

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

DANIEL OLIVEIRA KOZLOWSKI DE FARIAS

**DA RIBALTA À COXIA NO FACEBOOK:
A CONSTRUÇÃO DOS PERFIS NA REDE**

São Paulo

2019

DANIEL OLIVEIRA KOZLOWSKI DE FARIAS

DA RIBALTA À COXIA NO FACEBOOK:
a construção dos perfis na rede

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Educação, Arte e História da Cultura da
Universidade Presbiteriana Mackenzie,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Educação, Arte e História da
Cultura.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Gláucia Eneida Davino

São Paulo
2019

F224d Farias, Daniel Oliveira Kozlowski de.
Da ribalta à coxia no Facebook: a construção dos perfis na rede /
Daniel Oliveira Kozlowski de Farias.
107 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura)
– Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.
Orientadora: Gláucia Eneida Davino.
Referências bibliográficas: f. 105-107.

1. Redes sociais. 2. Facebook. 3. Construção da personagem. 4.
Interação social. 5. Autorrepresentação. 6. Cantora Ludmilla I.
Davino, Gláudia Eneida, *orientadora*. II. Título.

CDD 302


DANIEL OLIVEIRA KOZLOWSKI DE FARIAS

DA RIBALTA À COXIA NO FACEBOOK:
A CONSTRUÇÃO DOS PERFIS NA REDE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em 16/08/2019

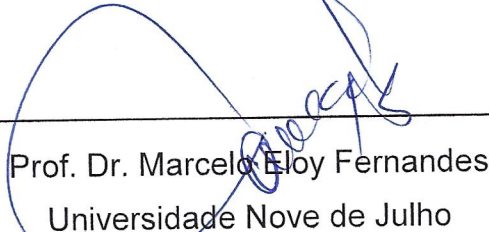
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Gláucia Eneida Davino
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota Ramos
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Marcelo Eloy Fernandes
Universidade Nove de Julho

À minha amada irmã Prof^a. Dr^a. Eliene Oliveira Kozlowski de Farias Sant'Ana (*in memoriam*), que sempre me incentivou e, mesmo mais jovem que eu, mostrou que era possível enfrentar os desafios da vida e da pesquisa acadêmica. Te amo, Ene!

Aos meus pais, Edson e Elenir, meus exemplos de vida. Que sempre nos ensinaram a valorizar o estudo e buscar o conhecimento. A usar o que o aprendemos para o bem de todos. Como meu pai sempre gosta de dizer: “aprender não ocupa espaço, então aprenda sempre!”. Amo vocês!

A minha esposa Andressa e nossa filha Gabrielle, os amores da minha da vida! Fontes de inspiração e refúgio em todas as horas. Razão do meu sorriso.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de todo bem e sabedoria. Por nos conceder forças e capacidade para chegarmos até aqui. Toda gratidão e glória ao seu Nome, hoje e para todo o sempre.

À minha esposa Andressa e filha Gabrielle, por suportar as minhas ausências e limitações. Por confiarem em mim, me incentivarem a cada instante a prosseguir e não deixar desanimar. Vocês são a minha inspiração!

Ao meu pai Edson, minha mãe Elenir e meu irmão Edson Júnior, por todo apoio, carinho, orações e confiança na execução desse trabalho. Esta vitória é de todos nós!

A todos os meus familiares, que entenderam os meus períodos de ausência de nossos prazerosos encontros e me apoiaram em todos os momentos.

Aos meus amigos Bruno e Fabíola, que em meio as minhas estadas em “não-lugares”, abriram tantas vezes as portas de sua casa para me fazer ter um “lugar” com eles.

Aos meus amigos, pela paciência de me ouvirem falar sobre essa pesquisa, pelo incentivo e companheirismo.

A Igreja Presbiteriana do Brasil, da qual sou pastor. Por proporcionar os meios para a realização deste sonho. Ao Instituto Presbiteriano Mackenzie pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual esse curso não teria sido possível. Ao Presbitério de Nova Iguaçu pelo apoio em todas as horas.

A Junta Regional de Educação Teológica do Rio de Janeiro e ao Seminário Teológico Presbiteriano Reverendo Ashbel Green Simonton, por investir na especialização dos seus docentes, me auxiliando em parte da manutenção durante o período do curso. Minha gratidão por todo o companheirismo nessa caminhada.

A Igreja Presbiteriana da Posse e ao seu Conselho, por me apoiarem em todos os momentos. Por suportarem as minhas ausências e me pastorearem muitas vezes.

A minha querida orientadora Prof^a. Dr^a. Gláucia Eneida Davino, que sempre foi uma entusiasta desta pesquisa, tendo paciência com meus “sumiços” e me incentivando a me superar em todos os momentos.

À douta banca examinadora, por todas as orientações dadas no exame de qualificação e por tratarem a mim e a essa pesquisa com tamanha amabilidade.

Aos meus colegas durante todo o curso, pelos bons momentos de diálogo, trocas de conhecimentos e risadas. Aprendi muito com vocês.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, seus professores e funcionários, por toda sua dedicação em buscar a excelência de todas as formas para a formação de seus alunos. Tenho orgulho de ser um mackenzista!

Todo *Bit, Byte e Tera*
Será força bruta a navegar [...]
O *post* é voz que vos libertará
(Amanhã... Será? – O Teatro Mágico)

RESUMO

Muito além das comunicações profissionais, as redes sociais oferecem um ambiente propício para a interação e a sociabilidade contemporâneas, tornando-se uma participante considerável nas mudanças dos paradigmas das interações sociais e trazendo à existência um mundo virtual onde não há mais fronteiras geográficas. Para se tornar participante deste novo contexto social, o sujeito constrói uma versão virtual de si, uma autorrepresentação, ou simplesmente o que é chamado de perfil. Este estudo analisou o processo da construção de um perfil no *Facebook*, buscando identificar e aproximar, nesse processo, as semelhanças com a construção das personagens teatrais. Essa autorrepresentação facebookiana é uma expressão do “eu” que o sujeito deseja revelar aos seus pares, no contexto de um determinado grupo social, e não necessariamente uma cópia fiel do seu “eu” do mundo real. Partindo do ponto de vista de que do teatro como uma das formas de imitação, através da representação, das realidades sociais humanas e que suas personagens também refletem o comportamento dos sujeitos e utilizando-se do pensamento de Erving Goffman sobre as interações sociais como representações teatrais, foram realizadas análises sobre a construção do perfil da cantora Ludmilla no *Facebook* e observadas as interações sociais.

Palavras-chave: Redes sociais. Facebook. Construção da personagem. Interação social. Autorrepresentação. Cantora Ludmilla.

ABSTRACT

Beyond professional communications, social medias offer an environment conducive to contemporary interaction and sociability, becoming a considerable participant in the changing paradigms of social interactions and bringing into existence a virtual world where there are no more geographical boundaries. To become a participant in this new social context, the user constructs a virtual version of self, a self-representation, or simply called a profile. This study was to analyze the process of the construction of a profile on Facebook, trying to identify and approximate, in this process, elements the similarities with the construction of theatrical characters. This facebook self-representation is an expression of the "self" that the user wants to reveal to his peers in the context of a particular social group, not necessarily a faithful copy of his real-world "self". Starting from the point of view that of theater as one of the forms of imitation, through representation, of human social realities and that their characters also reflect the behavior of the person. Using Erving Goffman's thinking on social interactions as theatrical representations, analyzes were carried out on the construction of the profile of the singer Ludmilla on Facebook and observed the social interactions.

Keywords: Social media. Facebook. Character construction. Social interaction. Self-representation. Singer Ludmilla

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Ranking mundial de usuários x plataformas digitais de interação.....	13
Figura 2- Ranking brasileiro de usuários x plataformas digitais de interação.....	14
Figura 3 - Botões de interação do Facebook	68
Figura 4- Exemplo de reações possíveis no Facebook.....	69
Figura 5- Postagem de um usuário	72
Figura 6- Comentários com ameaçadas a fachadas	72
Figura 7- Edição para coibir ameaças a fachada	73
Figura 8- Quantidade de reações, comentários e compartilhamentos	74
Figura 9- Usuários dos meios digitais ao redor do mundo	78
Figura 10- Usuários dos meios digitais no Brasil.....	78
Figura 11- Tempo médio de utilização dos meios digitais no Brasil	79
Figura 12- Estatística da comunidade do Facebook, em 15 de maio de 2019	85
Figura 13- Autodescrição perfil da cantora Ludmilla	86
Figura 14- Representações da cantora Ludmilla.....	87
Figura 15- Ludmilla em apresentações no início e no momento atual da carreira	88
Figura 16- Mudança de aparência e demonstração de sucesso	89
Figura 17- Ludmilla em uma de suas apresentações.....	91
Figura 18- Exemplos de publicações que mostram a ascensão de Ludmilla	93
Figura 19- Interação com demonstração de proximidade e familiaridade	94
Figura 20- Interação com demonstração de proximidade x distanciamento	95
Figura 21- Proximidade e ameaça a fachada.....	97

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1 MÁSCARAS E PERSONAGENS, DO TEATRO PARA AS REDES SOCIAIS	16
1.1 A PERSONAGEM TEATRAL	16
1.2 CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	21
1.2.1 Máscaras	22
1.2.2 Caracterização	26
1.2.2.1 Caracterização exterior	27
1.2.2.2 Caracterização interior	32
1.3 DO TEATRO PARA AS REDES SOCIAIS	36
2 AS RELAÇÕES SOCIAIS, O TEATRO DAS INTERAÇÕES	46
2.1 INTERAÇÕES SOCIAIS COMO REPRESENTAÇÃO TEATRAL	46
2.1.1 Fachada, a personagem social em construção	49
2.1.1.1 Preservação da fachada.....	54
2.1.2 Deferência e porte, ações de reforço da personagem	57
2.1.2.1 Deferência	58
2.1.2.2 Porte.....	60
2.1.3 Idealização e mistificação, a cristalização da imagem da fachada.....	61
2.1.3.1 Idealização	61
2.1.3.2 Mistificação.....	63
2.2 AUTOREPRESENTAÇÃO FACEBOOKIANA E A INTERAÇÃO SOCIAL.....	65
3 O TEATRO FACEBOOKIANO E O DRAMA DA SOCIABILIDADE.....	76
3.1 O OLHAR PARA AS REDES	77
3.1.1 Netnografia, aproximando o olhar	79
3.1.2 Antropologia das emoções, percebendo os sentimentos	82
3.2 DA RIBALTA À COXIA.....	84
3.2.1 Ludmila, “das quebradas” ao estrelato.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O advento do universo virtual trouxe grandes alterações aos paradigmas sociais contemporâneos. Existe uma gama de informações que são veiculadas, assimiladas (na maioria das vezes superficialmente) e descartadas na velocidade de um *click* do mouse, ou do rolar da tela do *smartphone*. Muito além das comunicações profissionais, as redes sociais oferecem um ambiente propício para a interação e a sociabilidade contemporâneas, tornando-se uma participante considerável nas mudanças dos paradigmas das interações sociais e trazendo à existência um mundo virtual onde não há mais fronteiras geográficas. Neste mundo virtual, cada usuário pode ir além dos seus limites conhecidos e pode dar forma a sua própria representação.

As redes sociais se revelam um ambiente de interação com grande aceitação social, principalmente quando examinada pela perspectiva da sociedade brasileira que possui, que neste contexto apresenta dados indicativos de que “81% dos brasileiros com 13 anos ou mais estão ativos nas redes sociais, contra 58% em todo o mundo (LOPEZ, 2019)”. Assim percebe-se uma intensa participação social no universo virtual.

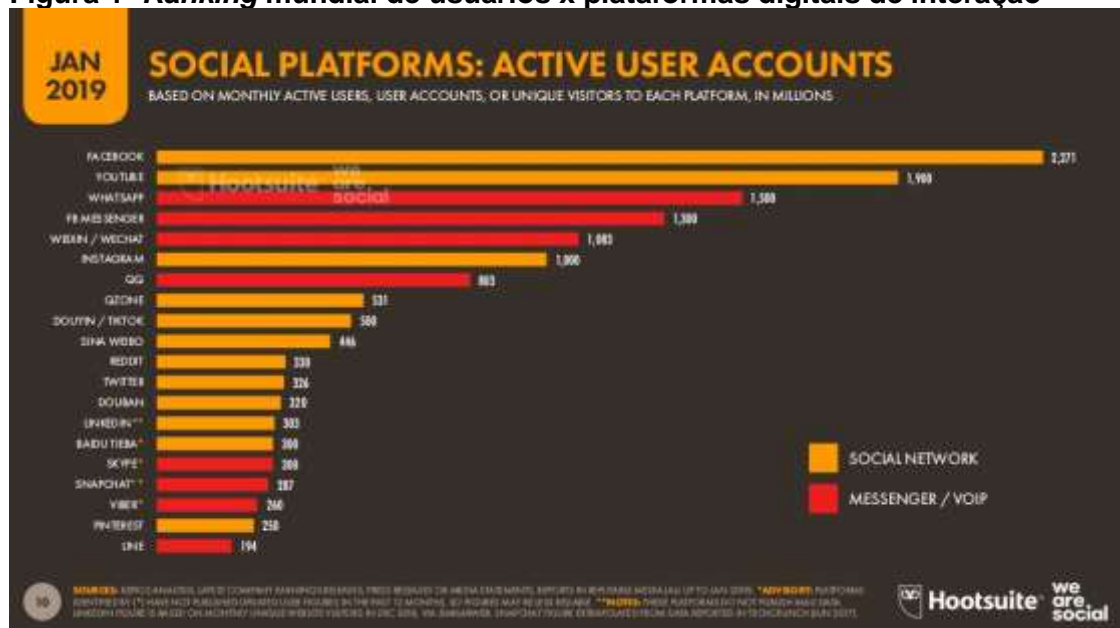
Essa mudança de ambiente e de possibilidades de novas experiências começam a suscitar e a trazer sentido as indagações “quem você é?” e “como você deseja ser visto pelos outros?”, o que gera uma crise de pertencimento, ou seja, de se identificar como parte de um grupo social (BAUMAN, 2005, p. 26), sendo aceito e reconhecido nele. As respostas a essas perguntas existenciais podem ser instrumentalizadas pela análise da construção da autorrepresentação que cada sujeito pode trazer a luz no universo das redes sociais.

Desta forma, este trabalho traz como principal o objetivo a identificação do processo de desenvolvimento da autorrepresentação do sujeito na rede social, tendo como um de seus instrumentos a análise das técnicas para a construção da personagem teatral. Com uma investigação sobre a prática do teatro e os meios usados para que a pessoa idealizada pelo autor/ator deixe a imaginação, tome forma real e interaja com o mundo em que se insere. Outro aspecto que foi observado é a identificação das interações entre usuários, por meio de seus perfis, como o comportamento teatral das personagens em cena. Tendo como seu principal

fundamento o pensamento de Erving Goffman, que usa atributos teatrais para definir e estudar os comportamentos sociais.

Na diversidade das redes sociais disponíveis no ciberespaço, o *Facebook*® se destaca. Criado em 2004 por estudantes da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, com o objetivo de ser uma ferramenta de socialização entre os estudantes do campus dessa universidade. Rapidamente se espalhou para outras universidades norte americanas e alcançou escolas de nível médio já em 2005. O *Facebook* rompe o espaço estudantil chegando ao mundo exterior em 2006 (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1820) experimentando um crescimento exponencial no número de usuários ativos espalhados pelo globo, fazendo com que o *Facebook* despontasse como a rede social mais utilizada no mundo (Digital 2019: Brazil, 2019, p. 10), conforme indicado na Figura 1.

Figura 1- Ranking mundial de usuários x plataformas digitais de interação

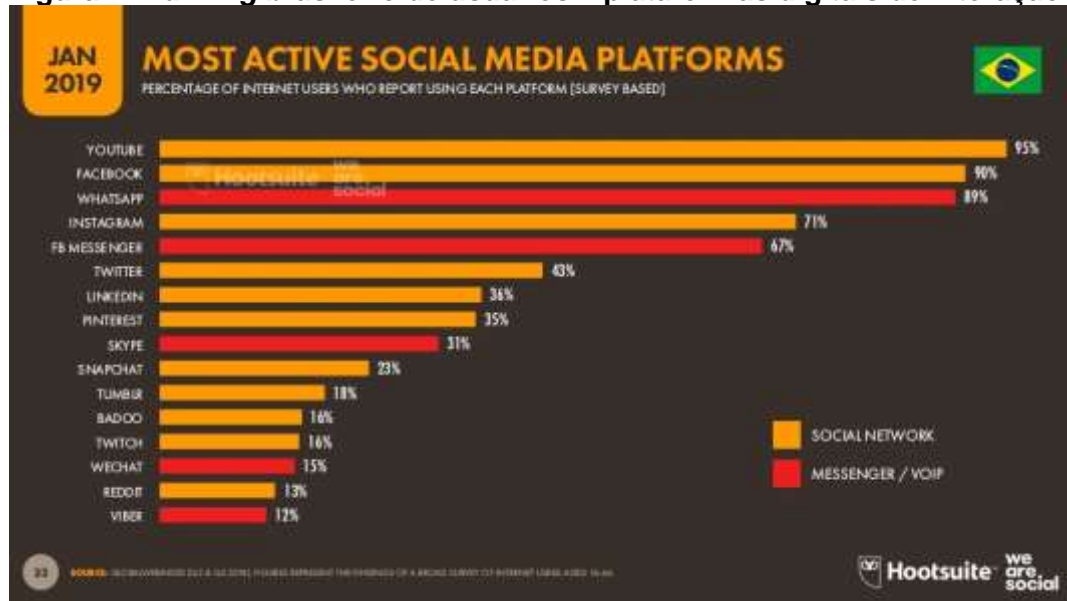


Fonte: Digital 2019: Brazil

Dentro do contexto brasileiro, o Facebook chama a atenção pela grande adesão da população a plataforma, sendo estimado o número de usuários brasileiros em 127 milhões dos 2,2 bilhões (FOLHA DE S. PAULO, 2018) até junho de 2018. O que faz com essa plataforma ocupe a segunda colocação do *ranking* como a rede social utilizada por 90% da população brasileira conectada à internet (Digital 2019: Brazil, 2019, p. 33), indicado na Figura 2. O que chama a atenção para a importância dessa plataforma e a sua capilaridade social.

© *Facebook* é uma marca registrada de *Facebook, Inc.*

Figura 2- *Ranking* brasileiro de usuários x plataformas digitais de interação



Fonte: *Digital 2019: Brazil*

Uma das características destas plataformas digitais é oferecerem a possibilidade de usar vários recursos para a construção da autorrepresentação do usuário, tais como vídeo, imagens, textos etc. Neste aspecto o *Facebook* se destaca como um dos campos férteis para esta pesquisa que procura identificar a semelhança do processo de construção da autorrepresentação do sujeito contemporâneo e a construção das personagens teatrais, se unindo a outros estudos anteriores que, como observado por Shanyang Zhao *et al.*, analisam que os usuários desses ambientes *online* tendem a construir suas autorrepresentações como se estivessem desempenhando um papel (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1816), uma personagem. Para tal, o foco desta investigação se concentra em perfis de usuários da rede social *Facebook*.

No primeiro capítulo é apresentada uma breve retrospectiva sobre a origem da personagem teatral e a evolução de sua construção. Partindo das máscaras gregas e as técnicas de caracterização da personagem, conforme apresenta Constantin Stanislavski, para a sua construção. E a identificação da possibilidade de transposição destas técnicas para construção de perfis na plataforma do *Facebook*.

O segundo capítulo traz os conceitos de interação social de Goffman. Apresentando como os elementos teatrais estão presentes nas relações humanas e instrumentalizam a construção da imagem que o sujeito deseja apresentar de si. De forma análoga ao primeiro capítulo, é proposta uma identificação destes elementos em interações encontradas na rede social em foco.

O terceiro e último capítulo traz a apresentação de um estudo de caso. A partir de postagens selecionadas do perfil do *Facebook* da cantora brasileira Ludmilla, se propõe uma análise das técnicas empregadas na sua construção e nas interações sociais. Procurando evidenciar os elementos teatrais presentes em ambas as situações.

1 MÁSCARAS E PERSONAGENS, DO TEATRO PARA AS REDES SOCIAIS

Dentre a vastidão da busca de conhecimento sobre as relações interacionais humanas, as artes se destacam como importantes meios de não apenas observar, mas também de intervir, sensibilizar e debater os temas humanos através das representações, dos registros e da incorporação de novas expressões e linguagens, que se atravessam e passam a fazer parte intrínseca da cultura. Neste trabalho, dentre as diferentes expressões da arte, procura-se destacar o teatro como uma forma dinâmica de representação dessas interações. A arte teatral tem sido uma das atividades presentes nas mais variadas épocas, formas e civilizações, chegando aos dias atuais. Através dos elementos do universo teatral pode-se observar que há conceitos e ações comportamentais específicas das suas personagens, que estão presentes também no cotidiano dos sujeitos em suas relações sociais e, de forma mais específica, na rede social *Facebook*.

Tendo em mente que o teatro e a sua própria história constituem um campo extremamente vasto, vamos nos deter nas questões da construção das personagens. Assim, o primeiro objetivo foi o de investigar as teorias, conceitos e processos oferecidos pelo campo do teatro, referente à construção das personagens. Dentre os diferentes vieses, consideramos estar mais próximos da visão aristotélica da mimese, de representações de sujeitos e suas interações com a realidade e com outros sujeitos. Esse levantamento teve o propósito de nos munir de instrumentos de análise para transpô-la para a análise da construção da autorrepresentação do sujeito no ambiente virtual do *Facebook*.

1.1 A PERSONAGEM TEATRAL

“O que é a personagem, esse ser de mentira, *homo fictus*, *persona*, simulacro, máscara, sombra, outro?” (PALLOTINI, 2015, p. 15), indaga a voz da escritora Renata Pallottini. Essa indagação está presente nesse trabalho, uma vez que todo o enredo da peça teatral se desenvolve a partir do encadeamento de ação/reação das personagens. Sem personagens, não haveria história, portanto, elas são expostas a situações dramáticas moldadas pelo próprio autor. Embora as personagens sejam

entidades ficcionais, elas representam a recriação de características fundamentais de uma pessoa (PALLOTINI, 2015, p. 15), da construção de sua relação como o mundo e circunstâncias ao seu redor.

O teatro surgiu em festivais em homenagem a Dionísio, deus do vinho e pai do drama (DANI, 1990, p. 83). Em sua versão primitiva e rural havia a caçada de um animal que representava Dionísio, onde os iniciados, disfarçados com peles e chifres de animais selvagens, eram expostos ao vinho, música e a fumaça de sementes que causavam algum efeito extático para se lançarem na caça do animal sagrado para que este fosse sacrificado e devorado pelos participantes, representando a morte de Dionísio e a absorção de parte de sua divindade pelos que participavam deste festival (PALLOTINI, 2015, p. 16).

Posteriormente os festivais a Dionísio, sensivelmente domesticados e distintos de sua versão originalmente rural, passam a ser aceitos e celebrados em toda a península Ática, região que compreende Atenas e cidades vizinhas, no período entre o inverno e o início da primavera.

Em dezembro, no chamado mês de Poséidon, ocorriam as Dionísias Rurais; em meados do mês seguinte, durante o Gamélion, desenrolavam-se as Leneias; em fevereiro, entre os dias 11 e 13 do mês Antestérion, celebravam-se as Antestérias e, precisamente um mês depois, quando estavam já reunidas as condições propícias à navegação, tinham lugar as Grandes Dionísias. Nos finais do período clássico, em todos estes festivais decorriam concursos dramáticos. (CASTIAJO, 2012, p. 13)

Embora Dionísio continuasse a ser a divindade do delírio, seus festivais passam a ser celebrados de forma mais organizada e harmônica.

Além das celebrações das caçadas e banquetes, inicia-se também a representações de coros. Segundo Castiajo (2012), o papel do coro era extremamente relevante, porquanto era ele o responsável pelos ditirambos, os quais estavam possivelmente na origem da própria arte de representação, e haviam também coros que participavam de representações dramáticas e cômicas (CASTIAJO, 2012, p. 103-105). Com o decorrer do tempo o coro vai deixando de ser um elemento preponderante e tornando-se um mero acessório para as representações.

Castiajo relembra que foi Téspis, o primeiro tragediógrafo, que se distanciou do coro e deu origem ao primeiro ator destacado e que ocultava a sua face com alvaiade, um pigmento branco, enquanto representava, incrementando a sua caracterização posteriormente com flores e por fim elaborando máscaras formadas de linho. Mais

tarde Frínico introduziu as máscaras femininas e Ésquilo tornou-se o primeiro a fazer uso de máscaras coloridas e terríficas, em contraste com as máscaras brancas de Téspis (CASTIAJO, 2012, p. 51; 105). Desta forma as máscaras indicavam, a sua instrumentalidade de esconder o verdadeiro ator para transmuta-lo e revelar aquilo que a máscara dizia ser, ou seja, os atores apresentavam e comunicavam ao público as suas personagens, suas ações e reações no desenrolar da trama com o apoio desse recurso.

O teatro vai se desenvolvendo, retratando as ações humanas em cada uma das situações dramáticas idealizadas pelo autor do enredo da peça. Numa tentativa de representar essa realidade através da capacidade de imitação humana, como observado pelo filósofo Aristóteles, a tendência para a imitação é natural no ser humano desde a infância (ARISTÓTELES, 1959, p. 300) e assim torna-se completamente aceitável e desejável identificar na imitação dramática, já que

ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais ou tais pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que falamos da natureza dos seus atos) (ARISTÓTELES, 1959, p. 305).

São essas situações desenvolvidas dentro do enredo que levarão a personagem a ações onde há a produção dos conflitos, o exercício da sua vontade, a possibilidade de se mostrar os seus sentimentos, sofrimento por suas paixões, o ser ridículo na comédia e patético na tragédia, seu riso e choro, vitória ou morte (PALLOTINI, 2015, p. 23-24). Tornando assim a personagem identificada como um ser capaz de realmente viver naquela realidade. Como ressalta Pallotini a personagem é como ser humano, ou um ser humanizado ou ainda com características antropomórficas (PALLOTINI, 2015, p. 24) que tem no ator o seu suporte físico, o transformando e se expondo por ele.

Essa entidade imaginária chamada personagem é formada por características pessoais escolhidas ao bel-prazer do seu criador. Estas características são absolutamente necessárias para delinear os contornos da personagem e para encaixá-la no desenrolar da trama de forma aceitável, para que cumpram os propósitos do seu criador e sejam verossímeis aos espectadores.

Por isso é que, o desenrolar da trama e as características das personagens, precisam se conectar de forma harmoniosa, ou seja, precisam em alguma proporção serem coerentes e apresentarem verossimilhança com a realidade de que tratam.

Pallotini exemplifica isso de forma simples, porém precisa, ao indicar que é possível retratar uma fada que tenha a capacidade de voar, desde que seja como tal em um enredo que permita a existência de fadas e que a personagem a represente assim (PALLOTINI, 2015, p. 25). Assim, temos como dois limites importantes a serem observados e desenvolvidos na criação de uma personagem, a saber, a verossimilhança e a coerência.

Aristóteles trata desses aspectos no capítulo XV da *Poética*, onde chama a atenção para alguns atributos que as personagens precisam possuir para serem reconhecidas como boas personagens. Uma dessas características é justamente a semelhança, ou a verossimilhança, que permitirá fundamentar todos os demais atributos constituintes da personagem. Aristóteles se refere a personagens que sejam bem construídas e que por isso possuem um caráter (*ethos*) que irão conduzir e formar suas ações e pensamentos (*dianóia*), dentro dessa compreensão se pode concluir, juntamente com Pallotini, que uma personagem não deva ser monolítica, feita de um único sentimento e de uma vontade sem conflitos (PALLOTINI, 2015, p. 30), mas sim que essa personagem é capaz de analisar as situações e circunstâncias que lhes são apresentadas, pesar os possíveis desdobramentos e decidir o rumo a tomar, sem com isso também ignorar os conflitos que sofre pelos seus impulsos sentimentais, suas emoções e conflitos internos. Com essa construção, podemos observar uma personagem que irá apresentar uma realidade que se apresenta de forma crível e racionalmente coerente, uma imitação verossimilhante que pode retratar um ambiente de vivência com decisões e conflitos tão identificáveis quanto os conflitos da realidade externa da peça teatral. Ser verossímil não significa ser uma cópia exata da realidade, mas é reproduzir de uma forma peculiar a realidade (PALLOTINI, 2015, p. 31), respeitando-se as suas limitações e destacando esteticamente as próprias características intrínsecas de cada personagem.

Outro aspecto que precisa ser observado ao se construir uma personagem é a sua capacidade de assimilar e se transformar ao ser exposta as situações e interações, uma personagem não é uma rocha, mas é uma entidade em relação de transformação. Pallotini lembra isso ao parafrasear o pensamento do pré-socrático Heráclito já que “ninguém se banha duas vezes no mesmo rio; igualmente, nenhuma personagem cumpre duas vezes a mesma ação, tem duas vezes o mesmo sentimento, repete qualquer movimento ou gesto” (PALLOTINI, 2015, p. 41). Essa

capacidade de transformação e evolução da personagem pode ser bem compreendida pela lógica dialética hegeliana, uma vez que a partir da afirmação dos caracteres identitários da personagem em confronto com os seus opostos, é gerado não só uma relação de negação, mas também de interpenetração desses conceitos opostos que dão origem a uma terceira reação, ou seja, uma síntese resultante dos confrontos (PALLOTINI, 2015, p. 40). O que se procura demonstrar com isso é justamente o caráter dinâmico e vivo de uma personagem, que se desenvolve e se transforma durante as circunstâncias e interações, representando a mesma capacidade sintética (do ponto de vista hegeliano) dos seres humanos reais que os capacitam a lidar com situações semelhantes, porém de formas distintas. Sendo aptos, muitas vezes, a superar conflitos, agir conforme a sua vontade, interesses e a lidar com suas consequências imediatas. Não seria exagero afirmar que essa relação dialética da personagem com a sua realidade é o princípio fundamental para sua constituição psicológica e emocional, delineando seus limites e colocando em relevo aquilo que tem sintetizado em seu próprio caráter.

Desta maneira estes aspectos devem ser observados para a construção de personagens capazes de representar as realidades humanas, de forma coerente e verossímil, através das situações dramáticas a que são expostas. Porém a construção da personagem precisa avançar além dessas características elementares, tendo-as por alicerce. A personagem traz em si toda uma complexidade a ser desvendada por quem lhe dará uma forma visível, ou seja, o ator, mas que é conhecida em sua plenitude somente pelo seu autor (PALLOTINI, 2015, p. 86). Cada personagem necessita ter a sua personalidade construída. Ela precisa saber quem é e como é.

Junto à construção da personalidade da personagem, cabe também a preocupação com a construção da sua aparência física, gênero, idade, classe socioeconômica etc. Todas essas informações auxiliam também na compreensão da própria consciência da personagem em seu mundo e situações a que é exposta, “são muito expressivas as noções de complementação, de interação que, com o universo cênico, deve manter a personagem” (PALLOTINI, 2015, p. 28), localizando-a no tempo e no espaço da trama e na própria realidade. Constantin Stanislavski explica que

(...) sem uma forma externa, nem sua caracterização interior nem o espírito da sua imagem chegarão até o público. A caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel (STANISLAVSKI, 2016, p. 27).

Dessa forma percebe-se que o processo de construção da personagem envolve todo um trabalho de trazer a subjetividade do sujeito ali representado, se valendo de todos os recursos de linguagem disponíveis, da palavra ao aspecto físico, dos sentimentos aos gestos instintivos, do estado de espírito aos trejeitos, em todos esses aspectos a personagem traz a lume o que só era conhecido pelo seu criador e que espelha em várias grandezas como esse sujeito criado/representado é percebido e se relaciona com a realidade.

1.2 CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

A construção da personagem envolve um processo imaginativo que abarca várias etapas que se interconectam e dão a forma final deste ser ficcional. Porém há ainda um processo fundamental que envolve a construção de uma personagem, a saber, o processo de caracterização. Nesse processo o ator, que é aquele que veste a personagem, precisa não apenas compreender, mas também experimentar ser a própria personagem, cedendo todo seu corpo e consciência para dar forma e vida a esse sujeito imaginário. Embora o escritor e crítico literário Ítalo Calvino em seu texto *Visibilidade* estivesse se referindo ao processo imaginativo para construção de personagens em textos literários, o mesmo pode ser compreendido de forma análoga ao processo de compreensão e assimilação pelo ator de sua personagem ao ter contato com o texto produzido pelo autor. Assim Calvino descreve o processo imaginativo:

(...) parte da palavra para chegar à imagem visiva [...]. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p. 99).

Assim o processo de caracterização é o que vai permitir ao ator construir a personagem com a eficiência descrita e desejada pelo autor, a vislumbrar toda a cena descrita se tornando realidade, bem como de experimentar com a profundidade devida a própria consciência da personagem, compartilhando com ela o seu próprio corpo e mente, trazendo a vida essa pessoa ficcional, em sua plenitude física e psicológica. Embora se esteja tratando autor e ator como sujeitos distintos até agora, se deve deixar registrado que em muitos casos autor e ator são o mesmo sujeito.

O processo de caracterização pode apropriar-se de vários recursos para dar vida à teatralização das interações sociais e dentre eles, o conceito das máscaras que vai além do aparato objetivado em “máscara que é vestida no rosto”, roupas e acessórios de caracterizam externa e internamente os sujeitos ficcionais, teatrais.

1.2.1 Máscaras

A palavra *personagem* se origina etimologicamente do termo latino *persona* e em sua utilização teatral, indicava as máscaras que os atores usavam durante as suas representações (LOPES, 2017, p. 190). Com a evolução do teatro, *personagem* passa determinar toda a construção do ser ficcional em ação e diálogo.

Várias razões têm sido elencadas para justificar a utilização das máscaras pelos atores nas representações gregas na antiguidade. Segundo Castiajo algumas dessas razões seriam

(...) a necessidade de melhorar a projeção vocal, a possibilidade de facultar aos espectadores uma visualização mais eficaz das personagens ou a exigência do recurso a um adereço imprescindível num teatro onde não representavam mulheres (CASTIAJO, 2012, p. 51).

Dentre essas variadas funções das máscaras, sem dúvida a que se constituía a primordial era a capacidade de prover aos espectadores uma melhor exposição visual das personagens em cena. Segundo Castiajo, as máscaras eram confeccionadas em linho fino estucado, possuíam uma peruca de cabelo natural com comprimento e cores variados, um rosto que era ajustado à cabeça do ator e com aberturas apenas para os olhos e a boca, de forma a permitir a sua visibilidade da audiência e a emissão vocal de forma eficiente para ser ouvido pelo público (CASTIAJO, 2012, p. 52).

Outra característica deste instrumento que pode ser encontrada nos tempos remotos é o seu caráter minimalista e a falta de expressividade de suas feições, o que exigia que os atores combinassem seus gestos, posturas e voz para poderem transmitir ao público todas as emoções e ânimos experimentados pela personagem (CASTIAJO, 2012, p. 54), ainda que a máscara por si só não tivesse a capacidade para transmiti-los, elas eram utilizadas tanto na representação de tragédias quanto nas de comédias.

Mesmo com o caráter de impessoalidade que as máscaras possuíam e com a distância entre os atores e o público, era possível identificar dois traços distintos para

a compreensão da personagem ali representada: o gênero e faixa etária. Essa percepção era possível pelas características da própria máscara em cena, como indica Castiajo, no tocante ao gênero para se “representar uma personagem feminina, era usada uma máscara branca; para uma masculina, uma escura” (CASTIAJO, 2012, p. 53). Quanto a explicitação da faixa etária, era possível distinguir três faixas distintas: jovens, adultos e idosos. Assim, era possível uma variedade de até seis tipos de máscaras utilizadas para representar as personagens.

(...) a de homem velho (*geron*), cuja face era escura, a barba e os cabelos brancos, e com a particularidade de, possivelmente, ser calvo; a de homem maduro (*aner*) que se distinguia pelo facto de, para além da face escura, possuir barba e cabelo pretos; a de homem jovem (*ephebos*) semelhante à de (*aner*), mas, neste caso, sem barba; a de mulher velha, cuja face era pálida e o cabelo branco (*graus*); a de mulher madura (*gyne*), cujas características eram ter a face pálida e o cabelo preto, com um penteado apropriado a uma mulher adulta, e ainda a de mulher jovem (*kore*), que apresentava uma face também pálida, o cabelo preto mas agora com um penteado infantil. (CASTIAJO, 2012, p. 53-54)

Entretanto, esse percalço de apenas seis tipos de máscaras causavam uma limitação ao trabalho de cena, uma vez que se deveria ser evitado ter em cena dois personagens com o mesmo tipo de máscara, o que causaria dificuldade para os espectadores distinguirem cada uma das personagens em ação. Como forma de superar essa barreira, alguns efeitos diferenciadores foram inseridos em algumas máscaras, possibilitando assim uma expansão das possibilidades de representação, bem como uma procura de uma melhor exatidão na expressão das personagens criadas pelos autores e formatadas pelos atores. Assim pode-se perceber que o processo de caracterização que já ocorria no teatro grego antigo, ainda que de forma moderada, formavam e davam vidas às personagens. A partir de suas máscaras e demais características, a pessoa que atuava, deixava de ser quem era, para vivenciar outras vidas, outros acontecimentos, outros lugares e relacionamentos. E, consigo, levava o público a ir junto;

(...) uma personagem masculina ser representada com uma máscara pálida, criava-se o efeito desejado ou para se apresentar uma figura fantasmagórica – por exemplo, Dário nos Persas de Ésquilo, – ou para se transmitir a audiência a sugestão de que determinada personagem tinha traços efeminados – Ágaton em As mulheres que celebram as Tesmofórias de Aristófanes ou os estudantes nas Nuvens do mesmo dramaturgo – ou ainda para demonstrar o estado moribundo de uma dada personagem – Orestes no início das Euménides de Ésquilo. (CASTIAJO, 2012, p. 55)

Outras formas de caracterização podem ser detectadas nesse período, como por exemplo, a variação de penteado ou a cor do cabelo das máscaras do mesmo gênero e faixa etária, ou a indicação de uma mudança de situação como de livre para cativo por apresentar o cabelo raspado (CASTIAJO, 2012, p. 55-56). Ainda era possível a implementação de acessórios como fitas de cores diferentes nos cabelos ou de uma peça do vestuário. Essa preocupação de explicitar a diferença entre cada uma das personagens destaca o cuidado para que os espectadores as reconhecessem, as identificassem com clareza no decorrer da trama e das transformações que experimentaríamos, estabelecendo códigos. A comunicação dessas ações e do conjunto de situações dramáticas deveriam ser transmitidas pelos atores de forma lúdica, o que coloca em relevo o objetivo fundamental da máscara que não seria simplesmente decorativo ou de ocultar o rosto do ator, mas pelo inverso, ser um instrumento de comunicação em ação para revelar a personagem como seu caráter e forma.

O caráter dramático da máscara é inerente à sua própria natureza, tanto que ela é concebida como um instrumento de comunicação, funcional em vez de decorativa. A máscara é criada para ser vista em ação. (DANI, 1990, p. 83)

A máscara é vista em ação na performance do ator que usa o corpo e mente para materializar a personagem em coesão com suas ações no enredo teatral. Para essa transferência se faz necessário tanto a técnica do ator, bem como a sua capacidade imaginativa para compor a personagem e trazê-la a “vida”. Assim, a máscara supera a sua própria concepção inicial e a ideia que lhe concedia significado na sua origem, a forma que seu criador tem como propósito para comunicar o seu conteúdo subjetivo, suas ideias, sentimentos e a própria percepção da realidade retratada, acaba por adquirir certa autonomia e construir uma relação direta com a sensibilidade (DANI, 1990, p. 83) e a mente do ator e dos espectadores.

Percebe-se que a máscara carrega em si muito mais do que um mero acessório para a dramatização, antes ela guarda aspectos próprios do tempo e do espaço apresentados em seu aspecto formal, sendo o seu simbolismo interpretado sempre à luz da sociedade e da cultura a que está sendo conectada (DANI, 1990, p. 83-84). Logo, seu uso e significado estará condicionado ao arcabouço interpretativo de cada sociedade e cultura a qual a máscara será apresentada, podendo em uma ser utilizada como uma representação de uma personagem nobre e em outra cultura ser associada a uma personagem vulgar.

Com o decorrer do tempo e a evolução da representação teatral, a máscara não permanece apenas como esse importante instrumento de comunicação entre o ator e o público, mas se torna também um canal para a que o próprio ator se conecte com a própria personagem. Nessa conexão entre ator e personagem, ao vestir a máscara o ator é levado a experimentar um momento de esvaziamento de si para um preenchimento gradual pela personagem que ele representa. Esse processo de construção da personagem ao se utilizar a máscara responde também a um anseio dos atores, bem como de todos os seres humanos.

O uso de máscaras como um recurso de interpretação é basicamente motivado pelo desejo dos atores de representarem uma personalidade diferente deles mesmos. Este desejo não está apenas presente no teatro, mas também na vida (DANI, 1990, p. 84).

Embora a máscara já não seja mais um instrumento tão usual nas apresentações teatrais atuais, que há outras formas de caracterização que se popularizaram e avançaram como a maquiagem e o próprio figurino, ela continua ainda a ser uma importante ferramenta, às vezes até para o treinamento do ator que tem por objetivo ajudá-lo a tomar consciência do seu corpo no espaço para desenvolver a sua expressividade corporal e a sua postura de renúncia para receber uma nova existência (DANI, 1990, p. 86). Levando a encontrar a harmonia com o ser que representa.

Uma das máscaras usadas para o treinamento de atores é a máscara de personagem. Esta máscara tem por objetivo expressar a individualidade e provocar as atitudes personalizadas com as quais se relaciona. Apesar de ser uma máscara expressiva, ela não é concebida para exibir uma única emoção, o que inviabilizaria o seu uso no treinamento de forma abrangente (DANI, 1990, p. 88), assim a máscara de personagem permite que o ator capte e expresse diferentes emoções e sensações com traços exagerados para provocar a imaginação sem necessitar de mudança de instrumento dramático. A técnica desse treinamento, de forma bem resumida, consiste em estando em um estado de imobilidade e relaxamento, o ator coloca a máscara sobre o seu rosto e de forma gradativa (DANI, 1990, p. 88), com a imagem da personagem em sua mente e partilhando de suas emoções, através de exercícios de dramatização, passe a interagir com o mundo ao seu redor tornando-se a personagem.

As máscaras se revelam desta forma como importantes instrumentos de dramatização e representação de personagens, visto que elas trazem códigos de expressão humana que comunicam visualmente ao se unirem às características

externas e as performances dos atores auxiliam espectadores a assimilarem a trama teatral ali representada e idealizada pelo autor.

Assim como as máscaras representam um passo importante na construção da personagem, outras etapas também se fazem extremamente importantes e podem ser consideradas como extensão e evolução da própria encenação mascarada, a saber, o processo de caracterização tanto exterior quanto interior.

1.2.2 Caracterização

O processo de caracterização, como o próprio nome indica, significa dotar a personagem de características que serão os seus definidores e diferenciadores das demais. Em outras palavras, significa conceder a personagem aparência e personalidade que se harmonizem, que estabeleçam uma relação de diálogo com a realidade dramatizada de forma coerente e verossímil. Por isso o criador é aquele que conhece todos os detalhes de sua criatura, desde a sua aparência física, gostos alimentares, estilo de vestuário, bem como suas vontades e desejos mais profundos, suas qualidades e defeitos (PALLOTINI, 2015, p. 85) que a definem enquanto ser humano, ainda que ficcional.

O processo de caracterizar uma personagem é a ampliação da técnica do ator com a máscara, porém agora estendendo essa máscara para além da sua face e envolvendo todo o seu corpo, aparência e a própria personalidade. O próprio Stanislavski indica essa extensão da máscara para toda a caracterização ao se referir a esse processo e atuação como “*mascarada*” (STANISLAVSKI, 2016, p. 32). Pallotini também indica essa mesma compreensão ao dizer que também há a caracterização, como forma de máscara, pelo uso de trajes, uniformes, penteados, maquiagem e outros elementos visuais (PALLOTINI, 2015, p. 100) e gestuais.

Esse processo pode sofrer influência de alguns fatores externos a própria trama teatral, como Pallotini exemplifica, essas podem ser causadas pela interpretação do diretor da encenação, da equipe de criação, tais como cenógrafo, iluminador, figurinista, maquiador etc. (PALLOTINI, 2015, p. 86-87) que usarão a descrição elaborada pelo autor com as características que foram imaginadas. Essa colaboração externa, ressalta a importância de a personagem estar em harmonia e interação com toda a realidade cênica retratada e criada para a sua existência. Essa sintonia entre

personagem e espaço cênico é o que a tornará mais real e crível (PALLOTINI, 2015, p. 86). A caracterização forjará de maneira perceptível e visível a personagem criada, inicialmente como simples sombra, na mente do autor para os espectadores e tendo o seu suporte físico e psicológico no ator que a representa.

1.2.2.1 Caracterização exterior

Ainda que na dramaturgia exista a possibilidade de que personagens não se revelem presencialmente no palco, como por exemplo, usando apenas a voz do ator como recurso para a sua representação. Para efeitos deste trabalho, foi utilizada a representação visual da personagem como critério indispensável para representação, uma vez que a “caracterização externa explica e ilustra e, assim transmite aos espectadores o traçado interior” (STANISLAVSKI, 2016, p. 27) através da imagem que apresenta visualmente.

Assim, o primeiro contato que o espectador tem com a personagem é o visual. A aparência física é baseada na descrição elaborada pelo autor (PALLOTINI, 2015, p. 87) e construída pela interpretação do ator. Muito embora essa construção não seja um trabalho isolado seu, pois há a participação de outros elementos, como por exemplo, o diretor, figurinistas, maquiadores entre outros, a observação deste trabalho foi focada no ator, uma vez que é a sua performance artística que dá vida a personagem. E desta maneira pode fornecer material de comparação com o comportamento nas relações sociais.

É pela presença física do ator, sua imagem, que aquele que a contempla começa a fazer a sua leitura analítica de quem é e como se apresenta aquela pessoa, o seu gênero, a forma de se vestir, de se portar e outras impressões possíveis de serem percebidas. Antes que abra a boca para a emissão da primeira fala é a sua aparência que abre o canal para a comunicação com os espectadores.

A caracterização externa precisa cuidar para que haja harmonia e coerência entre a imagem da personagem retratada, suas ações e desdobramentos durante o desenrolar da trama teatral e a apresentação física do ator. A personagem de Zé do Burro de *O Pagador de Promessas*, obra de Dias Gomes, é um exemplo. Sua história se passa na década de 1960 e retrata o drama de um homem, Zé do Burro, que faz uma promessa a Santa Bárbara para que cure seu burro após este ter sido ferido

gravemente. Como em sua cidade não havia uma igreja dedicada a santa, Zé faz a promessa em um terreiro de candomblé. Com o restabelecimento do animal, Zé do Burro juntamente com sua esposa, Rosa, caminham sete léguas para Salvador portando uma grande cruz de madeira, chegando a cidade de madrugada, se postam nas escadarias da igreja onde se desenrolará todo o drama de Zé do Burro que deseja entrar na igreja, mas não é permitido pelo padre devido a origem da promessa. Com todas essas situações e características não seria possível imaginar a figura de Zé do Burro com uma constituição frágil mas, segundo Pallotini, ele necessariamente teria de ser um homem rústico, magro, porém forte e resistente (PALLOTINI, 2015, p. 88) para poder suportar não apenas a cruz de madeira de sua promessa, mas todo o peso das circunstâncias que se impõem. Uma caracterização por um ator franzino ou com a representação de Zé do Burro como um aristocrata ou um intelectual não a tornaria harmônica e verossímil a imagem retratada com a personagem representada na trama de Dias Gomes. O que ressalta a importância da grande atenção a esse aspecto da construção da personagem.

Embora a aparência exterior não seja o definidor ou o modificador da personalidade da personagem, ela é um veículo importante para indicar alguns desses aspectos. De acordo com Stanislavski uma vez que os valores internos tenham sido corretamente estabelecidos, os elementos exteriores podem ser usados para explicitá-los, como um exemplo disso, a personagem do Dr. Stockman na peça *Um inimigo do povo*, de Ibsen, que pode ser percebido como um homem de ação e de intensidade nervosa pela sua forma de andar, pelo seu pescoço projetado para frente e o gestual com dois dedos esticados (STANISLAVSKI, 2016, p. 27-28). Também observa Pallotini que a aparência física e a conseqüente deformação do rei em *Ricardo III*, de William Shakespeare, se conformam com a psicologia da personagem e destacam o seu complexo de inferioridade (PALLOTINI, 2015, p. 87). Ainda que nenhuma dessas características sejam suficientes para se definir com exatidão a personalidade e toda a subjetividade das personagens, ajudam na composição da imagem e na sua leitura através da percepção.

Stanislavski na pele de Tórtsov, diretor da escola de teatro em sua obra *A construção da personagem*, ensina seus alunos que pequenas mudanças podem transformar a aparência de alguém afetando a capacidade de ser reconhecido. Para demonstrar esse ensino, Tórtsov narra o encontro que havia tido com pessoas que

lhe eram íntimas e que devido a pequenas mudanças demorou a reconhecê-las, o primeiro era um velho amigo que possuía cabelos compridos, barba cerrada e bigode frondoso, que ao cortar os cabelos e raspar as costeletas revela feições delgadas e orelhas proeminentes. Tórtsov assume então, que apesar de sentir que o conhecia de algum lugar, conversou longamente durante um jantar sem conseguir discernir que era o amigo até que este resolve dar-se a conhecer. O segundo relato de Tórtsov é de uma amiga belíssima que ao ser picada por uma abelha na boca, ficou com o lábio inchado e a boca distorcida, causando uma mudança não apenas em sua aparência mas na própria maneira de articular a pronúncia das palavras (STANISLAVSKI, 2016, p. 28). Mudanças aparentemente mínimas, mas que foram suficientes para alterar a imagem antes familiar em uma forma desconhecida.

A construção da aparência é tão vital para a personagem que é necessário atenção para os menores detalhes. Stanislavski mais uma vez demonstra isso na pele de Tórtsov e acrescenta as impressões que provoca nos alunos através do relato de um deles, Kóstia. Tórtsov de forma simples, mas extremamente eficaz, modifica seu jeito de olhar, cerrando um olho e arregalando o outro enquanto arqueava a sobrancelha, causando em seus alunos uma impressão de alguém pouco confiável, malicioso e astuto, sinais que pouco condiziam com sua verdadeira personalidade. Tórtsov ainda demonstra alterações de postura, trazendo uma corcunda, um jeito peculiar de andar e puxar uma das pernas, falta controle dos braços e até mesmo maneiras de alterar a forma de falar, usando simples técnicas como a de secar os dentes e o lábio de forma a ficarem pegados um ao outro, fazendo surgir assim um cavalheiro inglês típico (STANISLAVSKI, 2016, p. 29-31) em todas essas mudanças na aparência nada se modificara na personalidade de Tórtsov, ainda que seu vocabulário pudesse ter mudado para refletir com maior propriedade o cavalheiro inglês com seu jeito peculiar de falar, ainda assim que a forma de pensar, sentir e agir era a do diretor da escola de teatro.

A descrição do autor nem sempre é detalhada o suficiente para a construção da aparência física da personagem. Em muitos casos é o ator que precisa encontrar a imagem que aquela pessoa fictícia tem, a sua forma de falar, andar e os seus trejeitos. Stanislavski demonstra esse ponto ao descrever o processo que Kóstia e os demais alunos foram submetidos para a realização da mascarada. Como cada um deles foi levado a imaginar o que desejam representar e como essa imagem se forma, ou de

forma particular como Kóstia se depara com o fraque velho e empoeirado, mas não consegue definir exatamente como e quem é a sua personagem até o momento derradeiro, vai percebendo durante os dias seus trejeitos como esfregar as mãos, a maneira peculiar e dificultosa de andar, sua aparência fantasmagórica e por fim sua maneira ultrajante de se colocar diante dos outros (STANISLAVSKI, 2016, p. 37-48). Essa forma de caracterização e construção que Stanislavski descreve é a busca de compreender exatamente como é e quem é que deverá ser manifesto diante do público e em ação naquela cena a ser apresentada. Pallotini também indica esse pensamento ao ressaltar que é de grande importância retratar a forma que a personagem se coloca diante de outras pessoas e a maneira em que se insere no contexto social, uma vez que sua imagem também a caracteriza socialmente (PALLOTINI, 2015, p. 88) dando direcionamentos de quais comportamentos ou limitações essa personagem poderá ter.

Calvino indica essa etapa do processo imaginativo da construção das personagens em seus contos de fantasia, quando a primeira coisa que surge na mente é uma imagem que se mostra carregada de significados, ainda que neste momento inicial não se consiga explicar ou descrever quais são, mas ao se alcançar a nitidez de tal imagem em sua mente, é possível inseri-la em narrativas e as imagens se desdobram em suas potencialidades únicas (CALVINO, 1990, p. 104). Starobinski indica ainda que a personagem é o prisma pelo qual o autor distribui a cada personagem uma parte do seu poder criador que exerceu ao suscita-las a vida as dotando de características e significados (STAROBINSKI, 2016, p. 301). De forma análoga, esse processo explica bem a construção e a caracterização da personagem que Kóstia experimenta na mascarada narrada por Stanislavski, onde inicialmente se tem a visão de um homem de aparência fantasmagórica, mas que o próprio Kóstia não sabe quem é ou de onde veio, mas que a medida que ele se debruça sobre a busca de quem é aquela pessoa, irá culminar nas imagens plenas de significado ao serem unidas e formarem o crítico ácido que surpreende a todos.

Embora a caracterização externa possa parecer ser um processo mais fácil em relação a caracterização interna, uma vez que se concentra no aspecto exterior e não nas complexidades da construção psicológica do ser ficcional, essa forma de entendimento se mostra equivocada. Stanislavski destaca que para essa forma de caracterização ser eficiente é necessário que o ator se dedique a ir além dos

chamados clichês e se liberte dos seus aspectos externos próprios, ainda que sejam belos e impressionem a plateia, não adianta mostrar o ator em cena ou repetir a representação daquela personagem como foi no decorrer dos anos da história. Stanislavski ainda argumenta que é necessário que aquele que deseja se caracterizar de forma eficaz abandone as generalizações, que rompa com os padrões já estabelecidos e se esconda de fato dentro desta nova pessoa (STANISLAVSKI, 2016, p. 51-57). Esse esconder-se dentro da personagem, só é possível quando aquele que a representa observa todos os mínimos detalhes e constrói caminhos que o liguem a realidade retratada, se tornando um verdadeiro observador do que aquela imagem que está envolvendo seu corpo é capaz de fazer e agir, assim como o Kóstia retratado por Stanislavski faz na mascarada.

Outro aspecto que merece atenção na caracterização externa é a escolha de um nome para a personagem. Pois o nome é carregado de significações e muitas vezes a caracteriza de forma mais clara do que qualquer outro detalhe (PALLOTINI, 2015, p. 88), já que carrega em si informações como a possível origem daquela pessoa ali retratada. Stanislavski também destaca como o ato de nomear a personagem a separa de um contexto geral para lhe dar uma identidade individual (STANISLAVSKI, 2016, p. 57). O nome retira a personagem de um cenário genérico e a particulariza. Não se trata apenas de um professor, músico, político, médico ou qualquer outro rótulo genérico. Mas de uma pessoa com uma história e características que se formaram a partir dessa trajetória de vida.

Dessa forma a caracterização externa se constitui uma etapa de grande valor na construção da personagem. Embora a mesma não seja um definidor da constituição psicológica do ser ficcional, pode dar indicações de características da mesma. A imagem externa pode também ser o elemento catalizador para a construção de aspectos internos, ao ponto de que quanto mais nítido se tem o aspecto exterior da personagem, mais se consegue vislumbrar o seu aspecto interior. A caracterização externa oferece também informações do contexto social da personagem, sua inclusão em determinadas camadas sociais e a evolução entre essas camadas ajudam a expressar e explicar eventuais comportamentos e limitações. A imagem externa é assim o ponto de apoio e comunicação primário entre a personagem, o espaço cênico e a plateia. Ela pode tanto ajudar a consolidar a imagem interna, quanto ajudar a

revelar detalhes que durante a trama o interior da personagem vai se tornando perceptível de forma clara.

1.2.2.2 Caracterização interior

No processo de construção da personagem e de sua caracterização alguns aspectos se interpenetram, como por exemplo, o que se refere ao psicológico pode levar a algum determinado aspecto físico, que acaba por invocar o social que por sua vez pode conduzir novamente ao psicológico (PALLOTINI, 2015, p. 89). Essa proximidade dos caracteres demonstra o quão harmônico precisa ser a caracterização de maneiras que o interno e o externo formem uma só pessoa. Se por um lado a caracterização externa é a construção de como essa personagem se faz presente em cena e interage com a sua realidade com suas características físicas e distintivas, a caracterização interna se refere a construção da alma (*psique*) dessa personagem.

Por alma da personagem tem-se em mente aquilo que se refere a sua subjetividade, ou seja, a compreensão da sua afetividade, emoções, sentimentos, força de vontade e capacidade de tomar decisões, características como teimosia (PALLOTINI, 2015, p. 89), ciúmes, inseguranças e assim por diante. A caracterização interna tem por objetivo levar o ator a partilhar dessa existência subjetiva de uma outra pessoa, conhecer a sua alma para ter capacidade de torna-la perceptível ao mundo exterior. Aquele que encarna a personagem e partilha com ela não só o seu corpo, como também cede a parte de sua própria alma para que ela viva.

Stanislavski descreve parte desse processo na pele do aluno Kóstia, ao se preparar para a mascarada, mesmo sem saber ao certo quem era a pessoa a ser representada ele se descreve como vivendo dias dividido em dois e não enxergando mais com mesma amplitude de antes, mas pela metade, como que vivendo uma vida subconsciente, ou secreta, onde por algumas frações de segundo conseguia sentir partes da outra pessoa em seu interior, sem contudo chegar de fato a conhecer quem era (STANISLAVSKI, 2016, p. 38-39). Todo o caminho trilhado por Kóstia o conduziu a um mergulho interior, embora o seu personagem crítico tenha surgido na procura da imagem que deveria a aparentar, o levou também descoberta de características interiores dessa personagem como desprezo por pessoas que andavam com as pernas viradas para dentro, que sente prazer por apontar os erros dos outros e ser

completamente ultrajante em sua postura com quem quer que fosse. Kóstia não apenas surpreende a Tórtsov, como a si mesmo diante da pessoa que surge e isso lhe causa imenso prazer que ele repete os trejeitos e a personalidade ácida no jantar com a senhoria (STANISLAVSKI, 2016, p. 43-48). Essa descrição resumida de Stanislavski, pode fazer surgir uma indagação: a personalidade da personagem é dependente da personalidade do ator em algum grau?

A resposta dessa questão passa pela compreensão da perspectiva da personagem que o ator possui. Sobre essa perspectiva Stanislavski relembra que quando está atuando, o ator vive dividido em duas partes. Em cena ele ri, chora e vive, mas enquanto atua o ator ao mesmo tempo observa a alegria e as lágrimas da personagem, a isso Stanislavski chama de equilíbrio entre vida e atuação (STANISLAVSKI, 2016, p. 237). Esse fato também é observado por Jean Starobinski que de acordo com sua visão esse equilíbrio entre vida e atuação leva o ator atento a experimentar esse desdobramento, onde uma parte intacta de si guarda seus poderes reflexivos de modo a construir a representação da personagem de forma mais eficiente possível (STAROBINSKI, 2016, p. 279). Esse equilíbrio só pode ser obtido quando o ator olha a personagem contemplando todos os desdobramentos e a evolução a serem ali representados, já que para ser um bom ator é necessário, se possível esquecer-se de si mesmo ou pelo menos encontrar maneiras de superar a pressão e o lado rotineiro do cotidiano (STAROBINSKI, 2016, p. 279) para dar lugar a realidade que se deseja construir diante dos olhos dos espectadores.

Outro aspecto importante para a busca e conservação dessa visão em perspectiva da personagem já que, segundo Stanislavski, em alguns momentos a realidade dessa nova pessoa retratada pode ser por demais desinteressante para aquele que a representa, por isso é necessário desenvolver formas para se reconectar a personagem em cena (STANISLAVSKI, 2016, p. 238), para que assim ela não se torne apática ou desconexa da trama. Por outro lado, Starobinski pondera que é frequente que a representação teatral desenraíze, em algum grau, a consciência do ator, o que pode gerar algum tipo de embriaguez lírica, o que levaria o ator a ser completamente absorvido pela personagem e sua realidade dramática, consumindo todos os seus recursos nessa metamorfose de construção dessa nova pessoa (STAROBINSKI, 2016, p. 279). Por isso a manutenção da perspectiva é importante para que haja uma distribuição harmônica e crescente das ações e reações presentes

na trama teatral, de forma que a personagem não se torne inverossímil para o público e nem um fardo extremo para o ator.

Stanislavski ainda relembra que a perspectiva da personagem para a expressão de sentimentos complexos, emoções e pensamentos se desenvolvem de forma subtextual e interior (STANISLAVSKI, 2016, p. 240). Essa perspectiva que tornará possível o desenvolvimento de uma linha de interpretação que exprima os desejos interiores, esforços, pensamentos e emoções. Que serão agrupados e acentuados de acordo com a personalidade que está sendo caracterizada. Para isso Starobinski observa que essa multiplicidade de construções e de encarnações de personagens exigem uma evolução constante da inteligência construtora do ator e a manutenção da sua consciência como foco invariável, para que ele execute as modificações necessárias (STAROBINSKI, 2016, p. 270) para a inclusão da personagem em cada cena da trama. Já que perda dessa perspectiva pode levar o ator a exagerar desde a primeira cena, tornando a personagem uma caricatura do que deveria ser, ou por outro lado, a deixa-la por demais desinteressante e apática.

Tanto Stanislavski (2016), quanto Pallotini (2015) chamam a atenção para a complexidade da construção psicológica usando como exemplo os personagens shakespearianos Otelo e Hamlet. O primeiro em toda sua complexidade em seu amor por Desdêmona, sua insegurança e ciúmes desmedidos que vão crescendo em intensidade no decorrer da trama. Ainda que Otelo seja um guerreiro, se revela fragilizado em seus afetos e emoções, tornando-se manipulável por Iago. Hamlet por sua vez se mostra uma das personagens mais complexas do ponto de vista psicológico. O jovem príncipe se vê entre os conflitos do casamento súbito de sua mãe com seu tio em um espaço tão curto de tempo após a morte de seu pai. A experiência mística do encontro com o espectro do pai e a contemplação da vida além morte, faz com que mergulhe numa série de profundas reflexões sobre a validade da vida, somando-se a isso a sua missão de vingar a morte do pai e assim livrá-lo dos sofrimentos de que padecia, mesmo sabendo que ao cometer o ato de vingança e assassinar o algoz de seu pai a sua morte será certa. Em ambas personagens se percebe-se com grande relevo a constituição dos seus sentimentos e emoções, que dão contornos bem nítidos para definir quem são Otelo e Hamlet através de toda trama teatral e os torna também próximos e capazes de serem reconhecidos como personalidades verossímeis pelos espectadores.

A caracterização interna traz à tona sentimentos e emoções que irão se traduzir nas ações e falas das personagens, dando sustentação a máscara como um todo. E quanto a questão posta sobre a dependência da personalidade da personagem da personalidade do ator? Stanislavski auxilia nessa questão ao indicar que ainda que algumas dessas características pudessem estar escondidas no mais íntimo da personalidade do ator, a caracterização interna pode transformar a personalidade do ator, transformando alguém tímido em uma pessoa mais ousada ou expansiva (STANISLAVSKI, 2016, p. 60). Isso deixa claro que não há uma dependência direta entre as personalidades de ator e personagem, mas que ambas podem “conviver” no mesmo sujeito durante o tempo que for preciso, enriquecendo a caracterização. Desde que o ator sempre mantenha a sua perspectiva da personagem.

Dessa forma o processo de construção da personagem teatral se revela como algo complexo e trabalhoso, exigindo do autor e do ator um processo de aprofundamento em conhecer, descobrir, formar e transformar aspectos internos e externos. A personalidade de uma personagem carrega todas as suas complexidades, conflitos, qualidades, defeitos e seus limites que em conjunto dão contorno de quem é a pessoa a ser encarnada. O ator precisa manter a sua perspectiva de quem é a personagem e como ela irá evoluir em toda a narrativa, não basta apenas olhar a cena em questão, mas todo o horizonte dramático que se faz presente diante de si. Dosando assim as manifestações psicológicas e suas transformações.

Por sua vez a caracterização externa pode ser o primeiro contato da personagem com o público. Não se vê personalidade ou composições psicológicas, o que se enxerga é a forma física em primeiro lugar. Embora a aparência não seja definidora da personalidade, ela fornece bons indícios e ajuda a conformar a imagem com o psicológico representado. Ambas caracterizações precisam ser harmônicas, Pallotini destaca esse fato novamente com a ajuda dos personagens shakespearianos Romeu e Julieta, que necessariamente precisam ser representados como jovens e belos (PALLOTINI, 2015, p. 89), o que permite inferir que a inocência e paixão avassaladora pertinente à juventude os consuma mesmo diante de todos os conflitos que evoluem suas famílias.

A caracterização, como Stanislavski diz “é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação” (STANISLAVSKI, 2016, p. 60).

Esse processo de definir os caracteres das personagens e a forma de os apresentar é também a construção da máscara em sua plenitude funcional de comunicação.

A máscara rompe os antigos limites, não mais restrito a ser usada na face, ou a pequenos pedaços de tecido estucado como na Grécia antiga, ou em gesso, madeira ou plástico e outros materiais atuais. Não mais limitada apenas a poucas expressões. As máscaras, através da caracterização bem construída, envolvem todo o corpo do ator revelando sua aparência que vai além da fala através de um artefato com uma expressão estática, se estende pelos gestos, posturas e expressões faciais que mostram vivacidade e humanidade. A personalidade construída dá suporte a essa imagem exterior, liberta os temores dando sentido as falas e trazendo à tona o interior da personagem em cores vivas, não é mais o ator, mas é a personagem quem vive! Uma máscara abrangente e aprimorada, que oculta o ator e permite de fato se tornar outrem, livre de qualquer receio, ainda que por poucos instantes numa realidade teatral, simulada.

1.3 DO TEATRO PARA AS REDES SOCIAIS

O teatro se revela como um dos importantes meios artísticos que registrou as interações entre os sujeitos e com a sua realidade, através da imitação. Esses registros podem ser lidos como se fossem um reflexo em um espelho. A pesquisadora Lucia Santaella relembra que a metáfora do espelhamento esteve em voga do século XIX até a década de 80 do século XX, essa metáfora afirmava que as linguagens, cada uma com a sua peculiaridade, como tendo a capacidade de refletir, assim como um espelho, a realidade humana (SANTAELLA, 2007, p. 210-211), tendo essa ideia de espelhamento servido para descrever os acontecimentos e suas relações no mundo analógico.

No entanto, com o advento do mundo digital e sua evolução, esse pensamento não é mais tão eficiente para exprimir a relação humana com a realidade contemporânea, uma vez que o ciberespaço permite a existência, do que se pode chamar, de *universos paralelos*. Essa nova metáfora pode ser descrita como a que abarca todas as anteriores e sublinha a existência dos universos paralelos: de um lado, o chamado mundo real, e do outro, o mundo virtual (SANTAELLA, 2007, p. 214). Esta metáfora se torna ainda mais perceptível quando observado que a relação

humana com o mundo da *web* se dá, não como uma tecnologia a ser utilizada como extensão corpórea, mas sim como um espaço a ser explorado e que traz consigo novas formas de pensar, interagir e viver nesse mundo além das fronteiras geográficas e físicas, como um mundo autônomo e livre das limitações do mundo físico (SANTAELLA, 2007, p. 214-215). Essa realidade paralela se estabelece na década de 1990 com o surgimento da chamada *Web 2.0*, que trouxe sites que permitiam a interação entre usuários com recursos como fotos, vídeos etc. (MEHDIZADEH, 2010, p. 357) Essas plataformas, também comumente chamadas de ambientes, reforçando a ideia de espaço de vivência e convivência na esfera virtual, são aquelas que permitem não apenas a obtenção de informações, mas também ao usuário disponibilizar conteúdo e construir uma rede de interações, uma realidade pessoal virtual. São nesses ambientes que estão presentes nas chamadas redes sociais.

Dentre os diversos ambientes de redes sociais existentes atualmente, o *Facebook* se destaca dos demais pela diversidade de conteúdo disponibilizados aos usuários para que sejam compartilhados entre si, além de proporcionar a existência de uma comunidade global, conseqüentemente uma maior diversidade de sujeitos. De acordo com a pesquisadora Raquel Recuero o *Facebook*, assim como os demais ambientes de redes sociais, se tornou uma ferramenta própria para a construção simbólica do espaço social cotidiano dos atores (usuários) envolvendo práticas e processos que mostram as ressignificações que ocorrem nessa relação (RECUERO, 2014, p. 114). Mostrando-se assim como um ambiente densamente povoado e de grande relevância para a observação do comportamento humano nessa realidade digital.

Essa realidade dicotômica entre os mundos leva o sociólogo Zygmunt Bauman a resgatar a distinção de narrativas propostas originalmente pelo filósofo Walter Benjamin, que distinguia as narrativas entre histórias de marinheiro e as histórias de camponês. Sendo as histórias de marinheiro formadas por ações distantes, bizarras e inauditas, praticamente impossíveis de serem cridas e de combinarem com os sujeitos que as narram. Por outro lado, as histórias de camponês são narrativas próximas, mais simples, aparentemente familiares e ligadas a vida cotidiana (BAUMAN, 2011, p. 9). No entanto Bauman observa que esta antiga distinção de Benjamin estabelecida a quase um século não se mostra tão clara atualmente, já que

no mundo globalizado e conectado fica praticamente impossível encontrar um ponto do planeta que esteja de fato isolado, o que já não permite o monopólio aos marinheiros de irem a lugares desconhecidos e viverem ali histórias inacreditáveis (BAUMAN, 2011, p. 10). Na infinidade de narrativas que estão disponibilizadas pelos bilhões de usuários das redes sociais, é praticamente impossível distinguir o que é história de camponês ou de marinheiro. Já que nas redes sociais todos os relatos podem ser moldados, revisitados de diferentes ângulos e transformar em familiar aquilo que aparentemente antes seria estranho. Bauman chega a afirmar categoricamente que “se quisermos tornar *familiares* coisas que parecem familiares, é preciso antes de mais nada fazê-las *estranhas*” (BAUMAN, 2011, p. 10, grifos do autor). Esse pensamento aponta para uma característica presente nas redes sociais de forma cada vez mais dinâmica, a necessidade de se construir representações da realidade de forma que se destaquem, sendo aceitas pelos participantes do ciclo social virtual do usuário e tornando-se assim normal, mesmo sendo completamente distantes do que se poderia entender como cotidiano e até mesmo banal.

Para que o usuário passe a existir neste espaço de convivência virtual, ele precisa criar a sua própria autorrepresentação, chamada de perfil. Para essa construção, além das informações padrão tais como nome, idade, local de nascimento entre outras. O *Facebook* permite que o usuário se utilize de imagens e construa álbuns para exibí-las, vídeos e textos que indiquem seus interesses como hobbies (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1820), grupos musicais e livros favoritos, informações profissionais entre outras possibilidades. De maneira que o autor se sinta representado e fornecendo mais informações sobre quem é e como é, construindo assim a sua própria forma de ser reconhecido.

Analogamente ao processo de construção da personagem teatral, o processo de construção da autorrepresentação virtual envolve tornar exposto o que é subjetivo e também que outros usuários ao visualizarem o perfil da rede social, reconheçam quem ali está representado. Da mesma forma que os autores teatrais idealizam suas personagens na trama, os usuários do *Facebook* fazem o mesmo, em graus de intensidade diferente, imaginam como representar a si mesmo, como formar essa personagem.

Na observação de um perfil do *Facebook*, o seu construtor tem a preocupação de definir através das suas expressões de linguagem aquilo que pode ser aceitável

ou desejável para os que o examinam. A sua autorrepresentação é influenciada por uma série de paradigmas e preconceitos que podem limitar de fato a construção de uma autoexpressão que externe parte de sua subjetividade. Neste ponto a sua construção enquanto uma personagem pode suplantar ou até mesmo libertar o sujeito de alguns desses preconceitos ou paradigmas. Assim como Michel de Certeau observa a forma que Freud, se utilizando das personagens dos romances da literatura como veículo para a interpretação do comportamento humano, irá revirar as afirmações kantianas de “plena liberdade” e “autonomia” e demonstrar que o ser humano por vezes se deixa conduzir na busca de sua liberdade pela lei do inconsciente, por mecanismos pulsionais e por acontecimentos que dão origem a todos esses desejos (DE CERTEAU, 2016, p. 101). O que também é observado por Zao, Grasmuck e Martin em seu artigo *Identity construction on Facebook: Digital empowerment in anchored relationship*, chamando a atenção para esse elemento de reflexão e redirecionamento dos preconceitos e paradigmas, uma vez que a concepção que o sujeito tem de si em um determinado momento pode ser distinguida de duas formas: o “eu real” e o “eu possível”. Sendo que o “eu real” é a identidade estabelecida e conhecida por outras pessoas com quem se estabelecem relacionamentos de diferentes níveis e esferas. Enquanto o “eu possível” são imagens, projeções, formadas e desconhecidas dos outros, que difere do “eu real” e suprimem aquilo que se deseja ocultar (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1819), ou ainda de aspectos íntimos e reprimidos que podem ser externados diante da possibilidade de não haver uma censura ou punição por parte daqueles que supostamente conhecem a face do “eu real” exibido e representado no ambiente *offline*.

Essa sensação de liberdade permite ao sujeito transparecer com maior exatidão a sua subjetividade e sua visão da realidade. Assim como os autores teatrais, o usuário precisa encontrar formas que comuniquem suas características e pensamentos. É preciso desenvolver a personalidade desta personagem que não está sujeita aos limites do perfil do próprio “eu real” do usuário permitindo a exposição do “eu possível” nessa construção. Em outras palavras, o ambiente do *Facebook* torna possível que as pessoas se reinventem através da produção de novas identidades. Por exemplo, no mundo *online*, um homem pode fingir ser uma mulher, um *nerd* pode ser um super atleta e alguém introvertido pode ser uma pessoa extrovertida (ZHAO,

GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1818) e assim pode experimentar uma vida própria e nova da personagem que criou como uma extensão de si.

Essa reinvenção de sua própria imagem, da maneira de se apresentar ao mundo e de ser reconhecido tem exercido uma grande atração sobre o sujeito contemporâneo e seus relacionamentos. Já que o principal atrativo dessa realidade alternativa do universo virtual, de acordo com Bauman, é a aparente ausência das contradições ou objetivos conflitantes presentes na realidade *offline*, uma vez que há uma multiplicidade praticamente infinita de formas de se autorrepresentar e estabelecer laços relacionais *online* cada vez mais efêmeros (BAUMAN, 2011, p. 23). Embora a concepção original do *Facebook* tenha sido para que os usuários se fizessem conhecidos e utilizassem o ambiente não de forma anônima como em salas de *chat*, *blogs* e outras plataformas do tipo, o que se pode observar nas construções dos perfis é um gradativo aumento da distância entre o “eu real” e o “eu possível” levando a criação de “falsos eu”, o que dá origem as chamadas incongruências do “eu” segundo os estudiosos da psicologia (GIL-OR, LEVI-BELZ e TUREL, 2015, p. 1). O universo virtual permite trazer de volta os supostos benefícios do anonimato para uma esfera de relacionamentos em rede e tornar esse “eu possível” uma realidade presente, criando a possibilidade de um mundo *online* completamente anônimo e livre das responsabilidades *offline*, levando os usuários a se sentirem livres para jogarem fora as suas máscaras que utilizam no mundo real e a permitirem que os seus “eus possíveis” se tornem seus “eus verdadeiros” e assim saiam dos abrigos, revelando as novas identidades e tabus reprimidos (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1819). Desta maneira o *Facebook* se torna o grande palco do que se pode chamar de *teatro facebookiano*, onde os dramas e as inter-relações sociais se desenvolvem entre anônimos que se reinventam, se autorrepresentando com seus “eus possíveis” construindo verdadeiras personagens, dotando-as não apenas com aparência física, mas com uma personalidade própria.

Para a construção da personagem, a pessoa ficcional que é concebida na mente do autor para ganhar forma e vida pela performance do ator, é indispensável a criação de uma máscara, não como um apetrecho de disfarce para ocultar a face real do ator, mas com a sua função original quando surge no teatro grego de ser um instrumento de comunicação entre a personagem e os espectadores. Essa máscara precisa ser ampliada através do processo de caracterização da personagem, levando o ator a

demonstrar ao público quem é a personagem e como ela se insere na realidade ali apresentada, revelar a sua personalidade, eventuais conflitos e evoluções que esta pessoa sofre no desenrolar da trama. Pois bem, de forma semelhante como as máscaras e a caracterização externa no teatro tem por objetivo expressar quem é a personagem de forma aparente, no *teatro facebookiano* os usuários passam por um processo similar ao se depararem com uma das tarefas iniciais que é escolha da imagem do avatar, a imagem que poderá se tornar o seu rosto e corpo virtuais, escrever uma auto apresentação que os defina. Segundo Soraya Mehdizadeh é nesse desenvolvimento que os usuários selecionam fotografias que achem atraentes e escrevem suas auto descrições para que sejam promissoras ao projetar uma imagem melhorada de si, ou o seu “eu possível”, os usuários podem ainda medir o êxito que tiveram com a sua escolha pelos comentários e curtidas dos outros usuários (MEHDIZADEH, 2010, p. 360). Assim o construtor de sua autorrepresentação pode escolher a imagem de alguém famoso, uma personagem de seu livro favorito, até mesmo uma parte do corpo ou um objeto que tem por propósito indicar como aquele sujeito se enxerga ou que deseja que o mundo o perceba, sem que necessariamente guarde qualquer semelhança com a imagem real do usuário, mas sim com o seu “eu possível” a ser ali projetado e representado.

As autodescrições são construídas com textos para provocar a criação de imagens naqueles que as leem, despertando assim sensações e ajudando a identificar além da mera aparência física representada no avatar. Da mesma forma que o autor e o ator teatrais devem dotar a personagem com características tais como forma de falar, andar e de se portar para transmitirem a sua interação com o espaço cênico ali retratado, a autodescrição visa através da escrita ou da escolha de textos e outras linguagens que transmitam essa mesma interação com o universo ali representado. Embora não aja mobilidade física no ambiente virtual, a forma de se expressar pode marcar a presença, o deslocamento de opiniões e a postura do sujeito. Assim, por exemplo, é possível a construção de uma autorrepresentação de erudição, com a escolha da fotografia de alguém que tenha a aparência de um intelectual, com a escolha de citações de frases de autores clássicos ou que estejam em alta, sem que esse “eu possível” represente de fato o “eu real” do seu construtor que pode ignorar muito do que deseja ali retratar, ou ainda de forma oposta ser alguém conectado as

últimas novidades da moda e das tecnologias para se tornar popular, sendo que a sua realidade pode ser extremamente diferente dessa sua construção.

Segundo Bauman, essa é uma das características mais interessantes do ambiente virtual e que atrai muitos dos seus usuários (principalmente os mais jovens), a capacidade de poderem remodelar o seu “eu possível” ali representado e modificar a sua rede de acordo com as suas necessidades ou caprichos do momento, diferentemente do passado em que se buscava uma cristalização da própria maneira de ser percebido e definido no mundo, as redes sociais dão forma a reivindicação contemporânea de reinvenção e reidentificação permanentes (BAUMAN, 2011, p. 24). O que pode se tornar ainda mais claro ao se aplicar de forma paralela a reflexão proposta por Jean Starobinski com base no pensamento do filósofo existencialista dinamarquês Søren Kierkegaard, que considera o uso das máscaras como uma maneira do ser humano buscar reencontrar-se com a sua essência perdida e por não conseguir, acaba buscando encontrar formas de escapar de si, numa sensação de impermanência e pluralidade de seu “eu real” (STAROBINSKI, 2016, p. 308-309), num esforço de encontrar algo que lhe aderência a sua realidade ou que permita que ela seja remodelada, o que também é atestado por Santella ao analisar que as comunicações pelas redes evidenciam que os sujeitos contemporâneos são constituídos de forma múltipla, mutável e fragmentada (SANTAELLA, 2007, p. 92). Esse aspecto é importante porque segundo Zao *et al.*, pesquisas que tem observado as construções dos “eus possíveis” em ambientes dedicados ao relacionamento romântico na Internet, *sites* de namoro, indicam que seus usuários consideram as construções de suas autorrepresentações *online* como parte integrante de sua identidade real e por isso acabam por conectar o seu desempenho *offline* com as suas representações virtuais (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1819-1820). De forma semelhante a construção da autorrepresentação facebookiana, embora oculte em certo grau o “eu real” do seu construtor, acaba por expressar essa constante remodelação de sua forma de se apresentar e se relacionar com o mundo. Assim como a personagem carrega em si semelhança de características com o ser a quem ela representa em cena, o perfil também acaba por dar indicações do “eu real” do seu construtor de forma implícita, com pistas embutidas em seus *posts* e imagens compartilhadas (GIL-OR, LEVI-BELZ e TUREL, 2015, p. 2). Essas pistas permitem que haja uma conexão entre o “eu possível” representado no *Facebook* e o “eu real”

do seu construtor, o que revela a verossimilhança que é sempre exigida na construção de boas personagens.

Outra aproximação entre a construção da personagem teatral e a autorrepresentação no *Facebook* está na necessidade da indicação do nome daquele que ali se faz representar. O ambiente virtual permite que o usuário escolha a forma como quer ser chamado, sem que necessariamente este seja o seu nome real. Essa facilidade permite tanto que se adote um apelido ou *nickname*, abrindo-se as portas para a adoção de pseudônimos que melhor representem o construtor. Mais uma vez há a necessidade de um exame do pensamento kierkegaardiano para interpretar a pseudonomia como um símbolo do afastamento entre o “eu verdadeiro” e o “eu possível” representados pelo nome real e o nome assumido na personagem o que, de acordo com Starobinski, traduz uma busca por um direito interior ainda não conquistado de existir em afastamento, dando assim possibilidade para uma criação de si por si mesmo, permitindo a exposição do “eu possível” e que se torna integrado pela escolha de seu novo nome (STAROBINSKI, 2016, p. 310-311). Outro fenômeno próximo, só que distinto, da pseudonomia e também encontrado na literatura é a heteronímia, usado amplamente pelo grande poeta português Fernando Pessoa. Esse recurso pode ser observado por um breve exame da obra deste poeta, onde fica evidente que cada construção das personagens heteronímicas carrega consigo uma cosmovisão própria, demonstrando como cada máscara concebe a sua realidade (LOPES, 2017, p. 192). Em outras palavras, assim como a escolha do nome da personagem no teatro pode marca-la de forma definitiva e se tornar a sua principal característica, na construção da autorrepresentação facebookiana, a escolha desse nome traz a busca dessa conexão e adoção de uma nova entidade que tem por objetivo se constituir na representação das possibilidades de existir do seu construtor, tornando-se real e individualizada, muitas vezes adotando até mesmo cosmovisões aparentemente diferentes e conflitantes entre o “eu real” e o “eu possível” ali representado.

Na construção da personagem tão importante quanto a sua caracterização externa é a interna, a formulação dos aspectos complexos da sua personalidade. O mesmo ocorre na construção da autorrepresentação facebookiana, uma vez que se faz necessário encontrar a harmonia entre o que é visto com o que é dito. Diferentemente do que acontece na esfera física, a esfera virtual carece de meios

claros para a exteriorização das complexidades emocionais e psicológicas, se no mundo real há as expressões faciais, alterações da maneira de respirar e outros trejeitos que podem indicar uma mudança de humor, aprovação ou descontentamento, no ambiente digital essas manifestações ficam restritas a uma estruturação da linguagem por parte do usuário, ou tomando por apropriação do pensamento de Michel de Certeau, ao valer-se das reflexões lacanianas, se percebe que a retórica é usada não apenas para ornamentar o discurso, mas também para indicar as suas preferências, deformações e mudanças de lógica (DE CERTEAU, 2016, p. 216). Essa busca para exprimir os estados constituintes da personalidade faz a linguagem abrir um espaço não apenas para a retórica, mas para a própria dialética, a gramática e sobretudo para a poética e assim dar voz ao que se está por dizer e que transcende em muito as meras letras e se apropria de todas as formas de linguagens possíveis como a fotografia, canções, vídeos e outras. O que segundo Santella revela a importância da linguagem como um dos constituintes do sujeito e o meio pelo qual ele adquire relevância cultural (SANTAELLA, 2007, p. 91), para dar constituição e inteligibilidade ao seu discurso que revela a personalidade que ali se faz representar.

Neste tipo de autorrepresentação percebe-se latente a disposição para expressar sentimentos como, por exemplo, o amor e a tristeza das formas mais acentuadas possíveis, com a utilização de todas as formas de linguagens disponíveis para dar vazão a esses sentimentos bem como a realidade do anonimato também favorece esse tipo de expressão sentimental, já que nesta atmosfera teatral da rede, o usuário não tem receio de tornar a sua personagem patética ou apaixonada ao extremo, não conhece limites para expor a sua autorrepresentação, pois se sente protegido por detrás de sua máscara e a usa na busca de comunicar o sentimento e a emoção que envolve a cena como um todo. A marca da afetividade que se torna presente nos discursos (DE CERTEAU, 2016, p. 104) de forma a expressar o sentimento que se experimenta em sua intensidade máxima. Mais uma vez a linguagem se estabelece como o instrumento de mediação pelo qual o sujeito dá forma para exteriorizar os seus constituintes internos e pessoais.

Dessa maneira, a realidade teatral do *Facebook* abre uma nova possibilidade para a concepção platônica da imitação da realidade, marcada pela dicotomia entre o mundo das ideias (inteligível) e a perfeição com o mundo das coisas (sensível) e suas

imitações imperfeitas. Na medida em que o teatro se apresenta como uma representação da realidade ele também oferece a possibilidade do sujeito se ocultar e se fazer representar pelas várias máscaras que o escondem, gerando assim uma multiplicidade de outros sujeitos, cada qual com suas próprias marcas distintivas de visão de realidade (LOPES, 2017, p. 191) e essa também é a realidade proporcionada pelos ambientes das redes sociais, especialmente o *Facebook*, com a construção de um universo paralelo no qual o seu construtor pode se tornar e vivenciar o que desejar. O que pode ser expressado de forma poética por Manuel Bandeira em seu poema intitulado *Vou-me embora pra Pasárgada*, nos seguintes versos da primeira estrofe:

Vou-me embora pra Pasárgada
 Lá sou amigo do rei
 Lá tenho a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada (BANDEIRA, 2017-2018)

Assim o *teatro facebookiano* se torna um espaço de multiplicidade de expressões e para a construção de diferentes cidadãos de Pasárgada, que moldam a sua própria realidade pois as suas autorrepresentações não são apenas amigos do rei, como diz Bandeira, mas são os próprios reis e rainhas que se reinventam constantemente nessa realidade teatral. O que torna como uma de suas ferramentas interpretativas, a construção da personagem teatral. Para se tentar enxergar um pouco além das máscaras que são colocadas, como diz Fernando Pessoa em seu poema monumental *Tabacaria*:

Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara. (PESSOA).

A realidade teatral facebookiana, de acordo com Santaella, tornou propícia a prática da encenação e da representação no ciberespaço indicando a subjetividade e a multiplicidade constituintes do “eu” (SANTAELLA, 2007, p. 93). A compreensão do sujeito está não na remoção da máscara, mas em como essa máscara se encaixa na sua face e a personagem exprime a sua personalidade. O entendimento da construção do perfil pela ótica teatral e a lógica da construção da personagem são de grande importância para que se possa interpretar como essas autorrepresentações se relacionam e interagem no ambiente da rede social, pois todas as relações humanas em todas as suas esferas também seguem padrões teatrais de desenvolvimento, como será evidenciado no próximo capítulo.

2 AS RELAÇÕES SOCIAIS, O TEATRO DAS INTERAÇÕES

Como observado no capítulo anterior, se pode perceber que é possível a transposição do processo de construção da personagem teatral para a autorrepresentação facebookiana, assim como a maneira que essa máscara criada se adequa também ao processo interacional das redes sociais.

O ser humano é por natureza social e relacional. Por esse motivo necessita, incessantemente, de formas de interagir tanto com outros elementos do mundo que o circunda, quanto com outros sujeitos. É justamente nesses encontros interacionais entre os diferentes sujeitos que se podem observar os elementos teatrais, bem como cada um dos autores/atores em cena moldam e desenvolvem as suas personagens, exibindo as suas características e dando indícios do que se espera em cada uma das relações interacionais que se estabelecem, bem como desejam ser reconhecidos e tratados durante a cena em curso e posterior a ela.

Dentro dessa perspectiva de que as relações sociais, sejam elas reais ou virtuais, carregam em si elementos que podem ser percebidos e explicados pelo teatro uma vez que, como Erving Goffman ressalta, todo sujeito desempenha um papel e implicitamente solicita aos seus pares que levem a sério a impressão que ele busca transmitir e sustenta diante deles (GOFFMAN, 2014, p. 29). Neste jogo de interações, conforme as cenas vão sendo estabelecidas e as personagens interagem faz com que a trama de teatro virtual/vital se desenrole.

2.1 INTERAÇÕES SOCIAIS COMO REPRESENTAÇÃO TEATRAL

Conforme indicado por Santaella (2007), Castiajo (2012) e Pallotini (2015) é possível entender o teatro como uma representação da realidade social e humana. Da mesma forma que se pode utilizar os seus elementos cênicos e dramaturgicos para estudar as relações sociais e os recursos utilizados em cada ritual interacional que, conforme propõe Goffman, podem ser vistos como a forma que cada sujeito é levado a confiar a sua autoimagem esperando a conduta apropriada de outros sujeitos (GOFFMAN, 2011, p. 49). Em qualquer tipo de interação o sujeito sempre estará apresentando uma versão de si que melhor se encaixa na situação a que está exposto, ou seja, que se adapta melhor a cena. Com isso ele espera, que através de sua participação, a realidade ali experimentada continuará intacta e progredirá. Esse tipo

de comportamento pode ser observado em todas as interações humanas, sejam elas face a face ou mediadas por dispositivos diversos, como no universo virtual contemporâneo.

Todos os sujeitos estão envolvidos em uma rotina constante e intensa de encontros e interações sociais. Sendo nesses contatos sociais que um dos elementos de uma narrativa se desenvolverão através da ação-reação.

Em todas essas situações as pessoas envolvidas necessitam analisar e coletar informações sobre os demais participantes, ao mesmo tempo em que também devem oferecer dados a respeito de si mesmos. Goffman pondera que essas informações fornecidas a respeito do sujeito servirão para definir a cena e o seu andamento, tornando os demais atores capazes de antecipar o que se espera deles e o que eles podem esperar desse primeiro sujeito em foco (GOFFMAN, 2014, p. 13). Assim, a interação se realiza com base nos dados que cada participante fornece sobre si e na interpretação que os demais formam a partir dos sinais que são emitidos para o conhecimento daquela pessoa. Estas informações são obtidas através dos sentidos: observações e impressões como a visualidade, a percepção das condutas verbais e gestuais demonstradas, o vestuário adotado. Essas percepções são apreendidas a partir das próprias experiências anteriores dos observadores com outros sujeitos num processo de aproximação com os estereótipos que nem sempre podem ser comprovados (GOFFMAN, 2014, p. 13). Essa imagem interpretada é construída mentalmente e sintetizada naquele lugar, naquela cena.

Essa construção está diretamente ligada ao que Goffman define como sendo a *linha* que cada participante do encontro adota e que consiste em um padrão de comunicação verbal e não-verbal, onde se torna estabelecido suas opiniões sobre a situação vivida e suas reações (GOFFMAN, 2011, p. 15). A linha é o elemento basilar para a construção dos aspectos dessa representação do “eu” do sujeito, ou seja, da personagem que será construída para aquela cena.

Dependo da linha adotada pelo sujeito, ou seja, do conjunto de posturas e comunicação para expressar suas posições que escolheu, e do seu objetivo dentro daquela cena ele pode transmitir impressões diversas aos seus interlocutores, tais como, a de que ele deseja que pensem bem ao seu respeito, ou que achem que os admira e que nutre bons sentimentos por eles, ou ainda que não percebiam nenhum de seus sentimentos reais (GOFFMAN, 2014, p. 15). Ao escolher a linha que adotará,

formando assim o seu padrão de comportamento e comunicação, o sujeito tem como objetivo particular exercer um certo controle regulador sobre a conduta dos demais atores que estão participando da cena buscando prever os próximos movimentos dessas personagens e principalmente da forma em que é tratado e reconhecido por elas naquela situação.

Esse expediente regulatório é utilizado pelo ator a medida em que ele passa a se expressar de modo que os demais tenham a impressão de que agem de forma voluntária, porém, acabam por agir da forma que era esperada inicialmente. Goffman observa que quando uma pessoa está diante de outras, por alguma razão é levada a atuar de maneira que lhes transmita a imagem que desejam naquele momento (GOFFMAN, 2014, p. 16), tanto pelo que falam, quanto pelo que demonstram por suas ações. Como por exemplo, se certas práticas são consideradas indicadores de popularidade em um determinado cenário social, pode-se esperar que os atores passem a atuar de forma a dar a impressão que também participam daquela prática e demonstrar que são populares. Neste contexto o que se mostra mais relevante para a detecção da personagem em construção pelo sujeito são as expressões emitidas de forma não verbal, ou seja, as ações que visam gerar alguma tipo de impressão e respostas dos demais participantes em cena, esse tipo de expressão é, segundo Goffman, de natureza mais teatral, contextual e possivelmente não proposital, ainda que possa ou não sido arquitetada intencionalmente (GOFFMAN, 2014, p. 16) pelo ator.

Desta forma se estabelece um binômio representativo/interpretativo nas relações interacionais, ou seja, de um lado a necessidade de estabelecer uma linha, escolhendo e calculando quais impressões se deseja representar em determinada situação. Enquanto do outro lado a interpretação que os atores receptores terão daquela expressão que lhes foi enviada, o que pode levar a uma leitura correta ou não dos aspectos do sujeito observado e a sua posição dentro daquela cena. Tendo-se em mente que a escolha da linha e as suas manifestações são extremamente subjetivas, pois apenas o próprio sujeito sabe, parcialmente, a imagem que deseja e conseqüentemente a personagem que deverá construir, motiva a questão: de que maneira se pode equacionar esse binômio interacional representação/interpretação? Neste ponto Goffman apresenta uma de suas conclusões que pode trazer luz sobre esse questionamento, uma vez que os demais atores agem como se o sujeito tivesse

emitido um determinado tipo de impressão, de forma pragmática e funcional, é possível inferir que ele conseguiu projetar de forma efetiva uma certa definição da situação, promovendo assim a compreensão desejada de si (GOFFMAN, 2014, p. 18), dentro dessa lógica de raciocínio podemos afirmar que é estabelecido com sucesso o contato interacional. Pois há o reconhecimento das emissões das partes participantes e o ritmo cênico se apresenta em sucessões de trocas de impressões entre os interlocutores e as suas respectivas respostas desejadas, onde cada sujeito, por sua vez, se utiliza de sua linha adotada, das suas expressões emitidas.

Como também se observam os elementos regulatórios, para conduzir a cena de acordo com o que espera. Fazendo surgir como que um palco onde cada ator desempenha o seu papel, exibindo em suas personagens em ação e com isso buscando estabelecer um equilíbrio no controle da situação, ao responder o seu companheiro de cena e tentado conduzi-lo para onde deseja para o desdobramento da cena, sendo que o seu interlocutor poderá também tentar fazer o mesmo, ou simplesmente aceitar a condução da cena desempenhando assim o seu papel da melhor maneira que lhe parecer e de forma a agradar o seu companheiro na interação.

2.1.1 Fachada, a personagem social em construção

Uma vez que a linha escolhida pelo sujeito será o seu fator norteador para a construção da sua autoimagem a ser apresentada aos outros. Este deverá construir a sua personagem de maneira a expressar o seu padrão comportamental de forma aceitável do ponto de vista social e simultaneamente deverá estar em harmonia com a linha que os outros interlocutores assumiram a seu respeito durante a sua observação e interação.

Essa representação edificada com base na linha adotada pelo sujeito é definida, segundo Goffman, como *fachada*, que é “o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu” (GOFFMAN, 2011, p. 15) e pela qual ela expõe parte de seus atributos como profissão, gosto pessoais, posicionamentos políticos e outros aspectos que se tornem relevantes dentro do contexto desejado.

A fachada consiste então de uma imagem do “eu” do sujeito que é delineada por seus atributos sociais (GOFFMAN, 2011, p. 16) identificáveis e aceitáveis pelos

demais atores, em suma, pode-se entender a fachada como uma personagem teatral, ou seja, o meio utilizado pelo sujeito para interagir e participar das cenas estabelecidas no palco do teatro das relações sociais, bem como representar as suas próprias opiniões e reações perante os demais atores.

De forma análoga e muito próxima ao processo de construção da personagem no teatro, a construção da fachada passa pela necessidade do reconhecimento dos pressupostos e emoções que serão vivenciadas pelos sujeitos a quem representam. Goffman afirma que a pessoa experimenta uma catexia em relação a sua fachada, de forma que se liga emocionalmente a ela (GOFFMAN, 2011, p. 16), concentrando nela toda a sua energia para construí-la e mantê-la de forma adequada permanentemente. Essa ligação íntima entre o “eu” e a sua personagem se torna evidente ao se observar que durante o desenrolar da cena o sujeito pode vir a se sentir de forma agradável, se a sua fachada se adaptar bem ou até melhor do que se esperava, ou sentir-se mal ao perceber que a personagem que construiu não se adequa perfeitamente ou está inferior ao contexto em que se encontra.

Assim como a personagem teatral é uma projeção de ideias do autor do enredo teatral, a fachada também é fruto da projeção inicial do sujeito que o prende aquilo que deseja transmitir e o leva a abdicar de quaisquer outras fachadas que poderia adotar naquela cena (GOFFMAN, 2014, p. 23), levando a pessoa a agir para que os demais levem a sério a impressão apresentada diante deles e que possui todos os atributos que se esforça em evidenciar (GOFFMAN, 2014, p. 29). Reforçando os aspectos que delineiam a sua personagem e a aceitação do seu lugar em cena. Como um exemplo dessa escolha, pode-se observar a fachada que um homem escolhe para o seu convívio familiar, que traz aspectos mais leves e descontraídos com seus filhos e esposa, no entanto ao escolher essa fachada, fica claro que ele renúncia tantas outras como a de ser um sujeito sisudo e dado a reclamações ou ainda da própria fachada do seu ambiente profissional, uma vez que muitas das posturas utilizadas em cada um dos ambientes poderão ser conflitantes ao se utilizar uma fachada que não pertença aquela situação, ou seja, a personagem se mostra equivocada para a cena em andamento.

Obviamente, da mesma forma que a personagem teatral não pode ser uma rocha que não sofre nenhum tipo de variação, a fachada também não o pode ser, antes ela sofre alterações à medida em que é exposta as cenas com outros atores, o que faz

com ela venha a experimentar acréscimos e modificações com base nas informações que o ator consegue colher ao observar os seus companheiros de cena (GOFFMAN, 2014, p. 23). No entanto, assim como na evolução da personagem teatral, essas mudanças devem ser harmônicas, livres de contradições com a construção inicial e verosímeis para os demais observadores.

Uma vez que o sujeito altere a sua linha de forma radical ou a modifique de maneira que a deixe desacreditada causará um desconforto aos demais atores, que estão preparados para agir de determinada forma e que por essa alteração extrema já não se adequa aquela cena em andamento (GOFFMAN, 2011, p. 21). O que ocasiona uma ruptura do enredo antes estabelecido e arriscando que o contato interacional seja encerrado de forma constrangedora a todos envolvidos ou ao próprio sujeito causador da perturbação. De uma forma ou de outra, tal atitude poderá levar a perda da fachada e a exposição de posturas ou sentimentos que se tinham a intenção de ocultar ou de modificar a sua percepção. Levando o ator a se perceber sem sua máscara, tendo sua performance em cena é comprometida e em muitos casos aniquilada, ou ainda, retratando a sua representação como insuficiente em sua competência, levando assim, a exclusão daquela personagem das cenas posteriores.

Como as interações sociais se assemelham as cenas teatrais e os sujeitos são atores que constroem e vestem a sua personagem em cada uma das situações ao escolher a fachada que melhor se adequa e expressa os atributos que desejam comunicar. Pode-se observar ainda que, assim como a caracterização externa da personagem teatral, a fachada pessoal é o meio que o sujeito utilizará para se expressar e se posicionar em cena através do seu vestuário, indicação de gênero, idade, características raciais e outros padrões como a linguagem verbal e corporal (GOFFMAN, 2014, p. 36), para assim ganhar a sua territorialidade no cenário e passar a interagir com o mesmo. O cenário nas interações sociais pode ser entendido como o pano de fundo onde irão se desenrolar as ações dos atores, tais como a mobília, decoração de ambientes (GOFFMAN, 2014, p. 34) e outros elementos que possam delimitar o espaço que deve ser utilizado pela personagem.

Ao se aplicar os elementos cênicos a fachada social, refere-se a um conjunto de ferramentas e características identitárias que apenas alguns poucos atores podem se adaptar e utiliza-las, Goffman usa a metáfora de uma sala de estar de uma determinada casa onde apenas um grupo restrito de pessoas e com determinadas

características podem se identificar completamente (GOFFMAN, 2014, p. 35). Esse aspecto pode ser observado com grande clareza em ambientes profissionais, onde se atribuem determinados tipos de comportamento aos diferentes nichos. Por exemplo, em um ambiente escolar se espera que os atores que estão representando o papel de professores ajam com uma certa semelhança em suas ações, mantenham um tom de voz cordato e que demonstre autoridade, espera-se que demonstrem desenvoltura no manejo dos conteúdos que ministram. Por outro lado, dos atores que desempenham o papel de alunos se espera a prontidão na recepção do conteúdo que está sendo ensinado e que sigam as instruções que lhes são impostas.

É dentro dessa perspectiva que a fachada social tende a ser institucionalizada, pois carregam algumas características estereotipadas abstratas e que se mostram funcionais e estáveis no desempenho das cenas que se encontram (GOFFMAN, 2011, p. 39), um outro exemplo dessa constatação da escolha da fachada social pode ser observado no ritual de ordenação dos pastores da Igreja Presbiteriana do Brasil, que ao descrever os diferentes títulos pelos quais os pastores são tratados nos textos bíblicos e da interpretação dos deveres que os mesmos exprimem, prescreve que o pastor é chamado “ministro, porque lhe cumpre ser austero e prudente” (IGREJA PRESBITERIANA DO BRASIL, 1999, p. 92). O que deixa claro qual é a imagem e o comportamento que se esperam de alguém que exerce essa função religiosa, ou seja, como essa personagem deve se encaixar em cena.

Da mesma forma como se esperam certos comportamentos daqueles que se tornam políticos, médicos, artistas ou participantes de outros grupos sociais, o que possibilitada, segundo Goffman, que os observadores e interlocutores participantes daquela cena necessitam apenas ter um conhecimento limitado a um pequeno vocabulário da fachada apresentada (GOFFMAN, 2014, p. 38), tornando assim a decodificação da cena e a forma que cada personagem deve agir no seu desenrolar.

Todos esses indicativos ressaltam a importância do uso da fachada e do desempenho desta personagem de forma a possibilitar as relações sociais. No entanto esta realidade requer também que se reconheça uma outra necessidade, que é que se mantenha a fachada, ou seja, a personagem funcional e adaptável, pois ao colocar-se em risco essa construção o sujeito fica exposto e fragilizado. Dentro dessa compreensão é possível concordar com Goffman em sua afirmação de que “a manutenção da fachada é uma condição da interação, não o seu objetivo”

(GOFFMAN, 2011, p. 21). De fato, o que se mostra perceptível nos contatos sociais é que se mantenha a imagem construída de forma coerente, por isso pode-se observar nas relações sociais uma espécie de código de interação. Que se revela por uma série de maneiras para permitir que o ator preserve ou em casos extremos salve a sua fachada, mantendo assim a sua personagem e o andamento da cena de forma estável.

A fachada social de um determinado sujeito pode ser colocada em risco por comportamentos próprios que podem lhe trazer algum tipo de constrangimento, como a expressão de conceitos ou opiniões fora do contexto que está inserido. Ao agir de maneira que indique uma supervalorização de si e que esta impressão não é compartilhada pelos demais atores ou pelo outro extremo há uma clara atitude de menosprezo ou auto humilhação de si. Ou adotando ainda outros comportamentos que causem uma interrupção da linha que estava sendo seguida dentro daquela situação.

Por outro lado, o sujeito também pode vir a colocar a fachada dos outros participantes em risco. Poderá fazer isso ao adotar algum comportamento que os constranja, ainda que sem intenção ou malícia, com o uso de uma linguagem que transpareça pouco apreço por sua pessoa e opiniões, ou ainda pelo uso de anedotas ou outros tipos de brincadeiras que podem levar o seu interlocutor a se sentir desajustado ou desrespeitado (GOFFMAN, 2011, p. 24). Para todas essas situações de desajustes das personagens construídas para representar o “eu” do sujeito naquela cena, há meios para a preservação ou, como Goffman chama, “salvamento da fachada” (GOFFMAN, 2011, p. 22).

O processo de preservação pode vir a se dar justamente pela ligação emocional que o ator desenvolveu por sua personagem, uma vez que ela materializa e encarna os seus anseios e representa a si próprio dentro daquela cena, ou ainda para defender a sua honra e orgulho. Da mesma forma ele também pode agir para tentar preservar a fachada dos outros interlocutores, por se sentir ligado emocionalmente de alguma forma aquelas imagens que lhe transmitem, por sentir que os seus companheiros de cena também tenham o direito moral a proteção ou ainda simplesmente para evitar hostilidades que poderão lhe ser dirigidas caso haja a perda da fachada (GOFFMAN, 2011, p. 22), o que em última análise demonstra que tanto a preservação da própria fachada como a dos outros participantes acaba por redundar na preservação da

própria personagem do sujeito e na manutenção da estabilidade e conforto do andamento da cena.

Apesar de ser indiscutível que há uma infinidade de organizações sociais espalhadas pelo globo terrestre e que cada uma dessas comunidades é também marcada pela sua própria cultura. Faz com que em cada um desses grupos seja encontrada uma maneira própria para se preservar a fachada do sujeito (GOFFMAN, 2011, p. 22), mas que podem ser classificadas em grupos de ações semelhantes independente do contexto cultural. Algumas dessas práticas que serão apresentadas a seguir.

2.1.1.1 Preservação da fachada

Independente da cultura ou meio social sob observação, toda vez que um sujeito percebe que a sua fachada se encontra ameaçada, imediatamente ele tomará medidas para evitar que a sua personagem seja desconstruída ou comprometida a ponto de deixá-lo exposto perante os outros. A preservação da fachada é um dos acordos silenciosos previstos no código social, uma vez que sem a personagem adaptada corretamente a cena a interação acaba por ser impedida de acontecer.

Um dos meios para utilizados para a preservação da fachada se dá através do processo de evitação que, conforme Goffman pontua, é a forma mais eficiente de não se expor a fachada a riscos, é evitar qualquer tipo de participação em contatos em que essas ameaças possam surgir (GOFFMAN, 2011, p. 24). Essa prática que consiste em procurar um meio de fugir de situações que se revelem perigosas é um instinto básico do ser humano e perfeitamente reproduzível nas relações sociais. Neste caso, uma vez que o risco é detectado o sujeito pode decidir se abster de participar daquela interação que se apresenta ou, ainda, tentar uma maneira para que ela aconteça através de intermediários até que reconheça qual a linha que se espera que ele adote, de forma que se sinta seguro.

Assim, como medida defensiva, quando uma pessoa se percebe dentro de uma cena onde a sua personagem pode ser colocada em risco ela pode passar a evitar certos tópicos, informações e atividades que poderiam levar a uma manifestação inconsistente da sua linha adotada (GOFFMAN, 2011, p. 25) e conseqüentemente a

uma interpretação equivocada por seu companheiro de cena, colocando em risco toda a interação.

Nesta situação o ator pode demonstrar de início uma certa timidez e reserva aos demais interlocutores, além de se esforçar para omitir os seus sentimentos até que fique claro qual é o tipo de linha a ser apoiada pelos demais para que ele a utilize com segurança. Dessa forma o sujeito inicialmente irá ter extrema cautela ao apresentar as suas qualidades com modéstia, para que o seu “eu” ali representado seja percebido e que sejam evitados riscos de que seus atributos sejam questionados por não estarem à altura de sua personagem construída e posta em cena (GOFFMAN, 2011, p. 25), o que causaria a perda de sua fachada e o fim da interação para ele.

Uma variante da evitação ainda pode ser adotada no caso algum incidente que tenha ocorrido e ainda assim o ator deseja manter a sua personagem em ação e evitar que seja exposto. Goffman chama essa variante de “cegueira diplomática” (GOFFMAN, 2011, p. 27), que consiste na decisão de ignorar ou de agir como se nada tivesse acontecido e nenhuma ameaça a fachada houvesse sido detectada, embora o tenham sido interpretados como riscos iminentes (GOFFMAN, 2011, p. 27). Goffman usa como exemplo dessa cegueira diplomática quando sujeito finge que não percebeu o seu estômago roncar, não esboçando nenhum tipo de reação externa e mantendo a sua postura inalterada (GOFFMAN, 2011, p. 27), na expectativa de que os demais atores em cena também ignorem a falha e sigam a cena. A cegueira diplomática poderá ser utilizada em casos onde de fato um incidente seja reconhecido e não possa ser simplesmente ignorado pelo ator que teve a sua fachada ameaçada, neste caso Goffman destaca que diante deste evento o sujeito precisará dar suporte a sua cegueira com o uso de clemência com o causador da ameaça para relevar a situação sem se constranger (GOFFMAN, 2011, p. 27), neste caso o ator causador do incidente estará exposto e deverá encontrar meios para lidar com a situação e da clemência que lhe foi oferecida para que ambas as personagens possam ser preservadas e mantidas.

O processo de evitação não se trata apenas de um método para a proteção da fachada do próprio sujeito, mas também se mostra como um instrumento para proteger as outras personagens em cena. Segundo Goffman observa, o uso dessa maneira defensiva leva o ator em cena a estender aos demais todas as demonstrações de polidez e respeito, assegurando a utilização do correto tratamento

cerimonial dentro do cenário em que se encontram. Além de agir com discrição e evitar todas as maneiras que possam vir a contradizer ou constranger (GOFFMAN, 2011, p. 26) a apresentação da personagem construída para aquela cena, preservando assim o equilíbrio e o andamento cênico esperado.

O processo corretivo, por sua vez, tem lugar quando não é possível ignorar ou simplesmente evitar que aconteça um incidente que ameace as fachadas dos participantes da interação. Neste caso será necessário iniciar formas de que esta ameaça seja neutralizada e a ordem restabelecida. O processo corretivo pode ser entendido como uma sucessão de movimentos, ou jogadas, que cada ator fará para poder reaver a sua dignidade cênica.

Desta forma, o primeiro movimento ser executado consiste em lançar um desafio ou uma denúncia, que tem por objetivo sinalizar aos participantes que houve um erro de conduta e que o mesmo deve ser reparado. Goffman sinaliza que ao adotar esse movimento, o ator que foi vítima do incidente indica que as consequências da inadequação de conduta serão mantidas e que as atitudes ameaçadoras deverão ser solucionadas (GOFFMAN, 2011, p. 29), caso contrário o ofensor estará sujeito a ter seu direito de interação extinto sumariamente, uma vez que o ofendido entende tal conduta e agressão como injustas e incoerentes com a personagem que exhibe em cena.

Como segundo movimento, o sujeito ofendido apresenta um tipo de oferta para que o ofensor se reabilite e restaure o equilíbrio da cena (GOFFMAN, 2011, p. 29). Esse jogada pode ser feita tanto de maneira a desqualificar o ofensor ao se afirmar que tal pessoa não estava agindo por sua própria decisão, mas que seguia as ordens de outros ou ainda que estava sob influência de algo que o privou de sua capacidade de julgar seus atos convenientemente (GOFFMAN, 2011, p. 29). Outra opção é a de rotular tal evento como uma brincadeira de gosto duvidoso, mas que não passou de uma ação desastrada do ofensor.

Neste caso, o ator que provocou o embaraço pode aceitar esta oferta de reabilitação e exercer o terceiro movimento para corrigir a situação e preservar as fachadas envolvidas que consiste em apresentar meios de compensar suas ofensas, como Goffman propõe, indicando os meios de punição, penitência e expiação para si, que ainda que não possam provar a sua inocência, indiquem o seu arrependimento e que se trata de uma nova pessoa diante deles (GOFFMAN, 2011, p. 30), oferecendo

assim suas sinceras desculpas e reconhecimento de culpa. Buscando assim a restauração as fachadas envolvidas na situação e apoiadas naquela ordem estabelecida (GOFFMAN, 2011, p. 31). Visando que seja reconhecida como uma personagem digna de confiança e de ser mantida dentro daquela cena adequadamente. Assim como seu último movimento, o sujeito ofendido comunica ao ofensor a sua indulgência em perdoá-lo e o ofensor sinaliza a sua gratidão em receber essa manifestação de sua reabilitação e manutenção naquele grupo.

A escolha do processo de preservação da fachada estará sempre condicionada a identificação dos incidentes e ameaças que possam surgir. Cabendo ao sujeito analisar os riscos a que está sendo submetido e adotar uma tática de defesa mais passiva, através da evitação, ou uma ação mais ativa, através da correção. Em ambos os processos o ator tem em mente que precisa preservar a sua personagem e defender a linha que adotou, caso não o faça estará sendo exposto de forma extrema e tendo o seu “eu” que deseja proteger sendo revelado, o que não haverá forma de reverter posteriormente.

A ação de preservação de fachadas não é algo realizado por apenas um ator, mas é uma atividade realizada em grupo, onde cada personagem em cena coopera, se redimindo de possíveis ofensas ou buscando formas de evitar possíveis acontecimentos que venham a comprometer as fachadas em cena.

Com a manutenção da integridade das fachadas cada sujeito fica pronto para realizar dramaticamente o seu papel naquela cena. Estando perfeitamente adaptado pode expressar as suas opiniões, demonstrar as suas habilidades, destacar os aspectos necessários de sua posição (GOFFMAN, 2014, p. 43). Desta forma, a cena poderá ser desenvolvida com tranquilidade e dentro de uma certa previsibilidade, onde cada ator segue o seu roteiro de interação, respondendo aos estímulos que recebe e se adaptando através das informações que coleta ao observar os demais participantes da situação. Alternando assim o controle da cena, mantendo a interação dentro dos parâmetros aceitáveis para todos os envolvidos.

2.1.2 Deferência e porte, ações de reforço da personagem

Uma vez que o sujeito constrói a sua personagem, estabelecendo a imagem que deseja transmitir, ele se compromete com a manutenção da mesma e isso requer que

adote uma série de ações e comportamentos que a reforcem (GOFFMAN, 2011, p. 56). Esse reforço se realiza na medida em que o ator projeta a definição da cena e como isso condiciona o tipo de resposta que é adequada para que a sua fachada expresse. Bem como obter as devolutivas desejadas dos seus companheiros de cena.

Goffman observa que esse tipo de expectativa acaba por exercer, automaticamente, uma exigência moral sobre os demais atores, fazendo com que tratem aquele interlocutor com o respeito e atitudes que ele demonstra lhe serem devidos (GOFFMAN, 2014, p. 25). Esse tipo de esforço em destacar certos atributos que devem ser valorizados e respeitados pelos demais sujeitos, são representados pela deferência que essas fachadas reivindicam para seus criadores e pelo porte que ostentam.

2.1.2.1 Deferência

Deferência pode ser entendida como um meio simbólico pelo qual um ator comunica a um dos seus companheiros de cena que tem por ele uma certa admiração, de forma que o receptor dessa admiração a perceba (GOFFMAN, 2011, p. 61). Essa manifestação de reverência pode ser observada, não apenas na interação entre pessoas, mas também na interação com objetos ou outros elementos cênicos que representem uma relação de respeito. Goffman propõe como exemplos dessa manifestação de deferência a saudação que um marinheiro faz ao tombadilho superior no momento do embarque na embarcação, ou ainda a atitude de um católico ao se ajoelhar perante um altar (GOFFMAN, 2011, p. 61). Essas são manifestações claras de um ator trata os elementos do cenário que se encontra com toda a deferência, os reconhecendo como representantes de instâncias superiores e por isso merecedoras de seu respeito máximo.

Quando se analisa a prática da deferência entre atores em cena, esse respeito é expresso pela postura e forma de falar adotadas. Algumas situações que podem elucidar esse fato é a maneira de um soldado se comportar perante seu superior, uma vez que ele deve bater continência e manter a posição de sentido até receber a permissão de alterar a posição de descansar, que ainda assim o faz manter certa rigidez para indicar sua prontidão e respeito ao seu superior. Outro exemplo pode ser observado, no extremo oposto do anterior, quando um fã se depara com o artista por

quem nutre admiração exacerbada, o que o fará se comportar de forma histérica, para que assim demonstre a deferência que tributa ao seu objeto de admiração. Em ambos os casos, os receptores serão capazes de receber e decodificar tais demonstrações como atitudes de respeito e de admiração. Frutos de suas imagens construídas e comunicadas com sucesso.

Assim, a prática deferência é a indicação para o sujeito que ele conseguiu capturar o respeito desejado por parte do seu receptor, ao mesmo tempo que sinaliza para este que autoriza tal manifestação de admiração e que oferece todo o suporte para que venha a se realizar dentro do contexto da cena em ação. Goffman compara esta relação com um protótipo da vassalagem, onde o vassalo se submetia ao seu senhor em certos assuntos (GOFFMAN, 2011, p. 65) e atendia as suas necessidades. Ao tratar o outro com deferência, se está assumindo o compromisso de reconhecer a sua posição de superioridade, cumprindo as obrigações e expectativas que se impõem.

As expressões da deferência são frequentemente reveladas por manifestações verbais que indicam a posição de cada interlocutor na cena. Goffman exemplifica com a situação em que uma enfermeira responde a censura de um médico ao responder com “sim, doutor”, indicando através do seu tom de voz e do termo aplicado que compreendeu a crítica, porém não a despertou rebeldia (GOFFMAN, 2011, p. 65). Esse mesmo meio pode também deixar evidente que a deferência desejada não está sendo prestada. Ainda é possível perceber pela forma de se expressar que tal deferência é oferecida não por reconhecimento, mas de forma contrariada ou por mera obrigação. Ambos os casos deixarão o sujeito, que reivindica tratamento com deferência, em uma situação desconfortável. Tendo assim que encontrar maneiras para que essa situação seja revertida, o que fará através dos processos de preservação da fachada.

Cabe ressaltar que a manifestação de deferência não pode ser entendida como um único sinal da relação entre os atores em cena, mas sim como um conjunto de expressões que moldam esse contato, enfatizando a posição de cada um e evidenciando o respeito que cada um deve receber (GOFFMAN, 2011, p. 66). Sendo que nenhuma relação é estática, portanto, passível de sofrer variação a qualquer momento.

2.1.2.2 Porte

O porte é um indicador comportamental pelo qual o sujeito comunica aos demais participantes em cena através da sua postura, do vestuário e de sua própria aparência (GOFFMAN, 2011, p. 80) suas qualidades desejáveis ou não. É um aspecto simbólico que o sujeito utiliza para ressaltar os seus atributos gerando impressões que serão interpretadas pelo demais sujeitos. O porte de um determinado ator é percebido por meio da observação do seu comportamento em interações como terceiros.

Goffman chama atenção que é possível haver um porte “bom” ou “ruim”. Sendo o bom caracterizado por qualidades admiráveis como a discrição, sinceridade, autocontrole, demonstrações de modéstia quanto ao próprio eu do ator e outras características positivas (GOFFMAN, 2011, p. 80). Enquanto o porte ruim seria o oposto disso, ou seja, um comportamento indelicado, indiscreto, como excessivas demonstrações de vaidade e qualquer outro meio de tentar sobrepujar seus interlocutores. O porte é um importante elemento de indicação e reforço de fachada para que os demais atores se preparem adequadamente para a interação.

Uma vez que o porte se baseia em atributos derivados da interpretação dos outros sobre aquele ator, a imagem que ele projeta de si é fortemente influenciada pelos sinais que demonstra com o cuidado de sua aparência e dos modos que expressa no trato com demais atores. Goffman resume esse pensamento ao analisar que, o porte é o meio pelo qual o sujeito cria uma imagem de si, não para os seus próprios olhos, mas para que os outros a vejam e a interpretem (GOFFMAN, 2011, p. 81) através o porte que está sendo expresso simbolicamente em suas ações. Pois o seu objetivo é que ao perceberem essa imagem construída, passem a tratá-lo da maneira adequada uma vez que a sua presença seja percebida e que a cena se dirija para a sua inclusão naquele grupo específico.

Assim, o ator tem a preocupação cuidadosa de moldar suas atitudes para que seja percebido com um bom porte e assim aceito pelos demais. Goffman destaca ainda que independente dos motivos que um sujeito tenha para procurar apresentar um bom porte, é possível se supor que ele agirá espontaneamente para essa construção, ou poderá ainda cooperar com outro ator que deseje lhe oferecer um porte bom (GOFFMAN, 2011, p. 83). Desse modo, o porte se revela como um importante instrumento para que o sujeito possa emitir as impressões que deseja causar,

fornecendo as informações que julga necessárias aos seus receptores para que interpretem quem é o ator diante deles, passando a interagir de modo adequado.

Dessa forma, tanto a deferência quanto o porte são ações que reforçam a personagem construída e colocada em cena. Sendo a deferência uma ação de reforço pela qual o próprio sujeito reivindica para si o correto tratamento, impõe e recebe respeito diante da sua posição e fachada que exhibe. Enquanto o porte executa esse reforço, ao fornecer elementos para a interpretação da imagem que é exibida pelo ator aos demais interlocutores que observam o seu comportamento em outros contatos sociais, formando uma imagem a seu respeito e assim podem se preparar para a contracenar adequadamente com aquela personagem.

2.1.3 Idealização e mistificação, a cristalização da imagem da fachada

Além das ações de reforço da fachada, pode-se ainda identificar duas práticas que terão por objetivo não só reforçar a imagem construída, mas cristalizá-la no arcabouço interpretativo de seus interlocutores, fazendo com que estes sejam capazes de reconhecer, na fachada apresentada, quais realizações e projeções são possíveis de serem alcançadas. Essas práticas de cristalização podem ser definidas como idealização e mistificação. Ambas se fazem presentes desde o processo de construção da personagem social que representará o “eu” do sujeito em uma prática de interação.

2.1.3.1 Idealização

A idealização constitui uma das maneiras utilizadas pelo sujeito para socializar a sua personagem construída e de moldá-la para garantir a sua aceitação de acordo com as expectativas dos demais participantes (GOFFMAN, 2014, p. 47) e de obter a deferência que deseja. Ao construir uma imagem que ressalte seus traços mais positivos e, como Goffman explica, que seja capaz de ocultar os aspectos que o tornaria indigno, seja do ponto de vista intelectual, visual ou comportamental (GOFFMAN, 2011, p. 86), reforçando assim a ideia de quem é o sujeito que está presente naquele contexto. No entanto, fica claro que esta personagem apresentada é fruto de um produto elaborado para se encaixar cuidadosamente naquela cena e

gerar as impressões de que é pertencente aquele lugar (GOFFMAN, 2011, p. 87) , logo, merece ser respeitada como tal.

Goffman afirma que “o mundo, na verdade, é uma reunião” (GOFFMAN, 2014, p. 48) e como tal requer que cada participante busque explicitar o seu melhor. A idealização se revela como essa tentativa de representação de desempenhos adequados e esforços para ascender no contexto da cena em questão e no conceito que os outros atores formam a respeito deste personagem. Além de servir para a manutenção da integridade da fachada, ao se evitar que ache um decréscimo desse julgamento social formado a seu respeito (GOFFMAN, 2014, p. 48-49). Nesta reunião, cabe ao ator observar e condicionar o seu comportamento para manipular as impressões, conduzindo a cena para que sua personagem permaneça respondendo ao drama que se apresenta.

Para que a idealização tenha êxito, o sujeito deverá ser capaz de conter os seus comportamentos que possam parecer condenáveis ou questionáveis mas, que no entanto, possam vir a trazer algum tipo de satisfação, ao que Goffman chama de “consumo secreto” (GOFFMAN, 2014, p. 54). Goffman exemplifica este consumo secreto como as desculpas que crianças de oito anos dão para justificar o porquê não se interessam mais pelos programas televisivos destinados para o público de cinco, os rotulando como infantis em demasia, no entanto, secretamente ainda os assistem. Outro exemplo está no comportamento de donas de casa que substituem determinados produtos, como café, leite, arroz, feijão, cortes de carne, manteiga e outros, por rótulos mais econômicos sem que ninguém os saiba, fazendo assim a contenção dos seus gastos, porém mantendo a idealização de que utiliza itens de elevada qualidade e valor (GOFFMAN, 2014, p. 54). Outros exemplos podem ainda ser observados em inúmeras situações cotidianas, como a escolha de jornais diários de conteúdo mais sensacionalista para a leitura, porém mantendo em local visível os jornais mais respeitáveis e de tom mais sóbrio. A escolha de determinada roupa ou grife, com o intuito de indicar sofisticação e elevado poder aquisitivo, sendo a mesma apenas uma imitação do original.

Tendo isso em mente, o sujeito precisa estar atento para que não surjam discrepâncias entre a imagem idealizada e a que está sendo apresentada aos interlocutores. Para que isto não venha a acontecer, Goffman destaca que o ator precisa identificar e corrigir esses eventuais erros ou enganos que possam evidenciar

uma discrepância entre a imagem ideal e real (GOFFMAN, 2014, p. 56). Em outras palavras, o ator deverá apresentar a sua personagem como um produto acabado e atraente. Demonstrando toda a sua habilidade em ocultar os aspectos que possam arranhar a imagem idealizada, polindo cuidadosamente o que exhibe com os sacrifícios e renúncias necessárias. Para que assim, seus consumos secretos permaneçam ocultos de seus interlocutores e sua fachada acima de qualquer ameaça por eles.

2.1.3.2 Mistificação

A mistificação é outra prática utilizada pelo sujeito para socializar a sua personagem e incluí-la na cena. Se a idealização se destaca por realçar os aspectos positivos, a mistificação se revela como um instrumento de controle de aproximar a fachada aos demais participantes, no entanto criando pontos de distanciamento ao mesmo tempo. Esse jogo de aproximação/afastamento tem por objetivo criar uma aura de mistério ao redor do ator, conduzindo a uma manifestação de um respeito reverente e uma admiração constante.

Segundo Goffman, a mistificação é um instrumento para o controle da interação social, onde há a regulação do que é mostrado/ocultado pelo sujeito durante o contato (GOFFMAN, 2014, p. 80) atraindo e seduzindo os seus companheiros de cena. Essa prática requer perícia cuidadosa do ator. Pois uma vez que haja falha no processo de regulação do contato entre os atores em cena, esta poderá causar uma ruptura na situação que estava sendo projetada na interação (GOFFMAN, 2014, p. 80). Caso ocorra esse erro, a fachada se tornará fragilizada e o “eu” do ator poderá ser exposto, ocasionando uma contaminação de toda a funcionalidade da interação em andamento.

A lógica da mistificação consiste em impedir que se veja além do que se revela em cena. Goffman lembra que a manutenção desse distanciamento social fornece o meio para gerar e manter um admiração respeitável nos demais elementos participantes da cena, os mantendo em estado de mistificação em relação aquele ator (GOFFMAN, 2014, p. 80). De forma prática tal fato pode ser observado em atores que necessitam ostentar uma fachada que requer superioridade. Como por exemplo, pessoas que exercem posição de influência e comando, como o presidente da república, um monarca, ou um proprietário de um grande conglomerado. Não seria

comum ver esse tipo de ator compartilhando uma cena com os demais em um transporte público, ou ainda fazendo as suas refeições na mesma mesa que os funcionários da produção.

Não que haja qualquer tipo de demérito em tais práticas! Porém, conforme Goffman destaca, a manutenção da admiração é fruto do distanciamento que se pratica em relação a atores de condição igual ou inferior ao sujeito, bem como experimentada por esse em relação aos que estão em posição de superioridade a ele (GOFFMAN, 2014, p. 82). Assim, adotar tais práticas fora dos parâmetros de controle e de uma cena que requeira essa exposição, esses atores estariam desconstruindo a mística que envolve suas fachadas, mostrando mais do que se esperaria de seus personagens. Criando a possibilidade de ser entendido como algum tipo de contato demasiado por parte dos outros atores, gerando assim, ao invés da admiração reverente, a adoção de um reconhecimento daquela personagem como vulgar em meio aos demais.

A mistificação se resume em manter um certo tipo de mistério. Tendo-se isso em mente, pode-se chegar a mesma conclusão que Goffman de que “como demonstra um sem-número de contos populares e ritos de iniciação, frequentemente o verdadeiro segredo por trás do mistério é que realmente não há mistério. O problema real consiste em evitar que o público também aprenda isso” (GOFFMAN, 2014, p. 83). Uma vez que tal aspecto seja removido, se faz necessário a substituição por outro ser misterioso. Por isso o ator deve utilizar todos os seus recursos cuidadosamente para manter a mística que envolve a sua personagem.

Dessa forma, pode-se observar que os elementos teatrais estão presentes nas interações sociais. Por isso o sujeito deverá escolher a linha que desejará seguir em determinada cena para construir a sua fachada, que é a representação do seu “eu” perante os demais interlocutores. Esta construção necessita ser preservada durante toda a interação, pois uma vez que seja comprometida o “eu” estará exposto e comprometerá o andamento da cena.

Como forma de realçar a delimitação da personagem, o sujeito ator poderá fazer uso de ações para obter a deferência que julga necessária e requisita para si. Além de exibir um bom porte, perceptível a partir da observação de sua interação com terceiros, de sua postura e aparência. Essas ações deixaram visíveis as

interpretações que o sujeito busca ao seu respeito e os limites que constituem a sua personagem encaixada em cena.

Como meio de cristalizar a imagem construída, o ator deverá reforçar a idealização da sua personagem. O que fará ao realçar os aspectos positivos e as suas habilidades admiráveis. Ocultando as práticas que possam fragilizar a sua fachada, ainda que isso traga algum tipo de satisfação própria e seja praticada fora do holofote da cena social. De igual forma com a mistificação, o sujeito procurará controlar a atração que exerce sobre os demais participantes regulando o que irá exhibir/omitir. Criando uma espécie de mistério que envolva a sua fachada.

Assim, cada interação se revela a semelhança de uma cena teatral. Em cada contato social a trama das relações sociais vai se desenrolando e exigindo que os atores construam suas personagens de forma funcional e atraente aos demais. Que sua fachada ressalte os seus aspectos mais desejáveis e aprovados pelo contexto social, o que fará Goffman afirmar que os “atributos aprovados e a sua relação com a fachada fazem de cada homem o seu próprio carcereiro; esta é uma coerção social fundamental, ainda que os homens possam gostar de suas celas” (GOFFMAN, 2011, p. 20). Como seu próprio carcereiro, o sujeito deve construir a sua fachada de maneira que seja agradável a ele e principalmente aos outros, para que seja aceito. Sem tal personagem as relações sociais não poderão ocorrer com coerência e funcionalidade.

2.2 AUTOREPRESENTAÇÃO FACEBOOKIANA E A INTERAÇÃO SOCIAL

Como observado até aqui, todos os sujeitos participam de um mundo onde os encontros sociais são constantes e necessários. Sendo que esses contatos, como Goffman observa, podem se dar face a face ou através de um contato mediado (GOFFMAN, 2011, p. 15). A interação social foi fortemente impactada pelo surgimento do ciberespaço e das redes sociais.

O contato entre sujeitos nas redes sociais é mediado por meios tecnológicos, como computadores e *smartphones*. E são utilizados recursos textuais, como palavras, imagens, vídeos e outros tipos de conteúdo para construir uma forma comunicação compreensível, gerando assim um contato interacional.

A pesquisadora Raquel Recuero observa que esse tipo de comunicação mediada, revela uma apropriação destes recursos textuais para o estabelecimento de

uma conversação, tanto de forma síncrona, que é a conversação onde todos os participantes se encontram *online* no mesmo momento, ou de forma assíncrona, quando o diálogo se dá de forma espalha no tempo devido aos participantes não estarem conectados no mesmo instante (RECUERO, 2014, p. 115). Essa possibilidade de interações assíncronas se torna um grande fator de perpetuação da imagem que o ator deseja evidenciar ao seu grupo de contatos, fornecendo informações a seu respeito, seus atributos e convicções. E permite também uma avaliação do sujeito de como está o seu nível de aceitação, ao verificar a resposta emitida pelos seus interlocutores.

Uma vez que o ambiente das redes sociais, especificamente o *Facebook*, pode ser compreendido como uma representação virtual de uma realidade paralela aquela que é experimentada no mundo físico, é possível concluir que esse tipo de ambiente se destaca por ir além da tradução digital da realidade, mas pela construção de uma nova que se realiza pelas conexões entre usuários. Essas vinculações são reconstruções dos laços sociais estabelecidos pela associação entre os diferentes atores e o estabelecimento de grupos de afinidades. Elas são ampliadas à medida que cada novo ator é incluído no rol de amigos do perfil daquele sujeito (RECUERO, 2014, p. 115-116), possibilitando uma interação mais próxima entre eles.

Sendo um dos objetivos de as redes sociais tornar-se esse ambiente propício para o relacionamento entre os sujeitos, pode-se observar que a prática interacional virtual, seguirá os mesmos padrões do chamado mundo real. Assim, é possível que sejam identificados os mesmos instrumentais apontados por Goffman e o conteúdo teatral presente nos mesmos. Para que a interação seja estabelecida adequadamente o sujeito precisa definir qual é a linha, ou seja, o padrão comportamental e de comunicação que irá adotar. Com essa escolha definida, cabe ao ator coletar as informações disponíveis dos demais participantes e com base nesses parâmetros construir a sua fachada buscando a adequação a situação que se apresenta.

Quando se pensa neste ambiente de interação virtual, onde os sujeitos estão conectados uns aos outros e publicam informações ao seu próprio respeito, bem como de assuntos que lhe despertem atenção acabam por transformar essas conexões, como lembra Recuero, em um canal permanente de trocas de dados entre os atores (RECUERO, 2014, p. 116). Possibilitando assim tanto a interpretação da imagem que se está recebendo, quanto da impressão que se busca transmitir aos demais

participantes. Desta forma, a construção da autorrepresentação facebookiana é a construção da fachada que o ator usará para interagir neste teatro social virtual. Formatando a sua apresentação e postagens de conteúdos nas redes como meios para delinear sua posição naquele cenário.

Um grupo social tende a se formar pelo ajuntamento de atores que carregam em seu arcabouço níveis de afinidade que facilitem a identificação entre esses sujeitos, criando um ambiente familiar aos atores envolvidos. As redes sociais, por sua vez, constituem um ambiente heterofilo, ou seja, são ambientes formados por grupos sociais diferentes entre si e que são constituídos por atores com características distintas (RECUERO, 2014, p. 117) e semelhantes em muitos casos. O que faz com que esses diferentes grupos sociais coexistem no mesmo espaço virtual e que, por vezes, acabem por se conectarem por meio de um ator que esteja participando simultaneamente dessas reuniões de atores.

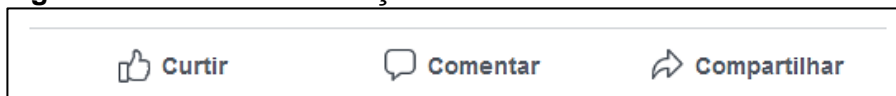
O *teatro facebookiano* vai sendo construído por essas interconexões dos atores em seus grupos sociais e de suas interações. Para explicar como essas ligações surgem entre os sujeitos, Recuero aplica o conceito sociológico de laços fortes e fracos (RECUERO, 2014, p. 116). Os primeiros seriam os que exprimem uma relação mais íntima entre os atores, sendo construídos a medida que a identificação mútua se aprofunda. Enquanto os laços fracos funcionam como pontes para que a interconexão entre grupos de atores e iniciem o processo de aproximação e interação entre os sujeitos. Sendo esses laços mais relacionados as trocas de informações entre os atores envolvidos em cada contato interacional.

Recuero lembra que cada vez que um novo “amigo” é adicionado ao ciclo de atores correspondentes nesse ambiente virtual, essa conexão torna-se permanente e não estaria sujeita ao desgaste ou distanciamento que os laços *offline* estão (RECUERO, 2014, p. 116). O que pode ser considerado verdadeiro, uma vez que as relações *online* acabam por serem, relativamente, instituídas pelos laços de afinidades aparentes e não expostas a ação da necessidade de convívio imediato e constante entre os atores, o que Bauman analisa como sendo uma reinvenção do universo real no virtual, fazendo com que conceitos como “contato”, “comunidade” e “amizade”, que denotam o relacionamento interpessoal (BAUMAN, 2011, p. 25) e preponderantemente imediatas, sejam aplicadas com naturalidade ao meio das redes sociais e completamente ressignificadas.

Este é o pano de fundo para a identificação das interações nas redes sociais. Cada ator deve construir a sua personagem e colocá-la em cena, porém, como Recuero lembra, “interagir é sempre um risco” (RECUERO, 2014, p. 118). Por isso as interações virtuais necessitam seguir os mesmos padrões observados para que a fachada seja resguardada de qualquer tipo de ameaça a sua integridade e funcionalidade. Uma vez que essa imagem reflete aquilo que o sujeito considera valioso sobre si e como deseja ser visto, ele usará todos os recursos disponíveis para demonstrar e receber a aceitação que necessita. Assim, os encontros interacionais devem representar uma oportunidade de ganho de reconhecimento, de afirmação de pertencimento daquele ator ao grupo social em questão, mas com riscos que sejam controlados e aceitáveis a todos os envolvidos.

Dessa forma, o pensamento goffmaniano, apresentado anteriormente, que propõe a percepção do estabelecimento da fachada e das ações para que ela seja preservada, bem como as ações de delimitação dessa personagem e as práticas para a cristalização da imagem da fachada, podem ser aplicadas a autorrepresentação e as interações facebookianas. Recuero também reconhece esse fato em seu artigo *Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook* (2014), onde ressalta que a fachada do sujeito é preservada através de negociações entre os atores para manterem os seus valores atribuídos a imagem construída e apresentada, alcançando a legitimação pelos seus pares (RECUERO, 2014, p. 118). As interações entre usuários no *Facebook* se dão através de opções que são disponibilizadas pela própria rede, conforme indicado na Figura 3:

Figura 3 - Botões de interação do Facebook



Fonte: <https://www.facebook.com>

As possibilidades de interação proporcionadas por esses botões também indicam diferentes níveis aos quais os atores estão dispostos a participar do contato proposto por aquele sujeito, podendo variar de um assentimento de percepção da mensagem publicada, sendo essa a maneira mais superficial entre elas. Pode haver a replicação daquele conteúdo disponibilizado para terceiros. Ou ainda, o que poderia configurar um nível de aprofundamento maior, a realização de algum comentário por parte do ator que visualiza a publicação, o levando para um patamar de interação mais próximo e exposto.

Assim, a primeira opção que se apresenta é “Curtir”, que aparentemente parece servir como um meio de sinalização entre os usuários que determinada publicação foi vista e reconhecida por eles. Todavia, uma vez que um ator indique que curtiu aquele *post* não significa que haja concordância plena e tão pouco que houve total compreensão de tudo o que foi exposto. Esta forma de interação requer um esforço mínimo por parte do sujeito receptor, já que ao optar por curtir não é necessário elaborar uma resposta (RECUERO, 2014, p. 119) e se expor, basta marcar o botão com o ícone do polegar para cima. Tal atitude ajuda na manutenção das fachadas envolvidas e mantém o contato social sob controle.

No entanto, o *Facebook* acrescentou algumas reações possíveis ao botão “Curtir”. As opções agora variam do antigo sinal de positivo, somado as indicações de “Amei”, “Haha”, “Uau”, “Triste” e “Grr”, representadas respectivamente pelo ícone com o polegar para cima, um coração, um *emoji* gargalhando, outro espantado, um chorando e o último como expressão de raiva, conforme mostrado na Figura 4.

Figura 4- Exemplo de reações possíveis no Facebook



Fonte: <https://www.facebook.com>

Essas reações disponibilizadas pela rede social, permitem aos usuários sinalizar de forma mais clara a sua recepção das postagens dos seus amigos. Porém, ainda que não seja necessário se expor formulando uma resposta a informação ali disponibilizada, é possível indicar que tal conteúdo provocou algum tipo de reação além da simples recepção. Desta forma o ator pode perceber que aquilo que tornou público a partir do seu perfil teve aceitação e de que tipo, gerando também apoio para a sua fachada em cena (RECUERO, 2014, p. 119). Por outro lado, para o ator que emitiu a reação em resposta, o seu nome fica vinculado a postagem do primeiro e será visível para todos os demais que perceberão a sua interação, acompanhando ou não a sua reação.

Embora a opção “Curtir” continue sendo ainda a forma de interação mais elementar e superficial entre os usuários. Com o acréscimo da possibilidade de novas reações, a escolha desta opção, antes segura, pode resultar em situações que criem

algum constrangimento ou ameaça as fachadas dos atores envolvidos, já que fornecem indícios de discordância entre os envolvidos.

A opção “Compartilhar” por sua vez pode ser considerada como o nível intermediário de interação entre os atores. Isso porque exige um nível um pouco maior de comprometimento, pois ao se replicar a informação postada, imediatamente há uma impressão de concordância e aderência ao discurso apresentado pelo primeiro ator. Pois uma vez que o usuário toma a decisão de compartilhar, este conteúdo se torna visível a partir do seu próprio perfil e amplia o seu alcance (RECUERO, 2014, p. 120) dentro daquele grupo social.

A disseminação que acontece a partir do compartilhamento de postagens cria um efeito de valorização das fachadas envolvidas, tanto do ator que disponibilizou o conteúdo, quanto daquele que compartilhou. Esse fortalecimento ocorre devido a compreensão dos usuários que ao se depararem com algo que lhes pareça relevante, eles tomam a decisão de compartilhar. Recuero observa esse fato em sua pesquisa ao constatar que 81% dos seus entrevistados declarou que compartilham uma determinada postagem por julgarem como uma informação relevante e 73% que o fazem por acharem que seja interessante para o seu contexto social (RECUERO, 2014, p. 120). Assim, o usuário que publicou inicialmente tem sua fachada valorizada por apresentar um discurso com conteúdo relevante, o que o coloca em destaque diante dos demais.

Aplicando o pensamento goffmaniano, essa valorização auxilia com que tal ator consiga elevar os seus níveis de deferência, uma vez que passa a ser considerado como uma referência em determinadas situações e, conseqüentemente, respeitado por este fato. Ao mesmo tempo que consegue realçar o porte que está exibindo diante dos demais, pois oferece um comportamento que ressalte os seus melhores atributos e que por isso recebe a aderência dos demais, que replicam o que recebem dele.

O mesmo pode ser aplicado aquele que compartilha, pois, o seu valor também é ampliado pela percepção de sua associação com outros sujeitos que fornecem informações relevantes e que este ator participa desse círculo, exercendo uma postura seletiva daquilo que lhe é apresentado e com o que se associa. Essa impressão obtida desse ator replicador, também traz para ele um acréscimo nos atributos de deferência e porte. Já que o mesmo é visto pelos seus pares como um

canal confiável de informações e que se harmonizam com o comportamento que exibem rotineiramente.

Ainda que seja possível compartilhar a postagem para se fazer uma crítica a este conteúdo, esse é aparentemente um fato raro de acontecer (RECUERO, 2014, p. 120). Mas uma vez que isso ocorra, pode significar uma ameaça a fachada do ator que publicou inicialmente, como uma nota dissonante do seu discurso, o que implicará em uma avaliação dos danos e providências que deverão ser adotadas para a preservação da sua personagem em cena. Da mesma forma o ator que compartilha para criticar poderá causar uma ameaça a sua própria imagem, abrindo oportunidades para ser questionado quanto a sua não concordância, tanto pelo ator inicial, quanto pelos demais. Nesse caso, será necessário a observação de medidas para a manutenção da fachada íntegra em cena.

Ao selecionar a opção “Comentar” o ator faz a escolha para aprofundar o seu nível de interação ao máximo, uma vez que seus comentários passarão a integrar a postagem e estarão visíveis a todos os integrantes das redes de contatos dos atores envolvidos. A decisão de comentar deve passar inicialmente por uma análise crítica do usuário se há o que ele possa dizer sobre aquilo e se isso, de alguma maneira, pode ser visto como uma contribuição relevante. Recuero ressalta esse fato ao constatar que 84% dos seus entrevistados afirmaram que se fazem questionamentos como esses antes de comentar uma postagem (RECUERO, 2014, p. 120). Essa análise se mostra justificada, pois ao comentar o ator se expõe e passa a participar ativamente da cena.

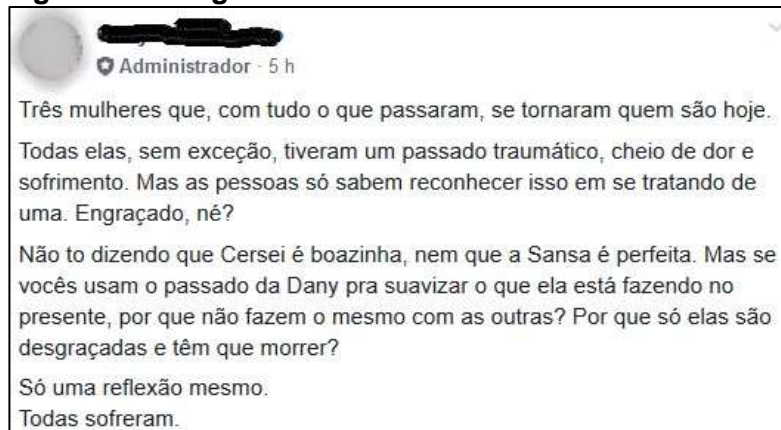
Portanto, o ato de comentar deve significar que o ator, diante da situação que lhe esta proposta, decide conscientemente, adotar uma postura para expor a sua personagem e convicções em uma interação argumentativa. Essa atitude traz uma série de riscos a sua fachada que são inerentes ao contato social virtual, já que, a própria possibilidade de ramificação desta postagem inicial, com o uso das opções de interação, juntamente com os comentários pode facilitar para que sejam descontextualizados (RECUERO, 2014, p. 121), o que pode gerar uma exposição prejudicial a fachada daquele que comentou.

A seguir, é apresentado um exemplo dessa interação onde essa exposição de ameaças a fachada, tanto do ator que cria a postagem quanto daquele que comenta, podem ser observadas.

A postagem em questão foi retirada de um dos grupos existentes no *Facebook* destinados a debater sobre uma determinada série televisiva, portanto os participantes compartilham seus sentimentos, impressões e muitas opiniões particulares sobre este assunto que lhes é comum.

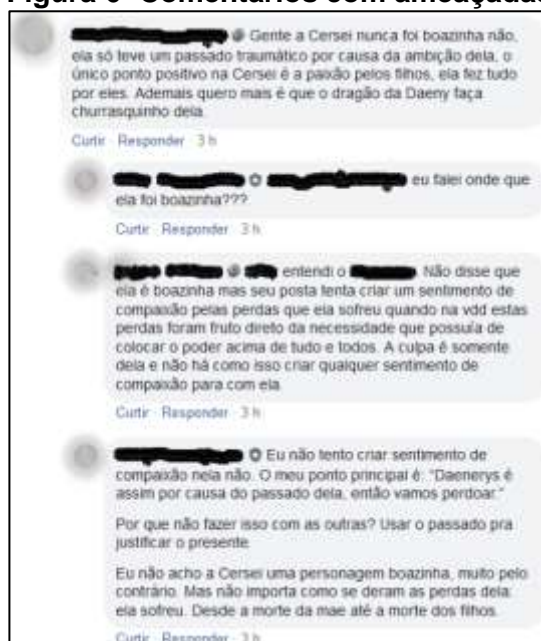
Na Figura 5 é apresentado a postagem original de um usuário, onde o mesmo expõe seus pensamentos em relação a determinadas personagens da série. A Figura 6 revela parte dessa interação onde o ator que fez a publicação, diante de um comentário de um outro, se sente ameaçado e o questiona sobre o sua real compreensão do discurso inicial. Há ainda, a participação de um terceiro ator que tenta mediar a discussão e expor o seu ponto de vista, em toda essa discussão se observa a existência de uma tensão que ameaça as fachadas envolvidas.

Figura 5-Postagem de um usuário



Fonte: <https://www.facebook.com>

Figura 6- Comentários com ameaçadas a fachadas



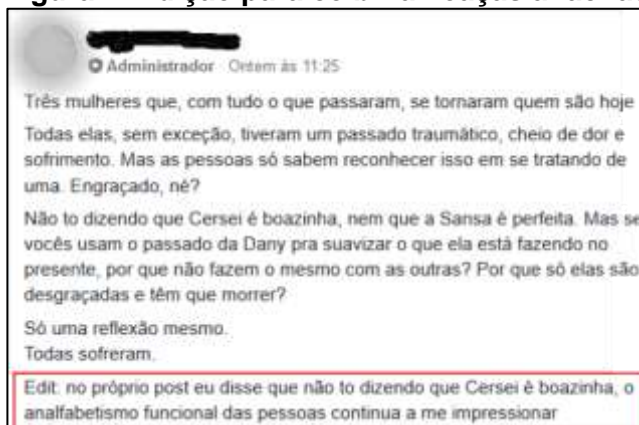
Fonte: <https://www.facebook.com>

Este exemplo deixa claro que a presença de um “tom” discordante pode gerar uma tensão ameaçadora entre os atores, comprometendo toda a interação (RECUERO, 2014, p. 121). As imagens deixam claro que o ator que publica se sente intimidado e contrariado com os comentários que são apresentados, passando a argumentar de maneira a retificar o entendimento dos demais.

Com este objetivo, este usuário adota um processo de preservação da sua fachada por correção (GOFFMAN, 2011, p. 28). Isso se torna evidente a medida que este ator reapresenta seus argumentos, tentando justificá-los. Ao mesmo tempo em que os desafia questionando se de fato compreenderam sua fala, apontando que não encontraram tal argumento na sua colocação original. Seu objetivo final é de que eles ponderem, ofereçam um reconhecimento da falha e assim restaurem o equilíbrio inicial entre os participantes, preservando a sua fachada como antes.

Como, aparentemente, essa reparação não é oferecida, o ator passa então para um uso agressivo da preservação da fachada. Essa defesa agressiva da personagem consiste na apresentação do ator de características, argumentos e qualidades favoráveis a seu respeito, ao mesmo tempo que ressalta os aspectos desfavoráveis, na sua visão, dos participantes que estão em contraponto a ele (GOFFMAN, 2011, p. 33). Este uso agressivo pode ser observado na reação do ator da postagem em análise, como indicado na Figura 7.

Figura 7- Edição para coibir ameaças a fachada



Fonte: <https://www.facebook.com>

Como fica evidente, o ator para defender a sua imagem opta uma edição em sua postagem inicial, conforme o destaque na Figura 7. Com este acréscimo ele busca ressaltar que não há base, na sua argumentação inicial, para a formulação da acusação que lhe está sendo feita. Em contrapartida, de forma agressiva, ele opta por

desqualificar os seus interlocutores que iniciaram esse ataque a sua fachada e de tentar inibir possíveis novas ameaças que surjam nos comentários que virão.

Assim como evidenciado, ao se optar por comentar alguma publicação, o ator decide por expor a sua personagem a uma interação ativa e assume os riscos de ter a sua fachada ameaçada e a de se tornar uma ameaça a de outros atores. Tornando as interações virtuais nos mesmos moldes das ocorridas no mundo físico e sujeitas aos mesmos rituais que são observados nos diversos grupos sociais.

Outro uso relevante das ferramentas de interação fornecidas pelo *Facebook* é permitir ao usuário que visualize estatisticamente a repercussão da sua postagem. Conforme indicado na Figura 8.

Figura 8- Quantidade de reações, comentários e compartilhamentos



Fonte: <https://www.facebook.com>

De posse dessas informações o usuário pode saber quantas pessoas interagiram com a sua publicação. É possível saber quantas e quais reações ocorreram, quantos comentários foram feitos e quantos compartilhamentos aconteceram. Todas essas informações fornecem ao sujeito meios de avaliar como está sendo a percepção a seu respeito naquele grupo social, além de permitir que corrija eventuais comportamentos que façam com que sua fachada seja ameaçada ou até mesmo encontrar meios de reforça-la.

Estes meios também proporcionam ao ator que consiga impor e receber a deferência que requisita para si, tendo como base toda essa cadeia de participantes que demonstram concordar com suas colocações e comportamento. Ajuda a reforçar o porte que apresenta naquela fachada, como um ator relevante a todo o contexto e por isso digno de receber essa aceitação.

Essas ferramentas também se constituem importantes meios para que este ator trabalhe na cristalização da sua personagem, reforçando a idealização dos seus valores e convicções que exprime em cada uma de suas postagens. Bem como a mistificação de sua imagem pelos resultados que pode exibir em cada publicação.

A socialização virtual, com todas as suas ferramentas e possibilidades de interação, proporciona aos atores condições de reproduzirem os parâmetros relacionais sociais neste ambiente, bem como a de utilizarem as mesmas regras

presentes no mundo real. Por meio desse código de conduta e dos meios de retorno que a rede social fornece, eles passam a medir e planejar as suas ações de forma a conseguirem obter a melhor aceitação e minimizar os riscos de ameaças. Nesse universo virtual acabam por ser expostos a um ambiente em que passam a se representarem de “uma forma domesticada de agir e reagir sensivelmente segundo padrões esperados” (CAETANO, 2011, p. 14), para assim obterem o seu pertencimento aquele grupo e a sua posição no mesmo sem questionamentos.

3 O TEATRO FACEBOOKIANO E O DRAMA DA SOCIABILIDADE

As relações sociais se revelam como um importante identificador da mutabilidade de paradigmas que definem épocas e sociedades. O tempo presente é um ótimo exemplo dessa redefinição social. Embora, possam receber nomes diferentes dos estudiosos, como “modernidade tardia” (HALL, 2006) ou “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001), acabam por apontar para um aspecto comum que é a relativização e flexibilização de muitos parâmetros, que antes definidores, agora são reinterpretados sob a ótica das necessidades dos sujeitos.

Esta modificação paradigmática gera um impacto direto sobre a questão da definição da identidade do sujeito e, conseqüentemente, de como ele se faz representar. O sociólogo Stuart Hall indica que a chamada crise de identidade do sujeito contemporâneo, se dá pela relativização e o declínio das antigas bases que definiriam a identidade do sujeito e trariam estabilidade ao seu mundo social, o que provoca o surgimento de pessoas fragmentadas (HALL, 2006, p. 7). A aparente crise identitária não fornece apenas os questionamentos aos envolvidos, mas também por meios dos novos padrões e meios de relacionamentos sociais nos quais a pessoa pode explorar diferentes meios de se representar para ser percebido pelo seu grupo social.

Outro aspecto que também deve ser percebido neste novo paradigma contemporâneo, destacado também por Hall (2006) e Bauman (2001) em suas obras, é a necessidade que essa construção representativa do sujeito o leve a experimentar o “pertencimento” a um determinado grupo social, realidade ou cultura. O sentido de pertencimento acaba por se constituir uns dos definidores de quem o sujeito é, tanto para si mesmo, como para os que estão a seu redor. Uma vez que o objetivo de pertencimento seja alterado, a representação do sujeito também é modificada para que o novo alvo seja alcançado.

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p. 17)

Tendo em mente esses aspectos da mudança no paradigma das relações sociais, aliado aos conceitos da construção da personagem teatral e das interações

sociais como representações teatrais, abordados nos capítulos anteriores, cabe uma reflexão com o olhar investigativo para o ambiente das redes sociais. Propõe-se ser possível enxergar, com base nestes conceitos, a formulação da interpretação de que as autorrepresentações tratam-se de personagens em ação. Esta pesquisa lançou-se nesse universo virtual, colendo dados e impressões que comprovam o ambiente teatral dessas autorrepresentações e suas interações, análogo aos conceitos goffmanianos das relações sociais, uma vez que as tecnologias utilizadas nesses ambientes permitem que se rastreiem, de forma detalhada, o trabalho de construção do ator (GONÇALVES, 2018, p. 59) e de sua personagem, tornando visível aquilo que, antes, estava na mente do sujeito apenas.

Com o exame mais detalhado do ambiente virtual das redes sociais, pode-se constatar que ele fornece muitos dos aspectos necessários para o desenvolvimento de interações entre os usuários, provendo o palco para que se desenrole o drama da sociabilidade humana envolvendo os sujeitos, que agem e reagem, como atores/plateia, uma vez que esses meios sociais se encontram repletos de situações em que os participantes são interpelados para que demonstrem os seus sentimentos, emoções (RODRIGUES, 2018, p. 67) e opiniões. Para isso eles devem utilizar as ferramentas de interação disponibilizadas pelo *Facebook*, engajando a sua personagem, ou seja, a sua autorrepresentação construída para garantir a sua inclusão na rede social e o seu posicionamento dentro daquela cena.

3.1 O OLHAR PARA AS REDES

Ao se dirigir o olhar investigativo para as redes sociais, é necessário que se tenha em mente ao que corresponde este meio de interação e a sua capacidade de penetração no contexto humano atual, uma vez que o mundo virtual passou a estar presente nos computadores e *smartphones*, ampliando a rede de relações do sujeito, aumentando de forma significativa a sua proximidade com essas redes.

Tal fato pode ser observado pelo relatório *Digital 2019: Brazil*, produzido pelas agências *we are social* e *Hootsuite*TM. Este relatório aponta para o fato que mais da metade da população mundial, cerca de 57%, está conectada à internet. As redes sociais surgem como grandes concentradoras com cerca de 45% da população

conectada, conforme indicado na Figura 9. Observou-se um crescimento no número de usuários da ordem de 9% durante o ano de 2018 (Digital 2019: Brazil, 2019, p. 7).

Figura 9- Usuários dos meios digitais ao redor do mundo



Fonte: Digital 2019: Brazil

Olhando para a realidade brasileira quanto ao uso da internet, este mesmo relatório aponta que 70% da população está conectada à rede mundial. Outro aspecto notado é que 66% dos brasileiros são participantes de redes sociais, conforme a Figura 10. Esses resultados se revelam ainda mais expressivos quando comparados com os índices de crescimento observado durante o ano de 2018, que apontaram para um incremento da ordem de 0,7%, cerca de 2 milhões, na população brasileira, enquanto foi registrado um aumento de 7,2% na quantidade de usuários conectados à internet e de 7,7% nas redes sociais (Digital 2019: Brazil, 2019, p. 16), ou seja, cerca de 10 milhões de pessoas que passaram a utilizar as plataformas digitais no Brasil.

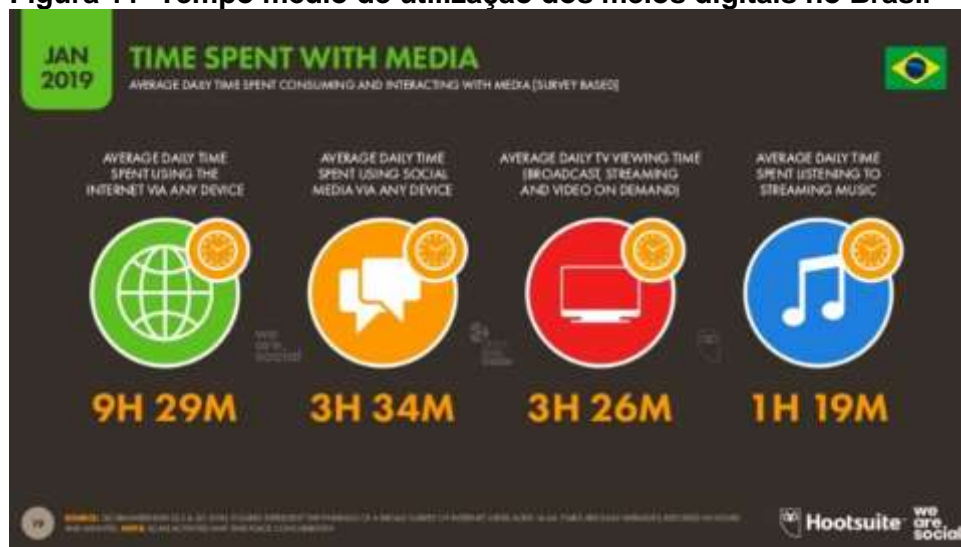
Figura 10- Usuários dos meios digitais no Brasil



Fonte: Digital 2019: Brazil

Como se todos esses dados não fossem suficientes para pôr em relevo a necessidade de se considerar as redes sociais como um importante objeto de estudo para as relações humanas, é possível observar que cada vez mais os sujeitos estão passando mais tempo mergulhados neste tipo de ambiente, como que numa virtualização de si, gerando autorrepresentações desconectadas do sentido de tempo e espaço concretos (LÉVY, 1999, p. 17-18) muitas vezes. Tal aspecto pode ser reforçado pelo tempo que o sujeito passa conectado nesses ambientes de interação, no caso do brasileiro é de 3h34m em média, como indicado na Figura 11.

Figura 11- Tempo médio de utilização dos meios digitais no Brasil



3.1.1 Netnografia, aproximando o olhar

Diante de todo esse cenário, as ciências sociais sentiram-se provocadas a investigar fenômenos ocorridos nesses ambientes. Com esse objetivo, desenvolveram e adaptaram métodos para interpretar as suas observações, traduzindo os dados em aspectos sociais e apontando os impactos detectados. Para a análise das interações humanas e o comportamento social, uma das técnicas utilizadas é a etnografia, que consiste na imersão do pesquisador no contexto a ser estudado, para a partir daí chegar as suas interpretações. Por se tratar de um ambiente virtual, a etnografia também pode ser chamada de netnografia.

O termo “netnografia” foi cunhado por um grupo de pesquisadores norte-americanos a partir da aglutinação das palavras inglesas *net* + *ethnography*= *netnography*, para “descrever um desafio metodológico: preservar os detalhes ricos

da observação em campo etnográfico usando o meio eletrônico para “seguir os atores”” (BRAGA, 2013, p. 5). Um dos objetivos deste método de aproximação e investigação é, com base nos dados coletados, estabelecer um modelo de interpretação dos aspectos constituintes das ações de cada sujeito e, conseqüentemente, nos impactos possíveis no seu grupo social e sobre o próprio ator em foco.

Dentro da metodologia da netnografia, podem ser destacados dois tipos de pesquisadores. O primeiro é o chamado *lurking*, da expressão inglesa que pode ser traduzida “espreitando ou escondendo-se”, que se refere ao pesquisador que está focado na observação de determinado grupo, buscando interferir da mínima forma possível no contexto e práticas cotidianas (POLIVANOV, 2013, p. 64). O segundo tipo é o extremo oposto do primeiro, é conhecido como *insider*, que indica alguém que possui ligações próximas ou que faz parte do contexto do seu objeto de estudo (POLIVANOV, 2013, p. 64), ou seja, devido à proximidade não pode exercer apenas a observação, mas participa de forma ativa do contexto em foco.

Em pesquisas ambientadas no ciberespaço a prática do *lurking* tem sido a mais comum e útil para os pesquisadores, que ao se inserirem em um novo grupo social, podem através da observação do comportamento dos atores apreender as dinâmicas de funcionamento, os valores e regras sociais envolvidas (POLIVANOV, 2013, p. 64). Este aprendizado, centrado na observação do contexto, minimiza as interferências por parte do pesquisador e eventuais impactos nas interpretações finais. Essa pesquisa se utilizou do *lurking* para a coleta e análise dos dados apresentados na próxima sessão deste capítulo.

Por se tratar de uma tentativa de observação e interpretação do comportamento social, a netnografia não é utilizada apenas pelas Ciências Sociais como a Antropologia ou a Sociologia. Os estudos sociais voltados para o alcance da mídia e o *marketing* para a promoção de marcas e produtos também tem utilizado essa metodologia amplamente. Segundo Robert V. Kozinets, um dos especialistas em mídias sociais e pesquisas de *marketing*, a netnografia é uma metodologia poderosa que possibilita construir importantes interpretações do comportamento do sujeito, a partir de suas interações nas redes sociais (KOZINETS, 2010, p. 1) e os interpreta “sob aspectos culturais e sociais, transformando esse material em informações relevantes” (RODRIGUES, 2018, p. 69) para a modelagem das possíveis reações dos

atores envolvidos naquela cena. Assim a netnografia, considera as interações *online*, como reflexos culturais percebidos a partir de um entendimento sobre a humanidade.

O olhar através da netnografia para as comunidades *online* é, em muitos aspectos, semelhante ao proporcionado pela etnografia para as *offline*. Conforme Kozinets observa, ambas pesquisas se estruturam da seguinte forma:

1. É natural. Ela se aproxima e se incorpora em uma cultura onde passa a existir, viver e respirar. 2. É imersiva. Busca entendimento cultural de um modo ativo que desenvolve participação pessoal e engajada ao longo de observação “objetiva”. 3. É descritiva. Busca “descrição rica/detalhada”, a linguagem espessa, evocativa, vivida, capaz de transmitir a realidade subjetiva e a verdade emocional dos membros de uma cultura. 4. É multi-métodos. Usa outros métodos promiscuamente, como entrevistas, semiótica, técnicas projetivas, fotografia e vídeo para completar o retrato da realidade vivida de uma cultura. (KOZINETTS, 2010, p. 4)

Por ser um método que foca o contexto, a netnografia observa não apenas as palavras utilizadas nas interações, mas também as características do comunicador, a construção e a articulação da linguagem. Examina ainda “as fontes, espaçamento, símbolos, textos, imagens, fotos e vídeos” (KOZINETTS, 2010, p. 6), ou seja, toda linguagem utilizada na esfera digital. Desta forma, as redes sociais se tornam um espaço onde os atores podem realizar as suas interações sociais. Neste ambiente é possível que expressem as suas emoções, reagindo a tudo ao que são expostos pelas postagens dos outros atores, permitindo que se lancem novas perspectivas sobre os sujeitos participantes (RODRIGUES, 2018, p. 68), fornecendo material para a compreensão daquilo que está sob olhar do pesquisador.

Assim, o que se observa no comportamento dos sujeitos contemporâneos é a forma de utilizar as plataformas digitais. As redes sociais possibilitaram o ambiente para a criação de uma autorrepresentação por parte do sujeito que melhor se adequa a sua visão, também a formação de grupos sociais e o fortalecimento do sentimento de comunidade, proporcionando aos usuários que encontrem o seu lugar de “pertencimento”, as informações e o apoio emocional que procuram (KOZINETTS, 2014, p. 21). As pessoas estão conectadas, porém não são virtuais. Por isso a observação dessas interações pode gerar compreensões sobre os sujeitos ali representados.

Sabendo-se que as interações humanas se dão tanto por forma imediata quanto mediada, a netnografia propõe que esses ambientes “não podem mais ser tratados

como “não-lugares” e menos ainda de forma dicotômica, opondo-se o virtual ao “real” (POLIVANOV, 2013, p. 69), mas sim de forma complementar entre si.

3.1.2 Antropologia das emoções, percebendo os sentimentos

A observação das interações entre sujeitos está centrada na linguagem. Tendo-se em mente que todo o tipo de expressão, seja ela verbal ou não, emitida pelo ator pode e deve ser considerada como uma forma de comunicação, tendo assim, uma mensagem que deve ser decodificada para que seja assimilada pelo receptor. Logo, pode-se perceber que a linguagem não é apenas uma construção com elementos objetivos, a saber, palavras e expressões com uma conotação específica e bem atribuída pela gramática da língua comum aos interlocutores. Há também na construção da linguagem elementos subjetivos, que interferem diretamente na escolha das palavras e o sentido que se atribuí a elas, tom de voz, aliados a postura do sujeito, sua aparência e outros aspectos que acabam por demonstrar seus sentimentos e emoções. O aspecto subjetivo precisa ser considerado para uma aproximação mais exata da decodificação da linguagem nas interações.

Na busca de responder esse desafio, as Ciências Sociais possuem um campo destinado ao estudo das emoções no contexto das interações. O objetivo da Antropologia das emoções é buscar “compreender a expressão dos sentimentos nos indivíduos enquanto fator social e cultural, mas, ao mesmo tempo, oriundo do íntimo de cada um” (RODRIGUES, 2018, p. 69). Assim, a subjetividade de cada sujeito passa a ser considerada como um dado perceptível dentro da cena observada.

Émile Durkheim e Georg Simmel, podem ser apontados como alguns dos pioneiros na tentativa de tratar as emoções como elementos sociais (REZENDE e COELHO, 2010, p. 13). Adotando linhas de pesquisas distintas, ambos conseguiram demonstrar que há sentimentos que resultam do contato social e que podem gerar “efeitos significativos para as interações e a coletividade de modo amplo” (REZENDE e COELHO, 2010, p. 13) para todos os participantes.

A mudança desta forma de interpretação, segundo Rezende e Coelho, só se daria décadas mais tarde com a modificação da noção de cultura como sendo a definida por comportamentos habituais e tradicionais de determinada comunidade, para a redefinição por meio da observação das “teias de significados, transmitidas por

símbolos e interpretadas de maneira específica de sociedade para sociedade” (REZENDE e COELHO, 2010, p. 14). Essa nova definição trouxe luz para que, articulada, com outros estudos do conceito de pessoa e do “eu” do sujeito, as emoções passassem a ser entendidas como participantes nas “esferas da moralidade, da estrutura social e das relações de poder (REZENDE e COELHO, 2010, p. 14). Essa compreensão demonstra que as emoções precisam ser consideradas, tanto na observação, quanto na interpretação dos dados colhidos pelo pesquisador.

O antropólogo Marcel Mauss, em seu artigo *A expressão obrigatória dos sentimentos* (1979), escreve sobre a sua observação de rituais fúnebres na região da Austrália. Ele propõe que as emoções formam uma linguagem específica e que esta pode ser apropriada e compreendida por aquilo que chama de gramática dos sentimentos.

(...) todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos do indivíduo e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagem. (MAUSS, 1979, p. 153)

Mauss entende que há uma natureza ritualizada e coletiva na forma de uma sociedade expressar seus sentimentos (MAUSS, 1979, p. 149). Esta necessidade de manifestação encontra-se centrada naqueles que estão participando da situação e não necessariamente no sujeito que sente de fato. Essa forma de ritualização, para Mauss é como um “clichê etnográfico”, onde em meio a conversas triviais, aparentemente há um momento pré-determinado, pelo ritual social, para que haja uma manifestação emocional coletiva marcada por gritos, prantos e lamentos (MAUSS, 1979, p. 149), o que, na sua visão, atestaria o caráter da expressão de sentimentos como um “fato social”.

É preciso emití-los, mas é preciso só porque todo o grupo os entende. É mais do que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifesta-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. É essencialmente uma ação simbólica. (MAUSS, 1979, p. 153)

Ao mesmo tempo que a manifestação das emoções é um fator externo do sujeito e voltado para o outro, essa também conserva uma dimensão de espontaneidade dos sentimentos, pois o próprio ator vivencia as emoções que expressa (RODRIGUES, 2018, p. 71). A gramática das emoções pode se tornar útil à medida que possibilita catalogar os sentimentos expressos e o contexto em que ocorrem.

As redes sociais constituem um ambiente de interação onde cada usuário pode expressar o que pensa e as suas emoções. Cada pessoa tem a possibilidade de construir o seu perfil, como sua própria autorrepresentação. Como autores/atores, constroem as imagens que os representarão e farão com que sua presença seja notada na rede social. Dessa forma, as redes promovem um ambiente propício para que, nos estudos de interação no *Facebook*, sejam utilizadas de forma assertiva, a netnografia e a antropologia das emoções (RODRIGUES, 2018, p. 76), permitindo uma interpretação do significado das construções dos perfis e das interações nesses ambientes.

3.2 DA RIBALTA À COXIA

As luzes da ribalta iluminam o palco e focam as personagens em cena. Trazem brilho, despertam sentimentos e criam um ambiente propício para que a trama se desenrole diante do olhar da plateia e conduza as demais personagens a atuarem da forma esperada dentro do roteiro daquela cena. A coxia envolve os instantes de preparação antes do foco da ribalta. É o local onde os atores se preparam. Onde vestem suas caracterizações e “incorporam” as suas personagens e personalidades, na coxia as personagens vão ganhando a forma que apresentarão no palco do teatro.

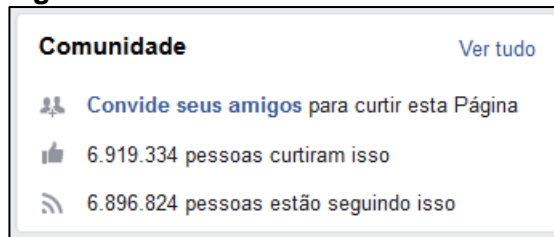
Tendo em mente os aspectos de construção da personagem teatral, abordados no primeiro capítulo deste estudo, e da interpretação das interações sociais como representações teatrais, demonstrado no capítulo anterior pelo pensamento de Erving Goffman, tornou-se possível olhar de forma investigativa para o *Facebook* com o objetivo de identificar o processo de construção das autorrepresentações virtuais e como se desenvolvem as suas interações neste palco *facebookiano*.

Para esse processo investigativo, foi escolhido, como estudo de caso para essa pesquisa, o perfil oficial da cantora brasileira Ludmilla no *Facebook* (Disponível em <<https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>>). Esta análise se baseou em postagens realizadas no perfil da cantora, durante o período de observação que compreende os meses de março a maio de 2019, no entanto, o material utilizado para essa análise abrange também publicações de tempo anterior ao período de observação.

3.2.1 Ludmila, “das quebradas” ao estrelato

Nascida Ludmilla Oliveira da Silva, no dia 24 de abril de 1995, no município de Duque de Caxias, na região da Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro (AGÊNCIA DIGITAL ICOMP, 2019). Inicialmente conhecida como *MC Beyoncé*, a cantora surge no contexto das mídias sociais e alcança a fama após *viralizar* com a postagem de um de seus vídeos na plataforma do *YouTube*[©]. Em setembro de 2013 passa adotar seu nome, Ludmilla, também como nome artístico. A cantora é apontada como sendo dona de um “estilo descontraído, irreverente e carismático tornou-se rapidamente popular” (AGÊNCIA DIGITAL ICOMP, 2019). Popularidade que pode ser comprovada pelo grande número de curtidas e de seguidores, mais de 6 milhões, em sua página do *Facebook*, conforme indicado na Figura 12, o que por si só já demonstra o potencial de alcance que este perfil possui.

Figura 12- Estatística da comunidade do Facebook, em 15 de maio de 2019



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

A escolha do perfil da cantora foi baseada por seu alto número de seguidores e outros aspectos sociais relevantes, como por exemplo, o fato de se tratar de uma mulher, de origem pobre, negra e jovem. Ludmilla tem demonstrado possuir uma grande capilaridade entre os vários estratos sociais brasileiros, o que fica claro com a sua própria apresentação no perfil do *Facebook*, que ainda sendo tão jovem, “Ludmilla está dominando o cenário pop brasileiro”¹, arrebanhando uma multidão de seguidores.

A autorrepresentação é uma criação, que tem por objetivo fazer com que o seu criador ocupe um lugar na sociedade, através das mídias, principalmente nas redes sociais e pode ser construída, analogamente, como a personagem teatral.

A personagem surge para dar forma e fazer fluir a trama criada por seu autor. Sua personalidade, aparência, postura, fala e até as transformações que experimenta

[©] *YouTube* é uma marca registrada de *Google, Inc.*

¹ Disponível em https://www.facebook.com/pages/story/reader/?page_story_id=1821664387862697, acesso em 01 de maio de 2019.

no decorrer do tempo fazem com que a narrativa se torne compreensiva para a plateia que acompanha todo o desenrolar de sua trajetória dramática. Por isso, sua construção deve ser harmônica com os ideais que se deseja transmitir, tornando cada detalhe uma informação sobre a pessoa representada em cena e isso de forma atraente ao público. Stanislavski chama de encanto cênico essa capacidade de atrair a atenção para si por meio da imagem que fabricam diante da plateia (STANISLAVSKI, 2016, p. 329). Assim, a autorrepresentação facebookiana, tal qual a personagem teatral, é construída de maneira a narrar a trajetória desta personagem através das diversas cenas que apresenta.

A caracterização externa é o primeiro elemento desse tipo de construção que pode ser identificado. O qual consiste na edificação de uma imagem que se revela atraente, ou seja, que chame à atenção. Este quesito não se refere a uma compreensão de atraente como algo belo, mas que inspire curiosidade, admiração ou até mesmo repugnância, mas que instigue a conhecer mais do que a aparência demonstrada e tem ainda a revelar. Tal aspecto pode ser notado quando Stanislavski descreve aparência da personagem construída por Kóstia, não como algo belo, mas assustador e até com um certo aspecto de mofo (STANISLAVSKI, 2016, p. 42-43). Causar impacto, essa é a função que se deseja ao construir a aparência externa de uma personagem e, também no caso das redes sociais.

Na autorrepresentação facebookiana de Ludmilla, é possível a identificação de elementos utilizados para a caracterização exterior de sua personagem. A começar por sua autodescrição na qual ela é apresentada como uma cantora que é importante no cenário musical brasileiro, conforme indicado na Figura 13, sendo este um aspecto fundamental a ser demonstrado pela imagem da cantora, que tem na origem na humilde e marginalizada Baixada Fluminense, para ganhar o estrelato.

Figura 13- Autodescrição perfil da cantora Ludmilla



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Observa-se no perfil da cantora uma opção pelo uso abundante de imagens suas em diferentes momentos, estando os textos escritos restritos a divulgação de mensagens publicitárias ou a rápidas interações com outros usuários, sendo estas últimas o ponto de reflexão desta pesquisa mais adiante. As imagens que estão disponíveis se revelam uma tentativa vigorosa de validar e demonstrar com clareza essa narrativa da construção de Ludmilla como uma cantora de grande carisma e poder de sedução. A Figura 14, apresenta um exemplo do resultado da caracterização externa desta construção com algumas das fotos retiradas do perfil. Pode-se perceber o uso de técnicas no olhar da cantora, no figurino e nas poses que denotam tanto a sensualidade, quanto a sua força de sedução e o carisma para cativar seus admiradores.

Figura 14- Representações da cantora Ludmilla



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Ludmilla é representada com diferentes aparências e situações nas quais há, aparentemente, o objetivo de criar um momento de intimidade ao ser fotografada em uma piscina, ou como uma modelo posando em uma banheira e ao mesmo tempo em que também é apresentada com uma de suas caracterizações em performance. A decisão de disponibilizar essas imagens demonstra uma intenção de criar uma certa familiaridade entre a cantora e seus seguidores, criando um vínculo onde estes

possam se sentir a par do que é realizado por aquela e acompanhando todos os detalhes de sua trajetória. Assim eles se tornam participantes do mesmo grupo social virtual.

É perceptível que os ângulos utilizados para fotografar a cantora, os ambientes em que ela se encontrava, a iluminação e o uso de ferramentas de correção de imagem em cada uma dessas fotos são cuidadosamente estudados, com o objetivo de causar, naqueles que visitam a página, um encantamento cênico, que com a soma de todos estes efeitos buscam criar e potencializar a capacidade de seduzir (STANISLAVSKI, 2016, p. 329) da cantora e o interesse pelas informações ali dispostas.

Há um outro aspecto que precisa ser percebido no exame da imagem que o perfil constrói sobre Ludmilla, que não se restringe aos seus aspectos físicos e nem ao seu carisma, mas a sua trajetória de vida enquanto cantora. Não há uma tentativa de ocultar os passos iniciais desta jornada rumo ao seu objetivo de se tornar uma participante relevante no cenário musical nacional, ao contrário disso, há material abundante que indicam a evolução/transformação da *MC Beyoncé* em Ludmilla. E desta forma se constrói a narrativa da menina da baixada que se torna uma *diva* no cenário musical, sendo bem-sucedida nisso. A Figura 15 exemplifica parte desta construção ao comparar lado a lado momentos distintos de apresentações da cantora.

Figura 15- Ludmilla em apresentações no início e no momento atual da carreira



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Fica claro que a disponibilidade de tais imagens dá base para que, aqueles que procuram conhecer a cantora, concluam que ela experimentou nesse espaço de

tempo uma importante ascensão, proporcionando um incremento considerável na produção de suas performances e até mesmo de sua aparência. Como pode ser observado na Figura 16, tanto as suas mudanças em termos visuais, pelas roupas, penteado, as cirurgias plásticas realizadas para a modificação do nariz e das bochechas, bem como a postura da cantora, quanto pelos veículos que estão a sua disposição nos diferentes cenários.

Figura 16- Mudança de aparência e demonstração de sucesso



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Observa-se também a mudança de locais frequentados por Ludmilla, que em sua fase inicial se utiliza de uma casa no interior paulista, porém em sua fase atual posta seus momentos de férias nos Estados Unidos da América. Todas essas demonstrações tentam reforçar a sua narrativa de superação, tornando-se bem-sucedida. Diante deste aspectos, até aqui destacados, é possível perceber que esse tipo de construção de personagem se baseia na apresentação da tese daquela que é ali representada como sendo uma pessoa comum, que quer alcançar um determinado objetivo e que irá em busca disto (PALLOTINI, 2015, p. 63) potencializando assim o seu poder de atração e envolvimento dos observadores, levando-os a criar uma identificação e relação de admiração com a personagem em exibição no palco, neste caso, no palco *facebookiano*.

Aliada à caracterização externa, essa construção procura utilizar uma ação de reforço da personagem exibida, a saber, o porte. Que tem por objetivo destacar os atributos positivos do sujeito, através de sua aparência e da impressão que provoca nos demais participantes do seu grupo social e, desta maneira, produzir uma percepção enriquecida de si, já que o porte construído adequadamente ressalta a forma como o sujeito cuida de si durante o contato social (GOFFMAN, 2011, p. 80). O

porte ajuda o ator a destacar os aspectos que afirma sobre si e que os representa em sua caracterização externa. Tal fato pode ser observado nas imagens de Ludmilla, que a representam com carisma e de maneira a reforçar a postura de estar no controle da situação, seja por estar com o microfone em mãos, seja por estar ocupando o espaço central do momento em que é fotografada.

Esse alvo tende a ser mais facilmente atingido, já que as redes sociais são ambientes que dispõem de ferramentas para que o usuário possa completar sua autorrepresentação e empoderá-la com o uso de imagens (MEHDIZADEH, 2010, p. 358) do destaque das informações que deseja que sejam percebidas. Com isso, o usuário reforça a autorrepresentação que construiu para atrair admiradores (ZHAO, GRASMUCK e MARTIN, 2008, p. 1819). Como pode ser bem observado na página de Ludmilla, ela apresenta uma caracterização externa e o porte que ressaltam as qualidades que deseja que sejam percebidas.

A eficácia da caracterização externa e do porte que a personagem exhibe pode ser verificada pelas suas repercussões entre os participantes do grupo social. A Figura 17 apresenta de forma mais detalhada a postagem em que a cantora é retratada em uma de suas apresentações. Nesta performance, Ludmilla aparece com um visual profundamente distinto de sua aparência usual, pode-se perceber que há uma tentativa de causar uma impressão de *glamour* e de admiração por todo o trabalho de produção envolvido nessa caracterização. Ressalta ainda os aspectos de sua identificação com a realização de anseios de seus seguidores. Ao mesmo tempo que representa, com sua aparência modificada, uma tentativa de aproximação com outros artistas reconhecidos no âmbito musical mundial e uma consequente associação de que pode pertencer a este seleto grupo social.

Figura 17- Ludmilla em uma de suas apresentações



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Nesta mesma imagem é possível avaliar, ainda que parcialmente, a aceitação desse novo visual mostrado pela cantora. Iniciando por alguns dos comentários, percebe-se que houve a associação da imagem de Ludmilla com importantes cantoras do cenário musical norte-americano, ao mesmo tempo que essa aproximação visual gerou críticas e o desejo de uma reafirmação da identificação de Ludmilla com os aspectos de sua brasilidade. Tal colocação pode significar uma ameaça a fachada exibida pela cantora e que, por isso, pode ser alvo de reflexão quanto a esse tipo de representação. Ainda é possível avaliar que as mais de 5 mil reações e os 100 compartilhamentos apontam para uma boa aceitação da imagem apresentada pela cantora e a concordância do seu grupo social e seguidores.

Neste processo de criar proximidade com os demais usuários, é possível perceber na autorrepresentação facebookiana de Ludmilla alguns outros elementos que também agem para reforça-la. Serão analisados os elementos de cristalização da fachada, a idealização e mistificação.

Idealização, como demonstrado no capítulo anterior, é um meio utilizado pelo sujeito para socializar a sua personagem, ao mesmo tempo em que a molda de acordo

com as perspectivas do grupo com o qual interage. Ela também revela a tendência do ator de oferecer a seus observadores maneiras de obterem várias impressões a seu respeito, fortalecendo a idealização (GOFFMAN, 2014, p. 47) a seu respeito. Desta forma a idealização pode ser traduzida pelos vários sinais que são emitidos pelo ator e pelas respostas que poderão surgir dos seus companheiros de cena. Alguns destes sinais revelam parte da subjetividade e da personalidade do sujeito, tornando-o um participante que pode ser identificado pelo grupo. Ao mesmo tempo a idealização precisa passar pelo critério da verossimilhança, pois caso falhe em ser reconhecido como algo semelhante e coerente com a realidade em foco, falhará na transmissão da imagem que deseja que seja percebida.

A autorrepresentação facebookiana de Ludmilla tem como um dos seus alicerces a personalidade carismática da cantora, que se identifica com o seu público independentemente de suas origens. Soma-se a isso o desejo de transmitir a ideia de que, ainda que seja jovem, ela está se tornando uma figura importante no cenário musical, ou seja, uma *diva*, como usado no jargão artístico. O perfil de Ludmilla é construído para expressar essa compreensão de si e de sua carreira, ao mesmo tempo que gera naqueles que seguem o seu perfil a percepção deste ideal de representação, para que se identifiquem e cristalizem essa imagem da cantora, tanto para ela mesma quanto para si mesmos.

A afirmação desta idealização pode ser observada nas postagens realizadas em seu perfil, pelas imagens que irão ressaltar seus atributos artísticos e capacidade de produção técnica para a performance, como maquiagem, figurinos e outros recursos, ressaltando a sua capacidade artística e de atração. Ao mesmo tempo que, reforça a idealização a respeito do seu papel de uma das protagonistas do cenário musical, Ludmilla exhibe em sua autorrepresentação o seu potencial que tem sido reconhecido e, como se espera de uma *diva*, tem ocupado espaços importantes como as páginas de cadernos específicos de jornais e revistas, as primeiras páginas de jornais e capas de revistas, como demonstrado na Figura 18. A exibição de publicações deste tipo também reforça a idealização de Ludmilla como, de fato, alguém que tem alcançado o estrelato e por isso é capaz de gerar a admiração e reverência em seus seguidores.

Figura 18- Exemplos de publicações que mostram a ascensão de Ludmilla



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

No entanto a cantora não deseja apenas ser reconhecida pelo seu potencial artístico, mas também por aspectos de sua personalidade, gerando assim um elo de identificação. Para esse objetivo se utiliza a idealização de Ludmilla como uma pessoa carismática e que, por isso, se comunica com seus fãs, os tratando com simpatia e familiaridade, esse é um exemplo bem claro de como a cantora busca criar um ambiente em que gere a possibilidade de contato social próximo, tornando-se quase

que como alguém ao alcance de todos. A Figura 19 exemplifica uma dessas interações de Ludmilla como alguém comum e acessível.

Figura 19- Interação com demonstração de proximidade e familiaridade



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Nesta postagem a cantora é representada com a aparência de uma pessoa comum. Não há grandes produções envolvendo maquiagem, figurinos ou itens que possam indicar ostentação de luxo. Pelo contrário, a simplicidade é uma das marcas desta postagem. Com isso é possível criar o sentimento de familiaridade e proximidade entre a cantora e os seguidores de sua página, uma vez, que a sua imagem reflete grande similaridade com vários deles. A sua postura despojada e o sorriso, também reforçam a sua idealização de uma pessoa carismática e acessível a quem deseja se aproximar. Essa idealização também pode ser percebida pela interação que acontece entre Ludmilla e um dos usuários, que a participa da grande admiração que sua filha de cinco anos tem pela mesma e o desejo de saber se a sua mensagem já havia sido recebida. A resposta dada pela cantora vai reforçar a ideia de que se trata de uma pessoa receptiva e acessível, ao demonstrar atenção e cuidado para que a criança recebesse a resposta que sua mensagem havia sido recebida e acolhida. Ao que recebe um novo retorno de agradecimento e uma mensagem elogiosa quanto a sua postura, refletindo a aceitação da idealização inicial da cantora e cristalização desta imagem pelos seus admiradores.

A mistificação, junto a idealização, é também um meio de cristalização da personagem. Sendo o seu objetivo criar instrumentos de controle para aproximar a personagem dos demais participantes da cena, ao mesmo tempo que cria pontos de afastamento. Ela age mantendo um distanciamento social, gerando um temor respeitoso (GOFFMAN, 2014, p. 80). Sendo também este um instrumento utilizado na construção da autorrepresentação facebookiana de Ludmilla, que pode ser percebido nas postagens que criam tanto a aproximação da cantora com os seus seguidores, como também sinais de afastamento e que geram tanto uma aura de admiração, quanto de indicação de que ela faz parte de um grupo distinto, logo deve ser merecedora de uma expressão de devoção. Uma das postagens que podem exemplificar o uso da mistificação é representada na Figura 20.

Figura 20- Interação com demonstração de proximidade x distanciamento



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

Nesta postagem a cantora é retratada em um ambiente doméstico e como alguém que pode ter os mesmos comportamentos de seus seguidores, como colocar um dos pés em cima do sofá e manifestar como que sentindo-se “ameaçada” de ser descoberta pela mãe, ao ser alertada por um usuário nos comentários nesta postagem. Claramente esta postagem indica a intenção de criar um ponto de proximidade entre ela e os demais, tanto pela prática, quanto pelo receio com a possibilidade, que seria comum na situação retratada, de surgir uma reprimenda.

Assim, acaba-se por reforçar o seu aspecto carismático e acessível, tão desejado pela cantora em sua autorrepresentação.

Ao mesmo tempo que esta postagem revela a intenção de criar um sentimento de familiaridade entre cantora e os demais usuários que participam de sua página no *Facebook*, a mesma traz outros elementos que reforçam a idealização de Ludmilla como uma *diva* da música brasileira, ou seja, alguém que se destaca da realidade cotidiana da maioria das pessoas que formam o seu público, sendo fonte de admiração e inspiração, com isso também trabalha a mistificação da imagem da cantora. Todo o ambiente da casa já poderia servir como indicador da mistificação de ser participante de uma realidade que é apenas parte da imaginação da grande maioria do seu público, detalhes do ambiente como as dimensões aparentes, acabamento do teto e outros aspectos.

A Figura 20 apresenta ainda um sinal perceptível para a construção da mistificação da personagem Ludmilla como participante de um extrato social seletivo e que tem logrado êxito em ser reconhecida como uma artista de sucesso, por isso deve ostentar artigos condizentes com tal realidade, tornando isso um elemento essencial de sua imagem perante o olhar dos outros, a sua interface com o mundo (BAUMAN, 2011, p. 69) para que possa comunicar o seu status social e artístico. No que se constitui um ponto de distanciamento a ser observado. Este sinal é justamente o calçado que a cantora utiliza e aparece em primeiro plano, dando o devido destaque a logomarca de uma grife de alto luxo. Tal aspecto não passa despercebido, na postagem em questão, há um comentário de um usuário que menciona que com o valor de tal artigo poderia pagar algumas de suas despesas durante o ano.

Com isso, Ludmilla constrói parte de sua autorrepresentação, transmitindo a idealização que tem sobre si e que deseja que seja cristalizada pelos demais atores em cena. Uma jovem carismática, que responde as postagens demonstrando familiaridade com seus interlocutores, ao mesmo tempo emite sinais que reafirmam ser uma *diva*, que conforme diz em sua autoapresentação, tem dominado o cenário musical brasileiro. Assim, ela usa também a mistificação, criando os meios de aproximação e distanciamentos seguros para que a cristalização da sua personagem ocorra de forma satisfatória.

O uso desses instrumentos, idealização e mistificação, também permitem que sejam expressas as características internas da personagem, ou seja, auxiliam na

demonstração da própria personalidade da cantora, que ela deseja que seja conhecida por aqueles que acompanham a sua trajetória.

Com a exposição de sua imagem na tentativa de criar a proximidade e gerar a admiração em seus seguidores, Ludmilla pode vivenciar alguns momentos de ameaça a sua fachada, como demonstrado na postagem da Figura 21. Percebe-se, novamente, a intenção de criar a familiaridade e proximidade entre a cantora e seu público com o ato corriqueiro de ir até a padaria. No entanto, há novamente os sinais de distanciamento, como a bolsa de luxo que ela ostenta e até mesmo visual pouco usual, como reafirmação de sua singularidade.

Figura 21- Proximidade e ameaça a fachada



Fonte: <https://www.facebook.com/OficialLudmilla/>

No entanto, em um dos comentários, surge uma ameaça potencial à fachada da cantora. Um dos seus seguidores censura o fato dela postar uma foto de exposição de sua beleza e luxo, num momento delicado da sociedade em que pessoas estão perdendo seus pertences, em decorrências das chuvas que atingiram a cidade do Rio de Janeiro. Ele ainda conclama para que a cantora se engaje socialmente e utilize a sua força de mobilização nas redes sociais para isso. Diante da detecção da ameaça a sua personagem, Ludmilla opta pelo processo de evitação para a preservação de sua fachada. Este processo, apresentado no capítulo anterior, pode ser observado

pela decisão de ignorar o comentário contrário feito, o que no pensamento goffmaniano é chamado de “cegueira diplomática” (GOFFMAN, 2011, p. 27) para a manutenção da situação como se nada tivesse acontecido. Essa opção se torna ainda mais clara pelo fato de Ludmilla não responder ao usuário que a censura, no entanto responde o comentário bem-humorado do usuário seguinte, deixando claro a sua opção por evitar qualquer tipo de confronto.

Uma vez que ela consegue construir a sua autorrepresentação facebookiana como extensão do seu próprio “eu” e cria os vínculos de identificação com seus seguidores, estes mesmos poderão assumir a ação de defender a imagem de Ludmilla, não pelo processo de evitação como é a opção da cantora, mas pelo processo corretivo. Este processo se refere a uma participação ativa dos outros atores de assumirem “a responsabilidade de chamar a atenção ao erro de conduta” (GOFFMAN, 2011, p. 29) que foi cometido. A execução desse processo pode ser vista na postagem da Figura 21, onde há apenas uma manifestação de desagrado com o comentário contrário a postura de Ludmilla, indicando a sua discordância com tal ameaça e simultaneamente reafirmando a concordância para a manutenção da postura demonstrada pela cantora.

Esses exemplos de postagens retiradas do perfil da cantora Ludmilla, indicam tanto a aceitação da fachada da cantora, como o reforço dessa imagem a partir das reações e comentários dos seus seguidores. Isto acaba por redundar em um aumento do número dos participantes desta comunidade virtual, ampliando o alcance da rede de influência da cantora, ao mesmo tempo que lhe concede a deferência reivindicada por ser uma importante integrante do cenário musical brasileiro da atualidade.

A semelhança das máscaras no início da história do teatro grego, que surgem como um instrumento de comunicação e não apenas para ocultar o ator, mas para revelar a personagem de forma clara e perceptível para a plateia, a autorrepresentação facebookiana tem a mesma finalidade, ou seja, precisa comunicar e tornar claro a personagem que está sendo colocada em cena. Dentro deste prisma funcional básico, a autorrepresentação facebookiana de Ludmilla se mostra eficiente em revelar a sua personagem “Ludmilla a *diva* brasileira, carismática, sensual e de origem humilde”, ressaltando cada um dos aspectos mais convenientes as situações que se apresentam e todo seu potencial de evolução exibido, criando assim a narrativa

de construção do herói, que supera as dificuldades do caminho para alcançar o seu fim almejado.

O perfil em estudo revela o uso das técnicas teatrais de caracterização. Recursos como a utilização de fotos que retratam diferentes momentos de Ludmilla e de sua carreira, figurinos e expressões faciais da cantora, que funcionam como caracterização externa. Não apenas as imagens, mas o uso de vídeos da cantora em performance, reforçam a sua imagem externa em harmonia com ao que descreve a seu respeito na autoapresentação. Seguindo a máxima de Stanislavski sobre esse encantamento cênico, a construção do perfil é executada com destreza artística, já que a “arte confere beleza e dignidade e tudo que é belo e nobre tem o dom de atrair” (STANISLAVSKI, 2016, p. 330) e assim gera a possibilidade de atingir o seu objetivo de gerar encantamento em seus admiradores.

Torna-se evidente também a caracterização interna da personagem. Sua personalidade é revelada em interações mínimas com os seus seguidores, sempre indicando uma familiaridade e a receptividade das manifestações dos mesmos. Ao mesmo tempo que constrói pontos de distanciamento para reforçar a sua posição enquanto cantora de sucesso, merecedora da reverência, admiração e respeito de seus “súditos”. Em sua caracterização interna, a personagem Ludmilla manuseia os recursos necessários para não apenas envolver, mas conduzir a cena em que participa.

Embora se deva ressaltar, conforme dito no primeiro capítulo deste trabalho, que há uma distância entre o “eu real” e o “eu possível” nas redes sociais, a observação dessas autorrepresentações pode ajudar a compreender o sujeito e seu objetivo ao construí-la. Ainda que não seja possível afirmar que, apenas pelo exame do perfil da rede social, é possível conhecer profundamente Ludmilla Oliveira da Silva, porém pela análise da sua construção virtual pode-se conhecer como a cantora Ludmilla deseja ser conhecida e lembrada. E na busca destes objetivos, sua autorrepresentação facebookiana se modificará sempre que necessário.

De forma análoga a um ator que ao construir a sua personagem acaba por lhe comunicar um pedaço íntimo seu, uma confissão que sofre metamorfose (STAROBINSKI, 2016, p. 461) para se manter atual e funcional. A construção da autorrepresentação facebookiana também se torna essa confissão íntima que acaba passando por diversas transformações em sua construção para se adequar a

realidade desejada pelo seu criador, para o incluir no grupo social que deseja se fazer presente e ativo. Permitindo que ele interaja sempre que desejar e se perceba em cena da forma que se propôs no seu íntimo. Com a sua máscara que comunica o que deseja revelar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como esta pesquisa buscou demonstrar, as redes sociais possibilitam a existência de um universo paralelo. Essa realidade alternativa se constitui de uma tentativa de imitação da existência *offline*, que é interpretada e formatada pelo olhar do usuário. Esta construção não precisa guardar uma semelhança estrita com a sua vida real, mas pode e deve espelhar a realidade que este deseja vivenciar e tornar-se participante, pertencente, no mundo virtual e com esta estabelecer a verossimilhança necessária. Para isso será necessário criar uma autorrepresentação sua neste universo, que seja reconhecível tanto para si mesmo quanto para os outros sujeitos. Neste processo de construção do perfil no *Facebook*, fica claro a semelhança com a construção da personagem teatral.

Mantendo-se em mente que o termo “personagem” se refere a construção de um ser ficcional, que representa a existência de uma pessoa e suas relações com a realidade que a rodeia, objetivou-se a identificação do uso das técnicas teatrais no estabelecimento da autorrepresentação facebookiana, como a pessoa que vivencia e se relaciona na realidade da rede social.

Para comunicar a vivência deste ser ficcional teatral, é necessário dar-lhe forma, caráter e sentimentos para que possa se expressar. Como observado, resumidamente na evolução do teatro grego, as personagens eram trazidas a existência pelos atores com a utilização de máscaras (*personas*), que ocultavam a face do ator, libertando-o assim para se conectar com a personagem idealizada e trazê-la a existência diante do olhar da plateia. A prática da atuação mascarada evoluiu para além do adereço que ocultava a face, mas para a caracterização com o uso de figurinos, maquilagem, modificação de fala, do andar, trejeitos e outras características que ocultavam o ator e revelavam a pessoa na máscara, a personagem em ação. De forma que, ainda que o adereço facial não esteja sendo utilizado pelo ator em cena, toda atuação é uma atuação mascarada, pois a personagem se torna a máscara do ator para que este comunique a plateia a personagem em cena. A mesma realidade se aplica a autorrepresentação facebookiana, uma vez que elementos importantes dessa construção teatral foram identificados e correlacionados com a expressão virtual.

A caracterização externa traduz de forma perceptível e mais objetiva a presença da personagem, traz a sua imagem física, expressa pela sua postura corporal parte da personalidade daquela pessoa. Tem como uma de suas principais finalidades dar

forma e construir uma imagem que seja atraente, que desperte o interesse de quem a vislumbra. A caracterização externa dota a personagem de meios para participar da realidade fora de seu interior.

Quando se trata da autorrepresentação facebookiana, a caracterização externa pode ser identificada pelos recursos utilizados pelo usuário para descrever-se, como a opção por imagens que reforcem os atributos que alega ter em sua autoapresentação bem como a escolha naquilo que resolver compartilhar como textos, vídeos e outros recursos que irão dar forma a sua linguagem. Como pode ser observado no perfil em análise da cantora Ludmilla. Nesta forma de caracterização o usuário já começa a delinear quais os objetivos de sua personagem ao ser colocada em cena.

A caracterização interna da personagem se refere a sua personalidade, a sua alma, ou seja, se trata da própria subjetividade. Esta representação pessoal ficcional existe de forma completa. Possui aspectos exteriores e a mesma complexidade interior subjetiva de qualquer outro ser pessoal. Ao ser criada na mente do autor/ator, a personagem surge com um caráter, emoções e sentimentos que irão dar a ela a sua constituição psicológica, que acabará por dar base de sustentação para as suas ações e reações nas situações que será exposta. Os aspectos internos da personagem poderão também influenciar e modificar, ainda que momentaneamente, seus aspectos exteriores como a fala e a aparência, ressaltando o estado de espírito que ela está no momento.

A transposição desta caracterização para a autorrepresentação facebookiana pode ser observada pelos sinais que o usuário utiliza na construção e na interação na rede social. A escolha da estrutura para a linguagem, que forma aparência, trazem também indícios de sua personalidade, tanto pelos atributos que decidiu por citar, como por exemplo, inteligência, ser uma pessoa engraçada, leal e outros indicam alguém que quer se revelar confiável e agradável, mas a própria disposição das palavras, a fonte utilizada, o uso de caracteres em caixa alta ou não, revelam, de acordo com a netnografia e a gramática dos sentimentos, o que aquela pessoa deseja comunicar ao seu grupo social.

Da mesma forma a prática interacional social também apresenta elementos teatrais que estão presentes nas relações virtuais. Apropriando-se do pensamento de Erving Goffman sobre esta temática, é possível identificar os elementos como

fachada, que é a personagem teatral construída para as relações sociais, o encontro interacional entre sujeitos, como a cena em que as personagens são colocadas em ação, e elementos de controle do andamento da trama social que está em execução, como o porte, a idealização e a mistificação da imagem exibida pelo ator.

A autorrepresentação facebookiana é esta fachada que é cuidadosamente construída e escolhida para ser utilizada pelo sujeito, pela qual ele nutre um sentimento de cuidado e zelo, por isso fará tudo ao seu alcance para evitar que a sua fachada seja comprometida, fazendo com isso que a perca. Os encontros interacionais entre sujeitos são as cenas que deverão seguir de forma natural, na qual nenhuma das fachadas deverão sofrer ameaças. No controle do andamento destas cenas cada ator usará os elementos de controle para reforçar os atributos que sua fachada ostenta. Como pode ser observado no perfil em análise da cantora Ludmilla, o uso tanto da idealização, para apresentá-la como uma artista carismática e acessível, como da mistificação, criando pontos de aproximação e distanciamento.

Assim, fica claro que a construção da autorrepresentação facebookiana abre inúmeras possibilidades para o seu usuário. Onde ele pode tornar-se quem ele quiser e como quiser. Todos tornam-se reis ou amigos do rei da Pasárgada que desejar. Buscam o pertencimento a essa realidade que esperam vivenciar, enquanto quiserem. A personagem pode ser remodelada sempre que necessário para se ajustar ao desejo de pertencimento que cada usuário traz dentro de si, sem, contudo, nunca oferecer uma resposta definitiva para a questão de onde pertencer, o poeta Antônio Bandeira expressa certa angústia parecida com esta ao dizer:

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- Lá sou amigo do rei -
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada. (BANDEIRA, 2017-2018)

O estudo da construção da autorrepresentação facebookiana, a partir da personagem teatral e das interações sociais como práticas teatrais, pode ajudar a compreender os anseios dos sujeitos contemporâneos e a sua necessidade de encontrar o tão almejado lugar de pertencimento, que o ajuda a definir a sua identidade enquanto pessoa humana.

A Pasárgada de Bandeira não existe, nem no universo virtual e nem no *offline*, mas é uma construção possível de ser alcançada. O olhar para o palco *facebookiano* iluminado pela ribalta, convida a imaginar e indagar o que se passa na coxia para que toda aquela cena se torne realidade bem diante dos olhos dos espectadores e envolva a muitos os convidando para experimentarem a sua própria Pasárgada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA DIGITAL ICOMP. Ludmilla | Oficial. *Ludmilla*, 2019. Disponível em: <<http://www.ludmillaoficial.com.br>>. Acesso em: 02 maio 2019.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BANDEIRA, M. *Cultura Genial*, 2017-2018. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/poema-vou-me-embora-para-pasargada-de-manuel-bandeira/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Detzian. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. *44 cartas do mundo líquido moderno*. Tradução de Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BRAGA, A. Netnografia; compreendendo o sujeito nas redes sociais. In: COSTA, A. M. N. D.; (ORG.), D. R.-D. *Qualidade faz diferença: métodos qualitativos para a pesquisa em psicologia e áreas afins*. Rio de Janeiro / São Paulo: PUC-RIO / Loyola, 2013. p. 180-200.

CAETANO, K. Presenças do sensível nos processos interacionais. *Galáxia*, São Paulo, 2011. 12-24. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641248003>>. Acesso em: 08 novembro 2018.

CALVINO, I. Visibilidade. In: CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95-114.

CASTIAJO, I. *O teatro grego em contexto de representação*. 1ª. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/5653>>. Acesso em: 26 março 2018.

DANI, S. A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator. *Porto Arte*, Porto Alegre, n. 1 maio 1990. 83-90. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27326/15836>>. Acesso em: 18 maio 2018.

DE CERTEAU, M. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DIGITAL 2019: Brazil. *DataReportal – Global Digital Insights*, 31 jan 2019. Disponível em: <<https://datareportal.com/reports/digital-2019-brazil>>. Acesso em: 03 maio 2019.

FOLHA DE S. PAULO. Facebook chega a 127 milhões de usuários mensais no Brasil. *Caderno Tec*, São Paulo, 18 Julho 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/tec/2018/07/facebook-chega-a-127-milhoes-de-usuarios-mensais-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

GIL-OR, O.; LEVI-BELZ, Y.; TUREL, O. The “Facebook-self”: characteristics and psychological predictors of false self-presentation on Facebook. *Frontiers in Psychology*, v. 6:99, p. 1-10, 17 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.00099/full>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

GOFFMAN, E. *Ritual de interação: Ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 20ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GONÇALVES, M. O discurso na wikipédia: cartografia das Controvérsias e teoria ator-rede como metodologias complementares de análise de argumentos. In: SILVA, T.; BUCKSTEGGE, J.; ROGEDO, P. *Estudando cultura e comunicação com mídias sociais*. Brasília: Instituto Brasileiro de Pesquisa e Análise de Dados – IBPAD, 2018.

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

IGREJA PRESBITERIANA DO BRASIL. *Manual de Culto*. 2ª. ed. São Paulo: Cultura Cristã, 1999.

KOZINETS, R. V. *Netnografia: a arma secreta dos profissionais de marketing: Como o conhecimento das mídias sociais gera inovação*. [S.l.]: [s.n.], 2010. Disponível em: <http://www.bravdesign.com.br/wp-content/uploads/2012/07/netnografia_portugues.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2017.

KOZINETS, R. V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014. Disponível em: <http://www.bravdesign.com.br/wp-content/uploads/2012/07/netnografia_portugues.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2017.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPES, R. Nota de pesquisa: As máscaras de Platão e Fernando Pessoa. *Prometeus filosofia em revista*, 10, n. 23, maio - agosto 2017. 189-193. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/6395>>. Acesso em: 31 out. 2018.

LOPEZ, B. Relatório Digital in 2019: números do mundo digital no Brasil. *PagBrasil*, 28 fev 2019. Disponível em: <<https://www.pagbrasil.com/pt-br/noticias/relatorio-digital-in-2019-brasil/>>. Acesso em: 15 maio 2019.

MAUSS, M. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: MAUSS, M. *Marcel Mauss: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979. p. 147-153. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/3508>>. Acesso em: 5 maio 2019.

MEHDIZADEH, S. Self-Presentation 2.0: Narcissism and Self-Esteem on Facebook. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 13, n. 4, 2010. Disponível em:

<<https://www.liebertpub.com/doi/abs/10.1089/cyber.2009.0257>>. Acesso em: 13 março 2018.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, F. *Tabacaria*. [S.l.]: [s.n.]. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/tabacaria-alvaro-de-camposbrbheteronimo-de-fernando-pessoa>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

POLIVANOV, B. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas*, Jul/Dez 2013. 61-71. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4621>>. Acesso em: 10 maio 2019.

RECUERO, R. Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. *Verso e Reverso*, maio-agosto 2014. 114-124. Acesso em: 13 março 2018.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. *Cultura e sentimentos: ensaios em antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

RODRIGUES, J. V. A pesquisa etnográfica e a gramática dos sentimentos: introdução à antropologia das emoções através das mídias sociais. In: SILVA, T.; BUCKSTEGGE, J.; ROGEDO, P. *Estudando cultura e comunicação com mídias sociais*. Brasília: Instituto Brasileiro de Pesquisa e Análise de Dados – IBPAD, 2018.

SANTAELLA, L. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. 1ª. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula. 26ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ZHAO, S.; GRASMUCK, S.; MARTIN, J. Identity construction on Facebook: Digital empowerment in anchored relationships. *Computers in human behavior*, 24, n. 5, September 2008. 1816-1836.