

As imagens amadoras de Cho: percalços da subjetividade na tecnocultura contemporânea

The amateur images of Cho: pitfalls of subjectivity in contemporary technoculture

Gabriel Malinowski | gabrielmalinowski@gmail.com

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Professor dos cursos de Comunicação e de Artes Visuais
do Centro Universitário de Barra Mansa.

Resumo

Trata-se de propor e provocar questões acerca dos usos das imagens amadoras de si na tecnocultura contemporânea. Pode-se dizer que essas imagens vêm participando, cada vez mais, dos “roteiros de subjetivação contemporâneos”. Como mote para tal análise, investigamos o caso do aluno da Universidade Técnica da Virginia Cho Seung-hui, que, em abril de 2007, antes de matar alunos e professores e de se suicidar, produziu um material que nomeou como Manifesto Multimídia.

Palavras-chave: imagens amadoras; subjetividade contemporânea; Virginia Tech; Cho Seung-hui.

Abstract

This work aims to provoke questions about the uses of amateur images in contemporary technoculture. These images have been participating more and more of the “routes of subjectivity”. As a motto for this analysis, we investigated the case of Cho Seung-hui, a student from Virginia Tech that, in April 2007, before killing teachers and students and killing himself, produced a material which named as Multimedia Manifesto.

Keywords: *amateur images; contemporary subjectivity; Virginia Tech; Cho Seung-hui.*

O estudante da Universidade Técnica da Virgínia, Cho Seung-hui, em abril de 2007, antes de matar alunos e professores e de se suicidar, produziu um material que nomeou como “Manifesto Multimídia”. O material foi enviado por ele, minutos antes do incidente, à rede de televisão americana NBC. Não se tratava apenas de um bilhete de despedida, mas de uma produção muito bem elaborada, com vídeos, fotos e cartas. O material contava com fragmentos de vídeos em que Cho lê trechos de seu manifesto, bem como fotos do rapaz com faca, revólveres e martelo.

As imagens e falas produzidas por Cho podem ser inseridas em um cenário cultural amplo, no qual as esferas do público e do privado, do real e do ficcional ganham novas nuances. Essas imagens, bem como os dispositivos que as tornam possíveis e visíveis, parecem demarcar um novo espaço para a edificação do *eu*. Nesses espaços, edificam-se territórios existenciais, estilos de vida, modos de aparecer e de ser. A relação dos sujeitos com as imagens de si próprios parece ser um modo de constituição subjetiva e identitária bem caro às sociedades do espetáculo. Entretanto, para notarmos de modo mais preciso e claro tais relações, cumpre evidenciar, primeiramente, alguns dispositivos e espaços modernos nos quais a subjetividade e o regime da aparência eram formados. Dessa forma, as diferenças e os modos como essas imagens amadoras se prestam à formação do *eu* na contemporaneidade poderão ficar mais claros.

O emprego desse *eu* já nos remete à idéia de um sujeito dotado de um amplo repertório psicológico e significativo. A formação desse sujeito, que perscruta a si e aos outros, foi resultado de uma série de vetores, que se evidenciaram especialmente a partir do século XIX. De um lado, um corpo que se torna opaco e é solicitado como estudo e ciência. Esse tipo de sujeito investiga o funcionamento desse corpo – inclusive da subjetividade que o compõe – através de uma rede de saberes que se sistematiza, como todo o campo das ciências humanas. Além disso, as transformações urbanas e tecnológicas produzem e moldam novas relações com o Estado. Funcionando como efeito e instrumento das sociedades modernas capitalistas, esse sujeito passa a utilizar técnicas, saberes e dispositivos diversos, nos quais as identidades são constituídas, bem como sentidas e solicitadas.

A escola, a casa, o trabalho, a clínica são alguns desses dispositivos tipicamente modernos que lidam, de acordo com Michel Foucault, com uma intrincada relação de poder e de saberes. O funcionamento dessas instituições, através das relações de poder-saber, induziam normas, linguagens e efeitos em seus sujeitos. A escola, por exemplo, com seu regimento interno, suas hierarquias e seu ensino, será a base para a formação da identidade “aluno”. A posição aluno é caucionada e sentida no lidar com as coisas, com o outro, com a arquitetura que o regula no espaço. Ser aluno, assim, é ser alguém com determinadas qualidades, agir com certas atitudes e pensar dentro de certos limites. Deleuze e Guattari, politizando o campo da semiologia, dirão que “as palavras não são ferramentas; mas [que] damos às crianças linguagem, canetas

e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários”. Nesse sentido, para os autores, “uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático.” (DELEUZE e GUATTARI, p.12, 1995). Ou seja, a instituição escola, como uma das bases de formação daqueles que somos, não seria simplesmente um lugar de propagação do saber, mas também, e sobretudo, de controle e modulação.

Gilles Deleuze, em seu ensaio seminal *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, pôs em evidência os limiares das sociedades formadas ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, que Foucault nomeou, não sem certas ressalvas, de disciplinares e das sociedades que passam a contar com novas lógicas em seu funcionamento – de modo mais evidente a partir do fim da segunda guerra mundial: as *sociedades de controle*. Os dispositivos modernos de confinamento, como a fábrica e a escola, segundo Deleuze, passam a contar com novos comandos, novas forças, alterando suas funções, seus modos de funcionamento. A lógica empresarial, para Deleuze, substitui, em um mesmo gesto, o modelo fabril e o escolar: se, de um lado, as empresas começam a desenvolver desafios, concursos, colóquios – de modo a “motivar” seus funcionários –, por outro a escola passa a ser encarada como um processo que leva em conta planejamentos, metas e objetivos.

76

Pode-se perceber uma constante valorização, não somente nos Estados Unidos, das escolas técnicas. No compasso das demandas do mercado informatizado, escolas como *Virginia Tech* se tornam, cada vez mais, uma “necessidade” latente. Além disso, suas premissas, enunciados e valores passam a contaminar outras instituições, outros departamentos, outros conteúdos, tornando-se cada vez mais necessário e válido, na lógica que se instaura, sua presença e ampliação. Torna-se curioso, por exemplo, notar que Cho cursava Letras em uma universidade dita técnica. Cabe lembrar ainda que, no compasso das atuais sociedades capitalistas, nas quais o enclausuramento adquire novas espacialidades, os cursos à distância, aos poucos, validam também sua “necessidade” – muitas vezes revestidos em sua irresistível capacidade de “inclusão”. A deflação de certa tradição crítica parece ser uma das modificações mais pungentes que essa lógica traz consigo, uma vez que o debate reflexivo, na maioria das vezes, não participa do campo de enunciação desses cursos ou desses formatos à distância.

Com efeito, tal cenário contemporâneo reestrutura as instituições modernas. Gilles Deleuze dizia que esse sujeito moderno estava sempre transitando de uma esfera para outra: da escola para a fábrica, da fábrica para a casa. Tratava-se de uma transição na qual imperava o regime do “ou”. O sujeito estava ou na escola ou na fábrica ou na clínica. Contudo, com o declínio dessas sociedades, instala-se um regime do “e”. Nos modos de vida das sociedades de controle, estamos na escola e no trabalho, na escola e na casa, como nos cursos à distância. A casa, em especial, com suas regras, suas relações com o espaço público, é outro dispositivo que deve ser analisado com atenção, pois exerceu papel importante na produção do sujeito moderno.

A configuração moderna do espaço privado atuou como uma das vias na qual o autêntico eu (interiorizado) passou a ser formado. O trabalho do sociólogo americano Richard Sennett, em *O declínio do homem público*, aponta para o esvaziamento da experiência pública ao longo do século XIX, nas ruas de cidades em expansão, como Paris e Londres. De um regime que se baseava na máscara como artifício na sua cena social, fazendo das ruas do século XVII e XVIII um *theatro mundi*, inicia-se, por uma série de fatores conexos, um processo de cisão entre as esferas do público e do privado. Configurava-se assim, paulatinamente, um tipo de sujeito que, munido de uma personalidade latente, não podia mais se esconder no jogo de máscaras do *theatro mundi*. No lugar delas, forma-se um rosto autêntico. Ora, esse rosto autêntico surge no contexto de um modelo subjetivo que solicita uma verdade interior, que deverá ser esmiuçada, principalmente, através da linguagem. O resultado dessa nova forma de se lidar com as máscaras seria a consolidação das “tirantias da intimidade”, que envolveu uma deflação nos interesses a respeito dos assuntos públicos e na imagem do homem como ator, bem como uma crescente concentração no espaço privado e nos conflitos íntimos.

O que se pode notar nas teses de Sennett é uma percepção desse sujeito moderno que o século XIX produz em meio a uma relação dialética dentro/fora. As próprias teses estão embebidas dessas perspectivas dialetizantes. Trata-se de um jogo dialético entre um “eu de dentro” (verdadeiro, autêntico, interiorizado, privado, íntimo) que deflaciona o eu público e sua configuração baseada em um regime de máscaras. A estética “caseira”, que acompanha grande parte desses vídeos autobiográficos que são lançados aos olhos solitários de tantos outros internautas, pode ser vista como uma alteração desse processo de privacidade formado ao longo da modernidade. Esses vídeos amadores de si são perpassados por uma visibilidade do íntimo que leva para outro patamar o processo de cisão do público e do privado ocorrido a partir do século XIX. Observa-se, nesses vídeos, uma espécie de espetacularização da vida íntima. O caso de Cho, exemplarmente, parece inscrever algumas variações desses modelos, dessas instituições, pois concentrado em conflitos íntimos e em sua maneira de lidar com os outros, como veremos a seguir, Cho agrega uma alteração peculiar a seu modo limítrofe de se autoconstruir (ou de se autodestruir). Esse caso, especificamente, talvez expresse algumas características da relação dentro/fora própria aos dias atuais: se a “imagem do eu” que a modernidade forjava fazia-se, forçosamente, por meio de um trânsito entre interioridade e exterioridade, esses pares, acompanhando as formatações das instituições contemporâneas, tendem a perder sua vigência, ou, no mínimo, a se entrelaçar com novas operações de “poder-saber”. A interioridade, tal como sentida nos dispositivos modernos, passa a se alocar em novas matrizes. A percepção daquele que se é, as vias de acesso ao sentimento de ser alguém, os modos de se relacionar com esse alguém que se inventa ser, tudo isso passa a contar com novas referências. Nesses novos repertórios de assujeitamento, a superfície das

imagens passa a ser uma estratégia cada vez mais solicitada, através da qual lidamos com nossas ações, nosso corpo, nossos afetos. As “imagens amadoras” são *parte* desses novos modelos, dessas novas estratégias.

Ainda que muitos autores argumentem que esse sujeito contemporâneo seja plural, múltiplo, pleno de referências, é dessa perspectiva psicológica que nos parece válido partir, uma vez que foi por ela que se deu todo o processo subjetivo moderno. É óbvio que os espaços virtuais, tridimensionais, através dos quais transitamos atualmente, nos colocam em meio a uma multiplicidade de referências. Entretanto, essa mesma pluralidade espacial não impede uma relação menos densa com a interioridade psicológica. Não é à toa que um termo como “alma” se torne totalmente anacrônico nos discursos contemporâneos. Não devemos nos espantar se algum neurocientista propuser um estudo sobre a localização da “sensação de alma” no cérebro através de imagens coloridas e, curiosamente, facilmente inteligíveis. Tratar-se-ia aí, com efeito, de uma compreensão da subjetividade que deflacionaria e ressignificaria os saberes do campo psi, bem como a compreensão da interioridade por esse mesmo campo.

Para autores como Antonio Negri e Michel Hardt, “na passagem do moderno para o pós-moderno (...), é cada vez menor a distinção entre o dentro e o fora”. Na visão dos autores, o que o processo de modernização traz em seus meandros é a internalização do fora, ou seja, “o ato de civilizar a natureza”. Essa dialética moderna do dentro e do fora teria sido substituída, com o reordenamento do capital e do Estado, por um jogo de graus e intensidades. A escola é um exemplo claro desse reordenamento, pois a formação que engendra não é mais limitada a um espaço-tempo. O aluno, agora, não é somente aluno, mas também “empresário”, “trabalhador” e, por que não, cinegrafista amador. Assim, para os autores, a produção de subjetividade não se limitaria mais a qualquer lugar específico. Como argumentam, “estamos sempre ainda na família, sempre ainda na escola, sempre ainda na prisão, e assim por diante” (NEGRI e HARDT, 2005, p. 216-217).

Deve-se enfatizar que não há qualquer espécie de moralismo nessa análise, que, ainda que de maneira mascarada, queira denunciar esse processo contemporâneo como pior ou mais cruel. Caso fosse essa a nossa pretensão, estaríamos sendo no mínimo desatentos, uma vez que esse próprio trabalho pode ser visto como uma forma de fomentar a fama de Cho, incitando ainda mais essa visibilidade fútil, tão própria às estratégias capitalísticas contemporâneas. Trata-se aqui, antes, de um pensamento que, seguindo a perspectiva deleuziana, não pretende perguntar “qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições” (DELEUZE, 1992, p. 220). O caso de Cho, com toda a sua produção, possibilita a observação de algumas dessas configurações de modo concreto. Esse caso parece revelar, ainda que de forma paradoxal, tanto as forças de assujeitamento de nossas sociedades do espetáculo quanto as resistências que, por ventura, vêm corromper seus mecanismos e que querem, de um modo ou de outro, propor um discurso crítico.

UMA QUESTÃO DA MÍDIA: *WHO WAS CHO SEUNG-HUI?*

O que propunha o discurso midiático à época do incidente? É interessante notar como não só a NBC, mas os mídia de um modo geral, trataram o caso de Cho. Saber quem era Cho parecia ser algo de fundamental na ocasião do incidente, procurando-se inserir esse sujeito em uma esfera de inteligibilidade – com suas características, particularidades e intimidades – que validasse a própria função da mídia: informar a sociedade. O enunciado da mídia, assim, pode servir de pista para mapear alguns consensos e identidades, falas e olhares a respeito da *personalidade* do rapaz. A espécie de “hermenêutica de Cho” que a mídia construiu, nesse sentido, pode e deve ser vista como uma interpretação perpassada por relações de poder acerca do enunciável.

O curioso, entretanto, é o fato de Cho, em vários trechos do manifesto, se distanciar desse imperativo “conhece-te a ti mesmo”, a ele tão vinculado. Esse paradoxo é talvez o que torne seu caso tão intrincado e sugestivo, na medida em que o eu midiático que ele edifica se impõe com um repertório muitas vezes ardiloso. O site G12, na ocasião do incidente, destacava o seguinte trecho de um dos vídeos, no qual Cho falava à câmera: “Vocês tiveram 100 bilhões de chances de evitar este dia, mas decidiram derramar o meu sangue. Vocês me encurralaram e só me deixaram uma opção. A decisão foi de vocês. Agora vocês têm sangue em suas mãos e nunca vão conseguir limpá-las”. (ASSASSINO..., 2007). Já em outra reportagem sobre o caso, intitulada “Especialistas apontam cinco fatores que levam a assassinato em massa”, James Alan Fox, um professor de Direito Criminal da Universidade Northeastern, em Boston, argumentava que pessoas como Cho “culpam os outros por seus próprios fracassos e sentem que a vida não vale a pena. Antes de tirarem sua vida, normalmente pelas próprias mãos, eles precisam conseguir alguma satisfação levando outros consigo, punindo aqueles que eles consideram responsáveis” (ESPECIALISTAS, 2007).

O ponto central que os dois discursos levantam parece ser a questão da responsabilidade do ato praticado por Cho. Como afirma o estudante: “a decisão foi de vocês”. Assim, todos aqueles que vêem o vídeo são convocados a refletir sobre essa fatídica “decisão”, uma vez que a decisão desse limite entre vida e morte não se assume como um desejo próprio. A responsabilização do ato é colocada em uma instância extra-pessoal, difusa, não especificada. Note-se que não há nenhum lastro de culpa nas afirmações de Cho, como ressalta o especialista acionado pela mídia para “explicar” o caso, perfis como o de Cho “culpam os outros”. Essa pronta resposta do professor Fox para o caso se apóia no argumento de base legal que nos governa, que prevê que cada sujeito, após atingir a maioridade, seja responsável jurídico por seus atos. Talvez por isso, em larga medida, a estranheza que o discurso de Cho carrega. Quando se fala de seu discurso, ao menos no enunciado do especialista, ouve-se uma voz conjunta e dissonante: confesse de uma vez que você é um assassino rapaz, você é dotado de responsabilidades, ainda que sua *personalidade* seja um pouco problemática ou doentia!

O título de uma reportagem da CBS News sintetiza, de certa forma, a principal indagação dos mídia acerca do caso Virginia Tech: *Who was Cho Seung-Hui?* Quem era, afinal, esse rapaz que cursava o último ano do curso de Letras da Universidade Técnica da Virgínia? Inúmeras reportagens com amigos, professores e parentes tentavam dar conta dessa questão, a fim de compreender as atitudes brutais de Cho. Nos discursos mais diversos, enfatizava-se que Cho, de 23 anos, era um sul-coreano com *greencard* americano; um menino sem amigos, quieto e solitário. Uma das únicas perspectivas contrárias foi lançada, ironicamente, por John Markell, dono da loja de armas *Roanoke Firearms*, que teria vendido as armas ao rapaz. Segundo Markell, Cho era “um garoto universitário simpático e bem vestido” (ASSASSINO, 2007).

A procura de motivos para a matança convocou ainda, como se poderia prever, análises de psiquiatras. Na reportagem “Massacre na Virgínia impressiona psiquiatras”, o discurso de alguns especialistas, acostumados a “desvendar” a interioridade dos sujeitos, demonstra certa dificuldade para significar as ações e, principalmente, a subjetividade de Cho. Segundo a chefe do setor de psiquiatria da Santa Casa do Rio de Janeiro, Fátima Vasconcellos, ele não era esquizofrênico, mas uma “pessoa com dificuldade de se relacionar com os outros”. Para Vasconcellos, “não dá para entender”, pois esse tipo de violência deixa “todos perplexos”. As colocações do diretor da Sociedade Brasileira de Psicanálise, Sérgio Cyrino, se dão de modo não menos incerto. Para Cyrino, mesmo que o perfil de Cho não se ateste como o de um doente mental, é certo que ele “tinha algum problema”. (MASSACRE, 2007). Delineia-se assim, de forma geral, uma perspectiva identitária acerca de Cho que o relaciona indiretamente à estranheza, ao indócil. O “perfil” de Cho, como as próprias reportagens postulam, era preocupante: “A começar pelo seu comportamento quieto e mal-humorado”. (ASSASSINO, 2007).

Uma outra reportagem, contudo, enfatizou uma curiosa informação dos colegas de classe a respeito de uma aula de Literatura em que os alunos deveriam fazer uma auto-apresentação oral. Segundo eles, quando chegou a vez de Cho se apresentar, “ele não falou nada”. O professor, então, tentando verificar o nome do rapaz na lista de presença, onde todos os alunos haviam escrito seus nomes, constatou que Cho havia feito uma interrogação. “É esse o seu nome, ‘Interrogação?’”, teria perguntado o professor, segundo a colega de classe Julie Poole. De fato, complementa Poole, “nós o conhecíamos como o garoto do ponto de interrogação” (ASSASSINO, 2007).

AS IMAGENS DE CHO

Deixemos esse ponto de interrogação em suspenso. Ele parece sugestivo: Cho não falava muito, tampouco se fazia muito visível em público: “você sabem a sensação de ter a garganta cortada de orelha a orelha?” (MANIFESTO..., 2007), nos questiona Cho em seu manifesto. De fato, Cho

não conseguia efetuar sua fala em público, sua fala efetivamente política. Nesse sentido, ele parece ter tido uma vida pública totalmente inexpressiva.

Entretanto, algo irá se revelar nas imagens do *Manifesto Multimídia*. Instantaneamente propagado, o que se nota nele é um Cho com um interior ferido na alma e no coração. Sua fala anuncia, acusa, aponta. É nas imagens que Cho encontra sua possibilidade de expressão. Seria essa uma característica dessas imagens caseiras de si: a revelação do “interior” na pouca espessura de uma imagem qualquer?

Essa produção de Cho é, claramente, uma forma de apresentação e autoconstrução através de recursos audiovisuais. Para notarmos algumas particularidades e implicações dessa aparição, talvez seja interessante relacioná-la, primeiramente, a outra forma de visibilidade que despontou no século XIX: a *carte de visite*. Patenteado por André Disderi, esse modelo tratava da produção de pequenos retratos da burguesia e sua respectiva circulação entre parentes e amigos. Beatriz Jaguaribe, em seu ensaio *O visível e os invisíveis*, ressalta que a *carte de visite* não era apenas um formato ou uma tecnologia, mas “um ‘dispositivo’ com profundas implicações sociais” (JAGUARIBE, 2007, p. 45). Isso porque cidadãos burgueses eram personalizados pelo retrato, valorizados em sua figura e posição social, de modo que os álbuns de *carte de visite* formavam uma espécie de comunidade visível da boa sociedade. Além disso, os retratados da *carte de visite* adquiriam seu traço característico, sua peculiaridade. Porém, o “retrato fotográfico do século XIX resulta de um delicadíssimo processo de *individuação por distinção*, que deve, por um lado, *dignificar sem sobressair*, e, por outro, *distinguir sem disparatar*” (JAGUARIBE, 2007, p. 46).

Esse imperativo proposto pela autora atravessou as formas de sociabilidade e os modos de aparência ao longo da modernidade. Em certa passagem do romance autobiográfico *O amante*, por exemplo, Marguerite Duras lembra que sua mãe, quando começou a ter os cabelos brancos, foi sozinha ao fotógrafo. A imagem dessa foto que guarda na memória é relacionada então às fotos de pessoas mais velhas. Para Duras, “todas as pessoas fotografadas (...) tinham quase a mesma aparência, parecia a mesma foto, uma semelhança alucinante” (DURAS, 1985, p. 105). Essa semelhança se daria pelo fato de a própria velhice ser, de certa forma, parecida para todos, pelo fato de as fotos vistas pela autora terem sido retocadas ou pintadas e também porque:

(...) todos os homens usavam o mesmo turbante, as mulheres o mesmo coque, os mesmos cabelos puxados para trás, os homens e as mulheres as mesmas túnicas de colarinho reto. Tinham todos a mesma aparência que eu reconhecia ainda em todos. A expressão de minha mãe na fotografia com o vestido vermelho, a expressão deles, lá estava, nobre, diriam alguns, discreta, diriam outros.

Ora, discrição e nobreza são adjetivos que se adequam cada vez menos aos nossos retratos de família contemporâneos, bem como aos vídeos caseiros,

na certa uma variação dessa prática. O imperativo que Jaguaribe propõe para a *carte de visite*, e que vai ao encontro das impressões de Duras acerca das fotografias de família, parece não mais operante nos dispositivos contemporâneos de produção de imagens, como nos vídeos de Cho – sobretudo a premissa “distinguir sem disparatar”. Parece claro que a lógica desse nosso espetáculo visa à produção de personalidades que possam sobressair, adquirir maior visibilidade. Não há mais a imagem de um caráter a ser preservado, mas antes, imagens de diferentes personalidades que devem ser exploradas e disseminadas. O próprio Disderi sublinhava que a *carte de visite* deveria revelar a semelhança moral dos indivíduos, de modo que, seja na fotografia de uma personalidade ou na de um pequeno burguês, os retratos representassem o caráter da sociedade como um todo. O caso de Cho, exemplarmente, encontra-se bem distante desse modelo e desse trânsito entre aparência e subjetividade próprio ao século XIX. Para além disso, a produção de Cho possui outros recursos que devem ser levados em consideração, tais como as imagens em movimento e os sons.

Nos vídeos, o garoto ensaia e atua de modo elaborado: seu “filme” conta com um roteiro que leva ao limite os protocolos estéticos do realismo. Entre ser e atuar, reconfigurado em drama americano, Cho se autoconstrói (ou destrói) com os recursos audiovisuais, aproximando-se das formas ficcionais e realistas que o cinema estabeleceu. Entretanto, em sua “atuação”, há uma rivalização com essas mesmas formas, tornando-as obsoletas e pouco convincentes. Algo de fortemente autêntico nos assombra em suas falas. Sua “máscara” audiovisual não o esconde mais. Ao contrário, é ali que tudo poderá ser revelado ou reivindicado.

Esse limite e essas imagens parecem se relacionar com uma variação interessante nos moldes da ficção da cultura contemporânea. *Reality shows*, *blogs*, *fotologs* e sites de relacionamento fazem parte desses novos modos de aparecer e de ser, que elaboram “ficções” com efeitos de real e de não-ficcionalidade. A fórmula (já realista) do escritor francês Gustave Flaubert, *Emma Bovary c'est moi*, torna-se inapreensível e anacrônica nesses formatos. Esse anteparo – essa máscara ficcional através da qual o artista se apoiava – foi ruído. A fórmula de Cho diz: *Cho is me*, bem mais próxima dos modelos contemporâneos de “ficcionalidade”, nos quais “máscaras” transparentes e que não mentem produzem um efeito de pura autenticidade e veracidade. Conforme afirma Paula Sibilia:

(...) o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidade, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contra-senso: inventar realidades que pareçam ficção. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já não tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. (SIBILIA, 2008, p.197).

O *me* de Cho em nada lembra o *moi* de Flaubert. Trata-se de um *me* sem espessura, que se evidencia como paisagem. Antes de matar seus colegas e professores, Cho matou esse autor que lhe era predecessor, bem como os recursos

de autoconstrução calcados em uma linguagem narrativa, reflexiva, literária. Cho vive seu próprio “personagem”. Ele conta e *mostra* sua própria história vivida, sua própria raiva vivida, seu próprio ressentimento vivido – sendo esse vivido reduzido às suas aparições ligeiras.

Recuperando alguns dos vídeos ou fotos do *Manifesto Multimídia*, tentemos atualizar essas imagens que, por sua virtualidade, já não lembramos ou que talvez nunca tenhamos visto. Elas não nos foram disponibilizadas como obra: são montagens de montagens, fragmentos televisivos, espectros sem data fixa. Nas fotos divulgadas, Cho aparece como um personagem típico de filmes de ação, ora com um revólver apontado para a câmera, ora com uma faca em punho. Nos trechos dos vídeos, sua expressão oscila. Em certos momentos, fala com a cabeça baixa, resignado. Em outros, com sagacidade e firmeza. Os cenários também variam. Porém, deve-se notar uma peculiaridade nesse espaço que o rodeia. As imagens das fotografias ou dos vídeos não trazem qualquer referência que possa ligar Cho a uma esfera de pertencimento: elas partem de um não-lugar, de uma impossibilidade. Cho não filma em seu quarto, nem com nenhum outro objeto de cunho íntimo, tão comum em imagens caseiras e de *webcams*. Também não faz um *roadmovie* ou um filme de rua. Um vazio acompanha Cho em sua produção, pois não há nada em volta: nem um relógio que ateste que as horas ali passam, nem qualquer cenário que a ele se refira. Cho fala de um lugar qualquer, no qual a única possibilidade de aparição é ele próprio. Trata-se de uma existência que, como bem apontou Walter Benjamin em seu ensaio acerca da falência da experiência em seu tempo, “basta a si mesma, em cada episódio, de modo mais simples e mais cômodo (...)” (BENJAMIN, 1994, p.119). Talvez as armas – os únicos objetos que acompanham Cho em seu vazio – apontem para uma impossibilidade de diálogo. Talvez as imagens de Cho com armas sejam os retratos de uma sociedade da pura informação. Talvez Cho ateste o limite de uma experiência que não suporta mais esse *si mesmo* e que, pela barbárie, tenta restituir o outro, o *você* que lhe falta.

Contudo, desse Cho de que falamos, as imagens não podem ser descartadas. Tanto é assim que o reconhecimento de seu corpo se deu, ironicamente, através de suas digitais e de sua arma. Isso porque seu tiro derradeiro na cabeça o deixou desfigurado. Porém, se Cho apagou a imagem de sua própria carne e de seu rosto, o seu *eu nas imagens*, de forma oposta, adquiriu visibilidade e passou a influenciar novas subjetividades. Outros Chos, menos trágicos, ressentidos ou desiludidos, pululam por aí, atuando de um modo particular e aberto a todos aqueles que, assim como eles, buscam um olhar alhures, através uma imagem sem espessura. Trata-se de olhares que se tocam em novas medidas e possibilitam efeitos dissonantes. De *nós*, Cho nada mais quer escutar ou ver. Pelas imagens amadoras, ele quer ter a palavra final e o último lance de olhar. Encerra-se, em meio às imagens, uma possibilidade de vida.

NOTAS

¹ Uma curiosa variação dessa suposição pôde ser vista em uma recente reportagem de capa da revista Superinteressante, publicada na edição de julho de 2008. Intitulada “Terapia funciona?”, essa reportagem tentava avaliar a eficácia da terapia e dos procedimentos psicanalíticos clássicos através do discurso, dos conhecimentos e das práticas da neurociência.

² Site das organizações Globo que divulga informações instantâneas e reportagens sucintas, contando, ainda, com um amplo repertório de notícias sobre celebridades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSASSINO da Virginia Tech enviou cartas à rede NBC. Portal G1, 18 de abril de 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL23768-5602,00-ASSASSINO+DA+VIRGINIA+TECH+ENVIU+CARTAS+A+REDE+NBC.html>>.

ATIRADOR da Virginia Tech fez suposta referência a filme sul-coreano. Portal G1, 19 de abril de 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL24211-5602,00.html>>.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. e Felix Guattari. *Mil Platôs – Volume 2*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESPECIALISTAS listam cinco fatores que levam a assassinato em massa. Portal G1, 18 de abril de 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL23485-5602,00.html>>.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. “Le sujet et le pouvoir” In: *Dits et Écrits II (1976-1988)*, Paris: Gallimard, 2001.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Interioridade na atual cultura somática*. Biblioteca da Compós. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1082.pdf>.

_____. *Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 15, p. 29-43, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MASSACRE na Virginia impressiona psiquiatras. O Globo On-line, Rio de Janeiro, 17 de abril de 2007. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2007/04/17/295397932.asp>>.

O MANIFESTO do assassino da Virginia Tech. O Globo On-line, Rio de Janeiro, 18 de abril de 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2007/04/18/295420172.asp>>.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WHO was Cho Seung-Hui. CBS News On-line. 17 de abril de 2007. Disponível em:<<http://www.cbsnews.com/stories/2007/04/17/48hours/main2697115.shtml>>.