e ação, conduziu-nos a adentrar nas hipóteses centrais do pragmatismo peirciano, que indaga, justamente, a relação entre representação (semiótica) e hábitos de conduta (pragmatismo).

No terceiro capítulo, elaboramos uma espécie de síntese das principais ideias trabalhadas durante a tese, na qual realizamos um entrelaçamento entre a fenomenologia, semiótica e o pragmatismo peircianos. Conforme asseverado por Peirce, o mundo da experiência (fenomenologia), impõe uma série de desafios que nos incita a representá-lo (semiótica) de forma a conseguirmos conduzir a nossa ação no mundo (pragmatismo) de forma satisfatória e com um grau de acerto relativamente previsível. Dessa forma, estabelecemos, conceitualmente, as relações entre semiótica e pragmatismo, focalizando a dimensão representativa de si (semiótica) e as possibilidades de conduta que essas representações podem (atual ou potencialmente), ocasionar na conduta das pessoas.

No capítulo em questão, trabalhamos os conceitos de hábitos e de crença, no âmbito do pragmatismo peirciano, bem como os métodos de fixação de crenças, no contexto de suas hipóteses sobre a influência de imagens no processo de formação de hábitos, apresentados pelo filósofo em questão, o que nos permitiu aprofundar as reflexões concernentes à **terceira questão** proposta para a presente pesquisa, relativa as possíveis consequências pragmáticas implicadas na construção e no contato dos usuários com autoimagens digitais, a partir das discussões sobre a questão da formação e reforço de hábitos propiciados pelas imagens digitais.

Para Peirce, hábitos são espécies de regras gerais pelas quais os organismos comumente estão subordinados ou se subordinam, uma tendência à repetição que auxilia agentes no balizamento de suas respectivas condutas presentes e futuras. Nem todos os hábitos, conforme

assevera Peirce, são conscientes, sendo as crenças aqueles tipos de hábitos que indivíduos tem consciência de atualizarem em suas respectivas ações. Conforme apresentação de Peirce, há quatro tipos de métodos pelos quais fixamos as nossas crenças e hábitos, a saber: os métodos por tenacidade, autoridade, apriorístico e científico.

Na presente tese, esses métodos foram analisados à luz da produção de autoimagens, bem como das diferentes maneiras que elas podem influenciar no processo dinâmico de constituição de crenças e hábitos dos usuários de redes sociais telemáticas. Aos quatro métodos inicialmente concebidos por Peirce, acrescentamos aquele que denominamos ‘método cênico’. O método em questão, em nosso entendimento, diz respeito àquele capaz de fixar novas crenças e hábitos a partir da produção e da fruição estética, o que inclui obras de arte (e imagens não necessariamente artísticas) produzidas, inclusive, no ambiente digital. Apresentamos o método em questão, como vimos, como uma espécie de desdobramento do método científico, no qual, inicialmente, ele se aproxima da postura do cientista, diante da abertura em face de uma novidade e/ou possibilidade de descoberta, mas que dele se distancia no que toca à não necessária correspondência entre determinadas representações (ou obras de arte), com a dimensão fática do mundo.

Analisamos, no contexto supracitado, a dimensão da representação do fato bruto presente, sobejamente, no âmbito de quem produz a imagem, na qual a dimensão sógnica é colocada em relevo, bem como a dimensão do objeto dinâmico que se impõem pela imagem, no âmbito do fruidor, quando ela se autonomiza de seu criador, sendo apreendida, assim, como uma obra de arte, como um objeto único no mundo, capaz de propiciar semioses potencialmente ilimitadas, dado o caráter polissêmico que ela é capaz de veicular. Nesse contexto, enfatizamos, de igual maneira, a importância de se pensar o repertório do fruidor, que, embora necessite dispor de uma mínima abertura diante de um objeto novo, pode se fechar em seu conjunto de crenças já sedimentado, no qual métodos de fixação de crenças por tenacidade, autoridade, apriorística pode, de alguma maneira, se sobressair.

Por fim, entendemos que o estudo da noção de diagrama correlacionado ao pragmatismo é de suma importância nesse trabalho para entendermos em que medida imagens diagramáticas são capazes de influenciar e modificar a conduta do usuário que se vale desse tipo de representação, através do uso de filtros digitais pré-formatados, para a composição e disponibilização de sua própria imagem nas redes sociais. Ao propor tal correlação entre diagramas imagéticos e pragmatismo, enfatizamos, de sua vez, a dimensão simbólica de um diagrama, bem como a capacidade que filtros pré-formatados, em composição com uma imagem

fotográfica, possuem no âmbito da comunicação e da geração de novas possibilidades significativas para os usuários.

Entendemos que essas reflexões são de suma importância para a compreensão da comunicação operacionalizada via imagens, para o melhor entendimento de como elas são produzidas, quais são os aplicativos contemporâneos envolvidos nessa produção (que foram apresentados e discutidos no segundo capítulo), bem como de seus desdobramentos pragmáticos no âmbito da ação.

Enquanto diagrama, argumentamos que a fotografia pode ser vista sob uma ótica positiva e negativa, a saber: o aspecto positivo reside na possível ampliação de combinações criativas no processo de produção da imagem, bem como um dinamismo e aberturas criativas nos processos comunicacionais, que agora contam, predominantemente, com a presença da imagem. O aspecto negativo reside na possível identificação da pessoa com a sua própria imagem ficcionalizada, e a consequente frustração entre o rosto representado computacionalmente e o rosto físico, o que gera, conforme tentamos argumentar, uma série de desordens e desejos pela padronização de faces nos âmbitos individual e coletivo.

Em relação às dimensões positivas, ressaltamos que tais ferramentas constituem mais um elemento na possibilidade de criação de imagens, inaugurando outras formas de composição e ampliação do leque de possibilidades de representações de si mesmo, malgrado, parafraseando David Hockney (Gayford, 2007, p. 73), seja preciso ter imaginação para usar as técnicas e artifícios de criação de imagens, hoje disponíveis, de forma criativa e inovadora.

Por outro lado, vimos que embora essa prática de criação de imagens de si, baseada em uma espécie de máscara diagramatizada, traga, em seu bojo, sínteses de traços e padrões faciais tidos como desejáveis, ela possui, de sua vez, desdobramentos significativos no âmbito da modificação de hábitos individuais e coletivos dos usuários. Nesse sentido, podemos considerar que a fotografia se configura, por excelência, uma mídia diagramática, na qual a imagem bidimensional é uma síntese icônica bidimensional de objetos tridimensionais. Essa seria a dimensão mais trivial da diagramaticidade da imagem. Conforme tentamos explorar neste trabalho, no entanto, há camadas de complexidade nas quais os diagramas operam, e uma delas, conforme explicitado, diz respeito à dimensão simbólica que está presente em um diagrama, capaz de veicular ideias complexas através de uma imagem fotográfica, por exemplo.

Por fim, conforme trabalhamos no último capítulo, julgamos que seja de fundamental importância a ampliação do repertório dos usuários acerca da dimensão diagramática da imagem, dimensão essa integrante dos aplicativos com os quais ele comumente utiliza para criar suas

autoimagens. Esses mesmos aplicativos, vale ressaltar, também são responsáveis pela composição de autoimagens dos demais usuários que interagem entre si nos ambientes de socialização digital. A ampliação do repertório do usuário para o reconhecimento das questões relacionadas ao processo de recepção e de fruição da imagem, em nosso entendimento, é de suma importância para a formação de uma compreensão crítica acerca dos valores que elas veiculam.

Consideramos, ainda, que a ampliação do repertório do usuário não deva se limitar a uma dimensão apenas intelectual e descritiva dos mecanismos pertinentes à produção e fruição de autoimagens que circulam nos ambientes de redes. Nessa orientação, ressaltamos que é de fundamental importância a promoção de políticas públicas que envolvam o acesso gratuito e de qualidade às artes corporais como dança, teatro e música, artes essas de suma relevância, vale lembrar, no desenvolvimento da percepção do corpo e de suas possibilidades criativas. Para além de tais medidas, gostaríamos de frisar a fundamental importância de uma educação voltada para o ensino da educação digital, em vista de um uso mais consciente e crítico de tais espaços, bem como das ferramentas de modificação de imagens por eles propiciados.

Apesar da ênfase em desdobramentos indesejáveis da representação do corpo humano em ambientes virtuais, que aqui foram ressaltamos, podemos também conceber um contexto coletivo no qual experiências proporcionadas pelas redes sociais digitais possam coexistir com outros tipos de experiências corporais significativas, de forma não necessariamente negativa, e de modo em que ambas possam se complementar de forma criativa, instigante e significativa.

Questões relativas às relações entre a coexistência criativa entre a representação digital do corpo do usuário e de seu desenvolvimento corporal fático, propriamente dito, não foram exploradas no presente trabalho. Esse tema será fruto de futuras pesquisas, nas quais intentaremos investigar a influência da inteligência artificial no repertório de gestos dos usuários, analisando, possivelmente, como estudo de caso, suas possibilidades criativas no âmbito da dança.

REFERÊNCIAS

ALARCÓ, P. *The human clay. The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso*. New Haven: Yale University Press, 2007.

ALFRED Hardy. *In.: Wikipedia*. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hardy#/media/Datei:Hardy_1868_a.jpg. Acesso em: 10 jan.2023.

ALMEIDA, R. O papel do jogo estético do devaneio no “Argumento negligenciado para a realidade de Deus” de Charles S. Peirce. *Cognitio*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 173-186, jul./dez. 2017.

ALPHONSE Bertillon, Unidentified mug shot, July 26, 1889. *In: MoMa*, NY. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/128975>. Acesso em: 08 jan. 2023.

ARNO Rafael Minkkinen, november 6 — january 2, 2016. *In.: Catherine Edelman Gallery*. Disponível em: <https://www.edelmangallery.com/exhibitions-and-projects/exhibition-pages/2015/arno-rafael-minkkinen.html#?id=4964> Acesso em: 5 dez. 2023.

ASSUQ, A. Esperando por você. *Gaza, terra da poesia*. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2022.

ATÃ, P; QUEIROZ, J. Emergent Sign-Action Classical Ballet as A Self-Organized And Temporally Distributed Semiotic Process. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, XI-2 | 2019.

ATGET, E. *Paris*. Colônia: Taschen, 2016.

AUTHORITY. *In.: Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=authority>. Acesso em 4 jul. 2022.

BAITELLO, N. *Existências penduradas: Selfies, retratos e outros penduricalhos*. São Paulo: Unisinos Editora, 2019.

BAZIN, A. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu editora, 2018.

BELTING, H. *Antropologia da Imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

BELTING, H. *Uma história do Rosto: Faces*. Lisboa: KKYM, 2019.

BISILLIAT, M. Maureen Bisilliat. 1. ed. São Paulo: Terra Virgem Editora, 2012.

BOUVERESSE, C. *Women Photographers: Pioneers*. New York: Thames & Hudson, 2020.

BRADFORD, K. Face Filters Are More Deceiving Than Ever—11 Truly Shocking Before And After Photos From Instagram. *In.: Instagram*. Disponível em: <https://www.eviemagazine.com/post/face-filters-deceiving-11-truly-shocking-before-after-photos-Instagram>. Acesso em: 11 nov. 2022.

BREDKAMP, H. *Teoria do Acto Icônico*. Lisboa: KKYM, 2015.

CAHUN, C. Claude Cahun (Lucy Shwob). In.: *MoMa*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/83692>. Acesso em 5 jan. 2024.

CARITA, A. *Por que usamos máscaras ao longo dos tempos?*, 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2020-07-05-Porque-usamos-mascaras-ao-longo-dos-tempos->. Acesso em: 15 nov. 2022.

CASTANHEIRA, L. *Performance arte: modos de existência*. São Paulo: Appris, 2018.

CHANDLER, C. *Eu, Fellini*. Tradução de Reinando Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CINTRA, C. *O Instagram está padronizando os rostos?* São Paulo: Estação das letras e cores, 2021.

COLLODI, C. *As aventuras de pinóquio*. Tradução de Beatriz Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

DANTAS, L F. N de S. *Contribuições da filosofia de Charles S. Peirce para uma investigação acerca de questões de fenomenologia e ontologia das obras de arte*. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia), PUC-SP, 2019.

DANTAS, L. F. N. de S. Primeiridade, estético e artístico: diálogo entre Peirce e Dewey acerca da experiência estética. In.: *Pragmatismo, filosofia da mente e filosofia da neurociência* / Organizadores Arthur Araújo [et al.]. São Paulo: ANPOF, 2017. 460 p. – (Coleção XVII Encontro ANPOF).

DE MELLO, M. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. Trad. de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DIXON, S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

DUBOIS. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

EDINGER, C. *História da fotografia autoral e a pintura moderna*. São Paulo: Ipsis, 2018.

EDWARD Steinchen. *The New York Time*, 1973. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1973/03/26/archives/edward-steichen-is-dead-at-93-made-photography-an-a-rt-form-edward.html>. Acesso em: 10 dez. 2022.

EINSTEIN, C. *Escultura Negra* (Negerplastik). Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

EXTREME selfies: the photographer who goes out on a limb – in pictures. 25 feb. 2020. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2020/feb/25/extreme-selfies-the-photographer-who-goes-out-on-a-limb-in-pictures-minkkinen>. Acesso em: 8 nov. 2023.

FADING Away. Henry Peach Robinson, British, 1858. In: *The Met Museum*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289>. Acesso em: 12 nov. 2023.

FARIAS, P; QUEIROZ, J. *Visualizando Signos: modelos visuais para as classificações sógnicas de Charles S. Peirce*. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda, 2017.

FELLINI, F. *Eu, Fellini*. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FELLINI, F. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FRIEDEWALD, B. *Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. Munich, London, New York: Prestel, 2018.

GAYFORD, M. *Uma mensagem maior: Conversas com David Hockney*, DBA, 2007.

GERTRUDE Käsebier, The Manger, 1899; Platinum print, 8 3/8 x 6 in.; National Museum of Women in the Arts, Gift of the Holladay Foundation; Photo by Lee Stalworth. In.: *National Museum of Women in the Arts*. Fonte: Disponível em: <https://nmwa.org/art/collection/manger/>. Acesso em 10 jan. 2024.

GIL J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

GLANZ, B. *Filter: Digitale Bildkulturen*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2023.

GOLDBERG, R. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GONÇALVES, M *et al.* Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, M; SCOTT, H. *Devires Imagéticos a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

GONZALEZ, *et al.* Admirabilidade e ação autônoma: uma reflexão filosófica na era dos *Big Data*. In: Ghizzi *et al.* *Sementes de pragmatismo na contemporaneidade: homenagem a Ivo Assad Ibri*. São Paulo: FiloCzar, 2018.

GONZALEZ, M; SOUZA, R. A construção da personalidade e o uso de filtros faciais: uma investigação sobre autoimagens na era digital. In: *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*, v.11 n.1, dez. 2023. Acesso em: 03/01/2024.

GRANT, S (org). *Pontos de vista: artistas e seus referenciais*. Tradução de Thais Rocha. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

GRUNVALD, V. Alter-retrato, fotografia e travestimento: o sobre o paradigma fotográfico de Rose Sélavy. In: NOVAES, S (org). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: EDUSP, 2015.

GUILHERME, A. *Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens*. Tese (doutorado em Estudos da Mídia). UFRN, 2022.

HAUSMAN, C. *Metaphor & Art: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*. New York: Cambridge University press, 1988.

HAUSMAN, C. Peirce's semeiotic applied to perception – The role of dynamic objects and percepts in perceptual interpretation. *Cognitio*, São Paulo, c.7, n. 2. P. 231-246, 2006.

HELDER, H. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Editora Literária, 2020.

HOWITT-MARSHALL, D. *Greek Archeological Treasures: The “Mask Of Agamemnon”*, 2022. Disponível em: <https://www.greece-is.com/archaeological-treasures-in-greece-the-mask-of-agamemnon/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

HUND, E. *The influencer industry: the quest for authenticity on social media*. Oxford: Princeton University Press, 2023.

IBRI, I. *Kosmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Paulus, 2015.

IBRI, I. O crepúsculo da Realidade e a Ironia Melancólica do Sucesso Brillhante e Duradouro: reflexões sobre os Interpretantes Emocionais e Lógicos nos Modos Peircianos de Fixação de Crenças. *Semiótica e Pragmatismo: interfaces teóricas: vol.1*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, FiloCzar, 2020.

IBRI, I. *Semiótica e pragmatismo: interfaces teóricas: vol.1*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, FiloCzar, 2020.

IBRI, I. *Semiótica e pragmatismo: interfaces teóricas: vol.2*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, FiloCzar, 2021.

IMAGENS FaceApp, 2022: Disponível em: <https://apps.apple.com/pt/app/faceapp-editor-de-rostos/id1180884341>. Acesso em: 23 dez. 2022.

INNIS, R. *Between Feeling and Symbolization: philosophical paths to thinking about oneself*, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333424238_Between_Feeling_and_Symbolization_Philosophical_Paths_to_Thinking_About_Oneself. Acesso em: 03 dez. 2022

JEUDY, H. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAPFERER, B; HOBART A. *Aesthetics in Performance: The Aesthetics of Symbolic Construction and Experience*. New York: Berghahn Books, 2006.

KARIN Rosenthal (American, b. 1945). *Nude 112 (Nude in Water)*, 1981. Gelatin silver. 11 x 9-7/8 inches (27.9 x 25.1 cm) ... 15 jan. 2020. In.: *Heritage Auction*. Disponível em: <https://fineart.ha.com/itm/photographs/karin-rosenthal-american-b-1945-nude-112-nude-in-water-1981-gelatin-silver-11-x-9-7-8-inches-279-x-251-cm-/a/14151-38071.s>. Acesso em: 10 nov. 2023.

KARIN Rosenthal. "Liquid Lady". Signed and numbered Silver Gelatin Print. Image is handprinted from the negative onto 11"x14" paper and matted in a pH-balanced, acid free archival bookmat to 16"x20." In.: *The Fraser Gallery*. Disponível em: <http://www.thefrasergallery.com/artists/KarinRosenthal-artwork8.html>. Acesso em: 10 nov. 2023.

KLEIN, J. *The mask as image and strategy*. The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso. New Haven: Yale University Press, 2007.

LEE Friedlander. Shadow - New York City, from the portfolio 15 Photographs, 1966, printed 1973. In.: *San Francisco Museum of Modern Art*. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/74.2.7>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LEVY, P. *O que é o virtual 2. ed.* São Paulo: Editora 34, 2011.

LICHTENBERG, Georg. *Introdução – tentativas de delimitação. Uma história do rosto Faces*. Lisboa: KKYM, 2019.

LISPECTOR, C. *Felicidade Clandestina*. São Paulo: Editora Rocco, 2020.

LIVIN, J. Instagram, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/josephinelivin/>. Acesso em: 25 dez. 2023.

LIVIN, Josephine. Sistie. In.: *URBANCPH*. Dinamarca. Disponível em: <https://www.urbancph.com/pages/josephine-x-sistie>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MACHADO, A. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

MAPA do metrô de São Paulo. In: *São Paulo Map 360*. Disponível em: <https://pt.saopaulomap360.com/s%C3%A3o-paulo-metro-mapa>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MARTINS, H. *Experimentun Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

MARTINS, Simone. A Traição das Imagens, René Magritte. 13 set. 2016. In.: *História das Artes*. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

MATISSE, H. Madame Matisse, 1905. Disponível em: <https://woarts.com/henri-matisse-sitting-paintings>. 24 dez. 2022.

MET Museum. *Search The Collection*, New York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MEATYARD, R. Sem título, 1963. Disponível em: <https://uknow.uky.edu/arts-culture/ralph-eugene-meatyard-sets-stage>. Acesso em 13 dez. 2022.

MINKKINEN, Arno Rafael. *Minkkinen*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2019.

- MIRALLES, Elisa. *Wannabe*. 2022. Disponível em: Fonte: <https://elisamiralles.es/proyectos/wannabe/>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- MIRANDA, J. *Jorge Molder, a fotografia como incisão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.
- MOLDER, J. *Pinocchio*, 2009. Disponível em: <https://www.fidelidadearte.pt/eventos/jorge-molder-pinocchio/>. Acesso em 17 dez. 2022.
- OLIVEIRA, M. Pós-fotografia? Que nada: hiperfotografia, 2021. *Revistazum*, 2021. Disponível em: Pós-fotografia? Que nada: hiperfotografia - ZUM - ZUM (revistazum.com.br). Acesso em: 15, ago. 2022.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Editora Tecnoprint, 1983.
- Oxford Etymology. Photography.* Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562>. Acesso em: 13, jan. 2022.
- PAVIS, Patrice, 1947. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEIRCE, C. *Ilustrações da Lógica da Ciência*. Tradução e Introdução de Renato Rodrigues Kinouchi. Ideias e Letras: SP, 2008.
- PEIRCE, C. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEIRCE, C. Telepatia e percepção. Tradução de Lúcia Nogueira Ferraz de Souza Dantas. *Cognitio*, São Paulo, v.18, n.2, p.344-375, jul./dez. 2017.
- PEIRCE, C. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charlottesville: Intalex Corporation; Cambridge: Harvard University, 1958.
- PEIRCE, C. *The Essential Peirce 1: selected philosophical writings*. Volume 1 (1867-1893). The Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1992. V. 2 [citado EP2, seguido do número do volume e do número da página].
- PEIRCE, C. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. v. 2. Edited by The Peirce Edition Project. Blommington: Indiana University press, 1998.
- PEREZ, C. *Charles Sanders Peirce: a fixação da crença*. São Paulo: Paulus, 2023.
- PICASSO, P. O retrato de Gertrude Stein, 1905-06. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/488221>. Acesso em: 13, fev. 2022.
- PIGNATARI, D. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.
- PLATÃO. *Teeteto-Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Universidade Estadual do Pará, 1988.

POTIGUARA, E. *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/elianepotiguara/> Acesso em 25 ago. 2023.

RAY, M. *Marcel Duchamp as Rrose Sélavy, 1920-1*. Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/56973>. Acesso em: 13 fev. 2023.

RIBEIRO, R; LONDERO, R. *A emancipação da mulher contemporânea e o cigarro: uma análise das ações publicitárias e promocionais de Edward Bernays para a Lucky Strike*. Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: UEM, 2027.

ROBERTS, M. *Beleza irreal: parlamentares britânicos querem alerta em fotos de corpo e rosto retocadas, 2022*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62402042>. Acesso em: 17 mai. 2023.

ROBINS, A. Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science. *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Volume 28, 2014, pp- 1-16.

RODRIGUES, C. Apresentação: O encantamento da musa. *Cognitio*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 87-97, jan.-jun. 2003.

ROSENTHAL, K. *Karin Rosenthal: Twenty year of photographs*. Framingham: Danforth Museum of art, 2000.

ROUILLE, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

RYDLEWSKI, C. *As mentiras profundas. Valor*. São Paulo, 2019.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTAELLA, L. O papel da mudança de hábito no Pragmatismo Evolucionista de Peirce. *Cognitio*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 75-83, jan./jun. 2004.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOSSLER, A. *Zeitgeist: A diferença entre burca, niqab e hijab, 2016*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/zeitgeist-a-diferen%C3%A7a-entre-burca-niqab-e-hijab/a-19493813#:~:text=A%20primeira%20%C3%A9%20uma%20esp%C3%A9cie,frequentemente%20chegando%20at%C3%A9%20os%20ombros>. Acesso em: 7 fev. 2023.

SILVA, J. *Uma apresentação da Revue Photographique Des Hôpitaux de Paris*. São Paulo: Projeto História, 2002.

SILVEIRA, L. *Curso de Semiótica Geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SOUZA, R. A dinâmica formativa de hábitos e crenças: uma investigação filosófico-interdisciplinar a partir do filme 'Noites de Cabíria'. *Cinesofia: a sétima arte em devaneio /* Ulisses Razzante Vaccari, Thiago Kistenmacher Vieira, Gabriel Debatin (organizadores). – Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022.

STJERNFELT, F. *Diagrammatology: An investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*. Berlin: Springer, 2010.

STJERNFELT, F. *Natural propositions: The actuality of Peirce's doctrine of dicisigns*. Boston: Docent Press, 2014.

TOLENTINO, J. *A era do Instagram Face*, 2020. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/a-era-do-instagram-face>. Acesso em: 01 set. 2022.

THIS person does not exist. Imagem, 2022. *This person does not exist*. Disponível em: <https://thispersondoesnotexist.com/>. Acesso em: 26 dez. 2022.

TOWNSEND, C. *Francesca Woodman*. New York: Phaidon Press, 2016.

TRIANA, B. *Ensaio em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel*. Tese (doutorado em antropologia.) USP. São Paulo, 2020.

ULLRICH, W. *Selfies*. Berlin: Digitale Bildkulturen, 2019.

VERNANT, J. PIERRE. *Figuras, ídolos, máscaras*. São Paulo: Editora Teorema, 1990.

VIRTUAL. In.: *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=virtual>. Acesso em: 6 out. 2023.

WEB Junkie. Direção de Hilla Medalia e Shosh Shlam. Países: Israel e Estados Unidos. Produção: *Chicken and Egg Picture; Impact Partners; Shlam Production*, 2013

WOMEN *Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. Munich, London, New York: Prestel, 2018.

WOODMAN, F. *On being an angel*. New York: Koenig Books, 2016.