



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO - PPG  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – DEDC - CAMPUS I  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E  
CONTEMPORANEIDADE – PPGEduC



**A AUTORIA NO YOUTUBE:  
UM PROCESSO FORMATIVO CONTEMPORÂNEO**

Salvador – Bahia

Agosto - 2012

**Leonardo Silveira Santana**

**A AUTORIA NO YOUTUBE:  
UM PROCESSO FORMATIVO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação Campus I, como requisito final à obtenção do Título de Mestre em Educação. Linha 4: Educação, Currículo e Processos Tecnológicos, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Maria Hetkowski.

Salvador – Bahia

Agosto – 2012

**S231**

**Santana, Leonardo Silveira**  
**A Autoria no YouTube: Um processo formativo Contemporâneo/**  
**Leonardo Silveira Santana – Salvador, 2012.**  
**164f.:**

**Orientador: Profª Drª Tânia Maria Hetkowski.**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia.**  
**Faculdade de Educação. Programa de Pós Graduação**  
**em Educação e Contemporaneidade.**

**1.Comunicação- aspectos sociais 2. Mídia Social 3. Internet- aspectos**  
**sociais 4, Ciberespaço | Título .**

**CDD 302.3**

## FOLHA DE APROVAÇÃO

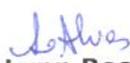
**"A Autoria no Youtube: Um Processo Formativo Contemporâneo"**

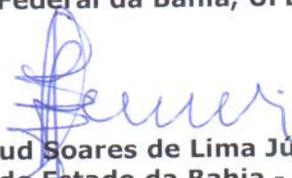
**Leonardo Silveira Santana**

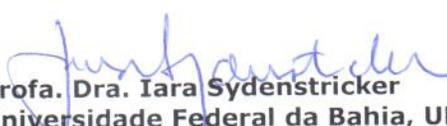
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, em 10 de agosto de 2012, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia, composta pela Banca Examinadora:

  
**Prof. Dra. Tânia Maria Hetkowski**  
Universidade do Estado da Bahia - Uneb  
Doutorado em Educação.  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

  
**Prof. Dr. João Augusto Mattar Neto**  
Universidade Anhembi Morumbi - UAM  
Doutorado em Letras  
Universidade de São Paulo, USP, Brasil

  
**Prof. Dra. Lynn Rosalina Gama Alves**  
Universidade do Estado da Bahia - Uneb  
Doutorado em Educação  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

  
**Prof. Dr. Arnaud Soares de Lima Júnior**  
Universidade do Estado da Bahia - Uneb  
Doutorado em Educação.  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

  
**Prof. Dra. Iara Sydenstricker**  
Universidade Federal da Bahia, UFBA  
Doutorado em Artes Cênicas.  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

## DEDICATÓRIA

À Senhora no meu Destino,  
Quarta carta do meu Tarot,  
Rainha das minhas Copas,  
Calíope, Gíngua, fruto de Margaritifera,  
À coautora que escolhi para tecer, ao meu lado, as tramas dessa existência.  
À minha companheira,  
Karla Bethania

## AGRADECIMENTO

Esse trabalho é fruto da construção intelectual de vários pensadores, é, dessa forma, uma produção autoral coletiva, na qual, tive o grande prazer de ser o “misturador” dessa escrita. Portanto, há muitos coautores para agradecer:

À minha (des) orientadora Tânia Hetkowski por ter me escolhido para uma parceria de sucesso. Ariadne desse labirinto-pesquisa;

Ao professor Arnaud por ter, assim como Virgílio a Dante, me conduzido às profundezas filosóficas da contemporaneidade, me auxiliando a decifrar seus enigmas;

À professora Lynn, que apesar de não ser o Google, foi tantas vezes meu Oráculo com suas generosas consultorias;

Ao professor João Mattar por me apresentar pensadores que me fizeram morrer (ops!) viver de felicidade;

À professora Lara Sydenstricker por ter aceitado, em tão curto tempo, nosso convite, e ter trazido à tona outras possibilidades de interpretação, reforçando nossa compreensão de que a verdadeira origem da escrita está na leitura;

Aos pensadores que fundamentaram essa pesquisa, ajudando com suas leituras-escritas, a tecer certa compreensão desse objeto;

Ao grupo de pesquisa Geotec, aos colegas do PPGEduC, e aos colegas dos tempos em que ainda não era aluno ordinário, os tempos de aluno especial, pelo constante acolhimento, torcida e divertidas contribuições epistêmicas;

Ao SENAI Bahia, representado por Ricardo Lima, que sempre me apoiou nessa busca por conhecimento e aperfeiçoamento profissional;

À Marcelle Minho por ter iluminado minhas andanças, ao compartilhar suas experiências trilhadas no mestrado, me ensinando a andar no caminho das pedras;

À Alício Neto, Marcos Pessoa, Marcus Vinicius e Adonai Estrela, Mosqueteiros nessa jornada epistêmica, o clube do bolinha dos alienígenas das tecnologias;

Ao Núcleo de Educação a Distância, em especial às meninas da equipe de Educação, por enriquecerem essa trajetória, compartilhando suas experiências profissionais, pluralidade de compreensão epistêmica, e, como não poderia deixar

de ser, num universo prioritariamente feminino, suas vivências maternais e matrimoniais;

À Luiza Glads por socorrer um pesquisador desesperado, ajudando a sensibilizar os sujeitos dessa pesquisa, ao gravar, editar e dirigir o vídeo convite;

À Cíntia Boll e todos os amigos que ajudaram a divulgar a pesquisa para compor a amostra;

À “curica” *personal* professora de português, Jose Maytê, pela generosíssima e cuidadosa correção gramatical desse trabalho;

Aos meus coautores originais, meus primeiros mestres, Antônio e Helena, pelos amorosos investimentos materiais e imateriais de toda essa vida;

À minhas irmãs, meus pontos cardeais, por serem bússola, em noites ensolaradas ou dias tempestuosos;

À minha esposa, musa e inspiração, que esteve ao meu lado, durante toda essa trajetória epistêmica, superando os momentos em que o próprio amor vacila;

Às famílias, Silveira, Santana, Moraes, Santos, e Dias, por, em tempos de liquefação, não me deixarem desmanchar no ar da completa imprecisão, na solidude que é uma vida sem um sólido amor familiar;

Aos Centros Espíritas Cabana de Jesus e Unidade a Serviço de Jesus pelo constante socorro simbólico e emocional nos momentos em que vacilei;

Aos amigos, visíveis e invisíveis, que tantas vezes trabalharam no silêncio para a minha alegria;

Ao Grande Outro, e ao meu Mestre Maior, que vivem no Alto, do meu pensamento às minhas mais profundas emoções.

A todos esses *selves*, minha eterna gratidão.

“Sou eu mesmo,  
a charada sincopada  
que ninguém da roda decifra,  
nos serões da província”  
(PESSOA, 1931)

## RESUMO

Pela primeira vez na história da humanidade, as pessoas podem produzir conteúdos e veiculá-los de forma mais independente dos conglomerados midiáticos e dos centros de poder. O objetivo desse trabalho é demonstrar as potencialidades autorais latentes no YouTube e associá-las a processos formativos contemporâneos. A metodologia escolhida para compreender essa construção tecnológica foi a etnografia. A partir da crítica da autoria moderna, construiu-se um encadeamento semântico para discutir o que entendemos por autoria na contemporaneidade, situando as dinâmicas autorais vivenciadas no YouTube enquanto processo formativo da nossa atualidade. A autoria encontrada na amostra pesquisada caracterizou-se por sua dinâmica de rede, valorizando as micronarrativas, evidenciando o papel do humor, o surgimento de uma estética da realidade midiaticizada, deixando emergir os conflitos pelo controle dessa produção, bem como alguns exercícios de uma autoria colaborativa. Os processos formativos verificados foram o informacional e o comunicacional, a formação para o entretenimento e diversão centrada em jogadores de *games* digitais, formação ficcional, estético-nutricional, em pluralidade cultural, formação ética, étnica e ideológica, além do processo formativo estético, em moda e cosméticos. Para tanto, foi construído um diálogo com pensadores como Maffesoli (2004), Foucault (2006), Lima Jr. e Hetkowski (2007), Burgess e Green (2009), Jenkins (2009).

Palavras-chave: Autoria Moderna. Autoria Contemporânea. Autoria no YouTube.

## **ABSTRACT**

In the first time in the humanities history, people can produce content and transmits them, more independently of media conglomerates and of centers of power. The aim of this paper is to demonstrate the latent potential authorship in YouTube and associate them with contemporary formative processes. The chosen methodology for understand this construction technology was the ethnography. From the criticism of modern authorship, we constructed a semantic thread to discuss what we understand about contemporary authorship and dynamic experienced on YouTube as their formation processes. The authorship founded, in the sample studied, was characterized by dynamic network, valuing micronarratives, highlighting the role of humor, the emergency of an aesthetic reality mediated and conflicts over controls of this kind of production, as well as some exercises in a collaborative authoring. The formatives processes verified were the informational and communicational processes, the entertainment in digital games, forming games players, the fictional training, aesthetic and nutritional training, a formative process in culture and plurality, ethic, ethnic and ideology, fashion and cosmetic training. To this end, we built a dialogue with thinkers such as Maffesoli (2004), Foucault (2006), Lima Jr. e Hetkowski (2007), Burgess e Green (2009), Jenkins (2009).

Key Words: Modern Authorship. Contemporary Authorship. Authorship in YouTube.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Home</i> do YouTube Brasil .....	111
Figura 2	Formato da página específica de cada canal.....	113
Figura 3	Página com maior detalhamento de informações a respeito do canal, uma espécie de fichário de cada canal .....	114
Figura 4	Painel de configuração do canal .....	115
Figura 5	Tela de gerenciamento de vídeos no momento do <i>upload</i> .....	117
Figura 6	Detalhes do editor de vídeo do YouTube .....	118
Figura 7	Detalhes da tela de gerenciamento dos vídeos publicados .....	118

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>TECENDO O FIO DE ARIADNE: A CONSTRUÇÃO DOS INTINERÁRIOS DA PESQUISA</b> .....	22
2.1	Rigor moderno <i>versus</i> um outro rigor: pilares de uma pesquisa qualitativa qualificada contemporânea .....	23
2.2	Desenho e planejamento do método de pesquisa.....	27
2.2.1	Urdindo conceitos.....	27
2.2.2	Potencialidades e limitações: da matéria-prima ao acabamento.....	31
2.2.3	Orientações éticas: engomando os fios da pesquisa .....	35
2.2.4	Definição da amostra qualitativa ou o molde de corte da pesquisa.....	38
2.2.5	O tecer, a escolha dos fios e os teares: etapas de execução, formas de coleta de informações e Instrumentos utilizados.....	41
<b>3</b>	<b>AUTORIA MODERNA</b> .....	44
3.1	O que foi essa tal modernidade.....	45
3.2	Uma Invenção Moderna chamada Autoria .....	47
3.3	O Autor como princípio de controle social .....	49
3.4	O Autor como princípio de controle jurídico.....	52
3.5	O Autor como princípio de controle semântico .....	57
<b>4</b>	<b>AUTORIA E CONTEMPORANEIDADE</b> .....	62
4.1	O Contemporâneo e outras socialidades .....	63
4.2	Apropriação tecnológica da era moderna à contemporânea .....	66
4.3	Autoria Contemporânea .....	75
<b>5</b>	<b>AUTORIA NO YOUTUBE</b> .....	87
5.1	Interferência do YouTube na vida <i>off-line</i> .....	88
5.2	As múltiplas faces do YouTube .....	91
5.3	Autoria no YouTube.....	99
<b>6</b>	<b>ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES COLETADAS OU COMPREENSÃO DA CONSTRUÇÃO AUTORAL NO YOUTUBE E SEUS POSSÍVEIS PROCESSOS FORMATIVOS CONTEMPORÂNEOS</b> .....	109

6.1	A atual interface comunicativa do YouTube .....	111
6.2	A construção autoral dos <i>youtubers</i> .....	121
6.3	Os processos formativos emergidos da pesquisa .....	140
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES OU ATUALIZANDO INTERSUBJETIVIDADES .....</b>	<b>153</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>161</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Eu tranco a porta  
pra todas as mentiras  
E a verdade também está lá fora  
Agora, a porta está trancada  
A porta fechada  
me lembra você a toda hora  
A hora me lembra o tempo que se perdeu  
Perder é não ter a bússola  
É não ter aquilo que era seu  
E o que você quer?  
Orientação?  
Eu tranco a porta pra todos os gritos  
E o silêncio também está lá fora  
Agora a porta está trancada  
Eu pulo as janelas  
Será que eu tô trancado aqui dentro?  
Será que você tá trancado lá fora?  
Será que eu ainda te desoriento?  
Será que as perguntas são certas?  
Então eu me tranco em você  
E deixo as portas abertas  
(SOUZA, 1999)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Canção “Trancado” de Ana Carolina, 1999.

Formado em Desenho Industrial desde 2001, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), faço parte de uma equipe multimidiática e multidisciplinar de um Núcleo de Educação a Distância (NEAD - SENAI/BA). Trabalho, portanto, com conteúdos audiovisuais desde os anos de graduação (entre 1996 e 2001). Tenho especialização em Educação a Distância (2008), pela Universidade de Brasília (UNB), cujo Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que me ajudou a adquirir o título já versava em torno dos recursos audiovisuais articulados com processos formativos. Essa monografia foi intitulada Recursos audiovisuais em programas educativos - Embotamento psicopedagógico ou estímulo à aprendizagem? Um Estudo de Caso.

Quando, em 2009, me aproximei do programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da UNEB (na época, como aluno especial), as redes sociais, *sites* de relacionamento e de compartilhamento de conteúdos, começavam a pulular no cenário nacional. Desde então, o YouTube passou a chamar minha atenção diante das possibilidades de diálogo audiovisual que até pouco tempo era muito limitado na *internet*. Como os recursos com esse tipo de textualidade vêm sendo meu objeto de estudo, de interesse e de dedicação, redesenhar o projeto foi uma questão de tempo, sobretudo, ao me aproximar dos fundamentos teóricos propostos pelo Programa e pelo Grupo de Pesquisa Geotecnologias, Educação e Contemporaneidade (Geotec), atualizando conceitos e percepções. Ainda que o objeto de estudo dessa pesquisa não seja os recursos audiovisuais em si, mas o processo autoral no YouTube, compreendo que essa autoria é atualizada a partir dessa produção socializada desses conteúdos que fazem parte desse agenciamento sociotécnico contemporâneo.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari (2000), agenciamentos sociotécnicos são as dinâmicas sociais compostas pelo entrelaçamento de ações humanas e por ações não humanas, a exemplo das ações das máquinas e dos sistemas computacionais. Bruno Latour (1994) também compartilha de percepção similar ao formular sua teoria Ator-Rede, na qual tanto humanos como não humanos, todos são atores numa relação híbrida, mestiça, produzindo redes sociotécnicas.

A revolução digital, advinda desse maior entrelaçamento entre a dinâmica social humana e seus artefatos e técnicas, potencializou o tratamento, manipulação, armazenamento, reprodução, distribuição e velocidade de produção da informação (textos, sons, imagens), instaurando, dessa forma, uma nova dinâmica pluritemporal e pluriespacial, mais heterogênea, mais instável e com maior potencial de autoria (LÉVY, 1993; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2007). Em nenhum outro momento histórico da humanidade, houve tanta possibilidade de produção e socialização de narrativas audiovisuais como nos últimos anos. Sobretudo, de forma mais independente dos oligopólios midiáticos, e dos especialistas técnico-instrumentais em produção e veiculação audiovisual (SANTAELLA, 2003).

Na produção clássica, os recursos de criação e divulgação dos audiovisuais estavam fortemente concentrados nas mãos dos conglomerados comunicacionais e de grupos econômicos privilegiados (SANTAELLA, 2003; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009). Ao contrário, o que se verifica, atualmente, é que as pessoas estão produzindo conteúdos audiovisuais por conta própria, em ambientes colaborativos e coletivos, como nunca antes puderam fazer (JENKINS, 2009). As pessoas produzem e veiculam seus conteúdos audiovisuais, assim como, manipulam os conteúdos da mídia clássica, interagindo umas com as outras e criando novas dinâmicas sociais, convergentes e divergentes, promovendo afinidades e conflitos.

A partir da percepção desse fenômeno, comecei a buscar pesquisas que apontassem para, ou se aproximassem do meu objeto, a fim de traçar um panorama das produções científicas recentes que investigam o YouTube e seus fenômenos, possibilitando-me, dessa forma, perceber o grau de atualidade, o grau de originalidade e relevância social acadêmica do meu projeto, além de buscar referências bibliográficas, parcerias epistêmicas, possíveis interlocutores e algumas intersubjetividades.

A busca pela história da arte do meu objeto começa a partir da elaboração do meu pré-projeto, em 2009, quando ainda era aluno especial do Programa Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade (PPGEduC), mas foi em janeiro de 2011 que pude fazer um panorama mais preciso devido ao amadurecimento do escopo do

projeto após um ano de discussões, orientações e disciplinas. Foram feitas pesquisas em três bancos de teses e dissertações disponíveis em *sites*, no ciberespaço: Capes, Domínio Público e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, utilizando como palavra-chave o termo 'YouTube'.

O período pesquisado foi de teses e dissertações publicadas/defendidas entre os anos 2000 e 2010. Compartilho com o(a) leitor(a), a partir desse momento, os resultados coletados. No sítio da Capes, o sistema de busca me forneceu treze pesquisas acadêmicas, das quais duas eram teses (2007, 2008) e onze dissertações (2008, 2009), entre os anos 2007 e 2009. Vale ressaltar que a maioria delas com registros de 2009. O que termina por evidenciar o caráter recente das pesquisas em torno do objeto YouTube ou de agenciamentos sociotécnicos vivenciados nesse *locus*.

As áreas de atuação das pesquisas foram: comunicação, artes, letras, tecnologia da inteligência e *design* digital, ciência social aplicada, sociologia, educação e ciência da informação, com destaque para comunicação (seis pesquisas) e ciência da informação (três pesquisas) que possuíram maior quantidade de publicações. A área de educação, portanto, exhibe uma relativa carência de projetos que investiguem temas correlatos. Dos treze projetos três também foram encontrados nos bancos do Domínio Público e, outras três produções constavam no sistema de busca da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

Quanto ao papel do YouTube nesses trabalhos acadêmicos, dez projetos versavam em torno de fenômenos ou agenciamentos vivenciados nesse *locus*, e três pesquisas utilizaram o YouTube enquanto campo de coleta de informações para a compreensão de seus objetos. A ampliação das possibilidades de produção-criação-apropriação de conteúdos audiovisuais é citada na maioria desses trabalhos como mudança fundante dessa nova dinâmica na produção audiovisual humana. Temas como política, direito autoral, produção de sentido e subjetividade contemporânea são preponderantes, mas foi possível também registrar objetos de pesquisa que versavam acerca de elementos de gênero, cultura audiovisual Remix, material didático, colaboração em rede e publicidade *on-line*.

Nos bancos do Domínio Público encontrei, no mesmo período, uma tese de 2008, duas dissertações de 2009 e uma de 2010, todas da área de comunicação. Os temas abordados foram: o caráter midiático da *web* (o YouTube como um desses elementos midiáticos), retórica audiovisual em rede, o sentido produzido em textos audiovisuais no YouTube e a política brasileira no YouTube. Já o sistema de buscas da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações revelou oito trabalhos acadêmicos, defendidos entre 2008 e 2010, dos quais dois eram de doutorado, todos de 2010, e seis projetos de mestrado de 2008 a 2010.

As áreas científicas de concentração foram: comunicação, ciência social, educação, serviço social, ciência da informação e ciência da computação, com destaque para ciência da computação com três projetos. Os temas abordaram as mudanças nas práticas de consumo e produção de informação, natureza das interações experienciadas no ciberespaço, humor nas comunidades surdas que se comunicam por meio do YouTube, colaboração e cognição na *web*, acervos digitais multimídia da *internet*, cultura audiovisual Remix, publicidade e cultura colaborativa. Esses dois últimos bancos exibiram pesquisas muito recentes, defendidas em 2010.

É nesse sentido e direção que as pesquisas em torno do YouTube, no Brasil, começam a surgir nos programas de pesquisa acadêmica. De modo geral são pesquisas muito atuais, datam dos últimos cinco anos, mas já começam a formar um corpo crítico, ainda que estejam longe de esgotar discussões e de atingirem intersubjetividades relativamente estáveis. Mesmo porque a penetrabilidade desse sítio audiovisual, nas tessituras sociais, começou a ser evidenciada há pouco tempo.

As pesquisas indicam a polissemia desse ciberespaço, no sentido de poderem gerar múltiplas pesquisas, imbricadas a diversas áreas de conhecimento, imprimindo um caráter multi e interreferenciado. Entendo que esses novos agenciamentos podem provocar uma mudança qualitativa na dinâmica social, gerando microrrupturas e subversões na sociedade capitalista, instaurando um novo *modus operandi* paralelo, com maior potencial solidário, colaborativo, crítico, criativo e transformativo (LÉVY, 1993; ALVES, 2002; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2006, 2007; HETKOWSKI, 2006, 2009).

Maior poder tecno-instrumental, maior poder autoral, maior poder de socialização de conteúdos audiovisuais personalizados, maior significância e relevância social desses conteúdos na trama societária. Diante desses fatos associados e em consonância com um dos eixos formativos do Programa de Educação e Contemporaneidade da UNEB, na tentativa de transbordar o campo temático sobre TIC e suas linguagens, em um novo *locus* formativo contemporâneo, surge, nesse sentido e direção, o desejo de me aprofundar nesse canal de investigação, partindo da seguinte questão central:

Como a autoria no YouTube pode contribuir para a construção de um processo formativo contemporâneo?

Justamente por entender que a expressiva produção das narrativas audiovisuais no ciberespaço é fruto de um agenciamento sociotécnico preñado de vãos e brechas abertas à dialética e à criação (SANTAELLA, 2003; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009), com maior potencial autoral, é que essa pesquisa propõe um aprofundamento nesse universo, estimulando o surgimento de mudanças culturais significativas, alterando o modo de ser, pensar e agir das crianças, jovens e adultos contemporâneos (LÉVY, 1993; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2005, 2007; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

O objetivo geral da minha pesquisa, por conseguinte, é demonstrar potencialidades autorais latentes no YouTube e associá-las a processos formativos contemporâneos. Em seus objetivos específicos e complementares busca:

- Identificar quais instrumentos a interface do YouTube disponibiliza para a comunicação dos sujeitos que atuam nesse ciberespaço.
- Compreender a construção autoral dos *youtubers*.
- Identificar quais processos formativos foram gerados pelos *youtubers*.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa empírica, de abordagem qualitativa. O método adotado foi a etnografia para o ciberespaço com amostra intencional por intensidade ou por critério, cujos principais instrumentos de coleta e análise foram a observação dos rastros textuais e audiovisuais, das conexões sociais e da dinâmica

comunicativa, além da entrevista semiestruturada. Buscando respostas, ainda que relativas e parciais, para o problema que norteia a pesquisa, a fim de dar conta dos compromissos de investigação firmados por seus objetivos; o posicionamento desses sujeitos diante de seus processos autorais dialogará, por todo percurso, com os interlocutores que fundamentam teoricamente a pesquisa, na tentativa de construir, diante das informações coletadas, uma síntese, na perspectiva de uma conclusão relativa, aberta a novas atualizações.

Nessa **INTRODUÇÃO** foi feita uma descrição do objeto de estudo, sua contextualização diante de outras expressões da dinâmica societária contemporânea, bem como seu entrelaçamento com minha trajetória pessoal. Na tentativa de fazer o(a) leitor(a) compreender o que se pretende pesquisar, bem como sua relevância para o meio acadêmico, para o mundo da educação formal e/ou informal, e, sobretudo, para os atuais processos formativos da nossa sociedade.

No **segundo capítulo**, intitulado **TECENDO O FIO DE ARIADNE: A CONSTRUÇÃO DOS INTINERÁRIOS DA PESQUISA**, serão compartilhadas com o(a) leitor(a) algumas informações sobre a itinerância metodológica que desenhou o trabalho. Nesse capítulo, discute-se que tipo de rigor metodológico estamos buscando, e o que entendemos por pesquisa qualitativa qualificada. Em seguida, é possível encontrar a descrição do método escolhido para orientar esse trabalho. Na busca por outro rigor, a partir de outros fundamentos epistemológicos, naveguei com pensadores como Feyerabend (1977), Bogdan e Biklen (1994), Geertz (2001), Santos (2005), Hetkowski; Lima Jr. (2006), Lima Jr. (2007), Hetkowski; Nascimento (2008), Burgess e Green (2009), Galeffi (2009), Hine (2009), Kozinets (2010) e Amaral et al (2011).

No **terceiro capítulo**, intitulado **AUTORIA MODERNA**, serão discutidos os conceitos que buscam compreender as dinâmicas sociais modernas e a construção autoral erigida por esse projeto societário. Aqui, o(a) leitor(a) poderá encontrar a crítica contemporânea da função autor moderna enquanto princípio de controle social, jurídico e semântico. Para tanto, dialogamos com pensadores como e Derrida (1995), Mattar (1999), Barthes (2004) e Foucault (2006).

**AUTORIA E CONTEMPORANEIDADE** serão discutidas no **quarto capítulo**. Nessa seção, será compartilhado nosso entendimento a respeito das tessituras contemporâneas e suas socialidades. Discutiremos o percurso de apropriação tecnológica e sua importância para a construção da autoria na contemporaneidade. Tentaremos, dessa forma, construir um encadeamento semântico com o objetivo de compreender as experiências autorais da atualidade e em que medida estas são semelhantes e diferentes da autoria moderna. Nesse intuito serão feitas interlocuções com estudiosos como Lyotard (1988), Giddens (1991), Lévy (1993), Hobsbawm (1995), Deleuze e Guatarri (2000), Soares (2000), Bauman (2001), Alves (2002), Santaella (2003), Maffesoli (2004), Lima Jr. (2006, 2007), Benkler (2007), Silveira (2007), Bulhões (2009), Hetkowsky (2009) e Jenkins (2009).

No **quinto capítulo**, intitulado **AUTORIA NO YOUTUBE**, trataremos de compreender a interferência das experiências vividas **no e a partir** do YouTube nas dinâmicas do que chamamos de vida *off-line*; discutiremos as múltiplas faces do sítio e em que medida ele caracteriza-se por rede social e, por fim, quais experiências autorais, percebidas pela literatura especializada, emergem nesse ciberespaço. Contamos para isso com a contribuição de interatores como Mattar (1999), Burgess e Green (2009), Jenkins (2009) e Recuero (2010).

No **sexto capítulo**, foi feita a **ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES COLETADAS OU COMPREENSÃO DA CONSTRUÇÃO AUTORAL NO YOUTUBE E SEUS POSSÍVEIS PROCESSOS FORMATIVOS CONTEMPORÂNEOS**. Esse é o capítulo de análise das informações coletadas no campo da pesquisa, nesse lugar que é o YouTube. Aqui estão os rastros, registros e explicitações dos sujeitos pesquisados, suas interações, suas demarcações autorais, seus conteúdos, intenções e desejos. Nesse momento, o aporte teórico e a razão de ser desses sujeitos serão entrelaçados na tentativa de compreender essas construções autorais e os processos formativos delas provenientes.

Para finalizar esse trabalho, após ter compartilhado, nos capítulos teóricos, meu entendimento acerca do pensamento dos estudiosos que compõem meu referencial epistêmico, o(a) leitor(a) encontrará, na **CONSIDERAÇÕES OU ATUALIZANDO INTERSUBJETIVIDADES**, consideração sobre o que penso diante de todo esse

esforço em compreender o tema pesquisado, sugerindo apropriações e abrindo “portas” para futuras investigações que aprofundem e/ou ampliem o fenômeno observado.

Obviamente que essas conclusões temporárias não têm a pretensão de encontrar respostas absolutas e generalistas, esgotando todas as possibilidades, mesmo porque não serão pautadas por uma análise fundamentada no modelo de controle-absoluto proposto pela racionalidade instrumental da ciência moderna. Ao contrário, a análise crítica, em torno da pesquisa, pretende levar em conta a complexidade, o inacabamento e a transitoriedade que perpassam o objeto/sujeito de estudo.

É importante salientar, todavia, que a temática está longe de ser esgotada, e que, ao contrário, o que se espera com essa discussão teórica é abrir portas para que surjam novas investigações em torno do objeto. Há ainda um vasto caminho a ser percorrido quando se trata de discutir e pesquisar fenômenos trazidos por essa “nova onda”. Encontra-se, nesse fenômeno, portanto, um campo vasto de possibilidades investigativas que nos convida a tentar entender melhor o nosso tempo e o homem que está moldando essa nova dinâmica social. Uma forma, a partir de certo ponto, diferenciada de se organizar, de se expressar e existir audiovisualmente, podendo promover novo modo de se relacionar consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Cabe-nos, na condição de pesquisadores e educadores, lançarmo-nos nessas redes, nos apropriarmos de seu funcionamento para ressignificar sua utilização, aproveitando suas potencialidades para, dessa forma, caso encontremos parcerias afinadas e desejantes, experimentar processos formativos mais criativos e mais autônomos. Assim, talvez, os processos formativos que acontecem no espaço digital compartilhado não fiquem sob o império exclusivo dos interesses e valores do capital.

## 2 TECENDO O FIO DE ARIADNE: A CONSTRUÇÃO DOS INTINERÁRIOS DA PESQUISA

O mais importante do bordado  
É o avesso  
É o avesso  
O mais importante em mim  
É o que eu não conheço  
O que eu não conheço  
O que de mim aparece  
É o que dentro de mim Deus tece  
Quando te espero chegar eu me enfeito, eu me enfeito  
Jogo perfume no ar  
Enfeito meu pensamento  
Às vezes quando te encontro  
Eu mesma não me conheço  
Descubro novos limites  
Eu perco o endereço  
É o segredo do ponto  
O rendado do tempo  
É como me foi passado o ensinamento  
(VELOSO, J.; VERCILLO, J., 2009)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Canção “O que eu não conheço” de Jorge Vercillo e J. Veloso, cantada por Maria Bethânia, no álbum Tua.

Segundo a mitologia grega, Ariadne, filha do rei Minos, de Creta, apaixona-se por Teseu, e em nome desse amor lhe entrega uma espada e um novelo de linha - o fio de Ariadne - para que o herói ateniense pudesse derrotar o monstro Minotauro, no labirinto de Dédalo, e tivesse como retornar, sem se perder nos percursos intrincados do mesmo. Uso a metáfora do fio condutor para evidenciar a função metodológica que precisa nos auxiliar a decifrar os labirintos, muitas vezes desorientadores de uma pesquisa, possibilitando a construção de um itinerário que nos guie e nos ajude a alcançar a porta de saída. No nosso caso, isso significa construir uma pesquisa qualitativa qualificada, por meio de um outro rigor.

### **2.1 Rigor moderno versus um outro rigor: pilares de uma pesquisa qualitativa qualificada contemporânea**

Na busca por outro rigor metodológico para as atuais pesquisas qualitativas, a partir de novos fundamentos epistemológicos, de novos trançados, Galeffi (2009, p. 13) nos convida a compreender o conhecimento humano “em sua dinâmica gerativa e em sua organização vital, em sua natureza histórica e existencial, e em seu modo de comportamento conjuntural e complexo” para, assim, ampliarmos a compreensão da realidade e suas estruturas formadas e formantes.

Diante da necessidade de analisar e compreender as possibilidades (re)significativas para o processo de formação do homem contemporâneo e suas tessituras sociais, trazidas pela digitalização e sua disponibilização em rede, a abordagem qualitativa contribui para melhor compreensão desse fenômeno, pois, esse tipo de abordagem prioriza o entendimento que o investigador constrói, a partir das informações coletadas, tentando “analisar os dados em toda a sua riqueza, respeitando, tanto quanto o possível, a forma em que estes foram registrados ou transcritos.” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 48). Visa, portanto, à dinâmica do objeto, sua expressividade e sua verdade relativa, constituindo-se como *poiesis*, enquanto saber.

É por tal motivo que o contexto é muito relevante nesse tipo de abordagem, por influenciar de forma expressiva o comportamento dos sujeitos envolvidos no processo (BOGDAN; BIKLEN, 1994). O estudo desse agenciamento está intrinsecamente ligado ao seu contexto, como o tecido à trama, o que aproxima o objeto de uma investigação com essa natureza. A investigação qualitativa auxilia na descoberta de como os significados em torno da temática são construídos, negociados e estabelecidos, por meio de sua análise descritivo-narrativa, indutiva (BOGDAN; BIKLEN, 1994) e crítica, explicitando o modo como os atores-autores-sujeitos constroem sentido em torno desse agenciamento que é a construção autoral contemporânea, em especial a vivida **no e a partir do** sítio do YouTube.

É importante compreender porque esse objeto de pesquisa necessita de uma abordagem qualitativa e de que tipo de abordagem qualitativa estamos falando. Nesse sentido nada é banal e sem relevância para uma compreensão mais ampla e profunda, cada detalhe transforma-se em indícios importantes com capacidade de revelar facetas implícitas que influenciarão os resultados da pesquisa. Diante da necessidade desse detalhamento minucioso para melhor compreensão do objeto, traduzir os dados em símbolos numéricos não será o suficiente.

O meu sujeito-objeto de pesquisa não pode ser tratado dentro de uma lógica econômica já que a quantificação é insuficiente para explicar a construção do processo de autoria desses sujeitos contemporâneos nas redes<sup>3</sup>. Trata-se de um objeto assumidamente impregnado de subjetividades e o compromisso dessa pesquisa é com a elucidação da dinâmica desse objeto.

Nossa pretensão é construir uma pesquisa qualitativa qualificada (GALEFFI, 2009), tendo por base outra forma de compreender os fenômenos humanos e seus laços sociais. Essa outra percepção em torno da realidade humana, por conseguinte, evidencia a emergência de se reelaborar métodos de pesquisa qualitativa, que atuem com outra compreensão de rigor, fios que imprimam outro padrão na trama. A visão epistemológica e metodológica herdadas da ciência moderna firmou os

---

<sup>3</sup> Construção teórica fruto das discussões da disciplina Educação e TIC, orientada pelo prof. Arnaud Lima Jr., anotações do dia 25 de maio de 2009.

postulados da física e da visão lógica-matemática enquanto legítimos e exclusivos procedimentos metódicos de experimentação para desvendar a realidade e encontrar respostas válidas para os problemas da humanidade. Tais postulados acomodavam os fenômenos em processos de simplificação e homogeneidade.

Autores como Galeffi (2009) e Santos (2005), por exemplo, compreendem os fenômenos naturais e, sobretudo, humanos, de uma ótica diferente, apostam na metodologia e na perspectiva transdisciplinar. Trazem uma compreensão complexa, heterogênea, plurifacetada, polilógica e multirreferencial dos fenômenos humanos, e justamente por isso afirmam que as pesquisas qualitativas devem ser pautadas em outra referência metodológica, diferente da preconizada historicamente pela ciência pragmática, positiva, mecânica.

O caráter sensível, computante e cogitante do homem e não meramente mecânico, modelar e ideal, indica que compreender a realidade humana consiste em entender os processos atualizados de um organismo autorreflexivo em constante retroalimentação. Na tentativa de compreender uma totalidade vivente da condição humana, faz-se pertinente evitar velhas dicotomias criadas por nossa construção cultural preconcebida, tais como qualitativo *versus* quantitativo, subjetivo *versus* objetivo, mente *versus* corpo (SANTOS, 2005; GALEFFI, 2009).

Inspirado nessas premissas, esse projeto investe na tentativa de atualizar-experimentar tais bases, assumindo que a construção de uma pesquisa que se pretenda qualitativa e qualificada não pode deixar de levar em conta o papel da subjetividade no processo de compreensão dos fenômenos humanos, enquanto elemento constituinte no processo epistemológico, promovendo uma dimensão estética específica. Na busca desse outro rigor não é possível deixar de considerar os juízos e afetos humanos na construção da realidade, de acordo com a postura metodológica exclusivamente geometrizada como único meio válido de descrição da realidade objetiva humana.

É importante, para tanto, assumir e estar atento ao processo de (re)introdução do sujeito e dos seus processos de subjetivação na construção do conhecimento em torno do objeto, tanto na construção do saber do sujeito-pesquisador, quanto na

compreensão dos saberes trazidos pelos sujeitos-pesquisados. Há nessa tessitura implicações com a subjetividade nas dimensões individuais e sociais que não podem ser excluídas ou menosprezadas (SANTOS, 2005; GALEFFI, 2009).

É necessário erigir uma epistemologia que privilegia sentidos alcançados pela experiência direta e pela elaboração conceitual e simbólica, capaz de gerar instituições criadoras e meios promotores de transformações, implicando o saber ser do sujeito. Epistemologia essa, que se utilize de meios descritivos que favorecem a compreensão das qualidades dos conjuntos-objetos fenomenais investigados, promovendo conseqüências práticas para os problemas do homem contemporâneo. Nesse caso, o interesse pelo processo assume papel mais prioritário que os resultados, na compreensão de que estudar primeiro como as relações acontecem nos permite perceber com maior clareza o produto dessas relações e os elementos que as tornaram possíveis de existir (BOGDAN; BIKLEN, 1994).

Portanto, surge a proposta de uma ciência, um método, um fio condutor flexível, maleável, capaz de atravessar “a rigidez da mente calculadora condicionada que fundamenta a pretensão atomista de reduzir tudo ao cálculo e à mensuração operacional e controladora.” (GALEFFI; 2009, p. 20). Diversas científicidades coexistindo de acordo com as relativas condições dos sujeitos, assim como variados fios compõem um tecido multicolor. Nesse outro sentido, rigor e flexibilidade devem “dançar” juntos para promover um enfrentamento das dicotomias. Como propôs Galeffi (2009, p. 38), trata-se de corrigir o excesso de rigidez com flexibilidade, “assim como o excesso de flexibilidade” deve “ser corrigido com o tensionamento justo.”.

Fazer pesquisas qualitativas rigorosas, nessa acepção, está mais associado à qualidade do rigor do pesquisador ao lidar com as interpretações dos fatos e dos comportamentos humanos diversos que com exteriorização metodológica, regras e passos rígidos, universais e inquestionáveis. É necessário critério, cuidado com o uso das fontes, coerência com suas bases epistemológicas, responsabilidade e comprometimento com mudanças qualitativas práticas, mas, ao mesmo tempo, sem deixar de estimular um comportamento atitudinal do pesquisador que promova o pensamento livre, híbrido e complexo. Um fio resistente o suficiente para não

“romper” no labirinto epistêmico e, ao mesmo tempo, flexível o bastante para contornar suas curvas truncadas, nos ajudando a construir, descobrir, revelar uma saída.

## **2.2 Desenho e planejamento do método de pesquisa**

Após compartilhar que tipo de rigor científico buscou-se exercitar-construir, após discutir nossa compreensão sobre pesquisa qualitativa qualificada, será, em seguida, descrito o método que deu forma à pesquisa, que concebeu “liga(mento)” ao processo de investigação, que desenhou as tramas desse trabalho.

### **2.2.1 Urdindo<sup>4</sup> conceitos**

Do grego *ethnos*, etnia significa etimologicamente “povo” e é utilizada na antropologia para designar o conjunto de elementos físico-simbólicos existenciais associados a um agrupamento ou comunidade humana, extrapolando o conceito físico de raça. Já a palavra “grafia” vem do termo grego *graphos* no sentido de escrita, sinais, marca, registros. Segundo Geertz (2008, p. 20), fazer etnografia é “como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos”.

São leituras, escritas, abstrações do sujeito-pesquisador que expressam um sentido-conceituação-interpretação humana do mundo e de si mesmo, formando um método empírico, narrativo e reflexivo que busca ler-escrever os traços culturais de uma comunidade ou grupo humano e suas dinâmicas sociais, levando em conta a

---

<sup>4</sup> A urdidura é um conjunto de fios organizados de forma longitudinal que compõem a trama do tecido. Faz parte do processo de preparação da tecelagem assim como os conceitos devem descrever, orientar e traduzir as práticas de pesquisa.

existência das brechas nessa escrita que apenas os sujeitos-pesquisados podem preencher e dar sentido<sup>5</sup>.

Esse método de investigação surge no campo da antropologia como forma de compreender etnias que operavam suas estruturas sociais de forma diferenciada das sociedades erigidas sob a influência da modernidade europeia. Expressividades que, vale ressaltar, dentro de aporte teórico-conceitual, assumem caráter de método para o pesquisador, ainda que na vivência cotidiana os sujeitos pesquisados não enxerguem desse modo<sup>6</sup>. Com a penetrabilidade das tecnologias digitais de comunicação e informação em rede, nas construções sociais contemporâneas, a partir da década de 80 do século XX, o método começou ser traduzido para compreender as diferentes apropriações tecnológicas e as dinâmicas singulares de socialização que começam a acontecer nas redes digitais de computadores (HINE, 2000; AMARAL et al, 2008; KOZINETS, 2009).

Diante desse novo cenário, Kozinets (2009), para realizar suas pesquisas sobre *marketing* e consumo nas culturas *on-line*, a partir dos anos 90 do século passado, ressignifica os postulados etnográficos e cunha o neologismo “netnografia”. Acrescendo o prefixo “*net*” que significa “rede” em inglês, faz referência a esse novo espaço-tempo social e à necessidade de adaptações metodológicas impostas pelas características diferenciadas das culturas que emergem no ciberespaço (KOZINETS, 2009; AMARAL, 2011).

Amaral (2011) afirma que não se pode deixar de evidenciar, descrever e problematizar as diferenças no processo de observação e coleta de informações de grupos sociais do ciberespaço. É nesse sentido e direção que serão apresentadas algumas diferenças fundamentais entre a etnografia aplicada a vivências socioculturais que emergem no *on-line* e a etnografia tradicional das dinâmicas presenciais. Trata-se da reconfiguração da dimensão tempo-espaço por conta das TIC.

---

<sup>5</sup> Construção teórica fruto das contribuições textuais do prof. Arnaud Lima Jr., na banca de qualificação desse projeto, realizada no dia 29 de junho de 2011.

<sup>6</sup> Construção teórica fruto das contribuições textuais do prof. Arnaud Lima Jr., na banca de qualificação desse projeto, realizada no dia 29 de junho de 2011.

Uma das críticas lançadas à aplicação do método etnográfico no ciberespaço diz respeito às mudanças na percepção e na vivência do espaço-tempo promovidas pela tecnologia digital. O deslocamento do estar aqui e agora presencial dos corpos físicos do pesquisador e dos sujeitos pesquisados, a dissolução das relações face a face, o “descolamento” do lugar físico-histórico onde a cultura se instaura e se presentifica comprometeriam a coleta de informações relevantes no campo, e, tornariam superficial a relação entre pesquisador e informantes. A vivência presencial, nessa acepção teórica tradicional seria imprescindível ao fazer etnográfico.

Hine (2000) contra-argumenta que a partir do surgimento de novas situações, de novos contextos sociais, de novas formas de relação social e de interação humana, faz-se necessário buscar respostas que façam jus a riqueza e a complexidade demandadas pela nova realidade. As socialidades (MAFFESOLI, 2004) que emergem no ciberespaço, sejam elas advindas de grupos sociais que migraram da realidade *off-line* ou as que se constituem a partir das redes digitais, são exemplos cada vez mais frequentes desses novos agenciamentos sociotécnicos (DELEUZE; GUATTARI, 2000) que surgem nas tessituras sociais contemporâneas.

A etnografia é, por princípio, reflexiva e adaptativa, e à medida que surgem outras espacialidades e outras temporalidades, além do aqui e agora, o método precisa buscar formas de redimensionar o seu fazer-compreender **no/o** “novo” campo de experiência social. Nessa concepção, não há validade e relevância apenas nas interações presenciais, todas as formas de comunicação contêm elementos reveladores das relações que compõem e que expressam. Mensagens textuais instantâneas, comentários, registros em *blogs* e fóruns de discussão, *scraps*<sup>7</sup>, *tweets*<sup>8</sup>, *links*, *e-mails*, imagens publicadas, vídeos digitais, conteúdo audiovisual, *web* conferências, *vlogs*<sup>9</sup>. Todos esses suportes digitais são registros, rastros que compõem uma tessitura, uma narrativa complexa das relações experimentadas nessas redes sociais que pululam no ciberespaço.

---

<sup>7</sup> *Scraps* são mensagens enviadas de um membro para outro(s), por meio do Orkut, uma das muitas redes de relacionamento do ciberespaço.

<sup>8</sup> Já *tweets* são as mensagens curtas enviadas de um membro para outro(s), por meio do Tweeter, site ou rede social, uma espécie de *microblog*.

<sup>9</sup> Vídeos digitais no formato confessional. O termo *vlog* é uma derivação do termo *blog* e significa postagem “logada”, ou identificada, de vídeos.

Para Maffesoli (2004), as dinâmicas modernas não deram conta das demandas sociais de religamento, de comunhão, do “estar junto” e por tal motivo as pessoas buscam comunicar-se como forma de resgatar algo perdido a partir dos arranjos sociais instaurados pela modernidade. Há uma razão pela qual as pessoas buscam se comunicar, neste ou naquele suporte, e há relevância em estudá-la na contemporaneidade, já que muitas socialidades vêm emergindo desses espaços de interação e compartilhamento de sentidos.

A razão de ser dessa necessidade comunicativa, seja presencialmente ou por meio das TIC, está centrada mais na razão de ser de cada sujeito envolvido nessa experiência comunicativa do que no suporte que ele utilizará para comunicar-se. Os rastros deixados por esses atores no ciberespaço oferecem pistas que podem sugerir indícios acerca dessa razão, mas esses signos por si só não dizem tudo já que toda escrita resvala, deixa brechas (DERRIDA, 1995).

Por isso há necessidade de compreender a razão de ser dos sujeitos envolvidos no fenômeno a partir das implicações deles mesmos, o que nos leva a entender que o papel do pesquisador, nesse método, não é o de explicar e dizer tudo (a verdade do fenômeno), já que não organiza os sentidos dessas dinâmicas, mas cabe-lhe um exercício de escuta sensível para enfim construir uma tradução (interpretação) relativizada dessas dinâmicas sociais<sup>10</sup>.

É necessário superar a noção de *internet* como forma desconectada e autônoma das práticas sociais, superando a noção de virtual-atual como oposição ao mundo real. Amaral (2011) nos convida a construir pesquisas de cunho etnográfico multimétodos, remodelando o objeto de investigação inserido no contexto da cultura digital de forma que o foco esteja no fluxo de conectividade das relações travadas nessas redes, em vez de nos concentrarmos no limite do lugar físico e das comunicações corpo a corpo como único princípio organizador das pesquisas etnográficas.

---

<sup>10</sup> Construção teórica fruto das contribuições textuais do prof. Arnaud Lima Jr., na banca de qualificação desse projeto, realizada no dia 29 de junho de 2011.

Todas essas expressões, humanas e não humanas, de alguma forma carregam em si traços culturais migrados das nossas vivências *off-line*, já que os internautas não chegam “vazios” ao ciberespaço e, ao mesmo tempo, podem promover idiossincrasias impactadas pelas estruturas formais próprias das redes digitais e de seus sistemas de informação e comunicação, gerando subculturas híbridas. Ou seja, o papel do pesquisador etnográfico, seja no mundo analógico ou no digital, é imergir num agrupamento humano, seguindo seus registros, seus rastros, na tentativa de construir leitura da sua dinâmica social, suas conexões, idiossincrasias, construções culturais, compreendendo os sentidos que os nativos pesquisados constroem do seu próprio universo sociocultural.

Diante de um vasto panorama epistêmico contemporâneo, já é possível superar a visão teórica estritamente materialista que coloca tudo que não possui um corpo atômico fora da realidade, rotulando a *internet* como um “não lugar”, como se a presentificação de um fenômeno só se expressasse por meio do átomo, desprezando suas dimensões simbólicas, intangíveis, imateriais.

### **2.2.2 Potencialidades e limitações: da matéria-prima ao acabamento<sup>11</sup>**

Uma das vantagens da pesquisa etnográfica cujo campo de observação parte de uma rede social que se expressa e compartilha sentidos **no**, ou, **a partir do on-line** é que seus registros de socialidade estão “materializados” no conteúdo desses sítios digitais e são mais facilmente rastreáveis e reproduzíveis. Nas redes digitais, as apropriações e as dinâmicas sociais estão “coladas” nas informações registradas diretamente no campo, por meio dos textos, imagens e sons nele contidos. Enquanto estiverem publicadas *on-line*, as informações poderão ser acessadas em tempo diverso do momento em que foram inseridas, sendo mais fácil resgatá-las para futuras análises.

---

<sup>11</sup> O complemento desse subtítulo “da matéria-prima ao acabamento” faz alusão a todo o processo de produção dos bens, como os produtos da tecelagem, por exemplo. Essa metáfora sugere que há limitações e potencialidades numa pesquisa etnográfica em todo o seu percurso de construção.

Além de facilitar a coleta de informações, e do menor esforço para transcrição das mesmas, Amaral (2008) salienta que as pesquisas etnográficas aplicadas às ciberculturas consomem menos tempo, portanto, são menos dispendiosas; exigem, de modo geral, uma menor quantidade de deslocamento físico do pesquisador, um menor tempo para “pescar” informações pertinentes comparado com as relações face a face presenciais. Além do mais, esse tipo de pesquisa é “menos invasiva já que pode se comportar como uma janela (discreta) ao olhar do pesquisador sobre comportamentos naturais de uma comunidade durante seu funcionamento.” (AMARAL et al, 2008, p. 36).

Evidente que nem tudo são “flores” e, por isso, a literatura especializada também problematiza suas fragilidades. Sem dúvidas, em algumas experiências investigativas no ciberespaço, há perdas dos traços de cultura que emergem a partir das relações face a face, como os gestuais e o contato presencial promovido pelas relações *off-line*. Experiências interacionais ontológicas que também são relevantes na compreensão das dinâmicas socioculturais, pois estão historicamente enraizadas nas culturas humanas, podendo “revelar nuances obnubiladas pelo texto escrito, *emotins*, etc.” (AMARAL et al, 2008, p. 36), principalmente em sítios onde a comunicação escrita predomina.

Essa perda não é ignorada de forma alguma. Entretanto, defendemos que esses traços de interação presencial não são os únicos a construir sentido e a interferir nas formas de operar a vida e, por isso, não bastam a si mesmos a ponto de invalidar experimentos etnográficos a partir de outras formas de registro interacional. Toda escrita possui escapamentos, inclusive os registros corporais. Além do mais, a utilização de vídeos digitais para comunicação de sujeitos que atuam no ciberespaço, aproxima a experiência dessas redes da relação face a face. A comunicação por meio de *vloggagens*<sup>12</sup> no YouTube, ainda que se trate de uma comunicação assíncrona, pode resgatar traços e expressões corporais da relação

---

<sup>12</sup> Ato de publicar vídeos digitais, em redes sociais audiovisuais, ou *sites* do ciberespaço, no formato confessional.

face a face tradicional, inclusive identificando vocal e corporalmente os sujeitos atores-autores desses conteúdos audiovisuais.

Outro problema bastante crítico é a grande dificuldade em sensibilizar os sujeitos desse ciberespaço em participar das pesquisas científicas. É a “vingança” do recalçado. Esses sujeitos são atores de um espaço comunicacional que não possui tradição histórica com a cultura acadêmica. Acessá-los, portanto, é um grande desafio que exige muita persistência e determinação. Outra condição que dificulta a aproximação e, por conseguinte, o recebimento do retorno desses sujeitos é que a comunicação disponível para uma primeira aproximação entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados foi feita por meio de instrumentos assíncronos como e-mail, formulários de mensagens, publicações letradas em seus canais e sítios.

Os instrumentos de comunicação à distância do ciberespaço favorecem o controle de comunicação dos sujeitos que atuam nesses sítios, e que, nem sempre, demonstram interesse em participar de propostas acadêmicas. Essa dificuldade interferiu na amostra da pesquisa e, conseqüentemente, gerou a redução no número de perguntas. Os primeiros instrumentos utilizados para convidar os sujeitos desse ciberespaço foram um convite eletrônico em formato imagético e um texto correlato letrado enviados para listas de e-mails, divulgados na rede social Facebook<sup>13</sup> e no próprio YouTube<sup>14</sup>. O convite continha identificação do pesquisador e do programa de pesquisa, objetivo da pesquisa, relevância e o questionário com as perguntas. O questionário anexo continha 25 questões semiestruturadas.

No primeiro momento, obtive apenas duas respostas consistentes de canais que possuíam interações expressivas o suficiente para configurar-se enquanto rede social. Numa segunda tentativa de sensibilização, foram enviados 203 convites, por meio do formulário de mensagem reservada dos canais do YouTube, já com as perguntas embutidas na mensagem. Por conta desse comportamento reativo, as 25 questões iniciais foram sintetizadas em oito perguntas fundamentais<sup>15</sup>, quantidade

---

<sup>13</sup> Para visualizar, acessar <<http://pt-br.facebook.com/>>.

<sup>14</sup> Para visualizar, acessar <<http://www.youtube.com/>>.

<sup>15</sup> Segue a transcrição literal das perguntas feitas:

mínima para dar conta dos objetivos da pesquisa. A essas oito perguntas acresceu-se as respostas que os *youtubers* deram nos vídeos da “corrente” intitulada “Conhecendo os Youtubers”<sup>16</sup>.

Nesse sentido, os vídeos pertencentes à “corrente” também foram importantes conteúdos de análise, já que, os autores pesquisados contam um pouco da sua trajetória no YouTube e os motivos que os levaram a produzir nesse espaço. Obteve-se, nessa segunda tentativa, após o envio de 203 convites, quatro respostas positivas, expressando interesse em participar da pesquisa, com os questionários respondidos, uma resposta positiva sem as respostas do questionário, duas negações e 196 sujeitos simplesmente não responderam ao convite.

Diante dessa tímida adesão ao projeto, surgiu a ideia de produzir um vídeo<sup>17</sup>, convidando os *youtubers* a participarem da pesquisa, por meio de recursos comunicacionais audiovisuais, típicos desse ciberespaço. A intenção foi se aproximar desses sujeitos utilizando como estratégia uma linguagem videográfica inspirada nas produções do próprio YouTube. Intitulado “Autoria no YouTube – O Convite” o vídeo apresenta o projeto, seus objetivos e possíveis desdobramentos, na tentativa de demonstrar a importância das respostas desses sujeitos para a temática. Foram utilizados efeitos visuais muito comuns nos vídeos do YouTube, estruturado por uma narrativa que buscou passar as informações necessária acerca do projeto com certa “dose” de humor. Recurso largamente utilizado pelos *youtubers* para conquistar audiência.

Até 25 de maio de 2012, foram catalogados 402 vídeos vinculados à “corrente”, distribuídos em 50 páginas. Todos os 402 canais receberam o vídeoconvite anexado com as oito perguntas, por meio do formulário de mensagem, disponível em cada

---

1 - Você está satisfeito com os instrumentos de comunicação do YouTube? Quais melhorias você sugere?

2 - Você acredita que o seu canal promove processos formativos, ou seja, forma pessoas em algum conhecimento, influencia no seu modo de ser e agir? 3 - Descreva quais processos formativos seus conteúdos geram no YouTube. 4 - Para você o que é ser um autor? (Na literatura especializada existem várias definições. Qual a sua?). 5 - Você se considera um autor com suas produções no YouTube? 6 - Como você aprendeu a produzir os seus vídeos? 7 - Você considera seus vídeos criativos? Por quê? 8 - Qual impacto em sua vida essa experiência no YouTube proporcionou?

<sup>16</sup> Para visualizar, acessar

<[http://www.youtube.com/results?search\\_query=conhecendo+os+youtubers&page=1](http://www.youtube.com/results?search_query=conhecendo+os+youtubers&page=1)>.

<sup>17</sup> Para visualizar o vídeo convite, acessar <<http://www.youtube.com/watch?v=WBE5K4xsOQ>>.

um desses canais. O convite, na nova formatação, foi reenviado, inclusive, para os 196 canais convidados que não responderam na segunda tentativa. Essa terceira tentativa sensibilizou mais sete *youtubers* que enviaram respostas, aderindo à pesquisa. Assim, de 402 atores convidados, onze sujeitos vinculados à “corrente”, expressaram interesse em participar desse trabalho.

Essa dificuldade em atrair atores do ciberespaço para participarem de pesquisas científicas demonstra a urgente necessidade de construir estratégias que visem envolver esses sujeitos, do contrário, será cada vez mais difícil coletar informações importantes acerca desse tipo de vivência social e, assim, compreender a razão de ser desses sujeitos.

Tais limitações precisam ser evidenciadas para que soluções sejam construídas, ou pelo menos, para que os efeitos dessas fragilidades sejam minimizados. Para tanto, Angrosino (2009, p. 123) traz uma reflexão e, ao mesmo tempo, um **alerta**<sup>18</sup> muito pertinente a respeito das potencialidades e fragilidades do método reescrito para o ciberespaço. Ele nos diz que a tecnologia utilizada atualmente pelo etnógrafo (**pós**) **moderno**<sup>19</sup> amplia suas possibilidades de trabalho no campo, “mas também corre o risco de congelar o instante (vivido)<sup>20</sup> com tanta clareza e (aparente) conclusividade que o fluxo da “vida real” não é mais capturado.”. Por isso precisamos estar atentos diante dessas vantagens e limitações para tirar o melhor proveito das primeiras e minimizar, o máximo possível, os efeitos trazidos pelas últimas.

### 2.2.3 Orientações éticas: engomando<sup>21</sup> os fios da pesquisa

Amaral (2011, p. 22) chama a atenção para a “necessidade de discussão e reflexão sobre o papel do pesquisador, seus direitos e deveres em relação aos sujeitos

---

<sup>18</sup> Grifo meu.

<sup>19</sup> Existem autores que conceituam de forma diferente os termos pós moderno e contemporâneo.

<sup>20</sup> Grifo meu.

<sup>21</sup> A engomagem é um processo feito nos fios do urdume a fim de aumentar a eficiência da trama, reduzindo o atrito dos fios com a parte mecânica do tear. Ou seja, é um cuidado de proteção que visa o aperfeiçoamento do produto final, assim como os cuidados éticos com os informantes e seus registros buscam ampliar o conhecimento humano sem prejudicar os sujeitos envolvidos.

pesquisados”, propondo discutir os termos éticos que orientam as pesquisas. Problematisa a noção de público e de privado, questionando o que pode e o que não pode ser publicado e em quais condições. Reflete sobre a necessidade de proteger os informantes, garantindo sua privacidade de acordo com seu consentimento.

Ainda que nem sempre seja simples conseguir as autorizações diante da dificuldade de localizar os atores, Amaral (2011, p. 22) salienta que “nem sempre as pessoas estão cientes do nível de privacidade dos ambientes em que publicam seus dados”. Sugere, por conseguinte, que o pesquisador, além de se identificar, compartilhe seu interesse de pesquisa e peça permissão para o uso das informações coletadas em postagens e conversas *on-line*. Dessa forma, a autorização, permitindo a publicação das informações coletadas, pode ser concedida mediante assinatura de um termo de consentimento impresso ou digital, assinado presencialmente ou por meio de *e-mail* ou de gravação audiovisual. No caso desse trabalho, as autorizações foram enviadas por meio do formulário de mensagem reservada do YouTube pelos sujeitos que aceitaram participar da pesquisa.

Diante da dificuldade em contatar os sujeitos dessa pesquisa os *logins* divulgados, os trechos das escritas letradas transcritos e as imagens utilizadas nesse trabalho são dos sujeitos que desejaram participar da pesquisa e autorizaram o uso dos seus registros. Alguns *links* compartilhados, no entanto, são de sujeitos que não participaram da amostra, mas cujas produções demonstram dinâmicas criativas e comunicativas importantes para a compreensão do objeto que é a autoria nesse ciberespaço e seus processos formativos e que foram descobertos no período de *entrées* cultural.

Como esses sujeitos não manifestaram interesse em participar da pesquisa, seus registros não serão aqui transcritos ou terão seus *logins* de acesso divulgados, mas tão somente descritos, analisados e referenciados por meio do *link* e/ou do título de seus vídeos no YouTube, quando for oportuno para a compreensão do objeto de pesquisa. Essa conduta está de acordo com as orientações éticas já que ao se cadastrarem no YouTube esses sujeitos determinam o grau de exposição dos seus conteúdos, definindo o tipo de privacidade do seu conteúdo. Nessa pesquisa foram referenciados os vídeos com *status* de exposição pública. Como essa pesquisa não

trata de assuntos considerados sensíveis que exponham o sujeito participante ou causem algum tipo de dano físico ou constrangimento moral, a análise desses vídeos não poderá trazer nenhum tipo de dano a esses sujeitos, estando, portanto, de acordo com as orientações de Amaral (2011).

Outro aspecto ético importante que precisa ser levado em consideração é a necessidade de garantir o anonimato ao informante e a confidencialidade das informações por ele cedidas. Uma estratégia muito utilizada é o uso de pseudônimos que preservem a identidade dos sujeitos pesquisados, não publicando seus nomes civis ou de usuários do ciberespaço. Para preservar os sujeitos pesquisados Frago e Recuero e Amaral (2011) utilizaram, por exemplo, pseudônimos como “@usuario1” ou “Ator3@”. Todavia, esses recursos são especialmente aplicáveis a pesquisas cujos temas são considerados sensíveis, ou seja, abordam temáticas delicadas, polêmicas, que expõem intimamente os informantes.

Esse não é o caso dessa pesquisa que não trabalha diretamente com questões sensíveis para os sujeitos pesquisados. Todavia, para garantir o direito de escolha dos informantes da pesquisa foi perguntado a cada participante se desejava ocultar seu *nickname*<sup>22</sup> ou seu *login* de identificação. Os *logins* aqui expressos foram autorizados pelos sujeitos da pesquisa. A identificação dos sujeitos que não autorizaram a divulgação de seus *nicknames*, quando necessária, foi expressa por meio de pseudônimos.

As autoras também evidenciam a necessidade de localizar os sujeitos pesquisados, checar com eles as informações para dar maior credibilidade à pesquisa, solicitar a opinião do grupo, inserir repostas e *feedbacks*, compartilhando experiências e relatos, além de sugerirem a disponibilização de relatórios e artigos para que os informantes tenham acesso e possam contribuir para a construção da pesquisa.

Como o acesso aos sujeitos foi muito difícil, já que houve pouca adesão à pesquisa, não foi possível promover tantas interações, mas ao final desse trabalho, os sujeitos participantes serão convidados a acessar um *blog* no qual terão acesso aos textos e

---

<sup>22</sup> Apelido ou nome fantasia que identifica o internauta nos sítios *on-line*.

dados da pesquisa, bem como terão espaço para manifestação, registro de opiniões, críticas e sugestões de melhorias.

#### **2.2.4 Definição da amostra qualitativa ou o molde de corte<sup>23</sup> da pesquisa**

Para desenhar uma amostra pertencente a um objeto situado na *internet*, Amaral (2011) orienta levar em conta, de forma geral, elementos epistêmicos (natureza do objeto, do problema, condições definidas pelos objetivos e o tipo de diálogo que o aporte teórico imprime para melhor compreensão do objeto); elementos de infraestrutura e logística (número de pesquisadores, instrumentos de coleta e análise necessários, presença ou não de financiamento, prazo disponível para finalização da pesquisa) e elementos subjetivos (perfil e percurso histórico, formação do pesquisador e dos sujeitos pesquisados).

Segundo Amaral (2011), a escala, a autossimilaridade, a heterogeneidade e o dinamismo da *internet* dificultam as estratégias de recorte e seleção de amostras. A digitalização dos dados trouxe uma maleabilidade, uma alta capacidade de reprodução que ganha dimensões vertiginosas, em termos de escala, quando dispostas em diversas redes interconectadas pelo mundo a fora. À medida que essas redes digitais são apropriadas pelas diversas experiências societárias, desde as linhas de produção de bens econômicos às formas de comunicação íntima dos sujeitos, tais informações são constantemente atualizadas por diversas pessoas e por uma imensidão de sistemas que se redimensionam e são (re)modelados a cada segundo (autossimilaridade e heterogeneidade). Essa dimensão é ainda mais amplificada quando acrescida a tal condição a influência da pluralidade-subjetividade dos sujeitos que atuam nessas redes, com a diversidade das relações e interesses nelas travadas e com a polissemia dos sistemas e máquinas que neles operam dinamicamente (heterogeneidade e dinamismo).

---

<sup>23</sup> O corte é a primeira etapa da confecção da costura e aqui é utilizada como metáfora para a definição da amostra de uma pesquisa qualitativa e seus critérios (moldes) de delimitação.

Por se tratar do *corpus* de uma pesquisa qualitativa, essa amostra não visa a generalizações. A intenção não é construir um modelo do universo numa escala reduzida, mas emergir em experiências autorais que fazem parte da atual contemporaneidade, a fim de descobrir singularidades criativas. Como essa pesquisa não tem compromisso em produzir generalidades e busca um conhecimento qualitativo qualificado centrado na compreensão dos processos, o número dos sujeitos pesquisados não interfere nos objetivos da pesquisa nem na relevância da temática.

A proposta não é compartilhar generalizações, mas a escuta, relativizando a escrita do outro, a partir de seus registros letrados e audiovisuais, gravados nesse ciberespaço. Compartilhando, sobretudo, os sentidos construídos pelos sujeitos que desejaram participar da pesquisa. Por isso, tentou-se compreender a dinâmica criativa e comunicacional do máximo possível de canais de acordo com os seguintes critérios:

- a) Os canais que compunham a amostra tratam de qualquer temática, não havendo predileção por conteúdos específicos, mas sim pelas apropriações tecnológicas instrumentais e criativas. A ênfase está na criação a partir do que está disponível nesse ciberespaço;
- b) Os autores não são diretamente vinculados aos conglomerados de telecomunicação e seus conteúdos audiovisuais não se configuram como meras reproduções dos conteúdos da grande mídia;
- c) Os sujeitos da amostra estão vinculados à “corrente” “Conhecendo os Youtubers”. Trata-se de uma “corrente” voltada especificamente para conhecer e divulgar as produções de *youtubers* falantes da língua portuguesa.
- d) A quantidade de canais analisados está submetida ao tempo de conclusão da pesquisa, ao fato de não contar com uma equipe de coleta de dados, já que esse trabalho não foi financiado.
- e) As respostas obtidas a partir da razão dos sujeitos pesquisados estão condicionadas aos conteúdos audiovisuais analisados, às interações dos atores e às respostas dos atores que manifestaram interesse em participar do trabalho como sujeitos pesquisados, respondendo ao questionário.

Foram escolhidos, para compor a amostra, os sujeitos vinculados à “corrente” “Conhecendo os Youtubers” pelo fato de que ao participarem de uma rede associativa dessa natureza, por meio de uma dinâmica de corrente com tal titulação, os atores se autodenominam *youtubers*, conceito que segundo Burgess e Green (2009) identificam os atores mais ativos desse ciberespaço.

Ou seja, sujeitos que produzem conteúdos de forma mais independente dos grandes conglomerados e, por isso, fazem parte de um fenômeno singular na história da humanidade e no percurso da produção midiática que é o descolamento da exclusividade de produção e veiculação de conteúdos e discursos dos centros sociais de poder. Há, portanto, nessa vinculação explícita, uma postura simbólica de ligação com esse ciberespaço, uma autonomia, uma manifestação de como esses sujeitos se entendem e se posicionam no ciberespaço como produtores independentes de conteúdos.

Devido aos elementos acima discorridos (abrangência da amostra, exigências epistêmicas dos objetivos e da problemática da pesquisa, pertencimento à cultura interativa popular da convergência cultural midiática, limites de infraestrutura e subjetividades do campo e seus interatores) foi escolhida a amostra intencional, deliberada por intensidade ou por critério, entendendo amostra intencional como amostras qualitativas cujos critérios de seleção são definidos pelo problema de pesquisa, pelas características do universo observado e pelas condições de observação, coleta e análise do método.

A amostra intencional por intensidade é definida como um subtipo de amostra intencional que possui elementos que interessam à pesquisa de forma evidente, ou seja, importantes para compreender a apropriação tecnológica e a construção do processo autoral que ocorre em alguns canais do YouTube. A amostra do subtipo por critério é, aqui, compreendida como amostras intencionais que possuem determinada característica ou um critério pré-definido, ou seja, amostras de autorias audiovisuais que não se limitem à reprodução literal (AMARAL, 2011).

### **2.2.5 O tecer, a escolha dos fios e os teares: etapas de execução, formas de coleta de informações e instrumentos utilizados**

Segundo Kozinets (2007), a observação etnográfica, a partir do meio eletrônico, começa com o pesquisador entrando em contato com o grupo; etapa do método etnográfico conhecida como *Entreé* cultural. É um momento de aclimatação, de preparação para entrada de campo, levantamento de questões que se deseja analisar, examinando de forma minuciosa a infraestrutura social e técnica do grupo. Esse foi o momento de imersão no YouTube, de busca pelos canais; o primeiro contato com as dinâmicas de rede desse espaço, com suas interações e com seus conteúdos.

A segunda etapa foi a coleta e análise das informações. No primeiro momento dessa etapa, as informações foram colhidas diretamente dos canais analisados, seus rastros e interações, por meio de seus conteúdos publicados, suas expressões e interações verbais, colhidas nas produções audiovisuais, suas interações letradas com outros atores vinculados aos canais estudados, bem como, seus índices de participação e audiência, expressos por indicadores do próprio sistema do YouTube.

No segundo momento dessa etapa, as práticas comunicacionais dos membros, as interações, simbologias registradas são analisadas de forma minuciosa, por meio de um processo analítico mais detalhado, na tentativa de atender aos objetivos da pesquisa. Trata-se de uma subetapa de maior depuração e maior abstração analítica.

No terceiro e último momento da segunda etapa, a coleta e a análise de informações foram feitas por meio de diálogos diretos com os sujeitos pesquisados, com o envio das perguntas e análise do vídeo vinculado à “corrente” “Conhecendo os Youtubers”, no qual os autores falam sobre seu percurso no *site*, suas intenções e os desejos que os mobilizam a atuar nesse espaço.

Essa comunicação de maior profundidade, foi feita através de ferramentas como *e-mails*, mensagens instantâneas do próprio YouTube. No início do planejamento

dessa pesquisa havia o interesse em utilizar meios de comunicação *on-line* como *web* conferências, e até mesmo entrevistas presenciais, etc. No entanto, as dificuldades de comunicação e a pouca adesão desses sujeitos ao projeto inviabilizaram esse planejamento. As etapas acima descritas nem sempre aconteceram de forma linear, mas foram vivenciadas de forma imbricada, muitas vezes se sobrepondo num diálogo “bailado” repleto de interstícios e escapamentos.

Na etnografia do ciberespaço, os recursos tecnológicos e aplicativos da *web* são, ao mesmo tempo, objeto de pesquisa e instrumento metodológico. Foi feito um diário de campo digital em formato “.doc”, por meio do editor de texto Microsoft Office Word, onde foram registrados os canais convidados a participar da pesquisa, seus registros e *links* de identificação e de contatos a partir do vídeo da “corrente” “Conhecendo os Youtubers”, suas dinâmicas interativas, o perfil dos responsáveis pelos canais, suas estratégias de comunicação, temáticas abordadas e as respostas às perguntas feitas via questionário, enviados por meio dos instrumentos de comunicação do próprio YouTube. Esses registros foram fundamentais para organizar informações coletadas, gerando uma descrição mais aprofundada da cultura estudada (KOZINETS, 2007).

Apesar das expressas dificuldades em sensibilizar os atores desse espaço e envolvê-los na dinâmica dessa pesquisa acadêmica, mesmo diante desse “nó”, do “emaranhado” nas específicas tramas dessa pesquisa, a etnografia para a *internet* ganha força metodológica por possibilitar combinações com outros métodos e técnicas, demonstrando expressiva capacidade de adaptação. O que reforça um afastamento do tipo de discurso que se aproxime de um “manual” ou “receita” metodológica.

Amaral et al (2008) entendem que a etnografia é mais um artefato que um método protocolar, pois está fortemente vinculada ao contexto específico da pesquisa, permitindo a vivência em campo com prazos variados (semanas, meses, anos) a depender da natureza da investigação, possibilitando, dessa forma, a construção de uma narrativa personalizada e flexível. Uma vez posto o posicionamento metodológico que norteou essa pesquisa, o(a) leitor(a) é convidado(a) a navegar no intrigante mundo das autorias modernas, contemporâneas e das vivenciadas

especificamente no YouTube, a fim de melhor compreender os novos arranjos e sociabilidades que essas dinâmicas sociais podem promover na atualidade.

### 3 AUTORIA MODERNA

Eu vim plantar meu castelo  
 Naquela serra de lá,  
 Onde daqui a cem anos  
 Vai ser uma beira-mar...  
 Vi a cidade passando,  
 Rugindo, através de mim...  
 Cada vida  
 Era uma batida  
 Dum imenso tamborim.  
 Eu era o lugar, ela era a viagem  
 Cada um era real, cada outro era miragem.  
 Eu era transparente, era gigante  
 Eu era a cruz entre o sempre e o instante.  
 Letras misturadas com metal  
 E a cidade crescia como um animal,  
 Em estruturas postiças,  
 Sobre areias movediças,  
 Sobre ossadas e carniças,  
 Sobre o pântano que cobre o sambaqui...  
 Sobre o país ancestral  
 Sobre a folha do jornal  
 Sobre a cama de casal onde eu venci.  
 A cidade  
 Passou me lavrando todo...  
 A cidade  
 Chegou me passou no rodo...  
 Passou como um caminhão  
 Passa através de um segundo  
 Quando desce a ladeira na banguela...  
 Veio com luzes e sons.  
 Com sonhos maus, sonhos bons.  
 Falava como um camões,  
 Gemia feito pantera.  
 Ela era...  
 Bela... fera.  
 Desta cidade um dia só restará  
 O vento que levou meu verso embora...

Mas onde ele estiver, ela estará:  
 Um será o mundo de dentro,  
 Será o outro o mundo de fora.  
 Vi a cidade fervendo  
 Na emulsão da retina.  
 Crepitar de vida ardendo,  
 Mariposa e lamparina.  
 A cidade ensurdecia,  
 Rugia como um incêndio,  
 Era veneno e vacina...  
 Eu pairava no ar, e olhava a cidade  
 Passando veloz lá embaixo de mim.  
 Eram dez milhões de mentes,  
 Dez milhões de inconscientes,  
 Se misturam... viram entes...  
 Os quais conduzem as gentes  
 Como se fossem correntes  
 Dum rio que não tem fim.  
 Esse ruído  
 São os séculos pingando...  
 E as cidades crescendo e se cruzando  
 Como círculos na água da lagoa.  
 E eu vi nuvens de poeira  
 E vi uma tribo inteira  
 Fugindo em toda carreira  
 Pisando em roça e fogueira  
 Ganhando uma ribanceira...  
 E a cidade vinha vindo,  
 A cidade vinha andando,  
 A cidade intumescendo:  
 Crescendo... se aproximando.  
 Eu vim plantar meu castelo  
 Naquela serra de lá,  
 Onde daqui a cem anos  
 Vai ser uma beira-mar...  
 (LENINE, 2008)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Canção “Lá vem a cidade” de Lenine e Bráulio Tavares, 2008.

A Cidade representa um dos mais significativos exercícios de domesticação e controle da natureza, constituindo-se em um organismo pulsante projetado para satisfazer as necessidades do homem. É uma dama caprichosa e fascinante, amada e repudiada, um dos grandes ícones da modernidade que representa de forma cabal o seu projeto societário. Para Maffesoli (2004), a cidade é mundo urbano comunal criado pelo homem, equivale a uma natureza socializada, ambivalente, uma realidade suprapessoal possuidora de uma dimensão estética, de caráter comunicativo, onde a vida pulsa nervosa. E é a partir dos grandes centros urbanos da Europa ocidental que a modernidade engendra seus planos de conquista, espalhando seus diversos tentáculos pelo mundo.

### **3.1 O que foi essa tal modernidade**

A modernidade foi fruto de uma série de agenciamentos sociotécnicos (DELEUZE; GUATTARI, 2000) que definiram ou influenciaram o modo de ser, existir e funcionar da maioria das sociedades ocidentais da atualidade. Cada projeto societário representa um período dominante de funcionamento de uma sociedade, permeado por outras tantas realidades subjacentes que se interpenetram. Apesar de comportarem dinâmicas contrárias que em certos aspectos subvertem sua lógica vigente, esses modelos sociais idealizados preservam características hegemônicas que sobressaem em seus processos e que terminam por caracterizar esse período. Na modernidade optou-se pela ênfase no domínio, nos momentos ativos de conquista, apostando na extensão, na racionalidade pura, no indivíduo enquanto categoria político-social-econômica, numa sociedade utilitária, em busca de uma verdade única e universal.

As sociedades modernas legitimaram o conhecimento científico como principal, senão único, modo de conhecer, que garantiria ao homem a real satisfação de suas necessidades, a melhor resolução de seus problemas, o controle sobre a natureza e suas ameaças, enfim, a transformação da humanidade e o domínio da natureza rumo à felicidade humana (FEYERABEND, 1977; SANTOS, 2005; LIMA JR.; HETKOWSKI, 2006). Nessa acepção fez-se *mister* conhecer a realidade e as leis

que a regem para dominá-la, transformando de forma ativa o mundo em um *habitat* adaptado às necessidades materiais e simbólicas do homem (SANTOS, 2005).

A promessa era que a ciência, não mais a religião, de fato, daria conta de construir nosso Éden e resolver todos os nossos problemas. Para tanto, os cientistas modernos buscaram um conhecimento que desvendaria a realidade por meio de uma racionalidade objetiva, controladora, transformadora, que daria acesso à realidade de forma irrefutável, revelando a verdade absoluta. A essa lógica de idealização e funcionamento social Habermas (1990) e Horkheimer (2002) chamaram de razão instrumental<sup>25</sup>. Essa constante busca pelo controle, pela construção de uma sociedade sólida, estável, pelo estabelecimento de um sentido único, incontestável e grandioso para o mundo, caracteriza as macronarrativas modernas e seus processos formativos.

Processos formativos são dinâmicas sociais instauradas para dar conta da realidade social e suas demandas. São processos de condicionamento social que buscam dar forma a um projeto societário em seus variados arranjos. O processo formativo da modernidade diz respeito ao conjunto de experiências sociais que orientaram os diversos modos de existir e funcionar do homem moderno. Com o esgotamento dos modelos da Idade Média, buscou-se, em termos hegemônicos, formar pensamentos e modos de vida instrumentais, mecanicistas, tecnicistas, dicotômicos e centrados em metanarrativas ideológicas que buscavam dar um único e verdadeiro sentido ao mundo (FEYERABEND, 1977; SANTOS, 2005; LIMA JR.; HETKOWSKI, 2006).

As macroinstâncias simbólico-físicas que compõem e estruturam a sociedade possuem processos formativos que buscam dar conta da sua manutenção, reforçando ou promovendo mudanças em suas bases. É o caso da Família, da Escola, da Religião, do Estado, etc. Seus processos formativos são normatizados por meio de currículos, de leis, de regras de conduta, conceitos e práticas. Por outro lado, são também vivenciados informalmente na dinâmica do espaço vivido (MAFFESOLI, 2004) de cada grupo, por meio de seus próprios estatutos, nem

---

<sup>25</sup> Para saber mais ver: HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo et al. Lisboa: Dom Quixote, 1990. Ver também: HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.

sempre vinculados diretamente às macroinstâncias do poder instituído e suas racionalidades.

Existem várias formações para diversas facetas sociais. Formação para o convívio familiar, formação para o exercício laboral, formação mística para o exercício religioso, formação ideológica política, e todas elas, em alguma medida, imiscuem-se, amalgamam-se, interpenetram-se, influenciando a construção do ser-sujeito, que por sua vez insurge sobre a formação da dinâmica social, num contínuo *devir* (MAFFESOLI, 2004).

Autoria moderna é um dos muitos processos formativos da modernidade e caracteriza-se pelo papel de elemento regulador dos discursos sociais, contribuindo para a construção ideológica da sociedade capitalista, controlando, por conseguinte, a produção de sentido dos seus discursos e a distribuição de seus bens e produtos. O conceito de autoria instituído é fruto das dinâmicas sociais que a modernidade instaurou. O modo como a autoria funcionou revela a forma pela qual o conceito moderno de autor operou nessa construção social. Conceito legitimado com a finalidade de erigir esse projeto societário, esse modo de existir e funcionar, esse jeito de construir sentidos e definir realidades.

A seguir, discutiremos de forma mais específica como a autoria moderna tornou-se um processo formativo de legitimação de uns discursos em detrimento de outros, instituindo os pilares da sociedade capitalista nas tessituras sociais, por meio de uma economia semântica que pretendeu dizer que texto é digno de possuir um autor.

### **3.2 Uma Invenção Moderna chamada Autoria**

Nas sociedades tradicionais europeias, as narrativas, contos e epopeias eram postas em circulação e aceitas como legítimas representantes da cultura ocidental, independente da identificação personificada de seus autores. O que conferia sua validade social era o vínculo com sua tradição. Sua antiguidade era, em si, garantia

suficiente. O anonimato não invalidava sua credibilidade. Em contraponto, os textos “científicos” da idade média que tratavam, por exemplo, de fenômenos da medicina, da geografia, da cosmologia e das ciências naturais não prescindiam do nome do autor para que o discurso fosse aceito como válido (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006). Um quiasmo, no entanto, foi produzido entre os séculos XVII e XVIII:

começou-se a aceitar os discursos científicos por eles mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável novamente; é sua vinculação a um conjunto sistemático que lhes dá garantia, e de forma alguma a referência ao indivíduo que os produziu. (FOUCAULT, 2006, p. 276-277).

Inversamente, na “literatura”, com a legitimação do estatuto científico nas tessituras sociais, o anonimato, paulatinamente, deixou de ser tolerado, e cada criação “literária”, para ter validade social, passou a não prescindir de índices que identificassem procedência, origem, vinculação estilística e contextualização histórica. Esse quiasmo pode ser compreendido como resultado do processo de legitimação da ciência moderna e sua hegemonia na regulação desses laços sociais. A partir da modernidade, pode-se dizer que o sistema de controle dos discursos passa a utilizar basicamente duas estratégias opostas para construir o autor:

De um lado, insiste-se na importância do autor quando se fala de ficção, para que se possa conter os poderes e reduzir o discurso que todo desejo literário carrega em sua materialidade. De outro lado, quanto ao discurso científico, insiste-se em sua impessoalidade, pois seus poderes já se encontram devidamente mascarados e disfarçados. Realçar o papel do autor em ciência seria trazer à tona o desejo que fundamenta este discurso, pôr à mostra as relações de poder que determinam sua produção. (MATTAR, 1999, p.17).

Com a escolha da ciência como princípio organizador social, ao se instituir seus conhecimentos como sinônimos de verdade, de não subjetividade e eficiência, foi a literatura, fonte do ficcional, e, portanto, do irreal, da ilusão, da brincadeira, em suma, do “não científico”, que precisou se disfarçar de cientificidade para provar seu valor por meio da referencialidade do autor. Dessa forma, o autor, como o conhecemos, é uma criação moderna da sociedade ocidental capitalista, produzido, segundo Barthes (2004), pelo empirismo inglês, pelo racionalismo francês e pela Reforma.

Para controlar os significados dos textos, que legitimariam práticas político-econômicas e influenciariam a subjetividade dos sujeitos, era necessário criar um sistema jurídico que controlasse os significados autorais e suas possíveis proliferações subversivas. Assim, seria possível não apenas dizer qual era a interpretação correta dos textos, mas também punir os perigos da escrita. Para tanto, a modernidade burguesa individualizou o autor e fez dele um mito prestigiado e punível.

### **3.3 O Autor como princípio de controle social**

Os discursos e textos na medievalidade não eram compreendidos como produtos, como um objeto, um bem, uma coisa, mas sim como um ato experimentado num campo social que transitava entre o sagrado e o profano, o lícito e o ilícito. À medida que os discursos começam a transgredir, os autores começam a ser punidos. Instaure-se um sistema de apropriação penal para regular e definir a experiência autorial. Para Foucault (2006, p. 280), a função-autor construída pela modernidade é um tipo de função discursiva atrelada intimamente a um sistema jurídico e constitucional “que contém, determina, articula o universo dos discursos”.

No período histórico em que surge a função-autor moderna, as sociedades ocidentais sofriam mudanças na capacidade de ler-escrever o mundo. A implantação dos Estados modernos e a ampliação de seus serviços sociais, como a escola, bem como a disseminação da imprensa mecânica e os avanços nos meios de comunicação e transporte são alguns dos elementos que compunham essas transformações. Com a consolidação do Estado moderno burguês, com o maior letramento da população e o surgimento de tecnologias de comunicação e transporte, a escrita começa a escapar dos centros tradicionais de decisão e poder, promovendo, portanto, maior busca pelo seu controle.

Esse sistema de controle político-científico é o marco que caracteriza a passagem da constituição-legitimação autorial da modernidade. Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, o autor é colocado num sistema ou regime de propriedade de textos, por meio da regulação da relação autor-editor, estabelecendo regras estritas

em torno dos seus direitos e seus deveres e dos direitos de reprodução de suas obras para dar conta dos interesses político-ideológicos e econômicos da sociedade capitalista (FOUCAULT, 2006).

Para Mattar (1999), o autor opera a serviço de uma lógica econômica de controle que atua em diversas, mas complementares, dimensões sociais. Essa função serve a uma economia jurídica, pois articula historicamente o discurso legal dos direitos de propriedade com a noção cultural do autor como o criador de obras de arte. Está a serviço também de uma economia policial, dentro e fora do texto, já que controla e domestica a estrutura da ficção (ou escrita) e, ao mesmo tempo, reforça o policiamento social que identifica, processa, responsabiliza e pune os autores, lutando contra o anonimato, contra a imputável, contra a incógnita.

Imprime, por meio de uma economia industrial, uma fissura entre os produtos industrializados e as obras do espírito, protegendo os primeiros por leis de patente, enquanto os últimos são regulados por direitos autorais. O autor ainda “serve a uma economia comercial, como engrenagem de uma rede que inclui também leitores, tradutores, impressores, editores, distribuidores, livreiros, etc.” (MATTAR, 1999, p.3). Há ainda uma economia literária e de criação, vinculadas à produção de sentido nos discursos, que serão abordadas mais adiante. O autor moderno, portanto, constitui-se como uma função que surge para controlar socialmente os direitos das obras do espírito.

Censura e propriedade privada formam o binômio complementar punição-prêmio que regula a atividade autoral. Para compensar o controle social do Estado, esse sistema penal pretendeu garantir os benefícios dessa propriedade ao autor, elevando-o a uma posição de destaque numa forma de organização social que também pretendia legitimar e perpetuar a ideologia capitalista. Assim, após o século XVIII, o autor assume um papel característico condicionado pela ascensão burguesa, pela implantação do sistema de produção industrial, promovendo a disseminação ideológica do individualismo e da propriedade privada (MATTAR, 1999; BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006).

Mas que tipo de texto possui um autor? Na modernidade, alguns discursos passam a ser providos da função-autor enquanto outros são desprovidos dessa função. Para Foucault (2006, p. 280-281), a função-autor “não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização”. A formação autoral não obedece a critérios universais e atemporais, ela difere de acordo com sua condição histórica, sua conformação social e de acordo ao *status* do campo de atuação social ao qual o discurso autoral pertence. Ou seja, os princípios que instauram o processo de legitimação simbólica dessa função são socialmente singulares e historicamente relativos.

É, “portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 2006, p. 275), por isso mesmo é que existem discursos que são legitimados enquanto outros não, ou ainda, alguns discursos, em determinada organização social, possuem maior valor dentre outros. Assim, uma frase anônima nos muros de uma escola possuiria um redator, um contrato possuiria um fiador, uma carta particular possuiria, no máximo, um signatário. Um livro, uma teoria, uma pintura, uma matéria jornalística, um programa televisivo, uma peça teatral, por sua vez, configuram-se enquanto textos que podem possuir um autor por conta da função que exercem, em nossa sociedade, e da importância que desempenham na construção de sentidos e no gerenciamento dos bens sociais.

Há diferenças no valor social atribuído a textos de áreas diversas (textos econômicos e textos literários, por exemplo), como existem também diferenças no valor de textos pertencentes ao mesmo campo semântico (textos políticos capitalistas, textos políticos socialistas, etc.). A função-autor é, nessa concepção teórica, resultado de operações complexas que produzem um certo ser de razão que chamamos de autor. O que, de fato, designamos como autor é:

apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como presentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discursos [...] Não se constrói um autor “filosófico” como a um “poeta”, e não se constrói um autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente (FOUCAULT, 2006, p. 277-278).

Para Mattar (1999, p.2), todo e qualquer discurso que possui essa função, essa etiqueta - o nome de autor - é proprietário de certo *status* social que “acaba funcionando como uma marca, um signo reconhecível, garantia de que uma *commodity* cultural terá um certo padrão e uma certa qualidade”. O nome do autor, ao contrário de um nome próprio desprovido da função-autor, em nossa sociedade, caracteriza-se por um certo modo de ser, uma certa razão de um discurso que não se pode facilmente questionar.

Essa distinção evidencia o processo de legitimação social que confere valor e confiabilidade a determinados textos em detrimento de outros. Um texto-discurso possuidor da função-autor é compreendido como portador de um texto importante que precisa ser lido-ouvido de forma diferente do cotidiano, do banal, do que é considerado de menor importância. Os textos que instituem o projeto moderno tendem a exercer essa função autoral que regula, evidencia e legitima os discursos, que, por sua vez, regulam, evidenciam e legitimam os arranjos sociais e a distribuição de bens materiais e simbólicos dessas sociedades.

Para controlar esses textos-discursos instauradores de realidade social e seus sentidos, já sabemos, é necessário um sistema jurídico que o regule e oriente a produção do autor. Mas como controlar o autor se não vinculá-lo a uma identidade civil individualizada passível de punição? Essa provocação nos leva a necessidade de responder outra pergunta: Afinal de contas, quem é o autor?

### **3.4 O Autor como princípio de controle jurídico**

Foucault (2006) analisa os quatro critérios de autenticidade autoral defendidos por São Jerônimo em seu texto *De viris illustribus*, evidenciando similaridades entre os métodos da tradição medieval católico-cristã para provar o valor sagrado de um texto e a forma que a crítica literária moderna se utilizou para construir-legitimar seus autores e delimitar-identificar suas obras. Os critérios canônicos de São Jerônimo são:

- o do nível de valor;
- o da coerência conceitual ou teórica;
- o da unidade estilística;
- e o da coerência histórica.

Nesses critérios de verificação de autenticidade/legitimidade, o autor possui, invariavelmente, um nível constante de valor em sua produção. Possui ainda certo campo doutrinário que não pode ser contraditório, um estilo próprio composto por palavras e formas de expressão encontradas com frequência em suas obras. Deve também falar de fatos e pessoas que pertençam a sua contemporaneidade histórica. O autor é visto como um princípio de unidade na qual todas as diferenças devem ser reduzidas, as contradições superadas e resolvidas em algum ponto. O autor nessa acepção medieval-moderna “é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc.” (FOUCAULT, 2006, p. 279).

Todavia, para Foucault (2006), esses critérios de autenticidade herdados da medievalidade, essas quatro modalidades, segundo as quais a crítica moderna gerou seu conceito de autor, são insuficientes para explicar essa construção social. Para ele, a função-autor “não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2006, p. 280), e mais, ela não aponta simplesmente para um indivíduo real, mas “pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2006, p. 281). Vejamos um exemplo sugerido por Barthes (2004):

Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos. - Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando idéias «literárias» sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem (BARTHES, 2004, p.1).

Para analisar a origem dos textos, Barthes (2004) traz um fragmento da novela *Sarrasine* do escritor Balzac na qual um personagem descreve um homem castrado como se fosse uma mulher. Assim, problematiza a questão da origem da produção dos discursos na sociedade centrada em um único ser, perguntando quem é, afinal, que fala no texto. Salienta, dessa forma, os variados *se/ves*, diversos “eus” que se expressariam através de um texto-opinião-discurso.

Nesse sentido, o autor não está contido absolutamente no indivíduo real e exterior que o produziu, mas está vinculado a um conjunto discursivo e ao seu *status* numa sociedade. Ou seja, “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.”(FOUCAULT, 2006, p. 275).

O nome do autor é, sem dúvida, um elemento classificatório, pois agrupa um certo número de textos, delimita-os, exclui uns, propõe outros, relaciona textos entre si em torno de um nome. Há, por conseguinte, uma “relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante.” (FOUCAULT, 2006, p. 273). Entretanto, textos com tal função possuiriam um “mecanismo” mais complexo e variável, enquanto os desprovidos dela estariam mais diretamente vinculados a um locutor real e às determinações restritas do espaço e do tempo discursivos. O nome do autor não funciona em nossa sociedade do mesmo modo que um nome próprio, ele possui um funcionamento que extrapola as formas indicativas.

Para Barthes (2004), a escrita torna-se um neutro que desaparece toda identidade, a começar pelo corpo que escreve. O texto, quando socializado, começa por apagar o corpo do autor, descolando-se da sua materialidade física. O caráter coletivo da escrita para além do indivíduo se evidencia, nessa perspectiva, à medida que o texto toma vida. Assim, não apenas fala o sujeito escritor, mas também a sociedade fala, o campo do saber ao qual o escritor está vinculado fala, os personagens, as teorias e o próprio leitor.

Nessa perspectiva, o autor individual seria substituído por um autor coletivo ou transdiscursivo, o que implicaria, por exemplo, afirmar que as tragédias de Racine

não seriam exclusivamente suas obras. O indivíduo que concebe um texto não seria exclusivamente o único e verdadeiro autor de suas criações, mas esses textos-discursos nasceriam do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais, estruturas linguísticas, sociais e culturais, todas fruto de uma obra coletiva (MATTAR, 1999). Isso quer dizer, por exemplo, que além de Racine, em última instância, suas tragédias também pertenciam à nobreza de toga, ao grupo jansenista e ao próprio Racine, como sujeito singularmente importante nessa criação (GOLDMAN apud FOUCAULT, 2006).

Mattar (1999) ainda argumenta que mesmo levando em conta que um texto sai da mente de uma pessoa, mesmo ignorando o papel das estruturas sociais e linguísticas, essa mente, a partir da psicanálise, é composta por múltiplas personalidades, inteligências e fragmentações, com camadas conscientes e inconscientes, dimensões pessoais e coletivas. E mais, para ele, ainda existem outras individualidades que, por sua vez, também possuem múltiplas personalidades e que participam da construção semântica social que estabelece o sentido de cada texto, a exemplo dos críticos e avaliadores especializados, editores, outros escritores, leitores, etc. *Se/ves* que ajudam a construir os sentidos do texto publicando, traduzindo, reproduzindo, prefaciando, imitando, avaliando, representando e resignificando essas produções.

A escrita começa, portanto, quando o autor morre (MATTAR, 1999; BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006). Contudo, cabe aqui um parêntese elucidador: morte, nesse caso, entendida como desaparecimento e não como inexistência. Foucault (2006) assevera que jamais afirmou a inexistência do autor, mas que o autor moderno é apagado em proveito das formas próprias aos discursos. Essa regra do desaparecimento do autor permite descobrir o jogo da função-autor na modernidade. Define de que maneira se exerce essa função e em quais condições, o que não significa, necessariamente, afirmar que o autor não exista.

A morte do homem é um tema que permite revelar a maneira pela qual o conceito do homem funcionou no saber [...] essa afirmação remete a uma análise de funcionamento [...] não se trata de afirmar que o homem está morto (ou que ele vai desaparecer, ou ser substituído por um super-homem), trata-se de ver de que maneira,

segundo que regras, se formou e funcionou o conceito de homem. Contenhamos então nossas lágrimas (FOUCAULT, 2006, p. 295).

A modernidade, por meio das teorias iluministas, instaura a ideia do homem enquanto sujeito autônomo, centrado, permanente, universal, indivisível, capaz de captar a verdadeira essência do mundo. As teorias contemporâneas questionam a integralidade absoluta desse ser-sujeito e a universalidade de suas verdades. Realçando a dimensão descentrada desse sujeito, ultrapassado pela linguagem e pela ideologia, dependente das condições históricas relativas e, por isso, influenciado por elementos externos na construção dos sentidos que dá ao mundo.

Essas críticas contemporâneas denunciam que o projeto social e existencial humano proposto pelas metanarrativas modernas traz em si um paradoxo *sui generis*, pois se por um lado cria a noção de sujeito ativo, autônomo, criativo, por outro, produz mecanismos de controle e validação que terminam por obliterar esse sujeito, tornando-o assujeitado a tais métodos e ideologias e, por conseguinte, reservando à maioria dos atores sociais apenas a função de reprodutor dos discursos instituídos por uma minoria que detém o poder. Esse processo aliena o sujeito radicalmente para além da sua condição de transpassado pela linguagem e pelos discursos ideológicos, porque o condiciona a uma constante reprodução de sentidos instituídos mesmo que descolados dos seus desejos, necessidades e interesses (FEYERABEND, 1977; SANTOS, 2005; LIMA JR.; HETKOWSKI, 2006).

A criação ideológica, por exemplo, de uma ciência detentora de verdades absolutas, onisciente, capaz de dar conta de todas as necessidades humanas, termina por legitimar seus representantes, no caso, os cientistas, como os verdadeiros guardiões da verdade. Quem não estiver devidamente apropriado e legitimado por tal estatuto e seus discursos passa a ser menos sujeito, cabendo, portanto, um papel de menor relevância nessa composição social (FEYERABEND, 1977; SANTOS, 2005; LIMA JR.; HETKOWSKI, 2006).

A pretensa unidade do autor moderno reforça o conceito de sujeito centrado, absolutamente autônomo, e disfarça os mecanismos de controle e punição que restringem as polissemias textuais capazes de instaurar e romper com certos

discursos instituídos. O autor moderno, portanto, constitui-se como um conceito que surge para controlar socialmente os discursos, funcionando, de modo geral, como:

uma voz-mãe, que controla e unifica as perspectivas do discurso [...]. O autor destrói a casualidade do discurso por causalidade, por redução de sua materialidade, de sua multiplicidade e de seus poderes, a uma individualidade e a um eu. A possibilidade de punição de um autor assegura o poder de neutralizar a transgressão do texto/crime. A construção conceitual 'autor' nos cega, garantindo que textos e crimes são atos individuais, pois imaginá-los coletivos ou anônimos seria admitir uma sociedade sob constante ameaça. O autor representa, em última instância, nossa incapacidade de lidar com a dúvida (MATTAR, 1999, p.1).

Ao invés de estimular a busca e a manipulação da multiplicidade dos *se/ves* nos textos, a função-autor moderna procura reduzi-las à unidade. Todavia, como nos alertou Barthes (2004), a escrita possibilita variados sentidos, mas sempre, com intuito de evaporar.

### **3.5 O Autor como princípio de controle semântico**

Numa sociedade como a nossa, parcimoniosa na distribuição de seus recursos, riquezas e, também, na produção dos seus discursos e significações, o autor funciona como um princípio econômico que visa restringir a proliferação perigosa de significações que ele delimita, exclui e seleciona. Por isso o autor é uma produção ideológica que funciona inversamente à sua atualização histórica real, funcionando, portanto, de forma contraditória e paradoxal. O autor, na modernidade, não é uma fonte infinita de significações, não é um princípio de livre circulação, livre manipulação, de livre composição e reconstrução dos textos, não é um gênio promotor de eterna inovação (FOUCAULT, 2006).

Mattar (1999) chama essa contenção semântica de economia da criação e economia literária. A primeira limita e contém as possibilidades do processo criativo, controlando significativamente o jogo da ficção por meio da penalização das infrações, enquanto a segunda cerceia a proliferação do sentido e, por conseguinte, a liberdade da leitura, defendendo um único centro interpretativo.

Diante da morte do autor, a fim de ampliar as possibilidades polissêmicas de construção e interpretação dos textos, Foucault (2006) propõe localizar o espaço que o autor deixou vago, seguir suas lacunas e falhas repartidas, bem como espreitar as funções livres que emergiram desse desaparecimento, desnudando as máscaras dessa função, expondo suas contradições e fragilidades para, quiçá, produzir uma nova síntese criativa para a produção, circulação e legitimação dos textos em nossa sociedade.

Essa proposta parece indicar que Foucault (2006) busca uma experiência cultural, na qual a ficção ou os textos ou os discursos circulariam em um estado absolutamente livre de qualquer regulação; contudo, ele assevera que essa não é a sua intenção, pois essa liberdade absoluta não seria possível de ser realizada em nossa condição humana. Propõe, todavia, que haja uma mudança na existência da função-autor. Mudança na forma como funciona, existe e é organizada em nossa sociedade, a ponto de permitir não apenas a desaparecimento do autor moderno, mas um possível desaparecimento da própria função-autor das atuais sociedades ocidentais, instituindo uma forma de circulação mais polissêmica dos textos e ficções.

Críticos contemporâneos como Foucault (2006), Barthes (2004) e Mattar (1999) analisaram a construção histórica da autoria moderna e explicitaram os mecanismos de legitimação de alguns discursos em detrimento de outros. Concluem que, na modernidade, alguns textos são providos da função-autor enquanto outros não. Apontam, dessa forma, o papel da função-autor de reguladora dos discursos sociais, contribuindo para a construção ideológica da sociedade moderna capitalista, bem como evidenciam seu vínculo a um sistema jurídico criado para controlar ideologicamente a produção de seus discursos e, economicamente, a distribuição de seus bens e produtos.

Esses pensadores questionam o caráter de originalidade do autor moderno, evidenciando sua construção coletiva para além da individualidade do produtor-escritor. Individualidade do autor entendida como construção ideológica para controlar, punir e fomentar a cultura da propriedade privada. Por isso, a necessidade

de definir um único sentido para o discurso (ou para a escrita), restringindo a proliferação de discursos e significação para assim melhor os controlar, reforçando o projeto social da modernidade capitalista tecno-científica.

É justamente por comportar essa multiplicidade de *se/ves* e variadas instâncias produtivas (linguagem, grupos sociais, diversos 'eus', etc.) que o real sentido do texto, talvez, não esteja na origem da escrita, mas no momento da sua leitura, como sugerem Barthes (2004) e Mattar (1999). Ou seja, o sentido da escrita seria construído no momento da leitura, e a leitura seria a sua verdadeira origem. Isso significa que o leitor assume o papel de ser total da escrita, o lugar no qual a multiplicidade do texto é reunida. Leitura entendida como apropriação que produz novos significados e não apenas se limita a reproduzir e descrever velhos sentidos (MATTAR, 1999).

Nessa forma de entendimento, não é mais possível achar o sentido único de um texto, o significado correto em si, mas é possível construir esse significado, já que os sentidos da estrutura linguística operam no vazio que pode ser preenchido por cada sujeito de acordo com sua relativa condição histórica e pessoal. A teoria de desconstrução da linguagem de Derrida (1995) elucida o que isso quer dizer. Os textos são entendidos, nessa concepção, como objetos passíveis de desmontagem, processo que revelaria, por sua vez, o descentramento dos sentidos já instituídos ao seu redor. A separação absoluta entre significado e significante, entre o conceito que define a <<coisa>> e a forma que o referencia em sua ausência seria uma construção ideológica da metafísica logocêntrica, da filosofia clássica. Esse logocentrismo formaria a base epistemológica filosófica e científica que mais tarde legitimaria o projeto moderno, enclausurando o pensamento ocidental em dicotomias.

Para Derrida (1995), o significado ou o conceito das coisas não se constitui enquanto unidade separável do seu significante, ao contrário, o significado é o significante posto em determinada relação com outros significantes. Nesse sentido os conceitos não estão fora do texto, desgarrados de sua estrutura linguística como uma verdade externa e ensimesmada. As coisas-termos-conceitos-significados

determinam-se reciprocamente na estrutura da língua pela relação diferencial que estabelecem com os demais termos, portanto, não possuem um significado “em si”.

Derrida (1995) cunha o neologismo *differance* (diferância ou diferença) como um quase-conceito que serve para questionar a ideia filosófica tradicional de que a diferença (a escrita) é um acidente que precisa ser corrigido e eliminado diante de uma linguagem plenamente presente a si própria. Quase-conceito significa que essa ideia semântica está aquém do conceito definido. Esse termo, em francês, tanto pode significar diferir, no sentido de postergar ou adiar, quanto pode significar diferenciar, o que aponta para uma dinâmica de alteridade, ou seja, para o transbordamento da representação.

A desconstrução não é a destruição do signo nem o confinamento das coisas e seus significados numa prisão linguística, nem uma simples inversão hierárquica dos termos dicotômicos, como se disséssemos que agora o que importa é o significante e não o significado. A desconstrução é o entendimento de que a palavra escrita (o significante) amplia o alcance da linguagem no espaço e no tempo, abrindo campo para múltiplas possibilidades de entendimento. Os conceitos instituídos não esgotam “a coisa em si”, um texto nunca está enclausurado em si mesmo, prescrito numa leitura inevitável, como pretendeu as críticas clássicas centradas no autor, mas permanece aberto à leitura de outros, como num jogo, ou seja, a assinatura do autor jamais está completa e finalizada: “toda assinatura é uma contra-assinatura que reúne todos os momentos da enunciação no momento único em que o escritor fecha o livro já escrito e o abre para o leitor.” (FAUSTINO, 2007, p. 52).

As leituras, portanto, são múltiplas, porque diversas são as condições de existência. Cada sujeito ou grupo social possui suas singularidades, sua específica condição de ser no mundo, sua específica capacidade cognitiva, emocional, biológica, simbólica, sua específica condição de agência no grupo social. Por isso Mattar (1999) propõe que não nos preocupemos tanto em julgar ou entender o sentido único de um texto, mas, sobretudo, iluminar suas polissemias.

Assim é possível sugerir práticas e fundamentações teóricas que subvertam essa lógica engendrada pela função-autor moderna, propondo, por conseguinte, outras

dinâmicas de produção de significado. Abrindo, dessa maneira, brechas para a construção de novos sentidos e vivências para a autoria. Semânticas que proponham outro processo formativo, que por sua vez, gere outro tipo de arranjo social divergente do instituído pela modernidade capitalista. Essa reflexão é o que tentaremos aprofundar no próximo capítulo.

Vale ressaltar que ao trazer esse tipo de discussão, por meio desse aporte teórico, o que se pretende é compreender a construção autoral a partir da modernidade, evidenciar o caráter ideológico de uma função social que está além da individualidade de um sujeito referencial, mas que representa um discurso que, por sua vez, encerra uma proposta societária de poder. A compreensão da função-autor nos permite perceber a legitimação dos discursos que fundamentaram determinadas escolhas políticas nas sociedades ocidentais, assim como, o questionamento da sua originalidade absoluta explicita o caráter coletivo das produções.

Entretanto, essa compreensão não significa, necessariamente, que esse trabalho ataque o direito dos criadores referenciais de se manterem economicamente a partir das obras que organizam, ou que toda e qualquer produção de conteúdo deva ser aberta, pública e não regulada. Como acima foi dito, no nosso entendimento, nem mesmo o próprio Foucault (2006) construiu essa crítica sugerindo que os discursos deveriam estar livres de qualquer tipo de regulação.

O que se defende e veremos, detalhadamente, mais adiante é que a produção e veiculação de conteúdos do nosso tempo e, portanto, de sentidos sociais não estejam, exclusivamente, nas mãos de determinado grupo econômico e que os fãs das ficções contemporâneas possam participar dessa experiência criativa de forma mais ativa, a partir de uma apropriação relativa, ainda que regulada, mais flexível que as regulações *copy right*, em consonância com as atuais possibilidades tecnológicas de produção e compartilhamento de informações.

#### 4 AUTORIA E CONTEMPORANEIDADE

Onde queres revólver, sou coqueiro  
 E onde queres dinheiro, sou paixão  
 Onde queres descanso, sou desejo  
 E onde sou só desejo, queres não  
 E onde não queres nada, nada falta  
 E onde voas bem alto, eu sou o chão  
 E onde pisas o chão, minha alma salta  
 E ganha liberdade na amplidão  
 Onde queres família, sou maluco  
 E onde queres romântico, burguês  
 Onde queres Leblon, sou Pernambuco  
 E onde queres eunuco, garanhão  
 Onde queres o sim e o não, talvez  
 E onde vês, eu não vislumbro razão  
 Onde o queres o lobo, eu sou o irmão  
 E onde queres cowboy, eu sou chinês  
 Ah! Bruta flor do querer  
 Ah! Bruta flor, bruta flor  
 Onde queres o ato, eu sou o espírito  
 E onde queres ternura, eu sou tesão  
 Onde queres o livre, decassílabo  
 E onde buscas o anjo, sou mulher  
 Onde queres prazer, sou o que dói  
 E onde queres tortura, mansidão  
 Onde queres um lar, revolução  
 E onde queres bandido, sou herói  
 Eu queria querer-te amar o amor

Construir-nos dulcíssima prisão  
 Encontrar a mais justa adequação  
 Tudo métrica e rima e nunca dor  
 Mas a vida é real e é de viés  
 E vê só que cilada o amor me armou  
 Eu te quero (e não queres) como sou  
 Não te quero (e não queres) como és  
 Ah! Bruta flor do querer  
 Ah! Bruta flor, bruta flor  
 Onde queres comício, flipper-vídeo  
 E onde queres romance, rock in roll  
 Onde queres a lua, eu sou o sol  
 E onde a pura natureza, o inseticídio  
 Onde queres mistério, eu sou a luz  
 E onde queres um canto, o mundo inteiro  
 Onde queres quaresma, fevereiro  
 E onde queres coqueiro, eu sou obus  
 O queres e o estares sempre a fim  
 Do que em mim é em mim tão desigual  
 Faz-me querer-te bem, querer-te mal  
 Bem a ti, mal ao queres assim  
 Infinitivamente pessoal  
 E eu querendo querer-te sem ter fim  
 E, querendo-te, aprender o total  
 Do querer que há,  
 e do que não há em mim  
 (VELOSO, 1986)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Canção “O Quereres” de Caetano Veloso, 1986.

#### 4.1 O Contemporâneo e outras socialidades

Maffesoli (2004) traz o termo “socialidades” como polissemia teórica que nos ajuda a entender as singularidades dos laços sociais da contemporaneidade, diferenciando-os das relações sociais modernas. Cunha o termo para evidenciar a condição, não apenas racional, mas também intuitiva da vida humana, abrindo mão, dessa forma, do conceito da sociologia clássica de sociabilidade. A contemporaneidade é considerada o período que promoveu mudanças sociais e econômicas mais expressivas em todo o percurso humano. É a “era de decomposição, incerteza e crise” do projeto societário moderno (HOBSBAWM, 1995 p.75).

Os processos formativos modernos geraram as tessituras sociais contemporâneas por meio de notáveis ressignificações ou/e poderosas subversões no modo como construímos sentido e organizamos a vida social. Os atuais modos de ser, existir e funcionar ganham contornos, mais explicitamente divergentes dos idealizados, pelo projeto societário moderno, quando o mundo deixa de ser eurocêntrico, a economia começa adquirir um perfil globalizado se impondo ao Estado, instaurando, dessa maneira, a “desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano” (HOBSBAWM, 1995, p.24).

Lyotard (1988) entende as atuais condições econômicas, políticas e filosóficas das sociedades pós-industriais ocidentais como fruto, sobretudo, de uma Europa pós Guerra e de uma cultura tecnocientífica erigida, aproximadamente, a partir dos anos 50. Identifica esse período como de crise das metanarrativas ou metarrelatos (Iluminista e Marxista) em torno da racionalidade universal, da filosofia metafísica e da instituição universitária. Período de liquefação política e cultural promovida pelo avanço do processo de globalização, do enfraquecimento do Estado-Nação e pelas mudanças sócio-culturais que deslocaram o homem de suas localidades (BAUMAN, 2001).

Conquistas científicas, materiais, sociais e morais que conferiram melhoria na qualidade de vida, sobretudo às populações dos países ricos, passam a conviver paradoxalmente com guerras genocidas, impulsionando uma crise de valores éticos,

estéticos e ecológicos. Apesar de as propostas de razão científica iluminista-burguesa e marxista apostarem, cada uma com sua devida especificidade ideológica, numa realidade social concreta e sólida, cheia de certezas e segurança, essas metanarrativas promovem muita instabilidade, desencadeando acirrados conflitos sociais.

Foi alta a aposta de que a ciência nos traria a felicidade prometida. Diante das dificuldades de atualização dessas macronarrativas e da geração de novos conflitos, o mundo decepciona-se, causando um grande mal-estar. A partir desse momento, é iniciado um processo de dessacralização da ciência enquanto único e válido saber capaz de dar conta de todas as demandas sociais, como se estivesse descolada das contingências sociais e históricas da humanidade.

Bauman (1998) identifica nosso tempo como um período de interregno. Momento de transição no qual não somos mais o que éramos, mas também ainda não produzimos uma síntese suficientemente definida para sermos radicalmente outra coisa. “Tais situações de interregno e instabilidade tendem a ocorrer durante e após revoluções profundas, que conseguem anular os velhos fundamentos do poder social, sem, no entanto, substituí-los por novas bases.” (BAUMAN, 1998, p.70).

A contemporaneidade cria dinâmicas sociais que, de modo geral, se caracterizam por construções de conhecimentos transitórios, busca por saber além da ciência, surgimento de novas espacialidades e temporalidades, relações sociais mais rizomáticas e menos hierarquizadas, evidência das subjetividades, laços sociais baseados na tribalização em paralelo ao processo de globalização neocapitalista, instauração da espetacularização na vida cotidiana e maior inserção das tecnologias de informação e comunicação nas atividades sociais.

Vistos como tecidos sociais mais plurais, os arranjos societários contemporâneos apostam em momentos mais passivos, mais contemplativos, nos quais a intensidade surge como elemento priorizado, na medida em que os espaços se estreitam, entrando em vigor a experiência e a relatividade, o estar juntos e a empatia. Enquanto nas sociedades modernas houve uma escolha pela formação econômico-político-racional-funcional-contratual, nas contemporâneas os arranjos sociais se

caracterizaram, hegemonicamente, por interações permanentes, pela reversibilidade entre diversos componentes sociais e naturais, pelo societário-afetivo-tribal (MAFFESOLI, 2004).

Nesse contexto, surgem diversos altares-espacos-formativos onde a banalidade do cotidiano vai ser revigorada presencial (praças, associações, *shows*, etc.) ou remotamente (TV, *web*, etc.). Espacos feitos **por** e **para** iniciados-iniciações, formados-formações, onde é possível celebrar mistérios. É nessa multiplicidade de pequenos altares onde se elaboram os mistérios da comunicação-comunhão. Locais para tocar o outro com quem se constrói o mundo que vive. O cotidiano, dessa maneira, é visto enquanto transcendência imanente e é, nos cantos e recantos que constituem a trama urbana, o local onde se faz o elo. Lugar enquanto instância simbólica, o lar onde somos e nos movemos, onde construímos o sentido comum do espaco e das nossas socialidades vividas. O lugar que produz nossos processos formativos e que, ao mesmo tempo, sofre o seu reverso (MAFFESOLI, 2004).

No entanto, o projeto societário contemporâneo é fruto de agenciamentos modernos e, por isso, não se encontra totalmente desvinculados dos processos formativos criados pelas ideologias e vivências da modernidade. Para Giddens (1991), o momento atual não está descolado da modernidade, mas apresenta-se como uma atualização radical dela. Todavia, o contemporâneo apresenta um modo de ser, existir e funcionar diferenciado que, em certos aspectos, frustra as expectativas absolutistas e universais das macronarrativas modernas, instaurando dinâmicas sociais até mesmo contraditórias. Essas dinâmicas abrem brechas para o surgimento de realidades diferentes da previamente instituída.

A contemporaneidade possui processos formativos mais polissêmicos e contraditórios graças à escolha moderna por uma apropriação reflexiva do conhecimento capaz de ordenar e reordenar as relações sociais “à luz das contínuas entradas (*inputs*) de conhecimento afetando ações de indivíduos e grupos” (GIDDENS, 1991, p.21). Dessa forma, foi promovida uma realidade social extremamente dinâmica, na qual “a revisão da convenção é radicalizada para se aplicar (em principio) a todos os aspectos da vida humana” (GIDDENS, 1991, p.39).

As TIC são um exemplo desse tipo de recursividade (GIDDENS, 1991). Recursividade entendida como um processo social dinâmico que engendra uma ação para instaurar determinado tipo de realidade, mas que, no entanto, por conta do seu caráter intrínseco constantemente reformulador, termina por gerar realidades divergentes, e até mesmo opostas, às inicialmente preconcebidas, mas que, de alguma forma, já estavam latentes em sua origem. A música Quereres de Caetano Veloso que abre esse capítulo ilustra bem tal dinâmica.

Dentro dessa perspectiva recursiva, essas tecnologias são frutos de conhecimentos científicos modernos e nascem dos interesses econômicos e estético-ideológicos de um modelo de civilização que buscava o controle social. No início, seu acesso era restrito ao governo, à militares e às classes com maior poder econômico. À medida que essas tecnologias vão sendo apropriadas por diversos grupos sociais, impregnadas nas dinâmicas societárias gerais, ainda que por conta de interesses mercadológicos, terminam por abrir brechas, escapamentos e descontrole no útero dessa mesma sociedade. “Oh, bruta flor do querer! Oh, bruta flor! Bruta flor!” (VELOSO, 1986).

A autoria contemporânea está intrinsecamente associada aos agenciamentos sociotécnicos. Tessituras sociais que promoveram maior apropriação tecnomidiática aos sujeitos que não estavam diretamente ligados aos centros tradicionais de poder social. A construção de uma cultura midiática associada à crescente inserção das tecnologias inteligentes, nas tessituras sociais contemporâneas, promoveu uma apropriação ficcional e tecnológica sem precedentes na história da humanidade.

#### **4.2 Apropriação tecnológica da era moderna à contemporânea**

Entre os séculos XVIII e XIX a sociedade industrial urbana começou seu processo de hegemonia físico-simbólica no planeta. Os centros urbanos da Europa começavam a atrair artesãos e camponeses por conta do novo desenho econômico-cultural que era delineado nas sociedades capitalistas do ocidente europeu. Esses

sujeitos, em sua maioria, traziam uma bagagem cultural da oralidade ou da imprensa rudimentar, iletrada ou semiletrada e começavam a circular nesses centros urbanos entre as novas formas de fruição, diversão e prazer social que surgiam na época (BULHÕES, 2009).

Os aparatos tecnológicos começavam a fazer parte dos espetáculos populares, bem como, de modo geral, da paisagem social urbana, promovendo "efeitos ilusionistas, jogos de cena, mudanças de luz, truques, ênfase na gestualidade, mobilização de cenários e todo um maquinário de efeitos" (BULHÕES, 2009, p.45). Com a penetração cada vez maior dos produtos e conteúdos dessa indústria cultural de informação e comunicação, entretenimento e publicidade, no cotidiano social, por meio das mídias de massa, é iniciado o processo formativo midiático que mais tarde iria interferir e influenciar nas atuais tessituras sociais, gerando a cultura midiática contemporânea (SANTAELLA, 2003).

Cultura entendida, na perspectiva antropológica, como modos pelos quais os grupos humanos encontram significado e valor para a vida social, como os agrupamentos humanos constroem aspectos relativos a uma forma específica de vida, à luz de um sistema de valores que contém em si um ideal de sociedade (SANTAELLA, 2008). Trata-se, no caso, de uma cultura tecnomidiática, ou seja, da construção de significado social por meio das TIC, uma construção transpassada por formas de existir profundamente influenciados pela comunicação, pela informação e pelo ficcional e não apenas pelos sistemas de conhecimento erigidos pela ciência logocêntrica, pela filosofia clássica e pela teologia ocidental.

Nunca o homem teve tanto acesso à informação. Os processos de comunicação sempre acompanharam a trajetória humana, mas, a partir da modernidade, as informações começam a romper com os limites do tempo e do espaço de forma mais expressiva. Os meios de comunicação modernos possibilitaram uma produção mais rápida e um poderoso sistema de reprodução e veiculação dos textos e seus discursos, até então, quase que exclusivamente produzidos, circulados e legitimados a partir dos grupos política, econômica e culturalmente dominantes.

Conhecimentos científicos e teológicos, sistemas filosóficos e artísticos, ideologias, valores e ficções ganham um nível de audiência e circulação estonteantes. Todavia, o processo formativo científico tradicional e os que surgiam com os meios de comunicação de massa foram socialmente separados pela lógica dicotômica moderna. Cria-se uma separação conceitual, na qual os papéis do campo do saber social e o da comunicação pouco se cruzam (HETHOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

De um lado estaria a ciência cuja responsabilidade seria a perpetuação e a ampliação dos conhecimentos humanos, que garantiriam o funcionamento e a evolução social com seu caráter formativo, possuindo uma dimensão sagrada, sublime. Do outro, haveria a comunicação e seus produtos ficcionais que dariam conta das necessidades de recreação social, consideradas necessidades menos intelectuais e, portanto, menores dentro desse projeto moderno de evolução humana (SOARES, 2000).

O saber científico sedimentado pela lógica da razão, acreditando ocupar lugar privilegiado no processo de transmissão cultural e do saber racional, enquanto o saber comunicacional, tramitando pelos labirintos emocionais da subjetividade, foi vinculado à dinâmica econômica de consumo e prazer das sociedades industriais capitalistas (SOARES, 2000; SANTAELLA, 2003). As fotonovelas, radionovelas, as telenovelas, os atuais seriados televisivos e as literaturas consideradas *Best Sellers da atualidade* possuem forte influência na construção de sentido social da contemporaneidade e teriam como gêneros-pai ou gêneros-avôs o folhetim, o melodrama e o *vaudeville*. Foram gêneros que nasceram da cultura popular e que apropriados pelo capital possuíam um forte apelo ao consumo industrial. Esses gêneros artísticos de construção ficcional foram alvo de muitas críticas que questionaram seu valor cultural e suas influências ideológicas. (BULHÕES, 2009).

Foram erguidas, por esse motivo, duas grandes barreiras em torno da cultura popular midiática. A modernidade científica burguesa estabeleceu uma menor relevância social para a ficção, no campo do conhecimento, e inferiorizou a arte midiática, reforçando a ideia de diferença entre arte erudita e popular, desqualificando a segunda em detrimento da primeira. Por outro lado, emerge uma grande desconfiança por parte da modernidade científica comunista diante das

novas experiências ficcionais que afastariam o homem da vida real, contribuindo para sua alienação cognitivo-cultural e política, inculcando os valores culturais de baixo nível ou do ideário capitalista nas mentes humanas (BULHÕES, 2009).

Sem dúvida, o capital se apropriou de muitas criações ficcionais. Seus diversos gêneros, clássicos ou contemporâneos, serviram e servem enquanto veículos de disseminação ideológica (SANTAELLA, 2003; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009). Muitas dessas simbologias midiáticas possuem uma carga ideológica com valores que privilegiam um grupo em detrimento do outro, fomentando práticas sociais exclusivistas, contraditórias e até mesmo cruéis. Mas esse processo de apropriação tecnomidiática não foi exclusividade da burguesia, essa manipulação por meio das diversas engrenagens sociais, incluindo as ficcionais-midiáticas, ocorreu em todos os tempos históricos da humanidade, mudando os suportes, as classes dominantes, as formas de organização, os valores, os espaços e os lugares.

Transfere-se, por conseguinte, a crítica da cultura midiática, como elemento essencialmente nocivo, para as ações ideológicas que impregnam esses produtos da criação humana. O problema não está nas TIC e suas ficções, mas como e para que esses elementos culturais são usados na construção de um imaginário social. Em outras palavras, o que é relevante saber, nesse processo, é que tipo de socialidade as TIC estão estimulando, que tipo de conteúdo está sendo disseminado e qual é a sua proposta ideológica.

Não há, nessa acepção, uma natureza intrinsecamente negativa nas tecnologias e nas manifestações culturais que possibilitam. Essas tecnologias não estão essencialmente vinculadas a esse ou a aquele projeto ideológico. Pelo contrário, elas podem ser subvertidas da lógica hegemônica, apropriadas por outras perspectivas ideológicas, ressignificadas, possibilitando uma ruptura instituinte (SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2005; LIMA JR.; HETKOWSKI, 2006; ALVES, 2009; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

Assim, as TIC eram vistas numa perspectiva científica, porém, meramente instrumental, enquanto meios de se propagar discursos (essências, sentidos) e não como dinâmicas criativas instauradoras de realidade que possuíam características

próprias, capazes de interferir, nesse sentido, na organização social. Essa compreensão tende a mudar à medida que os meios de comunicação ganham importância cada vez maior na construção de sentido social, influenciando diretamente no *modus vivendi* da maioria da população. Nessa contemporaneidade, o processo formativo do homem está fortemente atrelado ao ficcional superdimensionado e amplamente veiculado por meio da penetrabilidade das TIC nas tessituras sociais, interferindo na produção de bens de consumo, mas principalmente, na produção de sentido social. O homem contemporâneo, portanto, passa a ser transpassado por uma cultura tecnomidiática.

A experiência social construída na contemporaneidade promoveu a construção de um imaginário midiático expressivo e profundamente pervazado. Nesse sentido, ocorreu uma explosão de signos imagéticos, que terminaram por ampliar nosso imaginário, invadindo nosso cotidiano, nossas organizações políticas e nossos sistemas de produção e manutenção econômica por meio do cinema, da televisão, e da rede mundial de computadores, das propagandas, da indústria do entretenimento e da construção de imagens sociais diversas, vinculadas a ideologias variadas. Assim, a cultura midiática, as telecomunicações e o desenvolvimento tecnológico digital nas socialidades contemporâneas ampliaram nosso *mundus imaginalis*, potencializando nossos fluxos afetivos, nossas manifestações estéticas e éticas (MAFFESOLI, 2004).

Da oralidade primária à escrita cuneiforme e hieroglífica, dessas às técnicas letradas do alfabeto fonético grego, da escrita caligráfica dos manuscritos à impressão mecânica de Gutemberg, dessa última às TIC. Da primeira grande revolução neolítica, que foi o advento da agricultura nas civilizações primitivas, ao mais recente salto tecnológico, a partir do surgimento das TIC, o homem vem alterando seu sistema de produção (material e simbólico) para construir suas relações sociopolíticas, gerando mudanças tecnológicas que não se restringem ao aspecto instrumental (LÉVY, 1993; LIMA JR., 2005, 2007;).

Segundo Lima Jr. (2005), a tecnologia é mais que instrumentalização e produção de bem material. É a arte de organizar o pensamento para interferir na vida humana. Esse imbrincamento *homem-máquina* (LÉVY, 1993) configura-se enquanto realidade

interdependente, na qual a técnica é humanizada e o homem tecnologizado, a exemplo do corpo e da linguagem, tidos como tecnologias naturais do homem, que operam e criam transformações no mundo externo, e, ao mesmo tempo, sofrem os reflexos dessas alterações.

Desta forma, a humanidade atualiza seu modo de ser no decurso civilizatório, transformando a realidade e a si mesma. As tecnologias estão, portanto, profundamente associadas às nossas dimensões vividas e socialmente compartilhadas, imbricadas nas tessituras sociais, em diversos níveis de atuação, influenciando diretamente nos processo formativos dos grupos sociais.

O fenômeno que se observa da modernidade para a contemporaneidade é que os suportes tecnológicos materiais, antes preponderantemente manuais, começam a mecanizar-se, automatizar-se paulatinamente, saindo de um papel discreto, secundário e coadjuvante para assumir uma agência mais protagonizadora nas tessituras sociais. E, por isso mesmo, começam a ter presença sensorial explícita numa quantidade cada vez maior de atividades, antes quase que exclusivamente realizadas pelo homem. A informação digital, ao contrário de tecnologias precedentes, possibilitou um grau de autonomia e agência que no passado era um campo de atuação exclusivo da humanidade. É esse processo de ativa penetração tecnológica nas organizações sociais e evidente imbricamento entre o homem e a máquina que Deleuze e Guatarri (2000) chamam de agenciamento sociotécnico. Na medievalidade, a religião; na modernidade, a ciência; na contemporaneidade, as tecnologias inteligentes.

As TIC, até o início da segunda metade do século XX, apesar de instaurarem uma cultura de mídia massiva com grande poder de veiculação de seus conteúdos e discursos, estavam centradas numa dinâmica comunicativa pouco dialógica, pois as possibilidades de produção e socialização dos discursos encontravam-se quase exclusivamente nas mãos dos grandes conglomerados industriais e dos Estados. Mas as tecnologias decorrentes da microeletrônica, da informática e da telemática provocaram uma ruptura significativa na hegemonia da comunicação unidirecional. Surgem as tecnologias inteligentes. Essas tecnologias possuem as conexões artificiais de seus dispositivos materiais semelhantes, em estrutura, ao “processo

reticular da inteligência humana”, desencadeando uma “nova economia cognitiva” (“rede neural conexiva”) (LIMA JR., 2007).

Trata-se da digitalização dos signos e do compartilhamento dessas informações em uma rede mundial de computadores. Esse novo agenciamento possibilita um maior poder de manipulação dessas informações digitalizadas. Se por um lado trouxeram grandes desestabilizações nos sistemas produtivos, substituindo o homem em muitas funções laborais, aumentando o desemprego e enfraquecendo o poder político da classe proletária (LYOTARD, 1998), por outro, revigoraram a comunicação bidirecionada, ampliando o poder de autoria e difusão de ideias que no modelo da cultura de massa dificilmente teriam vitrine de expressão sem a máquina governamental e o capital nas mãos (GIDDENS, 1991; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2007; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

A informatização da vida humana por meio da digitalização de dados, signos informacionais e comunicacionais - textos, áudios, imagens - populariza-se nos países economicamente desenvolvidos entre os anos 70 e 80 do século passado, enquanto, no Brasil, esse evento sociotécnico ocorre entre os anos 80 e 90. É dentro dessa dinâmica social híbrida e multifacetada que se evidencia uma penetrabilidade cada vez mais explícita dessas tecnologias nos sistemas de organização social contemporâneos.

Fruto de processos dinâmicos engendrados pelas sociedades tecnocientíficas que começaram na esfera político-militar, extrapolaram para os processos de produção industriais, culminando na crescente inserção em praticamente todos os processos produtivos e, por fim, foram espalhadas pela vida cotidiana dos sujeitos. A digitalização criou particularidades profundas que extrapolou o território das atividades de consumo, produção e comunicação social, gerando uma cultura cibernética por meio de computadores interligados em rede.

A rede mundial de computadores foi efetivamente difundida em 1996, a partir do surgimento de uma interface gráfica menos rígida, a *World Wide Web (WWW)*<sup>27</sup>, expandindo, por conseguinte, as possibilidades de trocas de informação no planeta. A criação de interfaces homem-*software*-máquina mais intuitivas e visualmente mais agradáveis aproximaram as TIC digitais das pessoas que não possuíam domínio técnico especializado nessas linguagens.

O crescimento da economia brasileira e as políticas econômicas de estímulo ao consumo de aparelhos eletroeletrônicos e de telefonia móvel, na primeira década do século XXI, também contribuíram significativamente para ampliar o acesso aos ambientes digitais no ciberespaço (ALVES, 2009). A crescente popularização dos artefatos-dispositivos-instrumentos como os computadores pessoais - *Personal Computer (PC)* - e os aparelhos de telefonia móvel (celulares) reduziram etapas de produção-criação, ampliando possibilidades de comunicação e tráfego de informações entre pessoas e organizações sociais.

Toda essa apropriação tecnológica instrumental abriu brechas para uma apropriação tecnológica criativa. A convergência de dispositivos em um único aparelho (celular, máquina fotográfica, gravador e filmadora) potencializou a disseminação dos dados, ampliando, consideravelmente, a mobilidade e independência das pessoas na produção de seus próprios conteúdos. Ao contrário da produção de conteúdo da cultura de massa, há um relativo deslocamento do poder de produção e circulação de conteúdos midiáticos que até muito pouco tempo se concentrava quase exclusivamente nos grandes centros tradicionais de poder. Essa nova forma disseminada pela cibercultura cria novos agenciamentos sociais que vêm modificando o modo como produzimos arte, promovemos eventos, criamos personalidades públicas, vendemos produtos e serviços, disseminamos ideias e desejos.

Essa possibilidade de criação mais independente das oligarquias midiáticas, por conta de um crescente desejo autoral, do barateamento dos dispositivos e do

---

<sup>27</sup> Projeto liderado por Tim Berners-Lee.

acesso à rede, interessa como possível forma de apropriação tecnomidiática capaz de ressignificar os processos formativos contemporâneos. Essa experiência formativa pode possibilitar o surgimento de uma construção autoral mais criativa e relativamente autônoma. As TIC não mudaram apenas a forma como nos comunicamos, ou armazenamos dados, ou fazemos compras e nos relacionamos, elas alteram a forma de ser e pensar, e conseqüentemente, a forma de aprender, de representar o pensamento humano e de construir nossa forma de existir (LÉVY, 1993; ALVES, 2002; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2005, 2007; HETKOWSKI, 2006; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

Mudam a forma como construímos nossa realidade social coletiva e íntima, potencializando antigas socialidades instituídas, mas também, elaborando novas formas de pensar e conviver. Em suma, possuem latência para mudar o processo de formação do homem do século XXI, instaurando, a partir de nossas ações-escolhas, dinâmicas de formação que estimulem não apenas a reprodução de saberes e conhecimentos, condição necessária para a difusão do conhecimento acumulado, mas também e, principalmente, a construção mais ativa, autônoma, criativa e autoral dos mesmos, possibilitando outras polissemias, outras formas de dar conta das nossas demandas.

A literatura, as radionevelas, as telenovelas, os programas televisivos, os jornais impressos e os telejornais, as revistas, os *sites* e redes sociais do ciberespaço vieram, ao longo do século XX, e início do XXI, influenciando e interferindo no que entendemos por realidade, ajudando a compor o processo de formação do homem do nosso tempo. A formação físico-simbólica da cultura midiática com seus processos de entretenimento, sua disseminação imagética, sua estrutura espetacular, suas ideologias publicitárias, aliada à penetrabilidade das TIC ajudaram a construir o neoliberalismo, mas também, formaram experiências criativas passíveis de escapamento da lógica vigente.

### 4.3 Autoria Contemporânea

A autoria moderna é a construção de um conceito ideológico que funcionou como elemento regulador de discursos, legitimador de certa razão política e econômica, e controlador de subjetividades e práticas sociais. O exercício autoral na modernidade caracterizou-se pelo controle criativo, social, semântico, jurídico e ideológico, instaurados pelo capitalismo, reforçando o individualismo e a propriedade privada.

Já a autoria contemporânea caracteriza-se por uma maior polissemia dos discursos, pela legitimação de outros grupos ideológicos e epistemológicos, pela valorização das micronarrativas, pela variedade de linguagens textuais, além da escrita letrada, pelo menor controle dos centros tradicionais de apropriação, produção e veiculação dos conteúdos autorais, pela maior possibilidade de criação coletiva, pela constante apropriação tecnomidiática e pela crise no sistema jurídico de direitos autorais.

A autoria contemporânea, assim como a moderna, continua funcionando como recurso de construção de discursos para o controle social e legitimação ideológica, ainda funciona como princípio de economia jurídica, policial, industrial, comercial, criativa e literária (MATTAR, 1999; BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006). No entanto, as crises de valores sociais, culturais, ideológicos e epistêmicos, associadas a apropriações tecnomidiáticas promoveram uma autoria diferenciada da função-autor moderna, ainda que não completamente descolada. As formas de regulação dessa função estão menos concentradas nas mãos dos conglomerados comunicacionais e do Estado, e, portanto, a partir dessa diferença, surgem brechas para construções instituintes que fogem da lógica do funcionamento social vigente.

O modo de produção e circulação de discursos autorais contemporâneos caracteriza-se pelo hibridismo. Velhas e novas formas de apropriar-se, produzir e veicular conteúdos-discursos-textos, para organizar a vida social, tencionam e interpenetram-se para compor o real. Ao mesmo tempo em que preserva alguns elementos herdados da modernidade, a autoria contemporânea apresenta atualizações que apontam para outras direções.

O discurso autoral ainda é um texto que precisa ser lido-ouvido de forma diferente (FOUCAULT, 2006). A função-autor moderna, com suas características de controle dos discursos e sentidos, ainda se manifesta nas estruturas contemporâneas, sobretudo, nos espaços instituídos de regulação e distribuição da sociedade neocapitalista. Como nos alertou Barthes (2004), os discursos, ainda hoje, são construídos em nossas tessituras sociais, de forma hegemônica, em torno da figura do autor, sua história e paixões, por meio de publicações literárias, revistas, biografias e na própria consciência dos literatos.

A autoria contemporânea, no entanto, instaura dinâmicas sociais mais complexas, heterogêneas, plurifacetadas, polilógicas e multireferenciais. Não estão exclusivamente baseadas no domínio, na extensão, na conquista, na racionalidade, no unidimensionalismo, na verdade única e absoluta, mas também abrem campo para a polissemia, o imaginário e a multidimensionalidade.

Os discursos instauradores da autoria moderna eram quase que exclusivamente originários da teologia ocidental, da metafísica logocêntrica e da filosofia clássica. A legitimação dos discursos autorais de outros grupos ideológicos e epistemológicos ocorre à “medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam”, a partir desse momento, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis.” (HALL, 2005, p.13). As identidades culturais sofreram mudanças estruturais tão expressivas que alteraram a relação entre a nossa conformidade subjetiva e as novas necessidades objetivas da cultura, promovendo identidades contraditórias, variáveis, múltiplas e provisórias que nos empurram em diferentes direções (HALL, 2005).

A polissemia dos discursos decorre da imensa proliferação de sentidos, de traduções, de tentativas de organizar o mundo, os laços humanos, as estruturas sociais. Diversas perspectivas, com suas ideologias e desejos, lutam para definir o mundo e formatar suas relações sociais, gerenciar suas riquezas, legitimar suas práticas. O questionamento do modelo medieval, feito pela burguesia, e da supremacia da classe burguesa, feito pelo comunismo, instaurou uma quebra de paradigmas que começa com o questionamento de classes e termina por criar campo para ampliações de questionamentos de caráter racial, étnico, de gênero, de

direcionamento sexual, etc. que caracterizam os movimentos políticos de identidades e pluralidade, em prol das diferenças, na contemporaneidade.

Na autoria contemporânea, além dos discursos tradicionais das macronarrativas científicas e filosóficas, centrados na política, economia, religião e filosofias universais, as micronarrativas como o cotidiano, o banal, a diversão, o pluralismo cultural e a pluralidade sexual, o entretenimento, o ficcional, os movimentos religiosos atualizados, as TIC ganham maior *status* na composição dos sentidos que atribuímos ao mundo. Expressões humanas carregadas de explícita subjetividade surgem como fontes produtoras de discursos autorais em busca de legitimação e espaço. O questionamento das teorias científicas modernas abriu brechas para emergirem outras epistemologias, dentro e fora da ciência, na tentativa de dar sentido aos fenômenos do mundo e construir suas dinâmicas sociais.

Quando se diz que a autoria contemporânea é mais polissêmica que a moderna, não significa afirmar que todos os discursos postos em circulação possuem o mesmo grau de legitimação e o mesmo poder de organizar a vida social. O que se pretende explicitar é que, atualmente, no palco social humano, circulam vários textos-discursos, com variadas formas de interpretar o mundo, o homem e a vida em sociedade, numa multiplicidade de sentidos e de visões de como o mundo deve ser, o que de fato tem valor, e quem merece destaque nessa estrutura. É nesse sentido que a função-autor, na contemporaneidade, encerra uma multiplicidade de legitimações de variados discursos, o que não acontecia explicitamente na modernidade, guiada por macronarrativas, aparentemente, mais estáveis, mas também mais rígidas.

A variedade de linguagens textuais para corporificar os discursos também caracteriza a autoria do nosso tempo. Além da tradicional cultura letrada, surge uma forte cultura audiovisual diretamente ligada à profícua inserção das TIC nas dinâmicas sociais. Entende-se por textualidade ou escrita audiovisual a reunião sistêmica e lógica dos diversos signos de comunicação humana. Imagens e textos estáticos, imagens e textos em movimento, e sons, unidos num mesmo suporte de veiculação comunicacional, compondo uma arquitetura híbrida, fruto da revolução telemática, hipertextual e multimidiática da contemporaneidade.

Segundo Lévy (1993), a escrita letrada muda a relação com o tempo e o espaço, possibilitando o domínio simbólico dos signos e do homem, por meio de calendários, anais, leis, regulamentos, descrição de processos, registros de contas, etc. Com o método de exposição analítica, trazido pelo matemático e filósofo francês Pierre de La Ramée, no século XVI, nasce um novo gênero de apresentação do saber, mais sistêmico, estruturado em paginação, sumários, cabeçalhos, índice, tabelas, diagramas, árvores em redes, com elementos segmentados em função de uma unidade geral maior.

Já a escrita audiovisual cria formas diferenciadas de representação do conhecimento, potencializando as tecnologias da oralidade primária como a declamação, a retórica e a dialética, os rituais miméticos, as narrativas, cantos, encenações e representações dramáticas. O pensamento lógico, seriado, geométrico, livresco da cultura letrada, em paralelo ao pensamento fragmentado, aleatório, sintético, oralizado e imagético da cultura audiovisual. Essa mistura de sistemas de escrita promove um diálogo que nasce a partir de uma nova cultura de interfaces, propiciando o surgimento de uma rede de ecologias cognitivas geradora de variados recursos, outros métodos interpretativos, capazes de construir discursos e compor ideias.

Outra característica específica da autoria contemporânea é o menor controle dos centros tradicionais de apropriação, produção e veiculação dos conteúdos autorais devido à maior apropriação tecnomidiática. As TIC são elementos singulares nesse processo, pois instauram um enfraquecimento dos mecanismos de controle de produção e veiculação de discursos-textos-conteúdos. Elas ampliam a capacidade de produção e veiculação de discursos-conteúdos instituídos e independentes, possibilitam a apropriação dos métodos de comunicação, estratégias de *marketing* e da linguagem criativa ficcional por sujeitos historicamente marginalizados. Aumentaram as possibilidades de apropriação dos discursos alheios e, ao mesmo tempo, criaram condições de interação para construção coletiva presencial e à distância.

O surgimento das redes de computadores e as práticas sociais que crescem ao seu redor expandiram a capacidade do cidadão médio de expressar suas ideias, de fazê-las circular diante de um público maior e compartilhar informações (JENKINS, 2009, p. 346).

Essas apropriações tecnomidiáticas deslocaram a quase exclusiva participação dos conglomerados de comunicação, da indústria e dos Estados, nesse processo criativo. Aliadas à maior democratização dos dispositivos de comunicação e informação, elas ampliaram a possibilidade das pessoas produzirem e veicularem seus próprios conteúdos de forma mais independente da grande mídia e das organizações formais instituídas e legitimadas. E mais, possibilitaram a apropriação e manipulação dos conteúdos da grande mídia sem o absoluto controle das mesmas.

Se por um lado as TIC, na contemporaneidade, possibilitam um maior rastreamento dos dados e das dinâmicas sociais que as geram, como eficaz mecanismo de controle e punição, por outro, geram uma dinâmica de escapamento que reduz o papel de controle da função-autor moderna. Grupos sociais que antes jamais teriam espaço para produzir e disseminar em larga escala seus discursos, hoje põem seus textos em circulação com mais ampla possibilidade de audiência. Mesmo que nem todos esses microdiscursos sejam hegemonicamente legitimados, essa maior autonomia de produção e circulação possui latência de produzir rupturas e subversões.

Um exemplo desse tipo de apropriação tecnomidiática contemporânea é trazido por Jenkins (2009) por meio da história de uma adolescente norte-americana, a Heather Lawver. Quando tinha 13 anos, a garota se interessou pelo primeiro livro da série Harry Potter e a Pedra Filosofal, da escritora britânica J. K Rowling. A obra ficcional teve tanto impacto sobre sua vida que ela resolveu criar um jornal escolar *on-line* intitulado *Daily Phopet* (O Profeta Diário).

Heather participou da apropriação coletiva de uma obra ficcional instituída, com mais 102 crianças espalhadas em todo mundo, e fundou um jornal colaborativo, que não existia na ficção referencial, para contar criativamente o cotidiano da cidade de Hogwarts, cenário urbano fictício das aventuras de Harry Potter e sua turma.

Abordando aspectos não aprofundados no livro, fazendo coberturas, junto com outros “colunistas”, de “furos de reportagem” que vão desde os últimos jogos de “quadribol”<sup>28</sup> até receitas culinárias dos “trouxas”<sup>29</sup>. O projeto possibilitou a crianças de diversas partes do mundo uma imersão no mundo imaginário de Hogwarts, uma conexão com uma comunidade juvenil internacional, vinculados pelo mesmo interesse ficcional, trabalhando em conjunto para produzir o *Daily Phopet*.

Inicialmente J. K Rowling e sua editora Scholastic apoiaram a apropriação ficcional como forma de expandir a imaginação e exercitar a escrita dos jovens. Contudo, quando os estúdios Warner Bros. adquiriram direitos de filmagem, foi iniciada acirrada batalha para controlar a obra e restringir o processo criativo dos fãs. Começaram um processo de policiamento dos *sites* e terminaram por enviar ameaças de medidas legais e notificações para adolescentes da Polônia, do Reino Unido, etc., adolescentes que faziam parte da comunidade mundial de fãs do Harry Potter.

Os fãs reagiram. Heather criou a *Defense Against The Dark Arts* (Defesa Contra a Arte das Trevas) para defender os garotos que estavam sendo perseguidos pela Warner, argumentando que os fãs tiveram participação significativa na legitimação do livro infanto-juvenil e responsabilidade direta no seu sucesso mundial e, portanto, mereciam respeito por parte dos detentores dos direitos legais sobre a franquia, que deveriam conceder-lhes, nem que fosse por gratidão, um pouco de liberdade criativa. Esses jovens organizaram-se para a batalha contra os estúdios por meio de suas interconexões *on-line*, expuseram o conglomerado diante da imprensa e da opinião pública, fizeram um abaixo-assinado com 1.500 assinaturas, mobilizaram um discurso público que convocava os fãs a lutarem contra os estúdios que não reconheciam os direitos de participação dos grupos que os sustentavam.

Há forças das trevas em ação, piores do que aquele-cujo-nome-não-pode-ser-dito, porque essas forças das trevas estão ousando nos tirar algo tão básico, tão humano, que é quase um assassinato. Estão nos tirando a liberdade de expressão, a liberdade de exprimir nossos pensamentos, sentimentos e ideias, e estão tirando a diversão de um livro mágico. (JENKINS, 2009, p. 260).

---

<sup>28</sup> Jogo esportivo juvenil com as vassouras aladas na ficção Harry Potter.

<sup>29</sup> Gíria que designa os humanos que não são bruxos na ficção Harry Potter.

Ao intensificar-se a polêmica, a Warner Bros. recuou mediante a propaganda negativa, desenvolvendo uma política mais tolerante com a comunidade de fãs de Harry Potter, alegando que a reação jurídica do estúdio foi fruto da falta de comunicação e do desconhecimento da real natureza do movimento dos fãs. Muitos acharam o posicionamento do conglomerado admirável por reconhecer em público seus equívocos, contudo Heather não ficou convencida, interpretando a postura do estúdio mais como estratégia de relações públicas do que mudança ideológica. Como medida preventiva, criou, no *site* do *Daily Prophet*, uma seção específica para fornecer orientação e recursos para outras comunidades de fãs que viessem a sofrer coações das empresas que gerenciam os direitos autorais das obras ficcionais.

A modernidade produziu uma sociedade ávida por se sentir especial, ativa, autoral. Essa personificação antropocêntrica do homem moderno gera um desejo de participação, o desejo de ser um “astro”, de ter poder, de estar no centro dos movimentos sociais legitimados. O processo de valorização e idealização do homem de ação, gênio, talento e poder foi intenso, começando a produzir, mais amplamente, o desejo de pertencer a essa condição de homem desejante e criativo, valorizado, visto e contemplado.

As TIC desencadearam apropriações tecnológicas criativas e instrumentais que possibilitaram o surgimento do que Jenkins (2009) chamou de autoria cooperativa. Uma nova lógica de relação com os produtos ficcionais que vão além do mero consumo passivo. Autoria cooperativa é uma construção autoral mais flexível que as reguladas pelo sistema *copy right*, na qual o criador central abre espaço para que outros artistas participem da franquia, permitindo que surjam novos temas ou novos elementos, desde que sua coerência geral seja mantida.

Há uma expressiva e evidente crise no sistema jurídico que regula as criações autorais contemporâneas. As redes digitais aumentaram nossa capacidade de produzir e manipular informação, ampliando a possibilidade de expressão pessoal. À medida que instauramos uma economia de informação em rede, também instauramos pontos de conflito em torno do controle de produção e fluxo dessas informações, tencionando as relações entre o antigo modelo industrial de

propriedade privada e os novos modelos de produção compartilhada (BENKLER, 2007).

Para Benkler (2007), o sistema privado de regulação das informações e, portanto, dos textos autorais e seus discursos, são restrições que determinam nossas relações com os recursos materiais e simbólicos de nossa sociedade. São regras que dizem quais são nossos direitos e deveres mediante “a posse” ou “a falta” desses recursos. As restrições desse mercado dito “livre” não são espaços de livre escolha, mas estruturas que condicionam a posse e uso desses recursos mediante a capacidade de pagar em dinheiro por eles. É o que Silveira (2007) chamou de exclusividade, ou seja, a exclusão dos que não podem pagar pelo serviço.

No entanto, a informação é um bem público, cujo consumo individual não produz nem redução, nem escassez, características típicas dos bens materiais, por isso o seu uso não impede o consumo de outros sujeitos. Esse bem público é um bem de produção e, ao mesmo tempo, um insumo do seu processo. Pode ser reproduzido ao infinito em sua condição imaterial e intangível. As TIC digitais em rede maximizam esse processo aumentando a velocidade e descentralizando esse tipo de produção. Aumentam as trocas informacionais, diversificam a oferta de informação, ampliam a criação, cópia e remixagem dos seus conteúdos. Essa dinâmica digital em rede dificulta a apropriação privada da informação com sua natureza maleável, flexível e volátil (BENKLER, 2007; SILVEIRA, 2007).

As relações de produção privada de informação e comunicação tocam diretamente em questões de liberdade de criação, veiculação de ideias e discursos e o direito da fala (SILVEIRA, 2007). Legitimar a produção privada de informação e comunicação, como única forma de produzir e gerenciar esse tipo de recurso significa legitimar efeitos danosos para a democracia. É dar poder político desproporcional aos proprietários dos meios de comunicação e aos que podem pagar por esses recursos. Substituir sistematicamente o discurso público por produtos de entretenimento vendidos como mercadoria e permitir que nossos olhos, nossas vontades e ações sejam quase que exclusivamente formados por um sofisticado modelo de *marketing* e propaganda que deseja modelar comportamentos mais facilmente condicionados ao consumo (BENKLER, 2007).

Na camada física, a propriedade dos fios e das licenças de transmissão por ondas, necessárias á comunicação, oferece um ponto de suporte para o controle. Na camada lógica, os padrões, protocolos e softwares necessários, como os sistemas operacionais, oferecem um ponto de controle sobre o fluxo e, portanto, sobre as oportunidades de produção, de informação e cultura. Na camada de conteúdo, a propriedade intelectual e os modelos de negócio que dependem de um controle rígido sobre a informação e a cultura existentes [...] ameaçam oferecer aos seus proprietários a capacidade de controlar quem fala o que e para quem com os principais significados culturais de nosso tempo (BENKLER, 2007, p. 17).

Isso não quer dizer que não possa existir produção privada e que todo conteúdo deva ser aberto. O que se questiona é a existência exclusivista como única opção de criar e gerir os recursos de informação e comunicação. Não se trata de ser contra os processos legais que garantem o exercício profissional do autor referência. Esse trabalho não defende a ideia de que toda produção de conteúdo deva ser pública, aberta e isenta de qualquer tipo de regulação, e que os autores não possam ter retornos econômicos com suas criações, e sejam obrigados a tornar público todos os seus registros.

O que defendemos é que os espaços de produção e veiculação de conteúdos não sejam exclusivos dos grupos de maior poder econômico e que a legislação, que regula essas produções, leve em conta a atual condição de circulação e produção de conteúdo, permitindo, por exemplo, apropriações relativas e sem fins lucrativos, como as do *Daily Phopet* (O Profeta Diário), liderado por Heather Lawver.

Diante da maior democratização trazida pelas apropriações tecnomidiáticas contemporâneas, busca-se uma produção autoral que também seja estruturada em uma base comum, que dê continuidade e abrangência a essa dinâmica tecnocriativa. Para, assim, não continuarmos numa economia pautada por um modelo exclusivamente privado de produção da informação, no qual uma minoria de produtores vende a uma maioria de consumidores passivos pagantes e, ainda, exclui uma maioria significativa da população que se encontra impedida, muitas vezes, de até mesmo consumir esses produtos culturais.

Construir espaços institucionais nos quais também seja possível agir fora das restrições particulares do mercado, onde ninguém possui o exclusivo controle do uso e da disposição de tais recursos, permitindo, dessa maneira, que todos tenham o direito de falar com ampla audiência para que todos sejam participantes ativos na construção do discurso público, social e cultural. Para tanto, é necessário criar um sistema regulador da produção de conteúdos que funcione com restrições diferentes das reguladas pelo sistema *copy right*, imposto pelo direito de propriedade. O Creative Commons pode ser uma solução nesse sentido e direção (BENKLER, 2007).

Fundada em 2001 por Larry Lessig, Hal Abelson, e Eric Eldred, localizada em São Francisco, Califórnia, nos Estados Unidos, Creative Commons é uma organização não governamental sem fins lucrativos que buscou criar licenças para regular a cópia e o compartilhamento de obras com menores restrições que a tradicional *copy right* (todos os direitos reservados). Existem quatro tipos de selos ou atribuições básicas: o *BY* (*by*), que é o selo de atribuição que obriga o usuário a dar créditos ao autor referencial; trata-se de um padrão obrigatório a todas as licenças. Tem o *NC* (*No comercial*), selo que impede o uso comercial da obra, liberando para aplicações de natureza não comercial; o selo *ND* (*No Derivatives*), que impede a manipulação da obra para criar outras obras derivadas e, por fim, o selo *AS* (*Share-alink*), que permite alteração da obra referencial desde que a nova síntese seja lançada com a mesma atribuição. Essas quatro opções geram seis macro tipos de licença em múltiplas combinações:

- *Attribution (CC-BY)*
- *Attribution Share Alike (CC-BY-SA)*
- *Attribution No Derivatives (CC-BY-ND)*
- *Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC)*
- *Attribution Non-Commercial Share Alike (CC-BY-NC-SA)*
- *Attribution Non-Commercial No Derivatives (CC-BY-NC-ND)*

O projeto sugere uma criação com caráter coletivo e colaborativo, no qual existem restrições de caráter social, físico ou regulatório, com regras que estabelecem desde algumas restrições de uso até o “vale tudo”. Contemplam produções abertas a todos

ou a um grupo definido, a exemplo de sistemas tradicionais de distribuição de pastos, num regime de propriedade comum e, também, sistemas abertos ou regulados por um certo número de regras formais e outras convencionadas (BENKLER, 2007).

O autor propõe algumas medidas que criariam uma infraestrutura comum de comunicação e informação em paralelo à estrutura privada existente, capaz de gerar um sistema de informação comum e público. Afirma a necessidade de construir camadas físicas, lógicas e de conteúdo aberto, por meio de redes sem fio, de uma política que dê preferência a padrões e protocolos abertos, bem como a *softwares* livres, de modo que ninguém ou nenhuma empresa possa unilateralmente controlar essas infraestruturas. Recusar ou reverter, dessa forma, medidas que privilegiem os sistemas proprietários e as patentes, a exemplo dos mecanismos *paracopyright* que buscam fechar a camada lógica da *Internet* para preservar os modelos tradicionais de indústria.

Surgem como exemplos bem sucedidos de *commons* os *softwares* livres com código aberto, como o Ubutum e o Moodle, as bibliotecas públicas *Public Library of Sciency* (Biblioteca Pública de Ciências) e *Budapest Opens Acces Initiative* (Iniciativa de Acessos Abertos de Budapeste), a *Wikipédia*, a maior enciclopédia coletiva do mundo, os *Blogs*, o *Open Directory Project* (Projeto de Diretório Aberto), *site* de produtos de listagem e busca, projetos como o *seti@home*, da NASA, que conta atualmente com mais de 3 milhões de voluntários colaborando e o próprio YouTube, *site* baseado na colaboração (BENKLER, 2007; SILVEIRA, 2007).

Maior desejo de expressão, maior poder tecnoinstrumental, maior poder tecnocriativo, maior poder de produção de conteúdos, maior poder de veiculação e socialização de conteúdos, maior relevância social dos conteúdos midiáticos. Tudo isso possibilita a geração de conteúdos-textos-discursos mais independentes dos estatutos vigentes. O ciberespaço e a apropriação midiática não inauguram uma era emancipadora por si só. Esses processos estão impregnados com a cultura do capital global e sua natureza exclusivista, buscando a ampliação de lucro por meio da maximização da produção de bens e serviços de consumo, assim como tentando

exercer maior controle sobre os sistemas materiais e humanos para retroalimentar-se (SANTAELLA, 2003; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

Entretanto, apesar dos ambientes *on-line* estarem a serviço das organizações comerciais e financeiras, a digitalização dos dados e a sua disponibilização em rede mundial são fatos que mudaram a relação que as pessoas têm com a informação, promovendo um maior empoderamento dos sujeitos excluídos dos centros de poder social. Apropriação da cultura midiática com a devida reelaboração de suas premissas ideológicas, aliada à apropriação tecnológica, em suas dimensões criativas e instrumentais, pode gerar processos formativos autorais mais criativos, autônomos e polissêmicos, ajudando a instaurar dinâmicas sociais menos autoritárias, concentradoras, excludentes e mais centradas nos desejos e necessidades, não do mercado capitalista, mas da subjetividade dos sujeitos e suas comunidades.

Processos formativos vêm de práticas sociais hegemônicas, estruturados por ideologias já instituídas, mas também são permeadas por percursos próprios, singulares e diversificados. Pessoas se apropriaram da cultura midiática e das tecnologias para ressignificar suas práticas sociais, desencadeando um processo formativo autoral contemporâneo, permeado por dinâmicas de relativo escapamento. É nesse cenário tecnomidiático que surgem dinâmicas autorais em ciberespaços como o YouTube, tema que será abordado no próximo capítulo.

## 5 AUTORIA NO YOUTUBE

Criar meu *web site*  
 Fazer minha *home-page*  
 Com quantos *gigabytes*  
 Se faz uma jangada  
 Um barco que veleja ...(2x)  
 Que veleje nesse informar  
 Que aproveite a vazante da infomaré  
 Que leve um *oriki* do meu *orixá*  
 Ao porto de um disquete de um micro em Taipé  
 Um barco que veleje nesse infomar  
 Que aproveite a vazante da infomaré  
 Que leve meu *e-mail* até Calcutá  
 Depois de um *hot-link*  
 Num *site* de Helsinque  
 Para abastecer  
 Eu quero entrar na rede  
 Promover um debate  
 Juntar via *Internet*  
 Um grupo de tietes de Connecticut  
 De Connecticut de acessar  
 O chefe da Mac Milícia de Milão  
 Um *hacker* mafioso acaba de soltar  
 Um vírus para atacar os programas no Japão  
 Eu quero entrar na rede para contatar  
 Os lares do Nepal, os bares do Gabão  
 Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular  
 Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar.  
 (GIL, 1997)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Canção “Pela Internet” de Gilberto Gil.

### 5.1 Interferência do YouTube na vida *off-line*

Em agosto de 2009, uma notícia foi alardeada em vários canais de telecomunicação em rede nacional. Vinha à tona mais um escândalo disseminado a partir de conteúdo audiovisual publicado no YouTube. Foram publicados, no *site*, vídeos que exibiam uma mulher, até então anônima para a opinião pública, dançando coreografias erotizadas, exibindo o corpo sensualmente, embalada por uma música com apelos sexuais bastante evidentes, no palco de um dos *shows* populares que ocorrem na periferia da cidade de Salvador, no estado da Bahia, Brasil. A *performancer* teve sua identidade divulgada e, ao se descobrir que a dançarina oficialmente trabalhava como professora em uma escola para ensino infantil, deflagrou-se um turbulento debate em torno do fenômeno.

A partir do escândalo no YouTube, emergiram vários questionamentos e especulações em meio às manchetes sensacionalistas. Questionamentos em torno de temas como direito à privacidade e liberdade de expressão, uso indevido de imagem, exposição pública por meio da rede mundial de computadores, o papel da mulher e sua erotização na sociedade, questões que versaram em torno da postura profissional e dos valores em torno do processo de formação infantil, o que é cultura, o que não é *etc. e tal*.

Por fim, a protagonista, em meio a acusações e defesas calorosas em diversos meios de comunicação, foi rechaçada pelos vizinhos, perdeu o emprego, ameaçou entrar com um processo criminal por danos morais e foi convidada pela banda musical que realizou o *show* em questão para ser dançarina do grupo. Após virar uma celebridade instantânea e mobilizar a opinião pública do país, surgiram comentários que suspeitavam da possibilidade de tudo não ter passado de uma estratégia de *marketing* viral<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Reportagem disponível em <<http://www.correio24horas.com.br/noTICias/detalhes/detalhes-4/artigo/professora-danca-em-pagodao-e-acaba-perdendo-o-emprego-1/>>.

Esse caso, em especial, acontecido em uma localidade geográfica e cultural específica e, de alguma sorte, espreado para todo o país, responde de forma cabal à pergunta feita pela pesquisadora Hine (2000), em seu trabalho *Etnografia virtual*, sobre como vivências geradas a partir de ambientes *on-line* interferem na vida *off-line*. Ela constata que há uma espécie de interferência mútua entre as tecnologias e as socialidades humanas, um processo amalgamado, complexo, impregnado nas tessituras sociais que, ao mesmo tempo, promove mudanças, e sofre, simultaneamente, ou concomitantemente, ações externas, criando uma trama contínua e multifacetada. O homem altera sua realidade por meio de tecnologias e essas últimas também são alteradas por ações e reações humanas diversas, em um constante *devir* (LÉVY, 1993; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2006, 2007; HETKOWSKI 2008).

Casos como esse nos ajudam a compreender algumas das socialidades que emergem na vida *on-line* e como elas interferem no que, convencionalmente, chamamos de mundo real (*off-line*). Mostram algumas possibilidades de atuação humana por meio desses ciberespaços, algumas ressignificações desses recursos tecnológicos, evidenciando o papel e o sentido social que esses espaços cibernéticos vêm tomando em nossa sociedade contemporânea.

Mais uma vez é evidenciada a complexidade e a multiplicidade de relações e interações que constroem essas mudanças humanas, pois diversos elementos compõem essa nova realidade sociomidiática. As redes sociais digitais e os *sites* de compartilhamento de conteúdo formados no ciberespaço começam a interferir em nossa vida de forma mais significativa, produzindo experiências diversas para nosso arranjo societário. Informando, comunicando, formando hábitos, influenciando opiniões, difundindo valores, modificando modos de comercializar, fazer propaganda, fazer arte e entreter, propondo processos formativos formais e informais.

Os esforços para melhorar a interface entre a máquina e o homem, somados a uma série de estímulos sociais e econômicos, simbólicos e materiais, contribuíram de forma significativa para o crescimento das práticas sociais em torno das redes sociais *on-line* e de *sites* de compartilhamento de conteúdo. Ampliaram, portanto, a

participação desses recursos em nossos arranjos sociais. Ou seja, já começamos a perceber, de forma mais demonstrativa, **se e como** as experiências no ciberespaço podem influenciar, interferir e compor algumas das tessituras sociais humanas contemporâneas. Tessituras sociais compreendidas como dinâmicas sociais, redes de agenciamentos que se entrelaçam, influenciam-se e tencionam-se no tecido social, manifestando-se tanto nos lugares atômicos, físico-simbólicos, quanto no ciberespaço.

Essa maior possibilidade de disseminação e compartilhamento desses dados, por meio de redes com maior capacidade de tráfego de informações audiovisuais, possibilitou que esses conteúdos não tivessem apenas uma dimensão social subjetiva, pessoal, no sentido de singularidade, mas também propiciou uma audiência coletiva, numa dimensão social, também subjetiva, mas com maior potencial de compartilhamento social comum, portanto, maior potencial de socialidades (MAFFESOLI, 2004).

“You” em inglês significa “você”, “Tube” é uma gíria que faz alusão à “TV”. A junção das duas palavras forma o substantivo próprio que pode sugerir que esse ciberespaço é a “Sua TV”, convidando seus usuários a criarem sua própria TV, com seus conteúdos particulares. O YouTube é um ambiente de múltiplas plataformas e usos, formado e tencionado, de modo geral, por dois tipos ativos de atores. Um que representa os velhos meios de comunicação, os conglomerados midiáticos, que vislumbraram no *site* uma oportunidade de atingir o público jovem, e outro representado pelos *youtubers*, usuários-criadores mais ativos, ou líderes da parte comunitária da rede, ou ainda astros do YouTube, participantes que buscam o *sítio* enquanto *locus* de expressão e criação independente.

Entre ambos está a empresa YouTube Inc., que se encontra numa verdadeira encruzilhada. De um lado, os conglomerados desconfortáveis diante da impossibilidade de controlar a distribuição e a circulação dos seus conteúdos em uma dinâmica pouco hierarquizada; de outro, os integrantes dessa rede social alternativa que temem ver um espaço, ainda não amordaçado pelo mercado, ser absorvido pelas grandes empresas de comunicação. Velhas e novas formas de lidar

com conteúdo midiático tencionam, influenciam e criam a dinâmica desse ciberespaço (BURGESS; GREEN, 2009).

Pela primeira vez na história da humanidade, as pessoas estão podendo, com maior autonomia, criar seus conteúdos audiovisuais e socializá-los nessas redes mundiais digitais (SANTAELLA, 2003). Essa crescente audiência em torno do YouTube, sobretudo das populações mais jovens, e a forma como seu conteúdo polêmico e controverso tem se espalhado para a vida cotidiana, estão promovendo nova forma de entretenimento, construção de autoria, outros modos de fazer negócios e promover produtos, distribuir conteúdos audiovisuais, construir valores, fazer ativismos político-ideológico e discutir direitos autorais, etc. Todas essas perspectivas apontam como esses ciberespaços, paulatinamente, vêm interferindo na vida contemporânea e evidenciam a relevância de pesquisas em torno deles.

## 5.2 As múltiplas faces do YouTube

O YouTube, de acordo com as pesquisas feitas por Burgess e Green (2009), foi criado em 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, e vendido para a empresa Google, em outubro de 2006, por US\$1,65 bilhões. Inicialmente, o *site* foi uma dentre várias tentativas para se criar condições tecnológicas de compartilhamento de vídeos pela *internet*. O objetivo do *site* era possibilitar a publicação e a visualização de vídeos digitais sem a necessidade de alto conhecimento tecnológico, diante das modestas restrições de acesso aos programas de navegação e das possibilidades de transmissão de dados por meio de tráfegos limitados na *Internet*.

Em dezembro de 2005, um vídeo intitulado *Lazy Sunday* (Domingo da Preguiça) atingiu índices recordes de audiência, tornando-se o primeiro *hit* do YouTube. Continha um trecho do programa cômico Saturday Night Live, da rede de TV NBC Universal, que mostrava dois *nerds* nova-iorquinos cantando *hap*. Tratava-se de uma apropriação e reprodução do conteúdo da grande mídia. Em fevereiro do ano

seguinte, o vídeo registrava mais de cinco milhões de acesso, até que a NBC exigiu sua retirada do *site*, acusando o YouTube de violação dos seus direitos autorais.

Esse fato, além de ter contribuído significativamente para a popularização do YouTube, colocou o sítio diante da mídia tradicional e lançou ao público questionamentos que acompanham sua trajetória ainda hoje. Seria o YouTube uma nova plataforma de distribuição de mídia? Seria mais uma dentre tantas novidades tecnológicas passageiras? Quais negócios seriam possíveis em uma plataforma aberta e muito difícil de ser controlada quando comparada às mídias clássicas de distribuição de conteúdo?

Em abril de 2008, o *site* já contava com mais de 85 milhões de vídeos em sua plataforma e estava entre os dez mais visitados do mundo (BURGESS; GREEN, 2009). Segundo dados extraídos do site do YouTube<sup>32</sup>, em maio de 2010, o sítio excedeu 2 bilhões de exibições diárias. Em janeiro de 2012, o número havia crescido para 4 bilhões de vídeos transmitidos por dia<sup>33</sup>. Surge com a proposta de ser um repositório de vídeos digitais, um recurso de armazenamento pessoal de conteúdos de vídeos, mas termina por se tornar uma plataforma de expressão pessoal, *Broadcast Yourself* (Transmita-se), e, ao mesmo tempo, um provedor de distribuição de conteúdos das grandes empresas e uma rede social *on-line*. Rede social *on-line*? Será?

As redes sociais, no ciberespaço, são sítios hospedados na rede mundial de computadores que possibilitam a distribuição e a socialização de conteúdos, potencializando a interação entre esses atores-autores e suas produções (textuais, visuais e sonoras), criando novas socialidades ou ampliando as já existentes. Essas redes sociais pululam no ciberespaço, em especial, a partir do início da última década, quando a *Internet* passou a disponibilizar ao público, em geral, as chamadas ferramentas WEB 2.0,<sup>34</sup> que possibilitaram maior autonomia na

---

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://sites.google.com/a/pressatgoogle.com/youtube5year/home/5-year-metrics>>. <[http://www.youtube.com/t/press\\_timeline](http://www.youtube.com/t/press_timeline)>. Acesso em: 31 de jan. 2011.

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://sites.google.com/a/pressatgoogle.com/youtube5year/home/5-year-metrics>>. <<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en|pt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>>. Acesso em: 4 mar. 2012.

<sup>34</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Web\\_2.0](http://pt.wikipedia.org/wiki/Web_2.0)>. Acesso em: 18 jan. 2012.

publicação de conteúdos *on-line* e emissão de mensagens e pareceres, customização dos *softwares*, etc.

Paira em torno do YouTube grandes incertezas por conta das múltiplas funções que exerce enquanto “site de grande tráfego, plataforma de veiculação, arquivo de mídia e rede social” (BURGESS E GREEN, 2009, p. 27). O YouTube seria efetivamente uma rede social do ciberespaço ou apenas um *site* de repositório e exibição de conteúdo audiovisual? Recuero (2010) afirma que o advento da *Internet* permitiu que:

atores pudessem construir-se, interagir e comunicar com outros atores, deixando na rede de computadores, rastros que permitem o reconhecimento dos padrões de suas conexões e a visualização de suas redes sociais através desses rastros. (RECUERO, 2010, p. 24).

Para Recuero (2010), toda rede social, seja do ciberespaço ou do mundo analógico, é composta por dois elementos básicos: atores e suas conexões. Como no ciberespaço os atores nem sempre são identificados facilmente com a identidade humana físico-simbólica ou físico-psíquica, utilizando-se com frequência de construções identitárias como *logins* e perfis de acesso, a pesquisadora trabalha com a noção de representação de atores sociais no ciberespaço.

A palavra rede é entendida por Recuero (2010) como uma metáfora de conexão, de tessitura e entrelaçamento de diversos atores e suas representações, que dialogam e agem mutuamente, interferindo uns nos outros. Atores que interagem, por exemplo, por meio de ferramentas de comunicação mediadas por computadores. A pesquisadora trabalha com a noção de interação de Primo (2003), que pode ser entendida como:

- I. Interação mútua quando as relações são dialogadas, negociadas de forma interdependentes, onde há intervenções inventivas;
- II. Interação reativa, pautada por relações determinadas do tipo estímulos e respostas, com comunicação menos dialógica.

Segundo a pesquisadora, a partir das interações, os atores constroem suas relações sociais, a unidade básica de análise em rede social que, no ciberespaço, costumam ser mais variadas e menos duradouras. Essas interações não são necessariamente construtivas, podendo também gerar conflitos que, com o passar do tempo, podem enfraquecer seu laço social.

Recuero (2010) classifica as redes sociais do ciberespaço como redes sociais emergentes ou redes sociais associativas. As primeiras são redes cujos atores interagem mutuamente de forma expressiva, promovendo laços sociais mais fortes e estreitos com o passar do tempo. As interações são construídas e reconstruídas de forma dialógica por meio de trocas sociais, demandando grande investimento de tempo e mobilização de desejos e interesses para que as trocas sociais ocorram. As segundas são “redes derivadas das conexões “estáticas” entre os atores [...] suas conexões são forjadas através dos mecanismos de associação ou de filiação dos sites de redes sociais” (RECUERO, 2010, p. 98)<sup>35</sup>.

Os *weblogs* e *fatologs* são exemplos de redes emergentes, enquanto as listas de amigos do Orkut ou pessoas seguidas no Twitter são exemplos mais próximos das redes associativas. No entanto, é possível encontrar expressões das duas redes em um mesmo ambiente no ciberespaço. Mistura e imprecisão que caracterizam bem nossa contemporaneidade. Por exemplo, fazer parte da lista de “amigos” de um perfil no Facebook não significa que haja um laço social forte ou interação mútua (PRIMO, 2003) entre os atores em questão. Uma vez adicionado na lista de amigos de um perfil, o ator adicionado permanece no sistema, mesmo sem dialogar com o dono do perfil. Nesse caso, o próprio sistema mantém as conexões da rede. Por outro lado, o ator dono do perfil em questão pode interagir profundamente com outro “amigo”, extrapolando, até mesmo, as relações *on-line* para a vida *off-line*. Nesse caso, teríamos expressões tanto de uma rede associativa quanto de uma rede emergente num mesmo *locus* do ciberespaço.

---

<sup>35</sup> O que evidencia a agência de um terceiro ator, o sistema computacional, reforçando o entendimento de agenciamento sociotécnico de Deleuze e Guattari (2000) e a teoria de Ator-Rede de Bruno Latour (1994).

Essa última reflexão nos leva à necessidade de estabelecer diferenças entre **redes sociais no ciberespaço** e **sites de redes sociais**, o que vai ajudar, particularmente, a elucidar qual papel o YouTube pode ocupar nessa questão das redes sociais. As redes, segundo Recuero (2010), são os atores e suas conexões em si, os *sites* de redes sociais são *softwares* projetados para a expressão dessas redes no ciberespaço ou espaços apropriados pelos atores e transformados em palco para vivenciar suas trocas sociais *on-line*.

Essa construção teórica em torno dos sistemas computacionais, que funcionam como espaços de vivência dessas redes no ciberespaço, em determinado sentido, parece reducionista, pois de alguma forma, sugere que o sistema não é um ator constituinte dessas conexões, mas tão somente um suporte para elas emergirem. Naturalmente que o sistema por si só não teria sentido social humano, mas, uma vez que haja o embricamento homem-máquina, o sistema se torna um dos agentes da rede social, já que possui certo nível de agência (DELEUZE ; GUATTARI, 2000).

Recuero (2010) traz exemplos desse tipo de agência em que as conexões entre as representações dos atores humanos são mantidas pelo próprio sistema, independente de ações dos próprios atores humanos, podendo inclusive gerar valores, fortalecendo ou enfraquecendo laços e trocas sociais dentro da rede, a exemplo das redes associativas. De qualquer forma, a autora pontua elementos importantes para perceber quando um sistema computacional faz ou não parte de uma rede social no ciberespaço. Ou seja, quando um sítio da *Internet* constitui-se enquanto elemento integrante de uma rede social *on-line*. E esses elementos são preciosos para compreender onde o YouTube entra nessa história. Assim, para a interlocutora, existem dois tipos de *sites* de redes sociais (SRS):

- Os SRS propriamente ditos, que são os sistemas que foram construídos para dar visibilidade às expressões da rede, priorizando a comunicação e a exposição pública das interações dos atores. Há perfis definidos com espaços para publicações, diálogos, e “o surgimento dessas redes é consequência direta do uso desses sistemas/ferramentas.” (RECUERO, 2010, p. 104);

- E os SRS de apropriação. Espaços que originariamente não foram construídos para a expressão e fomento de uma rede social, mas que, por meio da apropriação tecnológica, um grupo de sujeitos atuantes transformou esse espaço digital em uma rede, num campo de conexões mútuas ou/e associativas (RECUERO, 2010).

Os SRS precisam possibilitar processos de identificação. O método mais conhecido é por meio da criação de perfis. *Sites* dessa natureza precisam possibilitar interação entre os atores por meio da apropriação de suas ferramentas de comunicação (publicações de comentários, ou/e envio de mensagens, ou/e *posts* e compartilhamento de vídeos e imagens, etc.) e mostrar essas conexões publicamente ou, ao menos, para os participantes da rede (lista de amigos ou/e seguidores, etc.).

Segundo Burgess e Green (2009), o *design* e a arquitetura do YouTube, em princípio, não privilegiaram a comunicação e a criação coletiva a exemplo de outras redes sociais da *internet*, mas os sujeitos mais ativos, denominados de *Youtubers*, buscaram formas de subverter as limitações comunicacionais do sistema, extrapolando a rede para outros sítios que possibilitassem uma maior comunicação. Esse desejo de se comunicar, e não apenas se “exibir”, fica, no entendimento de Burgess e Green (2009), evidente por meio da utilização de códigos (*HTML Embed*) que permitem a incorporação dos vídeos publicados no YouTube em outros *sites*, além da utilização de vídeo *blogs* (*Vlogging*) enquanto possibilidades de comunicação entre os participantes dentro do próprio YouTube.

Ainda que reconheçam que a maioria das pessoas que utiliza o *site* não assume um papel ativo, na maior parte das vezes contentando-se em assistir aos vídeos e não necessariamente criando, socializando esses conteúdos, se comunicando e interagindo, utilizando todas as suas ferramentas de comunicação, eles também evidenciam o papel dos sujeitos mais ativos e engajados, que imprimem a dinâmica de rede social ao ambiente. Apesar dos conglomerados operarem com sua lógica comercial nas tecnologias digitais, a maleabilidade intrínseca a elas abre brechas de subversão antes não acessíveis para os sujeitos que não possuíam grandes

recursos de criação e difusão desses conteúdos (SANTAELLA, 2003; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009).

Nesse sentido, o YouTube pode ser classificado como um *site* de redes sociais (SRS) por apropriação, que possibilita o surgimento de redes sociais emergentes **ou/e** associativas, mas apenas para os sujeitos que utilizam o ambiente para além da publicação e da visualização de conteúdos audiovisuais e que estabelecem um estreitamento comunicativo em torno desses conteúdos. Podendo haver tanto interações mútuas, por meio dos *posts* audiovisuais, *links* sugeridos, *embedded* e comentários, quanto reativas, por meio da anexação de um canal em sua lista de favoritos, terminando por interferir no *ranking* dos vídeos mais populares. Ou seja, por conta dos múltiplos usos feitos nesse espaço, é possível tanto encontrar grupos que constituem redes quanto internautas que priorizam o ambiente enquanto repositório audiovisual digital ou mídia de veiculação de massa ou, ainda, galeria de vídeos pessoais.

Recuero (2010) cita como exemplo de *sites* de redes sociais apropriados os *fotologs*, *sites* que possuem, assim como o YouTube, uma estrutura instrumental originalmente projetada para exibição de imagens e não para compartilhamento de ideias por meio da escrita letrada como a maioria dos ambientes digitais reconhecidamente identificados como SRS (*blogs*, Orkut, Facebook, Twitter, etc.).

O fotolog não é um espaço de perfil, mas pode ser construído como tal a partir das fotos publicadas e dos textos publicados pelo autor. Esse espaço também pode ser construído como um perfil a partir das interações de um determinado ator com outros atores, como por exemplo, através dos comentários e dos apelidos criados pelos atores e mesmo pelas coisas que são ditas. (RECUERO, 2010, p.104).

O YouTube não possui identificação por perfil, mas por canal, no entanto é possível, como no exemplo acima, construir um processo identitário que vincule esse canal a representação de uma pessoa ou de um grupo ou, ainda, de uma instituição. Há condições técnicas de estabelecer conexões mútuas e reativas, com laços sociais fortes ou fracos, por meio de comentários letrados, adicionando vídeos à lista de favoritos, compartilhando, sugerindo ou incorporando vídeos, por meio de aprovações ou manifestando insatisfação em relação a um conteúdo específico,

publicações de repostas audiovisuais ao estilo *vlogging*, redirecionamento para outros conteúdos a partir de *links* embutidos no próprio vídeo ou, ainda, embutindo os vídeos em outros *sites*, extrapolando os limites do próprio YouTube.

O *software* do *site* torna pública as interações, podendo inclusive estabelecer contatos com outros canais do YouTube ou criar um canal para expressão de uma coletividade fechada. Nem sempre, contudo, os sujeitos se apropriam dessas possibilidades de comunicação, utilizando as ferramentas de comunicação disponíveis, atualmente, no ambiente. Sem dúvida, para ser um SRS, o *site* precisa, em sua arquitetura instrumental, possibilitar algum tipo de interação coletiva além da receptividade passiva de informações, todavia o que de fato caracteriza o YouTube como um *site* que contém redes sociais é o uso que cada grupo de sujeitos faz desse espaço compartilhado.

A articulação entre a maior capacidade de produção de conteúdos com a possibilidade de distribuir e disseminar essas informações em rede, com ampla possibilidade de audiência, contribui para a construção das redes sociais do ciberespaço, mas é, sobretudo, o sentido social que pode ser construído em torno desses conteúdos o que define a existência ou não de uma rede audiovisual no YouTube. A arquitetura do ambiente, atualmente, é mais dialógica que no período da pesquisa feita por Burgess e Green (2009), possibilitando tanto a comunicação letrada e hipertextual (menos de 500 palavras por comentário) quanto a audiovisual (*uploads*).

Caso as pessoas tenham acesso a essa base instrumental digital em rede e possuam esse traço tecnológico em seu modo de ser e funcionar aliados ao desejo e interesses comuns, ou, caso não tenham esse modo de ser, mas se apropriem desse *modus operandi* por meio de processos formativos diferenciados (LIMA JR., 2005), elas poderão ampliar suas possibilidades de autoria independente, maior compartilhamento, interação e construção coletiva, em torno desses conteúdos, podendo formar redes mesmo em ambientes cuja arquitetura não tenha sido originalmente projetada para esse fim.

### 5.3 Autoria no YouTube

A autoria contemporânea, suas aproximações e diferenças, ressignificações e similaridades com a autoria moderna já foram discutidas nesse trabalho. Falou-se, dentre outras coisas, do importante papel das apropriações tecnomidiáticas para a construção autoral na contemporaneidade, bem como do percurso das TIC que possibilitou o surgimento de ciberespaços como o YouTube, capazes de propiciar uma produção e veiculação de conteúdos mais independentes.

Feito um breve percurso histórico do *site*, exemplificou-se uma das diversas formas como seus conteúdos vêm sendo espriados pela vida *off-line*. Discutido em que medida esse ambiente digital pode constituir-se em redes sociais, faz-se necessário situá-lo enquanto *locus* contemporâneo de um exercício autoral atualizado. Necessário saber se há autoria no YouTube e, caso exista, como essa construção autoral é produzida, articulada, tecida nesse espaço ou a partir dele. Enfim, como se caracteriza.

Na concepção moderna de autoria, o YouTube não pode ser visto como um legítimo ambiente de construção autoral. Tal *status* é negado por tratar-se de um ambiente de comunicação, conceituado pela razão logocêntrica, como ambiente epistemologicamente superficial, focado no entretenimento, e não no conhecimento, atrelado a dinâmicas de consumo e a frivolidades do cotidiano (SOARES, 2000; HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009). Um espaço que não privilegia as macronarrativas político-social-econômicas que, segundo esse modelo, são as únicas narrativas gerenciadoras das estruturas sociais. Por isso mesmo, seus atores não são, necessariamente, *experts* validados por suas instituições. Nesse tipo de ambiente, há, de certo modo, um enfraquecimento dos sistemas de controle metodológico, epistêmico e legal, legitimado pela modernidade.

Se a autoria contemporânea caracteriza-se por construções mais polissêmicas, abrindo brechas para a expressão de outros modos de entender e construir o social, de outras lógicas, de outras epistemologias, dando importância às micronarrativas para a construção do espaço social, como as derivadas do cotidiano; se essa autoria

promove e legitima outras formas de construção de discursos, além da letrada, a exemplo da escrita audiovisual, e caracteriza-se pelo deslocamento da exclusividade dos espaços instituídos modernos enquanto únicos e principais agentes produtores de textos-discursos-conteúdos, questionando os seus sistemas regulatórios, então, a autoria contemporânea possibilita também o surgimento de outros espaços-palcos-altares de expressão. Cabe-nos saber se o YouTube seria um deles.

O YouTube é um desses ciberaltares onde ocorrem processos formativos, na medida em que laços sociais são construídos e sentidos são compartilhados, promovendo os mais variados valores sociais. Não é um espaço prioritariamente de processos formais, como os científicos, com a finalidade primordial de construir epistemologias, conhecimentos, narrativas que visem, explicitamente, mudar as macrodimensões sociais. Ainda que possam, ao menos, contribuir para tanto, já que esses ciberespaços possibilitam o compartilhamento de sentidos construídos e parecem, cada vez mais, interferir em nossas dinâmicas comunicativas e suas subjetividades.

O YouTube é um espaço onde se experimenta um saber comunicacional, mas que, no entanto, por ser um espaço virtual (LÉVY, 1993), ou seja, de latência, de potencialidades, possibilita, após certa apropriação, a construção-atualização de outros arranjos formativos, inclusive o científico, naturalmente alicerçado por outro tipo de rigor (GALEFFI, 2009). Mattar (2009) traz uma série de experiências formativas vivenciadas no YouTube, na tentativa de integrar as potencialidades da rede na educação formal, compartilhando as percepções e impressões de diversos autores, analisando algumas ferramentas numa perspectiva educacional e confrontando potencialidades e barreiras.

Experiências como o curso *YouTube for Educators* (Youtube para Educadores), ministrado em 2008 pela universidade Boise State University, numa disciplina de pós-graduação do Departamento de Tecnologia Educacional, na qual os alunos produziram vídeos disponibilizados no YouTube e foram avaliados, também por meio de vídeos, com o objetivo de explorar as possibilidades formativas desse ciberespaço.

Na University of NSW, uma universidade australiana, o professor de ciências da computação, Richard Buckland, gravou e disponibilizou suas aulas no YouTube, permitindo que além dos seus alunos regulares, alunos de nível médio assistissem a suas aulas a distância, podendo, inclusive, contar como crédito, caso esses alunos se tornassem, futuramente, alunos regulares da universidade (MATTAR, 2009). Aponta, dessa maneira, a possibilidade de registrar aulas, palestras e debates, de criar *blogs* com vídeos (*vlogs*) para se comunicar com os alunos numa interação mútua (PRIMO, 2003).

Há, portanto, uma gigantesca variedade de conteúdos publicados e socializados nesse ambiente com os mais variados fins. Da mesma forma que são múltiplos os usos e interesses vivenciados nessa plataforma tecnológica, são inúmeros os processos formativos que podem emergir desse espaço. Formação tecnoinstrumental, formação estético-criativa, apropriação da linguagem midiática, disseminação de novos e reforço de velhos valores sociais, formação político-civil, formação artística, formação religiosa, formação em marketing viral em redes, estratégias para alcançar audiências, divulgação de palestras, reprodução de trechos de conteúdos musicais, da teledramaturgia, esportes e dos telejornais (BURGESS; GREEN, 2009). Em cada uma dessas experiências formativas, é possível pinçar exercícios autorais, experiências criativas.

Jenkins (2009) compartilha conosco um exemplo de autoria contemporânea que termina por gerar um processo formativo comunicacional-político-ideológico a partir do YouTube. Esse é um dos casos de apropriação tecnomidiática que mobilizaram o objeto dessa pesquisa. Nos Estados Unidos, no período das pré-eleições primárias da campanha presidencial de 2008, a Cable News Network - CNN (Rede a Cabo de Notícias) selecionou perguntas entre mais de três mil vídeos produzidos por pessoas ditas “comuns” e enviados ao YouTube que seriam exibidos aos oito candidatos presidenciais democratas, sem conhecimento prévio de suas equipes de campanha.

Muitas das perguntas vieram na forma confessional que muito associam ao YouTube – falando direto para uma câmera portátil, na sala ou na cozinha de casa. [...] um homem segurando uma arma semiautomática perguntando sobre o controle de armas, um casal de lésbicas querendo saber a opinião dos candidatos sobre o casamento

gay – e algumas perguntas sobre assuntos como a reação insatisfatória do governo à destruição causada pelo furacão Katrina, o salário mínimo e reparações pela escravidão, que não tinham vindo à tona em debates anteriores. (JENKINS, 2009, p. 344-345).

Houve grande desconforto dos candidatos diante das perguntas imprevisíveis, aparentemente, fora de quase “qualquer tipo de controle”. Após o debate atípico com a participação de eleitores que se expressaram por meio do YouTube, os candidatos que lideravam a disputa estavam se recusando a participar da nova edição do debate com a participação interativa da rede. Alguns *youtubers* se manifestaram por não terem seus conteúdos selecionados para o debate, criticando o filtro da emissora televisiva, já que esta havia feito uma pré-seleção dos vídeos que seriam exibidos.

Dentre diversos conteúdos publicados pela sociedade civil norte-americana, abordando os mais variados temas políticos, um vídeo em especial causou muita polêmica. Intitulado “Boneco de neve”, o vídeo apresentava um boneco de neve cobrando das autoridades medidas de proteção ambiental que possibilitassem “sua perpetuação nos próximos invernos”. Ao cobrar a preservação ambiental que possibilitasse a perpetuação dessa manifestação cultural norte-americana, de fato, o autor do vídeo pressionava os candidatos a posicionar-se diante das políticas de preservação ambiental que os EUA vêm negligenciando, nos últimos anos, por interesses econômicos. Inspirado na cultura popular, a narrativa desse conteúdo audiovisual foi construída por meio de paródia e provocou reações diversas.

Para uns, a *internet* não era um espaço destinado a discussões sérias e, por isso, não poderia promover críticas relevantes, sugerindo que conteúdos com característica de paródia serviriam apenas para divertir e, em último caso, promoveriam “uma aceitação resignada de que a política não passa de uma brincadeira, e o máximo que podemos esperar dela é uma boa gargalhada.” (JENKINS, 2009, p. 365). Entretanto, outras manifestações apontaram para diferente direção (exemplo de polissemia), identificando nessa autoria satírica uma nova forma de discussão cívica, um novo modo de retórica política divertida, que rompe com o discurso racionalista, podendo criar aberturas para discussões, diálogos mais

democráticos, questionando sobre que tipo de processo político não seria brincadeira (JENKINS, 2009).

Esses cidadãos por meio da paródia exercitam uma prática retórica que lhes permite expressar o ceticismo em relação à 'política de sempre', escapar da linguagem excludente [...] encontrar uma linguagem comum de imagens emprestadas que mobilizam o que eles conhecem como consumidores, para refletir sobre o processo político. (JENKINS, 2009, p. 368-369).

Foi possível, nesse caso, construir um processo formativo político tecnomidiático que foi instaurado a partir de um método político-comunicativo que Jenkins (2009) chamou de ativismo político divertido por meio de paródias. Nessa dinâmica autoral contemporânea, os autores não se restringiram a ouvir passivamente a mensagem das esferas instituídas do poder público-privado, como nos veículos massivos, mas também manifestaram suas percepções, em um canal de grande audiência e circulação, menos controlado, utilizando-se, para tanto, das técnicas de informação e comunicação e das expressões da cultura popular apropriadas a partir dos processos formativos deflagrados pela própria cultura tecnomidiática.

Os discursos historicamente legitimados costumavam surgir da cultura letrada, não da audiovisual, e de suas formas de expressão, quase sempre, melhor apropriadas pelos grupos sociais de maior prestígio, cujos sujeitos, desde tenra idade, são imersos nessa cultura. Para a maioria da população, compreender os conceitos e sistemas lógicos da cultura letrada, que davam sentido e articulavam as dinâmicas sociais de poder, sempre foi um grande desafio, repleto de obstáculos em diversos níveis: infraestrutura, formação ideológica, métodos, etc. As dificuldades sociais de entendimento das epistemologias científicas decorrem do distanciamento dessas percepções conceituais do espaço vivido das pessoas, além, naturalmente, do próprio processo ideológico de exclusão das estruturas da alta cultura letrada.

Segundo Lévy (1993, p. 95), a cultura letrada, com suas aspirações sistêmicas, objetivas, concretas, com seu ensejo por controle, por uma pretensa fidelidade, transforma as “[...] pessoas ou os heróis da oralidade primária [...] em ideias abstratas e imutáveis”. Na tentativa de proteger o conhecimento, busca restringir as improvisações da oralidade primária, suas adaptações e traduções espontâneas,

sua expressividade carregada de subjetividades, criando “[...] um tipo de memória objetiva, morta e impessoal [...]” (LÉVY, 1993, p. 95).

Se por um lado a escrita letrada possibilitou o domínio dos signos, aumentou a durabilidade, a acessibilidade e a capacidade de replicação e transmissão do conhecimento humano, por outro, deslocou o conhecimento da memória coletiva, tornando-o abstrato, e, portanto, afastando-o do cotidiano das comunidades, que em sua maioria, não dominavam as técnicas de interpretação dessa tecnologia intelectual (Lévy, 1993). O saber migrou das praças abertas e imiscuídas às *pólis* para se alojar por entre as paredes herméticas das bibliotecas, domínio quase exclusivo dos seus especialistas letrados. E como seus discursos são elementos legitimadores de sentido, quase sempre, estiveram concentrados nas mãos dos pequenos grupos de maior poder político e econômico.

Os discursos autorais transdiscursivos letrados legitimados pela ciência ainda são instauradores de realidades. Discursos que, segundo Foucault (2006), são capazes de fundar ou instaurar outras discursividades, possibilitando, posteriormente, o surgimento de outros textos que são, ao mesmo tempo, portadores de conceitos diferentes, mas, ainda assim, vinculados ao fundamento do texto instaurador inicial, a exemplo dos textos de Freud e Marx. Mas, na contemporaneidade, apesar de as estruturas sociais instituídas ainda serem oficialmente reguladas por discursos científicos clássicos ou contemporâneos, hegemonicamente mais legitimados, outras racionalidades começam a buscar espaço de legitimação para ajudar a compor os micro e macro laços sociais.

Por isso, a resistência em legitimar os discursos que emergem de espaços diferentes dos que tradicionalmente regularam as dinâmicas das nossas sociedades. Além do mais, na atualidade, ao contrário do que vivenciamos na medievalidade e na modernidade, existe uma quantidade imensa de discursos disseminados, mais disponíveis, em circulação, teorias e sistemas que tentam dar sentido ao mundo e resolver seus problemas. No passado, as construções autorais eram muito restritas a determinados grupos autorizados e a certos tipos de epistemologias. Hoje, no entanto, há um acúmulo quase que inesgotável de discursos e propostas de

organização social, que por sua vez, desdobram-se em outras tantas vertentes, reforçadoras ou dissidentes.

Aliado a essa proliferação e polissemia dos discursos, há uma grande desconfiança e certo ceticismos em relação aos mesmos, por conta das grandes expectativas frustradas que muitos deles causaram ao prometerem, muitas vezes, mais do que conseguiram instaurar, ou ainda, uma vez instaurados, por terem produzido outros tipos de conflito ou acirrado antigas dissensões. Discursos tantas vezes utilizados como forma de apoderamento de uns e exclusão de tantos outros. A esse processo Freud chamou de mal estar da civilização.

Por isso, na contemporaneidade, o impacto dos discursos parece ser mais pulverizado, ainda que continuem instaurando realidade. Galileu quase foi morto por ter afirmado que a terra gira em torno do sol e não o contrário; atualmente, em certas circunstâncias e estruturas sociais, é possível questionar discursos instituídos sem correr o risco de punições tão drásticas, ainda que nem sempre as críticas sejam suficientes para reelaborar as ideologias vigentes.

A dinâmica autoral vivenciada no YouTube possibilita o surgimento de vários processos formativos, relativos, complexos e plurifacetados, assim como na vida *off-line*. Esse espaço caracteriza-se pela heterogeneidade de conteúdos, assim como pela variedade de usos que sua plataforma possibilita. Segundo Jenkins (2009), no YouTube existem conteúdos que possibilitam uma discussão profunda a partir da sátira das paródias, e também conteúdos que afirmam e reforçam antigos preconceitos sexistas e raciais, hostilidades enraizadas entre grupos, enquanto outros promovem denúncia política e reflexão cívica.

Há pessoas que usam seus canais no YouTube para ensinar estratégias de jogos, compartilhar receitas culinárias, ensinar a utilizar as ferramentas do próprio YouTube etc. Há os que estão em busca de evidenciar seu cotidiano, os que usam o espaço como vitrine de ascensão midiática como os *show men* e *show women* que almejam as grandes mídias, os *performancers* que buscam divulgar seus trabalhos e atingir o reconhecimento artístico, assim como bandas que querem compartilhar seus trabalhos e ganhar notoriedade. Existem também os que se contentam em consumir

os conteúdos da grande mídia que são publicados no *site* e os que reproduzem os processos formativos neles contidos.

Sem dúvida, o simples fato de uma plataforma comunicacional ser aberta não garante diversidade de opiniões e ações políticas, mesmo porque essa participação é distribuída de forma socialmente desigual. Nem todos tem acesso a essas plataformas, nem ao mesmo nível de atuação ou de legitimidade, ou ainda ao mesmo tipo de funcionamento tecnológico. Por isso os conteúdos audiovisuais e comentários postados no YouTube estão distantes do que Habermas (1984) denominou de esfera pública (JENKINS, 2009).

Para o filósofo alemão, a esfera pública é uma dimensão social que se organiza enquanto opinião pública para mediar, entre o Estado e a sociedade geral, questões de interesses sociais por meio da liberdade de expressão, de reuniões e associações. As redes sociais digitais ainda não são espaços hegemonicamente usados para esse tipo de construção social. No entanto, à medida que se imiscuem nas tessituras sociais e que os sujeitos vão apropriando-se dos seus mecanismos instrumentais e potencialidades criativas para expressar suas ideias, esses ciberespaços públicos passam a ser palco de diversos tipos de agenciamentos sociais, incluindo o político, mas não exclusivamente como se caracterizaram os espaços dicotômicos da modernidade.

As TIC não determinam nem garantem mudanças na lógica vigente de produção de discursos e divisão de bens sociais, mas criam brechas para o ativismo político, para agenciamentos não governamentais, para experiências formativas diferentes da lógica instituída, construindo espaço de expressão e atuação para comunidades de fãs ou grupos políticos divergentes da ideologia hegemônica. Espaços mais abertos para construções epistemológicas e metodológicas que os instituídos, que, via de regra, tendem a ser basicamente reprodutivista (LÉVY, 1993; SOARES, 2003; LIMA JR., 2005; ALVES, 2009).

Novos e velhos modos de produzir conteúdo convivem de forma híbrida com novos e velhos modos de consumi-los. Isso caracteriza as dinâmicas contemporâneas com suas recursividades, pluralidades e ressignificações (GIDDENS, 1991; MAFFESOLI,

2004). O que termina por reafirmar a ideia de que, em última instância, são os sujeitos, em suas singularidades, e a partir de seus desejos, que constroem os sentidos que esses espaços possuem. Rede social ou repositório audiovisual, conteúdos sérios ou divertidos, provocadores ou descompromissados, democráticos ou excludentes, instituídos ou instituintes, autorais ou meramente reprodutivistas. Como nos alertou Lima Jr. (2005), não basta simplesmente ter acesso à tecnologia instrumental, é necessário funcionar tecnologicamente.

Sem dúvida, muitos processos formativos instituídos são fomentados e estimulados no YouTube, contudo, por possuírem maleabilidade na sua estrutura comunicacional, é possível vislumbrar processos que não se limitem a reproduzir os valores e práticas instituídas pelo neoliberalismo ou pelo logocentrismo, podendo também emergir, desse *locus*, práticas formativas que busquem fomentar a autoria redimensionada da sua versão moderna, não apenas reproduzindo práticas, teorias e ideologias que reforcem o reprodutivismo e a manutenção do *status quo* vigente.

Um exercício autoral, descentrado, que evidencia a participação de vários *selves*, transpassado pela linguagem e pela cultura, mas que também possibilita uma relativa singularidade, que está além da originalidade absoluta de um único “eu”, mas também, representa a entrada desse “eu” na cultura com sua específica condição, biológica, cognitiva, psicológica, simbólica, criativa e espiritual (MATTAR, 1999; BARTHES, 2004; LIMA JR., 2005; FOUCAULT, 2006). Assim, é possível preencher o vazio que a linguagem resvala (DERRIDA, 1995), promovendo, por conseguinte, uma autoria polissêmica e não controladora, restritiva, econômica. Novos significados podem conduzir a dinâmicas sociais mais instituintes (LÉVY, 1993; ALVES, 2002; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2006, 2007; HETKOWSKI, 2006, 2009).

Convém, nesse sentido e direção, resgatar, na contemporaneidade, o significado original da palavra autor que vem do latim *auctor*, “aquele que aumenta”, literalmente, “o que faz crescer”, ou ainda, *auctus*, particípio passado de *augere*, que significa “aumentar”. O autor, nessa acepção, ao contrário do autor moderno, seria um articulador, um agente organizador e dinamizador dos discursos, um misturador

de escritas, um tecelão que reorganiza os sentidos que damos ao mundo, a partir de construções coletivas com a finalidade de ampliar essa textualidade.

Assim, a autoria contemporânea está mais próxima do sentido trazido pelo termo *poiesis*, palavra grega que significa criação, ação, fabricação. Ação criativa vinculada às subjetividades dos seus usuários, às suas razões de ser, seus interesses, desejos e necessidades, e não somente às razões hegemônicas já instituídas e legitimadas. Aproxima-se do entendimento de tecnologia enquanto processo criativo, enquanto tecnogênese (LIMA JR., 2005).

Esse tipo de experiência midiática, social e tecnológica tenciona a redistribuição do poder das mídias, problematiza a autenticidade da mídia alternativa e a adequação da paródia como modo de retórica política (JENKINS, 2009), e propõe a utilização das redes sociais digitais, como um espaço para construir processos formativos ressignificados. Potencialidades para novas construções autorais que busquem fomentar novos modelos de organização, produção e legitimação dos discursos, que, por sua vez, quiçá, orientarão novas formas de ser, existir e funcionar em nossa sociedade.

## 6 ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES COLETADAS OU COMPREENSÃO DA CONSTRUÇÃO AUTORAL NO YOUTUBE E SEUS POSSÍVEIS PROCESSOS FORMATIVOS CONTEMPO-RÂNEOS

Sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo,  
 Espécie de acessório ou sobressalente próprio,  
 Arredores irregulares da minha emoção sincera,  
 Sou eu aqui em mim, sou eu.  
 Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.  
 Quanto quis, quanto não quis,  
 tudo isso me forma.  
 Quanto amei ou deixei de amar  
 é a mesma saudade em mim.  
 E, ao mesmo tempo, a impressão,  
 um pouco inconseqüente,  
 Como de um sonho formado  
 sobre realidades mistas,  
 De me ter deixado, a mim,  
 num banco de carro elétrico,  
 Para ser encontrado pelo acaso  
 de quem se lhe ia sentar em cima.  
 E, ao mesmo tempo, a impressão,  
 um pouco longínqua,  
 Como de um sonho que se quer lembrar na  
 penumbra a que se acorda,  
 De haver melhor em mim do que eu.  
 Sim, ao mesmo tempo, a impressão,  
 um pouco dolorosa,  
 Como de um acordar sem sonhos  
 para um dia de muitos credores,  
 De haver falhado tudo  
 como tropeçar no capacho,  
 De haver embrulhado tudo como a mala

sem as escovas,  
 De haver substituído qualquer coisa  
 a mim algures na vida.  
 Baste! É a impressão um tanto  
 ou quanto metafísica,  
 Como o sol pela última vez  
 sobre a janela da casa a abandonar,  
 De que mais vale ser criança que querer  
 compreender o mundo  
 - A impressão de pão  
 com manteiga e brinquedos  
 De um grande sossego  
 sem Jardins de Prosérpina,  
 De uma boa-vontade para com a vida encostada  
 de testa à janela,  
 Num ver chover com som lá fora  
 E não as lágrimas mortas de custar a engolir.  
 Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado,  
 O emissário sem carta nem credenciais,  
 O palhaço sem riso,  
 o bobo com o grande fato de outro,  
 A quem tinem as campainhas da cabeça  
 Como chocalhos pequenos  
 de uma servidão em cima.  
 Sou eu mesmo, a charada sincopada  
 Que ninguém da roda decifra  
 nos serões de província.  
 Sou eu mesmo, que remédio!  
 (PESSOA, 1931)<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Poema intitulado Sou eu, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

No capítulo de análise das informações colhidas no campo de pesquisa, tentaremos cumprir com os objetivos desse trabalho, bem como, verificar até onde o aporte teórico da literatura especializada dialoga com as experiências emergidas na amostra escolhida. Nessa seção, compartilharemos nosso exercício dialético e dialógico, na tentativa de demonstrar as potencialidades autorais do YouTube e os possíveis processos formativos que emergem das experiências nesse ciberespaço.

No primeiro tópico, o(a) leitor(a) encontrará a descrição dos instrumentos de comunicação, produção e compartilhamento de conteúdos que a atual interface do *site* oferece. Essas informações, além de nos ajudarem a compreender as possibilidades e os limites do YouTube, enquanto *site* adaptado para dinâmicas de rede social, explicitam como sua arquitetura auxilia na produção e socialização dos conteúdos que veicula.

No segundo tópico, serão compartilhados os dados colhidos na amostra que possibilitem construir um desenho da dinâmica autoral desses sujeitos e suas singularidades. Serão feitas análises ancoradas na fundamentação teórica que deu suporte epistêmico ao trabalho, no que tange à compreensão que temos sobre o exercício autoral na contemporaneidade. No terceiro e último tópico, serão socializados os processos formativos emergidos das experiências autorais pesquisadas.

As informações dos sujeitos que buscaram compreender os processos autorais e os processos formativos decorrentes dessa dinâmica criativa foram “pescadas” a partir da análise do vídeo vinculado à “corrente” “Conhecendo os Youtubers”, do acervo audiovisual dos canais analisados, das interações audiovisuais e letradas, das respostas dadas pelos atores que manifestaram interesse em responder às questões enviadas e de outros canais que emergiram a partir dos canais vinculados à “corrente”, ou que surgiram com aspectos relevantes para o objeto de pesquisa, na etapa de *entrée* cultural.

## 6.1 A atual interface comunicativa do YouTube

Ao acessar o *site* do YouTube Brasil<sup>37</sup> é possível visualizar, na *home*, (1) um campo de busca para pesquisar conteúdos no banco de vídeos do sítio, (2) um *link* para o usuário enviar seus “próprios” conteúdos, (3) a identificação do usuário conectado, (4) um banner publicitário ocultável, (5) um menu geral na lateral esquerda, (6) uma seção com um resumo dos vídeos inscritos no canal do *youtuber* “logado”, e três menus dinâmicos de exibição de vídeos publicados, que são atualizados constantemente pelo sistema (7). Visualize melhor essa página na Figura 1.

Figura 1 – Home do YouTube Brasil



Fonte: Autor.

<sup>37</sup> <<http://www.youtube.com/>> Acesso em: 8 de abril de 2012.

O menu principal ou “Vídeos do momento” possui as publicações mais recentes, uma amostra de conteúdos organizados a partir de um tema ou evento. O segundo menu, com o título “Recomendado”, são vídeos baseados nas visualizações anteriores do usuário; já o terceiro menu de vídeos compõe uma amostra de vídeos “Em destaque”, de diversos parceiros do YouTube, vídeos populares, ou que já fizeram parte da categoria “Vídeos do momento”.

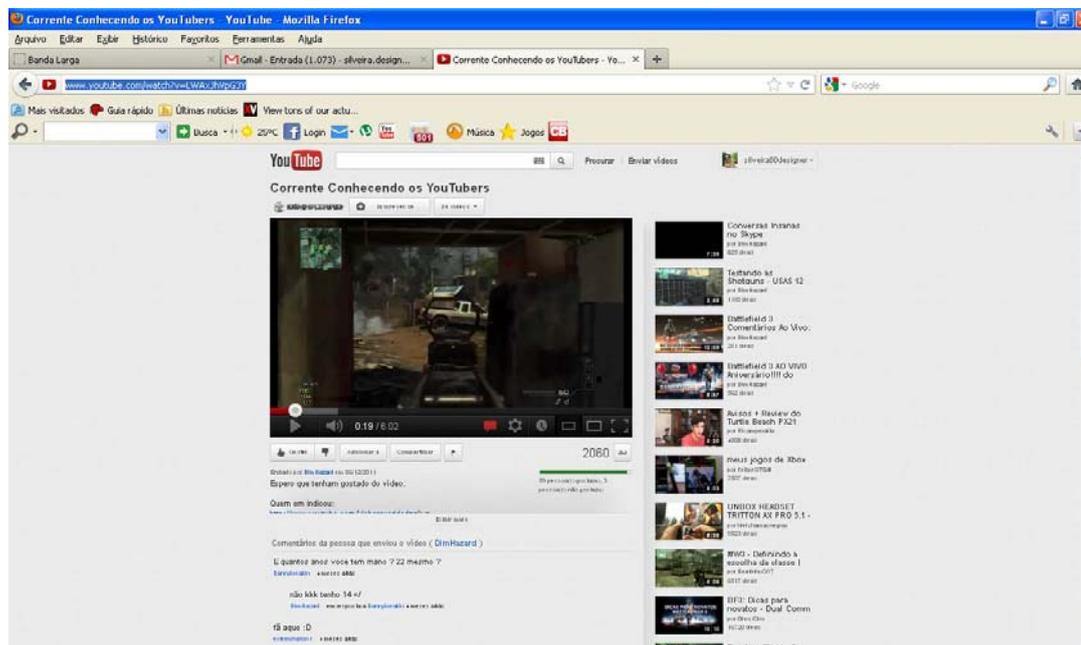
No menu da lateral esquerda, é possível rastrear vídeos categorizados como: vídeos em alta (os mais acessados), os mais populares (os mais seguidos), vídeos de música, entretenimento, esportes, filmes e desenhos, notícias e política, humor, pessoas e *blogs*, ciência e tecnologia, jogos, guias e estilo, vídeos voltados para educação, os que versam sobre animais, automóveis, viagens e eventos e vídeos sem fins lucrativos com ênfase no ativismo político e social. Esse sistema de categorização, no entanto, não é de todo eficiente para filtrar vídeos com precisão, já que o usuário, ao publicar seu vídeo, pode escolher uma categoria, independente do conteúdo. Isso pode acontecer, por exemplo, caso o *youtuber* perceba que, em certa categoria, seu conteúdo terá maiores chances de ser visualizado.

Na página específica de cada canal registrado<sup>38</sup>, os canais são acessados a partir de um determinado vídeo publicado; nesse sentido, o sistema de busca evidencia mais os vídeos que os canais. Assim, a interface nessa seção oferece as seguintes informações: o título do vídeo, um botão que possibilita a inscrição no canal ao qual pertence o vídeo visualizado, a quantidade de vídeos vinculados a esse canal por meio de *uploads*, bem como, vídeos e sugestões recomendadas pelo ator responsável pelo canal, onde podem ser encontrados vídeos de outros *youtubers*. Vide Figura 2 para melhor visualizar.

---

<sup>38</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=LWAXhVpG3Y>> Acesso em: 8 abr. 2012.

Figura 2 – Formato da página específica de cada canal



Fonte: Autor.

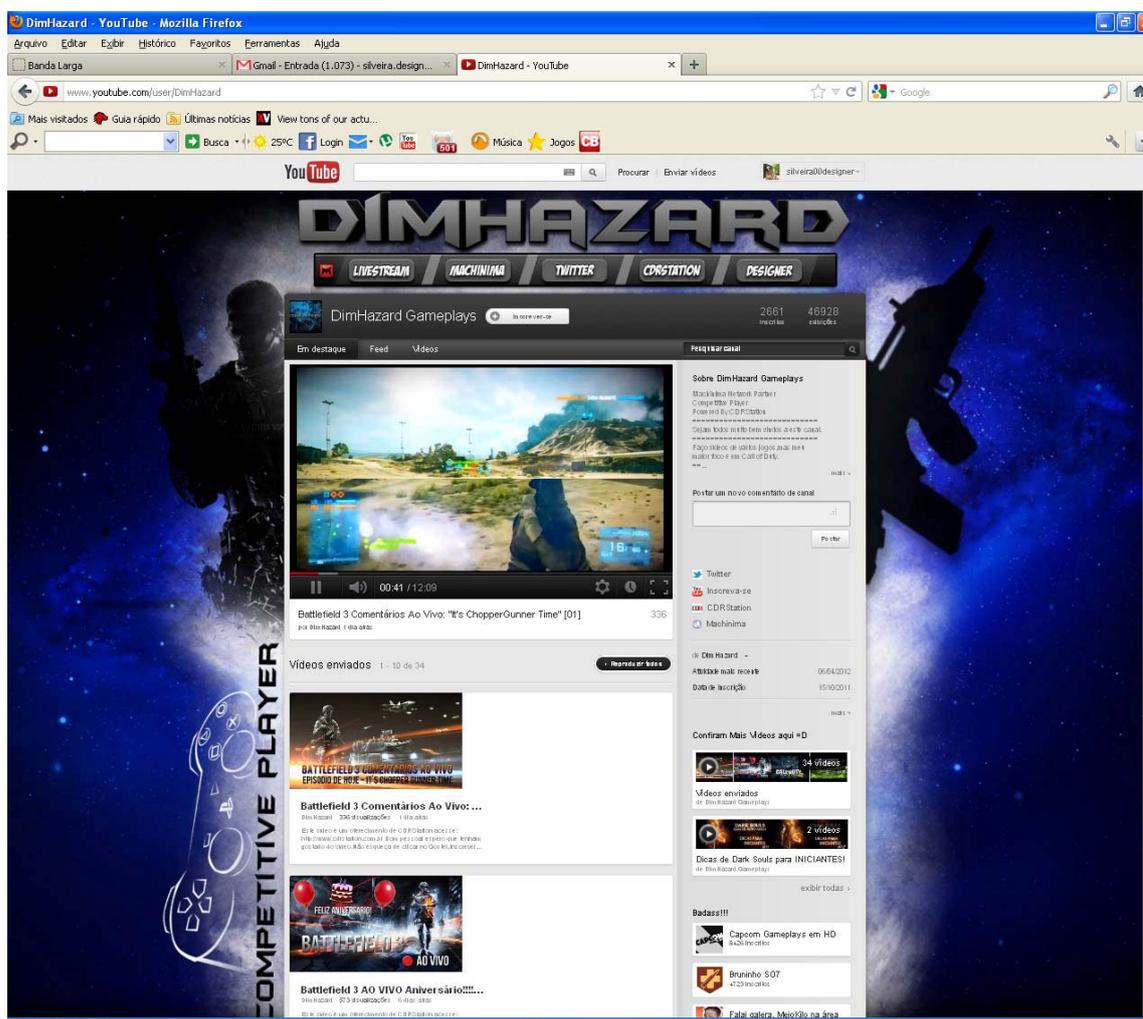
Há também registros estatísticos do vídeo com a quantidade de visualizações, mensurando sua audiência. Existe a possibilidade de adicionar ou compartilhar vídeos com outros integrantes, e é possível qualificá-los a partir dos botões “Gostei” e “Não gostei”, caracterizando uma interação mais reativa (PRIMO, 2003). A interface oferece espaço para comentários, no qual os inscritos no canal ou os meros visualizadores podem registrar suas impressões, a partir de determinado conteúdo exibido, numa dinâmica interativa mais mútua (PRIMO, 2003). Os comentários mais dialógicos podem ser letrados, com no máximo 500 caracteres por comentário, ou audiovisuais, por meio de um vídeo publicado. Todavia, é preciso ter uma conta no *site* para comentar e publicar os conteúdos, ou seja, não é tolerado o completo anonimato.

Ao clicar no *login* ou no *link* da representação de determinado ator social<sup>39</sup> desse ciberespaço, é possível acessar uma página com maior detalhamento de informações a respeito do canal como um todo. Nesse espaço específico, há uma espécie de fichário, onde são visualizados todos os vídeos publicados naquele

<sup>39</sup> <<http://www.youtube.com/user/DimHazard>> Acesso em: 8 abr. 2012.

canal, o número total de inscritos, número total de exibições, exibições específicas de cada vídeo, período de publicação, tempo de duração dos vídeos, canais de comunicação, comentários, um formulário para envio de mensagem reservada, disponibilidade de outros *links* de contato do referido ator (contato em outros sítios do ciberespaço, no Facebook, por exemplo) e lista de parcerias. Para melhor visualizar essa seção, acesse a Figura 3.

Figura 3 - Página com maior detalhamento de informações a respeito do canal, uma espécie de fichário de cada canal



Fonte: Autor.

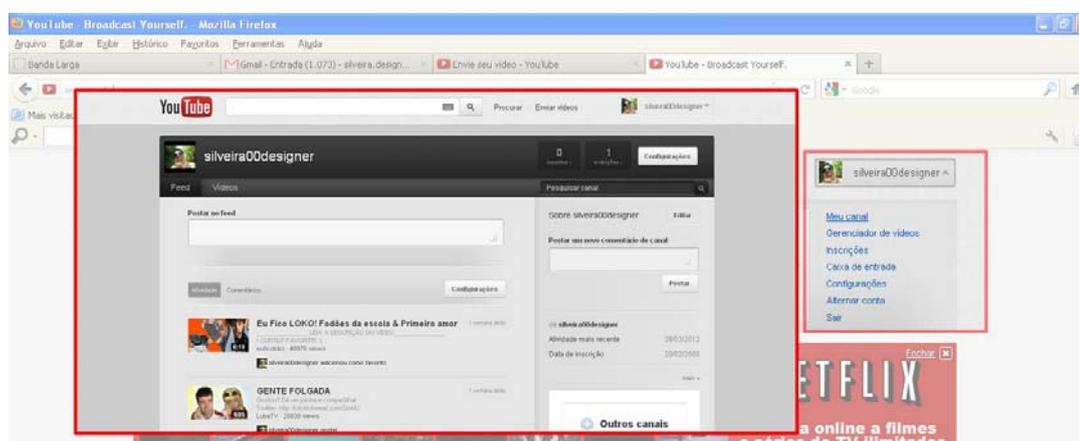
É possível também, nessa seção, se inscrever no canal ou denunciá-lo por conta de alguma transgressão ou agressão não aceita pelas restrições contidas no termo de serviço do *site*, como por exemplo, quando o usuário mostra-se para usar um termo da Google Ltda., como infrator costumaz, ou seja, quando notificado mais de duas

vezes por ações como infringir direitos exclusivos de propriedade, inserção de material obsceno, difamatório ou caluniador, dentre outros<sup>40</sup>.

Cada usuário cadastrado pode configurar seu canal por meio de *links* como: Meu canal, Gerenciador de vídeos, Inscrições, Caixa de entrada, Configurações e Alternar conta. Nesse menu de gerenciamento da conta, é possível definir filtros de interação no canal, permitindo comentários de outros *youtubers* ou condicionando os registros de participação à avaliação prévia do responsável pelo canal. É possível, nesse sentido, não permitir que comentários de outros atores sejam inseridos, eliminando a possibilidade desse canal tornar-se uma rede. Opção muito pouco utilizada, já que a audiência no YouTube, ao contrário das mídias de massa, está fortemente condicionada à participação interativa dos outros atores que compõem esse ciberespaço.

É possível enviar um vídeo previamente editado ou gravá-lo por meio de uma *webcam* conectada ao computador. O sistema ainda permite visualizar listas de reprodução, verificar histórico das páginas, vídeos acessados no *site* e mensagens privadas enviadas por outros *youtubers*. Pode-se também definir e visualizar a lista de favoritos e de conteúdos de preferência do canal, lista dos usuários que aprovaram (“gostaram dos”) seus vídeos, adicionar vídeos como favoritos ou inscrever-se em outros canais do YouTube. Veja a Figura 4 para uma maior compreensão desse espaço e seus instrumentos.

Figura 4 – Painel de configuração do canal



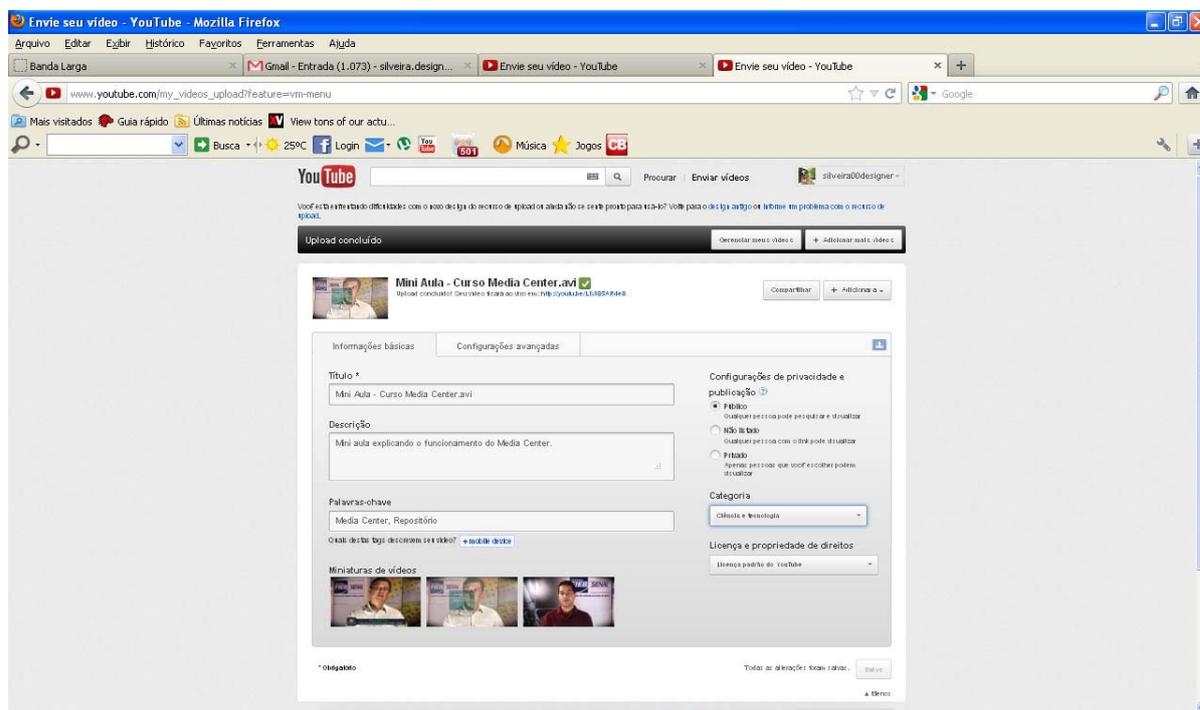
Fonte: Autor.

<sup>40</sup> Para maiores detalhes acessar: <<http://www.youtube.com/t/terms>> Acesso em: 25 mar. 2012.

Na seção de configuração também é possível definir o perfil, editar a reprodução dos vídeos, as opções de *e-mail*, o compartilhamento com contas de outros *sites*, fazer restrições de pesquisa e contato, configurar celular para envio de conteúdo, configurações de publicidade, personalizando as preferências publicitárias que serão exibidas em seu canal. É relativamente fácil verificar as estratégias de comercialização do *site*, através de *banners* comerciais incorporados aos vídeos, sobretudo, aos mais acessados.

Ao iniciar o vídeo, uma propaganda é inserida antes do principal conteúdo videográfico a ser exibido, dando ao internauta visualizador a opção de pular o anúncio após cinco segundos de exibição do mesmo. Depois, no decorrer da apresentação audiovisual, as propagandas são mais comumente visualizadas sobrepostas, na parte inferior dos vídeos, ou embutidas em botões (*links*) publicitários no decorrer da apresentação dos conteúdos, sempre com a possibilidade de ocultação do anúncio por meio de um botão “fechar”, caso a propaganda não esteja incorporada ao vídeo por meio de edição.

No momento em que um vídeo é publicado ou na opção “Gerenciador de vídeos”, o sistema do YouTube possibilita inserir informações de configuração como título, descrição, palavras-chave, definir o tipo de privacidade, livre ou restrita, o tipo de licença, padrão *copy right* ou Creative Commons, o tipo de liberdade que outros atores terão em seu canal em relação a comentários, respostas, votações, incorporações das visualizações dos vídeos em *sites* externos, a disponibilidade dos conteúdos audiovisuais para celulares e TV. Enfim, permite ainda editar os vídeos, acompanhar as estatísticas das visualizações, verificar o número de pessoas que gostaram ou não gostaram do vídeo, vincular os vídeos à lista de favoritos ou a uma nova lista e, por fim, permite excluir as publicações. Visualize melhor na Figura 5.

Figura 5 – Tela de gerenciamento de vídeos no momento do *upload*

Fonte: Autor.

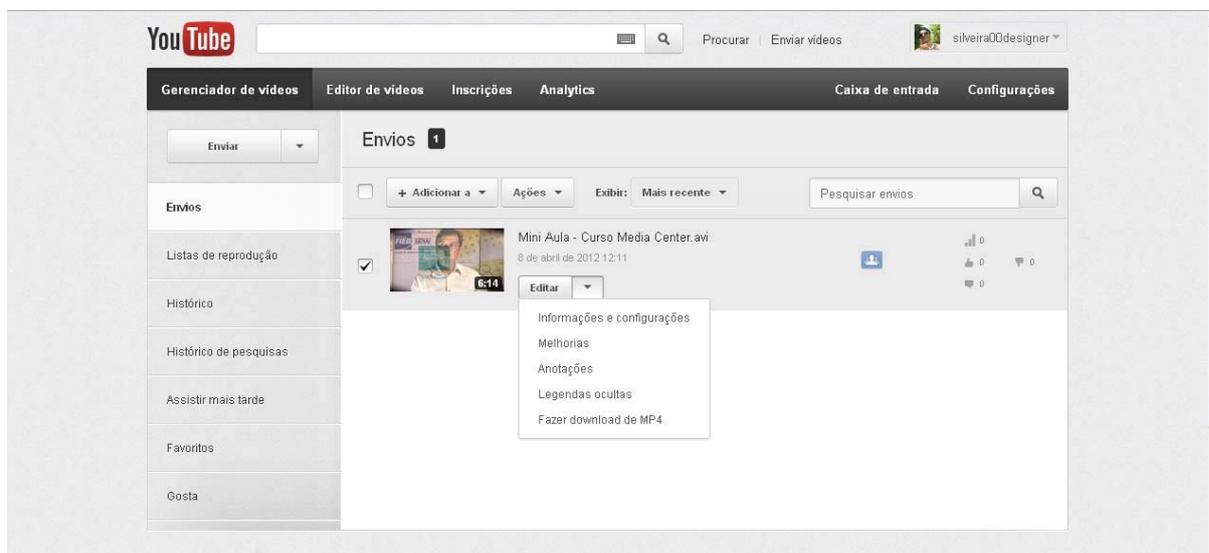
O YouTube oferece ferramentas simples de edição de vídeos que possibilitam a criação de novos projetos audiovisuais, incluindo a utilização de vídeos e arquivos de som cancelados pelos selos da Creative Commons e disponíveis no banco do próprio *site*. O YouTube ainda disponibiliza um editor simples de texto, alguns efeitos de transição de cena, alteração de brilho, contraste e saturação de imagem, aplicação de alguns filtros cromáticos, rotaciona o vídeo para a esquerda ou para direita, possibilita a inserção de legendas, anotações em formatos de balão de diálogos, observações, títulos, pausas de destaques, regulando o momento exato do filme em que esses elementos devem aparecer ou ser ocultados, podendo, ainda, ser inseridos *links* nessas anotações para outros conteúdos de dentro ou de fora do YouTube. As Figuras 6 e 7 ilustram bem essa interface de edição.

Figura 6 – Detalhes do editor de vídeo do YouTube



Fonte: Autor.

Figura 7 – Detalhes da tela de gerenciamento dos vídeos publicados



Fonte: Autor.

Burgess e Green (2009) afirmam que, originariamente, a arquitetura do YouTube não privilegiava a interação comunitária típica de uma rede social, a ênfase da interface desse ciberespaço era centrada em dinâmicas individuais de comunicação. Até 2008 não era possível inserir *links* clicáveis, fazer anotações ou comentários dentro dos vídeos. No entanto, essa tecnologia já estava disponível naquele período.

O que reforça a ideia de que o *site* não foi criado inicialmente para promover interação expressiva.

Também era restrita, no YouTube, a possibilidade de fazer referências a outros vídeos a cada novo comentário, e quando possibilitou a inserção de anotações sobre os conteúdos audiovisuais, esse recurso esteve limitado ao proprietário do vídeo. Todavia, a essa altura, já era possível, em termos tecnológicos, utilizar vídeos como ato de “blogar”, a chamada “vlogagem” (vídeo *blogs*), inserindo palavras-chave e anotações sobre os vídeos de outros usuários. Para burlar essas limitações comunicativas, os *youtubers* desenvolveram estratégias por meio de convenções coletivas, adicionando, por exemplo, *hiperlinks* como anotações nos textos descritivos dos vídeos, ou ainda, sobrepostos nos conteúdos audiovisuais em formato de imagens “linkadas”.

Para Burgess e Green (2009), essa tentativa de contornar a ausência de um mecanismo interativo mais expressivo no *site*, aponta um poderoso desejo em incorporar as produções de vídeos às práticas de rede, além da simples transmissão, além da função de repositório de vídeos para meras exibições contemplativas. A partir desse momento, o diálogo “vlogado” (por meio de vídeos em formato confessional) e o uso de códigos de visualização do YouTube embutidos em outros *sites* ficam cada vez mais comuns.

Foi perguntado aos sujeitos que participaram da amostra se estavam satisfeitos com os instrumentos de comunicação do YouTube e quais sugestões de melhorias eles teriam para o aperfeiçoamento comunicacional do SRS<sup>41</sup>. Dos onze sujeitos que responderam ao questionário, seis afirmaram estar satisfeitos com os instrumentos de comunicação do YouTube e não fizeram sugestões de melhorias, dois *youtubers* disseram que estavam satisfeitos e fizeram duas sugestões, uma que beneficiava os associados em geral e outra que traria benefícios aos canais considerados parceiros

---

<sup>41</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 1-Você está satisfeito com os instrumentos de comunicação do YouTube? Quais melhorias você sugere?

do *site*, ou seja, aos *youtubers* que aderiram ao programa do *site* para alcançar maior público, gerar receita com os conteúdos e aprimorar habilidades<sup>42</sup>.

A primeira sugestão foi que o *site* liberasse a tecnologia *live streaming* para canais que não são classificados como parceiros do YouTube, ou seja, que fosse democratizada a possibilidade de transmitir vídeos em tempo real. A segunda sugestão foi feita por um *youtuber* parceiro. Ele gostaria que o sítio permitisse aos parceiros do *site* controlar os *links* dos *banners* publicitários. Todavia, três dos sujeitos que responderam manifestaram insatisfação com os instrumentos de comunicação. Eles reclamaram de *bugs* (erros) com vídeos que “travam”, nas primeiras 36h, ao alcançarem, mais ou menos, 300 visualizações; afirmaram, também, que a atualização dos vídeos em tempo real, na *home* do *site*, não está adequada, e, mais uma vez, solicitaram a democratização do sistema *live streaming*.

Mattar (2009) identifica, na interface do YouTube, a possibilidade de registrar aulas, palestras e debates, criar *vlogs* sobre educação para se comunicar com os alunos, bem como discute seus limites pedagógicos, técnicos e legais. As barreiras surgem, desde os limites impostos pelo atual sistema de direitos autorais (*copy right*), passando pelas dificuldades de apropriação midiática dos professores, pela qualidade acadêmica duvidosa dos conteúdos gerados pelos usuários do *site*, pela imprecisão e difícil controle dos conteúdos publicados, o que dificulta o rastreamento e a reutilização desses vídeos, até as limitações que Benkler (2007) chamou de limites infraestruturais da camada física, ou seja, limitações de banda larga e barreiras com filtros de segurança dos sistemas operacionais etc.

Atualmente, as possibilidades instrumentais de comunicação desse SRS de apropriação são maiores do que as encontradas nas versões passadas do *site*. É possível interagir por meio de comentários letrados e audiovisuais, inserir *links* dentro e fora dos vídeos, responder por meio de outros vídeos, no mesmo ou em outro canal, é possível também apropriar-se dos vídeos e remixá-los. O sistema ainda possibilita interações reativas quando outro *youtuber* expressa se gostou ou não de um vídeo, interferindo em suas estatísticas de audiência.

---

<sup>42</sup> Para saber mais sobre o Programa de Parcerias do YouTube acesse o link <<http://support.google.com/youtube/bin/answer.py?hl=pt-BR&answer=72851#BR>>.

A interface do *síte* ainda possibilita a interação desses conteúdos além dos próprios limites do YouTube, por meio do sistema *embedded* de incorporação de vídeos, movendo conteúdos e representações de identidade para dentro e para fora do sítio. Segundo Burgess e Green (2009), o YouTube nunca funcionou como um sistema fechado em si, mesmo não sendo um sistema de rede social propriamente dito. De modo geral são esses os instrumentos de interface comunicativa que o YouTube disponibiliza atualmente para a interação dos sujeitos que atuam em seu ciberespaço, seja na condição de atores de rede ou de donos de repositórios audiovisuais.

## **6.2 A construção autoral dos *youtubers***

A construção autoral da modernidade caracterizou-se por dinâmicas reguladoras de discursos teológicos, logocêntricos e filosóficos que apostaram no domínio, na racionalidade, na cultura letrada, no etnocentrismo, nas dicotomias, no exclusivismo, e no unidimensionalismo. Concentrou a produção e veiculação de textos-conteúdos-sentidos nas mãos dos grupos de maior poder social, legitimando certa razão política e econômica. Exerceu, dessa maneira, um papel de controle criativo, social, semântico, tecnológico, jurídico e ideológico.

A construção autoral contemporânea assume um caráter híbrido, no qual se amalgamam características herdadas da dinâmica autoral moderna e outras singulares, próprias dos atuais arranjos sociais. Apesar de ainda funcionar como princípio de economia e controle, apresenta diferenças no modo de produção e circulação desses textos-conteúdos-sentidos. São mais polissêmicos, evidenciam mais os aspectos subjetivos, há mais espaço para o imaginário e o ficcional, são palcos que possibilitam a manifestação de outros grupos ideológicos e epistemológicos. Valorizam as micronarrativas, há uma explícita presença das tecnologias inteligentes em seus processos, uma maior variedade de linguagens textuais, e, sobretudo, caracteriza-se pelo menor controle dos centros tradicionais de apropriação, produção e veiculação dos conteúdos autorais.

Para contrapor o conceito moderno de autoria, denunciado por Foucault (2006), tentamos construir um encadeamento semântico que mais o aproxime de um exercício criativo. Recorrendo à origem latina da palavra, como fonte de inspiração, autor, nesse trabalho, é um agente que aumenta e faz crescer uma área de conhecimento, um campo do saber, uma experiência de vida. Autoria entendida enquanto processo de articulação, organização e dinamização dos discursos, ao contrário da função autor da modernidade. Autor aqui compreendido, não como origem, mas como misturador de escritas. Um organizador de textos coletivos que amplia a textualidade posta e seus sentidos, que experimenta um exercício de *autopoiesis*.

Ainda que não seja portador de uma absoluta originalidade, não apenas reproduz, assimila o que está posto, mas também ressignifica, singulariza. Uma autoria que não mais se contenta com o consumo passivo típico da dicotomia emissor-receptor, promovendo construções coletivas e participativas, processo que Jenkins (2009) chamou de autoria cooperativa. É nessa acepção que serão, a partir de agora, compartilhadas as dinâmicas autorais tecidas pelos *youtubers* pesquisados. A autoria aqui proposta assume um caráter de exercício já que as dinâmicas de controle de produção de sentido que instauram nossa atual realidade, em certa medida, ainda operam na lógica moderna, no entanto, já oferecem brechas. Agarremo-nos a elas!

O YouTube, em sua dimensão de rede social, possui uma dinâmica diferente das redes sociais propriamente ditas do ciberespaço. Seus conteúdos, em especial os audiovisuais, não funcionam apenas como meio de interagir e comunicar ideias. Há casos em que eles são a interação propriamente dita. A partir da amostra pesquisada, foi possível perceber, pelo menos, duas formas de organização das redes no sítio: redes organizadas a partir dos canais e redes organizadas a partir de vídeos.

Nas redes que se organizam a partir da filiação a canais, é possível perceber a construção, tanto de laços fracos, a partir de filiações com pouca interação, quanto de laços fortes, menos frequentes, a partir de construções coletivas mais evidentes.

Sugerindo, inclusive, que, em certos momentos, além de rede de filiação, o mesmo canal também pode ser uma rede emergente, dependendo da atuação dos atores envolvidos. Casos, por exemplo, em que dois ou mais *youtubers* produzem juntos algum vídeo, jogam em parceria *on-line*, fazem comentários, indicam reciprocamente seus trabalhos etc.

Outra forma de organização encontrada é a de redes que não se organizam a partir dos canais, mas em torno de certos vídeos que funcionam como conectores, surgindo, dessa forma, uma expressiva rede de associação (RECUERO, 2010) videográfica, em torno de determinada temática. Apesar de não contribuir para gerar laços sociais mais fortes e estreitos entre seus atores, a exemplo das redes emergentes (RECUERO, 2010), promove uma interação audiovisual muito expressiva, que ganha muita notoriedade dentro e, em certos casos, fora do YouTube.

A corrente “Conhecendo os Youtubers” é uma dessas redes de filiação e criou uma espécie de vínculo de rastreamento de conteúdos que possuíam um denominador comum: atores que se autodenominavam *youtubers* e que compartilhavam impressões e objetivos acerca de sua trajetória no sítio, gerando, dessa forma, uma rede social de associação ligada pelos vídeos da “corrente”, além das microrredes que cada canal constitui, desde que possua uma interação expressiva, em termos de coletividade, como já foi detalhado no capítulo Autoria no YouTube.

A “corrente” consiste na elaboração de um vídeo com respostas para cinco perguntas e na indicação de pelo menos mais três outros canais de outros autores para participarem e darem continuidade a essa rede. Nesses vídeos, os *youtubers* compartilham o nome e sobrenome, local onde nasceram, local onde atualmente moram, a razão pela qual começaram a fazer vídeos no YouTube e por qual motivo produzem esse tipo de conteúdo atualmente.

O objetivo é conhecer melhor os atores que estão produzindo conteúdo nessa rede para divulgar seus canais e conteúdos. A rica possibilidade de detalhamento, a partir dos depoimentos desses vídeos, como forma de compreender as razões desses sujeitos em operar nesse espaço, contribuiu muito para a escolha dos canais

participantes da “corrente” como fio condutor, o fio de Ariadne da amostra. Ao inserir as palavras-chave - conhecendo os youtubers - no campo de busca do *site*, surge uma lista de exibição com os vídeos participantes dessa microrrede. O critério de escolha foi feito por ordem de apresentação dos vídeos oferecidos pelo próprio sistema.

O sistema de busca do YouTube ofereceu, até o dia 25 de maio de 2012, a visualização de aproximadamente 402 vídeos explicitamente vinculados à “corrente” por meio do título “Conhecendo os YouTubers”. Desse total, onze manifestaram interesse em participar da pesquisa, os demais não responderam ao convite, mesmo após última tentativa, com a elaboração de um vídeo convite<sup>43</sup> que buscou sensibilizar esses sujeitos por meio de uma linguagem audiovisual humorada, inspirada nas produções do YouTube.

A dificuldade em sensibilizar e envolver esses sujeitos em processos acadêmicos evidencia o quanto essas dinâmicas comunicacionais estão distantes dos tradicionais domínios do logocentrismo. Quando convidado a participar da pesquisa, um dos sujeitos questionou “Qual seria a utilidade de meus vídeos para o trabalho acadêmico?”. Após elucidar a importância dessa atual dinâmica de produção em rede de conteúdo, o autor me autorizou a utilizar seus dados, mas não respondeu ao questionário anexo. Insisti para que respondesse às questões, mas não houve retorno.

Esse distanciamento é fruto de um processo histórico construído em bases dicotômicas que separaram os campos do saber midiático e escolar (HETKOWSKI; NASCIMENTO, 2009). Após anos de desvalorização desses espaços, considerados superficiais pela modernidade científica burguesa e alienantes pela ciência comunista (BULHÕES, 2009), quando a ciência predispõe-se a debruçar-se sobre esses objetos, eis que surge a “vingança” do recalcado. A maioria dos sujeitos da amostra não manifestou interesse em compartilhar suas percepções conosco. Entendendo que o silêncio por si só expressa um posicionamento implícito. O aparente desinteresse sugere a deslegitimação do fazer científico nesse espaço.

---

<sup>43</sup> Para visualizar o vídeo convite, acessar <<http://www.youtube.com/watch?v=WBE5K4xsOQ>>.

Para a pesquisa, essa tímida adesão terminou por dificultar a compreensão da razão de ser de uma maior quantidade de *youtubers* nessa construção autoral. Esse dado por si só aponta a necessidade de investigação para melhor compreender os atuais motivos desse silêncio e a criação de métodos que busquem superá-lo, promovendo um maior envolvimento desses sujeitos em pesquisas que buscam entender as dinâmicas sociais do ciberespaço. O que de certa forma atenuou o impacto desse silêncio foram os relatos registrados nos vídeos vinculados à “corrente” “Conhecendo os Youtubers”. As interações com os outros atores também demonstram indícios da razão de ser *youtuber* desses atores, no entanto, há brechas que só poderiam ser preenchidas mediante o posicionamento explícito desses sujeitos em relação ao nosso objeto de pesquisa.

Ainda que não seja um compromisso desse trabalho a produção de generalizações, foi possível perceber alguns padrões, não homogêneos, mas hegemônicos, na amostra. A maioria dos *youtubers* que participaram da “corrente” é composta por sujeitos do gênero masculino, brasileiros, predominantemente moradores das regiões sudeste, sul e centro-oeste do Brasil, e a temática que prepondera quase que exclusivamente, nos canais vinculados à “corrente”, versa em torno dos *games*. Ou seja, essa microrrede no YouTube revelou-se formada, essencialmente, por *players*, especializada em divulgar jogos digitais e estratégias de jogabilidade a partir dos vídeos comentados.

Dos onze *youtubers* que responderam ao questionário, dez homens e uma mulher, todos permitiram a socialização de seus *logins*, dez aceitaram compartilhar seus registros e as interações encontradas em seus canais, e apenas um, o MessiasFriendly, não autorizou a reprodução dos seus comentários e dos seus conteúdos no corpo desse trabalho. Segue abaixo a identificação dos *logins* desses atores do YouTube, e os *links* dos seus respectivos canais: ancaladomcz<sup>44</sup>, DannyelDJdetonados<sup>45</sup>, detonadosgod<sup>46</sup>, diegoalemao22<sup>47</sup>, DimHazard<sup>48</sup>,

---

<sup>44</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=Rrs4rdF3ZYA>>.

<sup>45</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=-GqbCkJee6I>>.

<sup>46</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=SNo42-S5D8U>>.

<sup>47</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=OMb-muXjPjg>>.

<sup>48</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=LWAXjHvPG3Y>>.

MarcZero<sup>49</sup>, MessiasFriendly<sup>50</sup>, MineofRick<sup>51</sup>, Nathanaeldie<sup>52</sup>, PannyMonster<sup>53</sup> e VozFinaeVozGrossa<sup>54</sup>. Esses sujeitos dividiram conosco a visão que possuem sobre alguns aspectos do seu processo criativo, respondendo ao questionário enviado com oito perguntas.

A partir dos vídeos vinculados à “corrente”, foi possível compreender nuances dos sentidos construídos pelos próprios sujeitos em relação a suas atuações nesse ciberespaço. Após identificação, os *youtubers* dizem a cidade onde nasceram e a cidade onde moram atualmente, respondem o porquê começaram a fazer vídeos e o motivo pelo qual fazem vídeos atualmente no YouTube.

De modo geral, a razão pela qual os *youtubers* vinculados à “corrente” começaram a produzir seus conteúdos, segundo seus relatos videográficos, é por conta do prazer que possuem em jogar, em trabalhar com a edição dos vídeos e em compartilhar seus conhecimentos com outras pessoas. É muito comum relatarem que começaram assistindo a canais de *youtubers* estrangeiros ou brasileiros, especializados em dicas e comentários a respeito dos jogos digitais para aperfeiçoarem sua jogabilidade, ou, ainda, buscando dicas de *hardwares* e *softwares* mais adequados para os jogos. Inspirados nessas experiências, começaram a produzir seus próprios conteúdos.

Manifestaram necessidade, em seus discursos, de fazer seus próprios comentários, dar sua opinião, expressar concordâncias e discordâncias dos conteúdos de outros *youtubers* ou, ainda, compartilhar conhecimentos sobre jogos diferentes, não muito comentados, traduzir tutoriais originariamente feitos em língua estrangeira para ajudar outros jogadores e jogar com outros parceiros, compartilhando análises e vivências em torno dos jogos digitais. Esses atores manifestaram o desejo de fazer parte dessa dinâmica de comentar e dar dicas sobre jogos no YouTube.

---

<sup>49</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link

<<http://www.youtube.com/watch?v=vVmg5Yxd9Yw&feature=channel&list=UL>>.

<sup>50</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=AWtDcXSEpsk>>.

<sup>51</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=fvOkTduItog>>.

<sup>52</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_N6tBVmZJtc](http://www.youtube.com/watch?v=_N6tBVmZJtc)>.

<sup>53</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=KWSTLo2uang>>.

<sup>54</sup> Ver o canal desse *youtuber* por meio do link <<http://www.youtube.com/watch?v=SQgwCHPCsos>>.

Necessidade de se expressar, opinar, autorizar-se, e, ao mesmo tempo, ajudar outros apaixonados pelos *games*.

Há muitos registros<sup>55</sup> do tipo “não vivo do YouTube [...] faço por prazer, [...] porque gosto” (interator@1), “para a vossa diversão e para o meu entretenimento” (interator@2). “É o que a gente gosta” (interator@3), “falar disso é bacana, é legal [...] para me divertir, dar risada, é uma terapia para mim” (interator@4). O prazer de jogar, o entretenimento e a ideia de que essa experiência é terapêutica é muito recorrente nos discursos. O desejo e o prazer de participar dessa dinâmica comunicativa, de ter um lugar nesse espaço para expressar-se, para ser ouvido, para influenciar outros atores e para divertirem-se juntos. Por isso, esse é o tipo de dinâmica formativa que pode ser considerada instituinte. Seguem, abaixo, transcrições de atores que autorizaram a reprodução das interações nesse trabalho e que ratificam tal percepção:

*“Eu comecei a ver alguns game players detonados na internet e comecei a me interessar. Ah, eu via...como posso explicar pra vocês? Ah a interatividade, não sei se assim eu posso falar, de quem tá gravando com quem tá assistindo. É bem legal isso, você poder trocar uma ideia com uma pessoa que gosta do mesmo game que você, ou que tem um ponto de vista diferente, também é legal. Então foi por isso que eu comecei a gravar vídeos porque eu gostaria de comentar sobre algum vídeo. Aliás, sobre algum game que eu gosto, e eu gostaria de ver a opinião de outra pessoa até pra entender melhor a história.”* (PannyMonster).

O depoimento transcrito abaixo reforça o discurso pautado no prazer e diversão para justificar o envolvimento com esse tipo de produção de conteúdo.

*“Eu faço vídeos, cara, porque é um hobby pra mim. Eu gosto muito de fazer vídeos. Acho que assim, cara, fazer vídeos é a coisa mais legal que tem, na moral [...] além de ser um hobby, assim, de jogar videogames, e tal, fazer vídeos, cara, é muito legal, acho que pra quem me segue no Twitter sabe, né? Que antes de eu pegar roupa eu ficava colocando lá, né? Tô com vontade de fazer vídeo. Quero fazer vídeo. Então eu gosto de fazer vídeo, cara, porque é...porque eu gosto (risos), eu*

<sup>55</sup> Transcrevi literalmente as respostas dos sujeitos, mantendo inclusive a estrutura gramatical, pontuação, acentuação, etc., usada por eles.

*acho. Pra mim é a própria diversão e também eu agrado a alguns, outros não, né? Também não tem como agradar a todos. Mas é [...] pra mim é diversão mesmo, meu hobby.”* (DimHazard).

Para maior compreensão da razão desses sujeitos, no que tange às questões do processo autoral, perguntou-se o que eles entendiam por “ser um autor”<sup>56</sup> e se, diante de suas experiências no YouTube, consideravam-se autores desse sítio<sup>57</sup>. Para os onze sujeitos que responderam ao questionário, o autor é o ser que fez determinado trabalho, que usa a imaginação para criar textos, vídeos, músicas e compartilha suas produções.

A ideia que melhor define a figura do autor, para esses sujeitos, é a de um ser criador. Entendem que essa autoria está vinculada a processos criativos, pois autor, nessa acepção, é *“aquele que ‘constrói’ uma ideia formatada em seus conceitos e experiências, seja ela uma frase ou um livro.”* (ancaladomcz). *“No meu ver, autor é qualquer um que tem algo de sua autoria. Eu fiz o trabalho “X”, então sou autor do trabalho “X””,* pensa MarcsZero; Já PannyMonster, de forma similar, acredita que autor é alguém que usa *“a imaginação para criar algo. Textos, vídeos, músicas, etc.”*<sup>58</sup>.

Para detonadosgod, o exercício autoral é mostrar *“suas ideias e opiniões no seu trabalho, ou seja, tendo total influencia do seu pensamento no momento do mundo”*; e DannyelDJdetonados complementa, *“é ser livre, ter seu próprio conceito de vida”*. Apenas dois dos entrevistados não se veem como autores, e também não explicam o motivo dessa percepção. A maioria dos sujeitos se considerou autor(a) do YouTube, fazendo a ressalva de que essa autoria está vinculada a suas falas e modos de produção dos vídeos, não aos jogos que comentam. Segundo Nathanaeldie *“De certa forma sim, de outras não. Eu mesmo edito, gravo meus vídeos, mas não sou o autor do jogo, não fui eu que fiz o jogo que estou jogando,*

<sup>56</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 4 - Para você o que é ser um autor? (Na literatura especializada existem várias definições. Qual a sua?).

<sup>57</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 5 -Você se considera um autor com suas produções no YouTube?

<sup>58</sup> *Idem.*

*isso vale para os AMV's, Utilizo o trabalhos de outros autores, mas criou minha própria produção, a partir do trabalho deles.”*<sup>59</sup>

Nove dos sujeitos afirmam que seus conteúdos possuem criatividade<sup>60</sup> e justificam esse entendimento pelo esforço em trazer assuntos diferentes para seu público alvo, porque condicionam a criatividade à noção de originalidade dos conteúdos criados, sem recorrer à cópias de outros conteúdos, ou pelo esforço em implementar ideias criativas, por meio de piadas que condicionam, segundo o *youtuber* MarcsZero, o sucesso ou fracasso de um vídeo.

Nesse sentido o *youtuber* ancaladomcz arremata: *“Toda a criação é criativa, independente de ser uma idéia nova ou melhorada se você põe seu “eu” nela é criativa.”*<sup>61</sup>. No entanto, dois desses sujeitos não consideram seus vídeos criativos. MineofRick e Nathanaeldie avaliam que existem muitas pessoas produzindo vídeos sobre *games*, ainda que cada um possua seu estilo próprio. Ao que parece, eles condicionam a noção de criatividade à de originalidade, e por isso não consideram suas produções criativas, ainda que reconheçam que contribuíram para disseminar esse tipo de produção no YouTube.

Para melhor entender o processo de apropriação instrumental dos *youtubers* perguntou-se como eles aprenderam a produzir os seus vídeos<sup>62</sup>. As respostas mais recorrentes são as que apontam experiências autodidatas por meio de pesquisas e tutoriais em *sites* especializados e buscas por informação sobre *softwares*, *hardwares* e estratégias comunicacionais no próprio YouTube, a ajuda de outros atores, *youtubers*, amigos, parentes, também aparece como forma de apropriação tecnológica.

Nenhum dos entrevistados disse ter passado por um processo formativo formal para atuar nesse ciberespaço e produzir seus conteúdos. O que evidencia que a experiência de apropriação tecnológica, dessa parte da amostra, não está vinculada

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 7-Você considera seus vídeos criativos? Por quê?

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 6 - Como você aprendeu a produzir os seus vídeos?

a processos de formação instituídos, mas instituintes, que partem do desejo dos próprios sujeitos em manifestar-se nesse espaço de comunicação.

PannyMonster afirmou que sua aprendizagem tecnológica foi autodidata, contou com sua criatividade e curiosidade para aprender a produzir seu conteúdo do YouTube. DimHazard e ancaladomcz enfatizaram o auxílio de outros *youtubers* para conhecer equipamentos de gravação, programas de edição, compartilhando dicas e ideias, promovendo, dessa forma uma aprendizagem colaborativa para a construção de seus conteúdos, tanto na dimensão instrumental quanto nas estratégias criativas para agradar e conquistar audiência. MarcsZero compartilha parte do segredo do seu sucesso no *site*:

*“Por mais clichê que seja, tudo na vida que conseguimos hoje é auxiliado por conhecimentos que tivemos no decorrer dela. Eu desde bem mais jovem já me interessava em produzir conteúdo para a internet (desde blogs a até outros tipos de formatos para o Youtube), isso veio me dando bagagem tanto em edição de vídeo quanto em saber o que dá certo ou não nesse meio. Não que eu me considere alguém totalmente ciente do que fazer no Youtube para que dê certo, mas eu consegui um formato 'de sucesso' que sei que pode abranger mais do que somente o Youtube "Gamer", mas também o usuário que vai atrás de apenas entretenimento e conteúdo que o faça rir.”*

Para entender a dimensão dessa experiência nos espaços vividos *off-line*, perguntou-se qual foi o impacto trazido pela experiência criativa nesse ciberespaço em suas vidas fora da rede audiovisual<sup>63</sup>. A maioria dos sujeitos respondeu que essa experiência criativa despertou um maior interesse pela tecnologia, um maior desejo de aprender e criar. Proporcionou ainda, visibilidade e prestígio, no mundo dos *gamers* da *internet*, ampliou conhecimentos, possibilitou crescimento na capacidade comunicativa, superação da timidez, rendimento financeiro e aumento do ciclo social de amigos.

---

<sup>63</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 8 - Qual impacto em sua vida essa experiência no YouTube proporcionou?

Despertou, ainda, um desejo maior de gravar vídeos para compartilhar com os amigos e ver a opinião deles. Enfim, “*um maior entendimento do ser humano com suas qualidades, defeitos e medos [...] e uma introspecção em meus conceitos.*” (ancladomcz). Contudo, o diegoalemao22 não identifica qualquer impacto dessa experiência em sua vida, pois considera essa vivência “*apenas um passatempo*”. Depois de conhecer as razões, desejos e expectativas desses sujeitos em atuar no YouTube, será compartilhada mais detidamente a leitura feita acerca das suas apropriações criativas e estratégias comunicacionais nesse ciberespaço.

À medida que as imagens videográficas exibem o jogo sendo jogado individualmente ou em parceria, os *players* tecem comentários, oferecem dicas, sugerem estratégias para superar as fases, fazem comparações, trocam informações acerca dos *softwares* e dos *hardwares*. Na maior parte dos vídeos, os autores narram as jogadas por meio de locução e fazem comentários sem mostrar o corpo, mas há casos em que os *youtubers* mostram o rosto, utilizando o recurso da tela sobreposta. Na tela dominante do vídeo, apresentam o jogo e suas jogadas, e numa tela reduzida, a sua imagem ou a de outros parceiros.

As formas básicas de interação são por meio do próprio conteúdo audiovisual, por meio dos comentários letrados registrados, abaixo de cada vídeo, por meio do formulário de mensagem reservada, por meio de *links* que apontam para outros conteúdos do mesmo canal ou do canal de outro participante, e, também, por meio da produção de vídeos em parceria com outros *youtubers*.

Outra forma interessante de interação encontrada, a pesar de menos frequente, é o convite feito aos *youtubers* inscritos em determinado canal, que acompanham sua produção audiovisual, para enviar seus vídeos com respostas, sugestões comentários, a partir de uma provocação feita pelo *youtuber* responsável pelo canal. Esse material, via de regra, costuma ser filtrado, moderado e remixado antes de ser publicado. Há canais que fazem promoções, oferecem brindes, a exemplo dos programas de entretenimento da mídia clássica, e o constante agradecimento pela audiência é um recurso muito manifestado pelos *youtubers* aos atores inscritos em seus canais.

Os canais que possuem muitos inscritos precisam criar *feedbacks* para manter sua audiência. A esse respeito, após enviar uma bateria de convites aos *youtubers*, um deles me respondeu da seguinte forma: “*desculpa mais recebo mensagem demais por dia e você fez um texto gigante eu nao pude ler abraços.*”<sup>64</sup>. Após explicar o motivo do texto “gigante”, de forma sintetizada, e ratificar o convite, o sujeito respondeu: “*obrigado mais por enquanto nao tenho tempo mais agradeço de coração*”<sup>65</sup>.

A recusa ratifica a pouca importância que as pesquisas acadêmicas parecem ter nesse ciberespaço, mas a gentileza da recusa pode sugerir uma estratégia de manutenção de audiência, afinal, também sou um possível seguidor do canal. Esse evento serviu para que realizasse um esforço maior de síntese do convite, árduo exercício diante da necessidade de explicar o projeto para deixar sujeitos cientes do que poderão fazer parte, como sugere os cuidados éticos trazidos pela literatura.

Os vídeos analisados, via de regra, possuem vinhetas de abertura com a logo do canal, efeitos simples de animação gráfica e a forma de apresentar o conteúdo assume um tom muito próximo dos programas de entretenimento da televisão, uma oratória com aparentes improvisações, adaptações e traduções que buscam reproduzir a espontaneidade da oralidade primária, da conversação cotidiana, carregadas de subjetividades, a exemplo dos programas de auditórios, dos *games show*, dos *talk shows* e dos apresentadores da MTV. Os *youtubers* criam formas de atrair e manter a audiência por meio de piadas, comentários espirituosos, enquetes, promoções etc.

Compreendo esse tipo de assimilação como um exercício criativo de apropriação decorrente dos últimos anos de imersão numa cultura midiática. Como Jenkins (2009) exemplificou ao compartilhar os casos que classificou como cultura participativa dos fãs, a exemplo da experiência de Heather Lawver com a obra ficcional Harry Potter e sua subsequente apropriação através do *Daily Phopet* (O Profeta Diário), esses sujeitos, durante o último século, foram fortemente emergidos

---

<sup>64</sup> Transcrição feita *ipsi literis*, incluindo pontuação e estrutura gramatical da mensagem do sujeito.

<sup>65</sup> *Idem*.

numa cultura midiática que os situava na condição de consumidores, contempladores, admiradores, seguidores, fãs.

Como fruto desse repertório formativo e a partir da maior popularização dos meios de produção de conteúdos, e, portanto, de sentidos, evento propiciado pelas tecnologias digitais em rede, esses sujeitos nutriram o desejo de não apenas consumir, mas participar dessa dinâmica criativa de forma menos passiva. Diante das atuais condições tecnológicas, surge a possibilidade de autorizar-se nesse tipo de agenciamento sociotécnico, na busca pela legitimação e pela valorização social nesse “estar aí” midiaticizado. O sujeito é mergulhado na cultura e na linguagem, assimila essa formação simbólica coletiva, apropria-se dela e, de modo singular, pode ressignificá-la de acordo com seu modo de ser nesse espaço<sup>66</sup>. Como propõe Maffesoli (2004), dessas dinâmicas, desse lugar, nasce o elo das socialidades contemporâneas.

A utilização de piadas, de discursos informais, o uso de palavrões, a constante recorrência ao humor como elemento propulsor de audiência parece ser uma fórmula de comunicação que faz bastante sucesso nesse ciberespaço, quase se configurando como “lei” para atingir audiência e popularidade expressivas, sobretudo, quando se trata de produção independente da grande mídia. Há uma expressiva variedade de conteúdos no YouTube, mas os que versam sobre elementos do cotidiano, construídos por meio de paródias e utilizando recursos ficcionais do humor, como a sátira, parecem ter maior audiência, dentre as produções independentes. O discurso “sério” não atrai tanto os sujeitos desse espaço.

No mês de março, um vídeo intitulado “Para nossa alegria”<sup>67</sup> foi a “bola da vez”. Virou “febre” no YouTube, não só atingindo altos índices de audiência como gerando várias versões e paródias que terminaram por culminar na fama dos seus

---

<sup>66</sup> Construção teórica fruto das contribuições textuais do prof. Arnaud Lima Jr., na banca de qualificação desse projeto, realizada no dia 29 de junho de 2011.

<sup>67</sup> Para conferir acessar:

<[Acesso em: 9 abr. 2012.](http://www.youtube.com/watch?v=rQ6tmLj1nzo&oref=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fresults%3Fsearch_query%3Dtomar%2Bbons%2Bdrink%26oq%3Dtomar%2Bbons%2Bdrink%26aq%3Df%26aqi%3D%26aq1%3D%26gs_nf%3D1%26gs_1%3Dyoutube.3...318469.321752.0.322046.16.16.0.0.0.0.225.2224.6j3j7.16.0.></a></p></div><div data-bbox=)

protagonistas em dimensões nacionais, atraindo, inclusive, a atenção da grande mídia. Trata-se de um vídeo caseiro feito e protagonizado por dois irmãos e sua mãe cantando uma música religiosa de forma amadora e desafinada. O vídeo rapidamente atraiu a atenção dos internautas do YouTube que produziram várias paródias a respeito. De forma similar, outro vídeo fez grande sucesso em 2011 ao exibir um travesti tentando demonstrar uma boa condição de vida no exterior, rebatendo supostos boatos de que “estava na pior”. O vídeo foi intitulado “Luisa Marilac em Roqueta del Mare - Espanha”<sup>68</sup> e rendeu diversas paródias.

Essa tendência de legitimação do humor e das paródias estava desde o nascimento da popularização desse ciberespaço. Burgess e Green (2009), ao estudarem o surgimento do YouTube, destacam a popularidade do primeiro *hit* de sucesso do *site*, um trecho do quadro cômico intitulado Saturday Night Live, da rede de TV NBC Universal, que exibia dois *nerds* nova-iorquinos cantando *hap*. O papel da paródia nesse espaço de expressão também foi percebido por Jenkins (2009) quando relatou o caso do vídeo do Boneco de Neve, cobrando medidas de proteção ambiental aos presidenciáveis das eleições de 2008, nos EUA.

O vídeo “oração. a banda mais bonita da cidade (c/ leo fressato)”<sup>69</sup>, um *clip* musical, também de 2011, inspirado na estética de vídeos amadores, mas com acabamento profissional, seguiu o mesmo caminho e gerou versões com os mais variados títulos, todos investindo na linguagem satírica, a exemplo de “a banda mais repetitiva da cidade”<sup>70</sup>, criticando o refrão da música original, “Construção a banda mais bonita da universidade [UFPB]”<sup>71</sup>, criticando as condições precárias da Universidade Federal da Paraíba e a “kitnet mais apertada da cidade”<sup>72</sup>, abordando questões sobre moradias inadequadas.

---

<sup>68</sup> Para conferir acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=K02Cxo3fAC8>  
> Acesso em: 9 abr. 2012.

<sup>69</sup> Para conferir acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=QW0i1U4u0KE>  
> Acesso em: 9 abr. 2012.

<sup>70</sup> Para conferir acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=adsOwBYDpQ0>  
> Acesso em: 9 abr. 2012.

<sup>71</sup> Para conferir acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=Q4xeSDYEvWo>  
> Acesso em: 9 abr. 2012.

<sup>72</sup> Para conferir acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=kDjA5Fxs-dM>  
> Acesso em: 9 abr. 2012.

Esses exemplos trazidos ilustram como esses conteúdos são compartilhados e em que medida se tornam elementos componentes de uma rede nesse ciberespaço, seja por meio de uma dinâmica de rede associativa ou emergente, seja por meio de interações de sujeitos vinculados a um canal específico ou por meio de vídeos referenciados que estabelecem uma rede semântica em torno de determinado conteúdo.

As produções que trazem como tema o cotidiano, o banal, são muito recorrentes nesse sítio, o que reafirma a importância que as micronarrativas vêm ganhando nos “altares” contemporâneos de produção de conteúdo midiático. Isso também reforça, para leituras mais tradicionais, a ideia de que espaços como o YouTube não servem para se construir críticas sérias. No entanto, ao analisar o vídeo “Construção a banda mais bonita da universidade [UFPB]” fica evidente a crítica social construída a partir da paródia de outro conteúdo midiático, aproveitando, inclusive, a audiência que o vídeo original havia gerado como estratégia para chamar a atenção da opinião pública para o abandono das universidades federais pela administração governamental.

Ainda que os sujeitos não tenham tido o interesse inicial de construir uma crítica comprometida com determinada ideologia política, o que essas dinâmicas criativas evidenciam é a possibilidade de utilizar esse tipo de rede para construir dinâmicas comunicativas de grande alcance e visibilidade, seja para propagar ideias políticas, seja para entreter ou buscar formas de expressão e notoriedade. Os *youtubers* utilizam-se dessas dinâmicas de rede para socializar seus conteúdos e comunicar-se com outros atores. O sistema possibilita a restrição do acesso aos conteúdos dos canais, mas raramente esse mecanismo restritivo é utilizado, já que a interação entre conteúdos e internautas é o que promove a audiência desses espaços. É o que torna o YouTube singular e o faz existir socialmente.

Além do “império” do riso, há uma valorização de uma estética da realidade midiaticizada. Quanto mais espontâneos, informais, descontraídos, despretensiosos os vídeos **aparentam ser**<sup>73</sup>, mais sucesso fazem. Compreendo que não se trata da

---

<sup>73</sup> Grifo meu para ressaltar que nem sempre os vídeos são fruto de uma construção espontânea e despretensiosa.

valorização do real em si, absoluto, mas de uma realidade midiaticizada ou espetacularizada, pois, ao mesmo tempo em que a espontaneidade da “vida como ela é” é muito valorizada, a representação discursiva dessa “vida” está impregnada das formas de representação da ficção propagada nos últimos séculos pela cultura midiática, carregadas, por exemplo, de frases satíricas da literatura especializada, típicas dos quadros de humor, ou recorrendo a efeitos visuais considerados engraçados, ou ainda por meio do uso de hipérboles imagéticas.

Acredito que isso tem a ver com a dinâmica recursiva da ciência, que, na modernidade, instaurou métodos para capturar e revelar a verdade em si (objetiva), mas terminou por produzir tantas possibilidades de interpretação do real (subjetivo), que, ao buscar a verdade única e irrefutável (valorização do real em si), produziu a polissemia (a valorização do real ficcional).

Provoca-nos a refletir sobre o papel que a ficção tem na construção dos sentidos que organizam nossa sociedade e na composição do que entendemos como real. No passado, a modernidade aprisionou a ficção em seu padrão dicotômico como elemento de entretenimento ou fuga da realidade, após impregná-la no cotidiano das sociedades para promover os interesses do capital, terminou por promover a ampliação do nosso *mundus imaginalis*, potencializou nossos fluxos afetivos, manifestações estéticas, interferindo na construção de sentido das socialidades contemporâneas (MAFFESOLI, 2004).

Por outro lado, estaríamos cansados das “farsas reais” criadas pelos discursos da epistemologia logocêntrica das religiões, ciências, filosofias e dos potentados midiáticos? E ao mesmo tempo, estaríamos fascinados por uma “realidade ficcionada”, farsesca, espetacularizada, lúdica, idealizada? Será que a decepção com as macronarrativas modernas lançou-nos numa condição de ceticismo e sarcasmo? São “abas” epistêmicas que emergem durante a tentativa de compreensão do objeto e sugerem a necessidade de futuras elucidações.

A política oficial de direitos autorais do YouTube também é outro fator relevante que interfere nessa dinâmica criativa de produção contemporânea. Expressa na sessão

de termos de serviço do *site*<sup>74</sup>, por meio de um contrato, trata de oferecer orientações aos usuários acerca dos termos de uso e serviços do ambiente, da política de privacidade, da regulação de direitos autorais e das diretrizes da comunidade para controlar legalmente o comportamento de seus usuários. A empresa tenta garantir sua segurança legal, eximindo-se da responsabilidade direta pelos conteúdos publicados quando explicita textualmente “Você será o único responsável por seu Conteúdo e pelas consequências de enviá-lo ou publicá-lo”.

Oferece uma série de orientações para não infringir as regras vigentes dos direitos autorais e do direito de propriedade dessas obras. Nesse sentido, cada usuário inscrito é obrigado a declarar e garantir que possui os direitos de licença, autorizações e permissões para publicar conteúdos de terceiros, e orienta que os atores publiquem de preferência conteúdos de sua própria produção, considerados “originais”. Essas orientações podem ser verificadas mais detalhadamente na seção de direitos autorais<sup>75</sup>.

Essa é uma demonstração do esforço oficial que a empresa faz para funcionar legalmente e não ser penalizada por promover a subversão do sistema legal vigente de proteção dos direitos autorais e de propriedade intelectual, criado pelo capitalismo como forma de controlar a produção de sentidos e a disposição dos recursos da nossa sociedade (MATTAR, 1999; BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006; BENKLER, 2007; SILVEIRA, 2007). Na prática, há uma dificuldade muito grande em exercer esse controle, em instaurar essa exclusividade (SILVEIRA, 2007) numa dinâmica de rede digital. Por isso o YouTube enfrenta muitas intervenções por violação de direitos autorais desde a sua popularização nos Estados Unidos.

A dificuldade de controle acontece, primeiro, por conta da natureza flexível e facilmente manipulável dos signos digitais, segundo, pela quantidade exorbitante de conteúdos publicados nesse sítio. De acordo com dados do próprio YouTube, em 2010, o sítio já contava com um acervo audiovisual gigantesco que seriam necessários 1700 anos para assistir suas centenas de milhares de publicações

---

<sup>74</sup> Para maiores detalhes acessar: <<http://www.youtube.com/t/terms>> Acesso em: 25 mar. 2012.

<sup>75</sup> Para maiores detalhes acessar: <[http://www.youtube.com/t/copyright\\_what\\_is](http://www.youtube.com/t/copyright_what_is)> Acesso em: 25 mar. 2012.

audiovisuais. O *site* não atualizou esse dado em 2012, mas ele em si oferece uma ideia do grande desafio que é controlar essas produções de acordo o rigor exclusivista das licenças *copy right*.

Essa dinâmica de rede imprime uma velocidade estonteante de produção e circulação de informações facilmente apropriáveis. Ela não existiria se cada apropriação, na prática, viesse acompanhada de autorizações formais. Imagine que a simples tarefa de enviar um *e-mail* com um poema ou uma ilustração constitui-se em crime de veiculação sem autorização. A dinâmica de compartilhamento em rede simplesmente não pode existir dentro dessa rígida legislação, criada numa época em que o poder de produção e veiculação das informações estava constantemente concentrado nas mãos de poucos.

Não se trata de instaurar uma produção e circulação de conteúdos totalmente livre e isenta de propriedade e qualquer tipo de regulação. Trata-se de reafirmar que o atual sistema regulatório da produção de conteúdos e sua lógica não mais se adequam à nossa realidade. Claro que existem apropriações perniciosas e guiadas pela má-fé. Sobretudo as que buscam lucro financeiro por meio da produção alheia, subvertendo a lógica de controle do capital para depois reafirmá-la em nome de interesses comerciais próprios, a exemplo da indústria da pirataria, ao invés da subversão com intuito de criar outra forma de produção e circulação desse tipo de bem social, mais democrática.

No entanto, isso não significa que não haja necessidade de regular os direitos autorais, mas que essas regras precisam ser reavaliadas e adaptadas à atual condição histórica de produção e veiculação de conteúdos, em dinâmica de redes informacionais. Essas leis precisam ser relativizadas. As licenças Creative Commons podem ser uma saída nessa direção e há instrumentos no YouTube que promovem a publicação e utilização de produções com essa chancela.

Para se ter uma ideia da complexidade que é regular esses arranjos, na atualidade, o YouTube publicou em 9 de março de 2012, em seu *blog Brazil*<sup>76</sup>, uma nota

---

<sup>76</sup> Para maiores conferir o vídeo acessar: <<http://www.youtube.com/watch?v=1ocNXGD7bx8>> Acesso em: 14 abr. 2012.

criticando a ação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)<sup>77</sup> em cobrar taxas de veiculação aos usuários do *site* e de *bloggers* que compartilhavam *links* do YouTube em seus *sites*. Segundo o órgão arrecadador, esses usuários veiculavam os conteúdos sem autorização, ou seja, sem pagar por isso. Acontece que os *links* exibidos pelos usuários apontam para os conteúdos hospedados no YouTube que já pagam direitos autorais ao ECAD para legalizar a utilização desses apontadores em outros sítios por meio do sistema “*IBID*”. É como se tivéssemos que pagar pela música que ouvimos em nosso *smart phone*, mesmo que sejam veiculadas pelos rádios que já pagam pelo direito de veiculação.

Em 20 de abril de 2012, foi publicado no *site* do UOL Notícias<sup>78</sup> uma matéria notificando que uma corte alemã havia decidido responsabilizar, exclusivamente, o YouTube por todos os vídeos publicados no seu *site* e ainda ordenou que a empresa instalasse filtros de palavras que facilitem a identificação de outras infrações ao *copy right*, na tentativa de ampliar o controle sobre essa produção. Essa ação judicial contra o YouTube e a Google Ltda. tem como autora a GEMA, associação que representa os direitos autorais de cerca de 64 mil artista da Alemanha, e foi perpetrada por conta de doze vídeos que não teriam pagado os devidos *royalties* pela publicação no *site*. Caso a Google não consiga recorrer, revertendo essa decisão judicial, será obrigada a pagar os *royalties* de milhares de vídeos publicados em seu sistema. Como vimos, esses sistemas reguladores dos direitos de produção e veiculação carecem de atualização mediante as vigentes condições de produção de conteúdo.

Surgem, assim, os pontos de conflito, evidenciados por Benkler (2007), em torno do controle de produção e fluxo dessas informações nesse tipo de espaço de produção e veiculação de conteúdos-discursos-sentidos, que caracterizam as dinâmicas de produção de conteúdo na contemporaneidade. Agenciamentos sociotécnicos que terminaram por promover o enfraquecimento do controle de produção de sentidos, instaurando uma crise jurídica em torno dos direitos de produção e veiculação dos recursos informacionais. Foram essas as informações decorrentes da escuta desse

---

<sup>77</sup> Órgão brasileiro responsável pela arrecadação de direitos autorais musicais.

<sup>78</sup> Para verificar a matéria na íntegra acesse <<http://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2012/04/20/justica-alema-decide-que-youtube-e-unico-responsavel-por-videos-publicados-no-site.jhtm?cmpid=facebook>>.

ciberespaço, na tentativa de construir uma leitura acerca das dinâmicas de criação e interação dos *youtubers* pesquisados e seus processos de compartilhamento.

### 6.3 Os processos formativos emergidos da pesquisa

Processos formativos são condicionamentos sociais, dinâmicas modeladoras, que orientam diversos modos de ser, existir e funcionar do homem. Processos que buscam dar conta das demandas de determinada realidade social, física e simbolicamente. São movimentos que dão forma a projetos societários em seus micro e macro arranjos. Processos formativos podem ser organizados formal ou informalmente, possuem uma dimensão de controle e outra de escapamento, instituídos e instituintes, manifestam ditos e não ditos, por isso, não determinam, mas condicionam modos diversos de existir.

De acordo com amostra da pesquisa, quais processos formativos foram identificados? Quais emergiram das dinâmicas interativas, das produções e veiculações dos conteúdos dos grupos acompanhados no YouTube? Quando questionados se acreditavam que seus canais promoviam processos formativos capazes de influenciar o modo de ser e agir de outros *youtubers*<sup>79</sup>, sete sujeitos que responderam ao questionário disseram que sim. Descreveram, como processos formativos gerados pelos seus conteúdos<sup>80</sup>, o conhecimento especializado em *videogames*, a diversão e o entretenimento, a produção de vídeos sobre jogos e, até mesmo, mudanças nos valores morais, na revisão de conceitos, promovendo maior respeito por outras pessoas. Nathanaeldie identifica o seguinte processo formativo gerado a partir do seu canal:

*“Em meu canal, gero conteúdos diversificados, como vídeos sobre games, no qual é a maioria de meus vídeos, no qual ensino, faço tutoriais, para tornar mais fácil o conhecimento sobre jogos, de certa forma, ensinando como completar certos*

---

<sup>79</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 2 - Você acredita que o seu canal promove processos formativos, ou seja, forma pessoas em algum conhecimento, influencia no seu modo de ser e agir?

<sup>80</sup> Segue a transcrição literal da pergunta feita: 3 - Descreva quais processos formativos seus conteúdos geram no YouTube.

*games, esse é o método usado por revistas, mas faço em vídeos, isso é conhecido como Detonados. Também produzo vídeo-clipes sobre animes, games, sempre mixando com músicas e efeitos, para deixar o vídeo mais interessante e visualmente melhor. Quando o assunto é animes, desenhos, é chamado de AMV ( Anime Music Video).”.*

MarcZero, por sua vez, compreende que mesmo não tendo como objetivo primaz a promoção de conhecimentos, sua produção influencia na formação de outros sujeitos, isso pode ser percebido em seu discurso transcrito abaixo:

*“Hoje eu levo o meu canal como algo de puro entretenimento, não tentando trazer diretamente conhecimento sobre algum assunto específico. Mas tudo no mundo, até entretenimento, pode trazer sim uma bagagem cultural que influencia a pessoa tanto em sua maneira de pensar tanto na maneira de agir. Por exemplo, diversos visualizadores do meu conteúdo tendem a falar frases que eu falo frequentemente e por aí vai.”.*

As respostas trazidas pelos *youtubers* que responderam ao questionário estão longe de promover generalidades devido a sua inexpressividade numérica e ainda mais pelo fato de que essa pesquisa não se propõe a tal objetivo. No entanto, é possível compreender parte do entendimento que esses sujeitos trazem a respeito do seu processo criativo e comunicacional no YouTube, nos auxiliando a construir um desenho conceitual de suas experiências autorais e dos processos formativos decorrentes delas, mais próximos de seus entendimentos, de suas razões de ser.

Por outro lado, foram encontrados elementos recorrentes em seus discursos videográficos, e que foram ratificados pelas respostas dos sujeitos que aceitaram participar da pesquisa. A paixão pelos jogos digitais, o prazer de produzir seus vídeos, o desejo de divertir-se e entreter outros sujeitos, a necessidade de expor seus pontos de vistas e de comunicar-se com outros ficam evidentes ao analisar os rastros audiovisuais e letrados impressos em seus canais no YouTube e possuem fortes similaridades com as respostas dadas pelos *youtubers* que responderam ao questionário. A importância do desejo, do prazer e da diversão, na dinâmica desses

interatores contemporâneos, ganha maior evidência que os conhecimentos historicamente propagados e defendidos pela razão logocêntrica moderna.

Na “corrente” “Conhecendo os YouTubers”, a temática preponderante, quase que exclusivamente, gira em torno do entretenimento, a partir dos jogos digitais, portanto, o processo de formação de maior evidência, nessa rede, é o do jogador de *games* digitais, seus programas, desafios e missões, estratégias de jogabilidades, estrutura de *hardware* necessária para viver essa experiência. Esse tipo de processo formativo poderá no futuro influenciar quais jogos terão sucesso no mercado de *players*, interferindo nas melhorias da jogabilidade, aperfeiçoando os sistemas de informação que rodam por detrás do jogo, criando sistemas de comparação de interface e performance. Redes como essa, especializadas em jogos, poderão, no futuro, interferir fortemente nas premissas que orientam os lançamentos de produtos no setor.

No caso dos *gamers*, o usuário final está mais próximo do perfil dos desenvolvedores, muitos são das áreas da tecnologia da informação e essa espécie de consultoria informal e propagação dos jogos parecem ser estratégicas para essa indústria. Percebe-se uma maior tolerância com as apropriações midiáticas desses sujeitos, já que os *youtubers* pesquisados produzem seus conteúdos a partir da apropriação das telas dos jogos, reproduzindo-os videograficamente. Até agora não foram deflagradas ações de proteção aos direitos autorais que busquem reprimir essa dinâmica de apropriação midiática, a exemplo do que comumente acontece em relação às apropriações cinematográficas. O sistema de controle dos conteúdos da indústria dos *games* parece ser mais flexível. Talvez já vislumbrem, nesse processo, uma forma de divulgar seus produtos e aperfeiçoá-los com a ajuda dos seus consumidores mais empolgados.

Assim, como há uma variedade nas razões que levam os sujeitos a se expressarem nesse ciberespaço, da mesma forma que existe heterogenia nos conteúdos, usos e sentidos que os sujeitos imprimem a essas dinâmicas, há também uma polissemia que engendra uma variedade de processos formativos. Entretanto, existem dois processos formativos que particularmente identifiquei como basilares nessa experiência no YouTube. O primeiro é o informacional. Para ser e estar nesse

ciberespaço, além do acesso às suas camadas físicas (*hardwares*) e lógicas (*softwares*), é necessária uma apropriação tecnoinstrumental informacional para poder produzir imagens digitais, tratá-las, gerar arquivos compartilháveis compatíveis com a arquitetura dos sistemas informacionais e publicá-las por meio dos sistemas de compartilhamento de conteúdos em rede.

O segundo é o processo formativo comunicacional, que tem uma dimensão tecnológica mais criativa. É a capacidade de produzir interação, de apropriar-se de estratégias comunicativas, ou criar as próprias, para divulgar, valorizar e atribuir sentido, numa dimensão coletiva, aos conteúdos produzidos e publicados no YouTube. Exige um processo de compreensão e apreensão da dinâmica de funcionamento dessas redes para conseguir audiência nelas. A partir dessa visibilidade, os conteúdos ganham sentido e podem produzir polissemias, e, articulados a outros agenciamentos, ajudar a compor realidades.

Burgess e Green (2009), em sua pesquisa no YouTube, comentam o esforço produtivo para construir os conteúdos audiovisuais que serão compartilhados nesse espaço. A escrita letrada tem um processo de produção muito mais simples, demanda menos tempo, depende de condições instrumentais mais modestas e depende de uma menor quantidade de pessoas para ser produzida, é também menos onerosa, além de ser uma experiência cultural exercitada milenarmente. Sem dúvida, esses motivos contribuem significativamente para que as redes sociais do ciberespaço centradas na escrita letrada aumentem com mais velocidade, atraindo mais atores.

Vários *youtubers* confessam suas dificuldades e o esforço e dedicação necessários para manter seus canais; são frequentes os pedidos de desculpas, seguidos de justificativas pela demora em dar sequência à produção dos conteúdos. O que acontece é que a produção de vídeo, ainda que amador, requer um maior domínio técnico instrumental, e uma maior disponibilidade de tempo para produzir e publicar o conteúdo dessa natureza. Na mídia clássica, o capital mantém um aporte significativo de mão de obra especializada que atende a essa demanda. As produções independentes, em sua maioria, contam com pequenas equipes, quando “a equipe” não é composta exclusivamente pelo *youtuber* responsável pelo canal.

Há, em princípio, uma etapa de planejamento mínimo nessa produção, por mais improvisada que seja a proposta audiovisual; em seguida, vem a captação das imagens, levando em conta que, às vezes, são necessários vários *takes* (tomadas, sequências de cena) para se chegar ao resultado desejado, ou próximo disso. Talvez, por isso, as cenas com o chamado “corte seco” sejam mais frequentes nessas produções. Na sequência, há o momento da edição que demanda muito tempo e *performance* de processamento do computador que tratará esse bloco de imagem em movimento, depois gera-se um arquivo final para publicação e, por fim, coloca-se o conteúdo no *site*.

Os conteúdos audiovisuais já nascem dentro de uma dinâmica de produção mais visivelmente coletiva. Demandam a participação de diversos campos de conhecimento já que estão mais atrelados aos processos industriais, e não apenas a processos manuais de produção, mais vinculados, histórica e conceitualmente, ao “eu” humano. Essa divisão de trabalho e o ativo papel das tecnologias consideradas artificiais pela dicotomia moderna contribuem para evidenciar o descolamento do autor. Não foi a toa que muito se discutiu se o cinema era ou não arte.

As produções cinematográficas e videográficas contam com diversos “autores”: roteirista, diretor, intérpretes, editor das imagens, produtores, financiadores, e quando a obra é uma adaptação literária, por exemplo, ainda há a interferência do autor da obra inspiradora, da escola literária ao qual pertence. Sem contar com uma imensa equipe técnica (cenografistas, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, diretores de fotografia, etc.) e com os atores que divulgarão os filmes, criando intersubjetividades e valor em torno dessas produções (literatos, críticos, jornalistas, etc.) que interferem diretamente no resultado da produção e dos sentidos que serão construídos **em torno e a partir** desses conteúdos. Por fim, surge o “autor” final que é o público que, segundo Barthes (2004), são os verdadeiros autores, já que a partir de suas leituras emergirão os sentidos “finais” dessas escritas.

Com a digitalização dos signos e seu compartilhamento em rede, o autor é ainda mais fragmentado, evidenciando com mais força seu caráter coletivo. Como afirmou Barthes (2004), as produções de conteúdos-discursos-textos ainda orbitam em torno

da figura do autor centrado como origem absoluta de criação, mas a produção digital em rede por conta de sua escala (AMARAL, 2011) e da maleabilidade dos signos digitalizados estilhaça essa integralidade absoluta em seu dinamismo. Ao deparar-se com o imenso acervo audiovisual do YouTube e com as possibilidades de remixá-lo, produzindo novas sínteses, novos sentidos, ao analisar as apropriações em suas dinâmicas de rede, exemplificadas pelas recorrentes paródias, esse processo de embotamento do autor fica mais evidente. Esse autor coletivo descentrado é fruto dos processos formativos instaurados pelas vivências tecnomidiáticas, tanto em sua dimensão instrumental quanto criativa.

O vídeo *Life in a Day*<sup>81</sup>, cujo autor articulador chama-se Ridley Scot (mesmo diretor do filme *Blade Runner*, o *Caçador de Andróides*), foi construído com conteúdos de usuários do YouTube de todo o mundo. Foram enviadas 4.500 horas de gravações caseiras, que deveriam ser feitas no dia 24 de julho de 2010, e enviadas ao *site* até o dia 31 do mesmo mês, com a temática – um dia em sua vida<sup>82</sup>. Outro projeto artístico construído dentro da lógica de produção em rede, que também ganhou popularidade a partir do YouTube, é o projeto *Playing for Change*<sup>83</sup> da fundação homônima, criada em 2005, pelo produtor musical Mark Johnson. Vários músicos de rua, de várias partes do mundo, gravaram uma versão da música “Stand by me”<sup>84</sup> sem estarem no mesmo espaço geográfico-cultural. O *clip* estourou no YouTube com mais de 30 mil acessos.

O *clip* da música “Satchita - Cantando a Paz”<sup>85</sup>, de 2011, do mesmo projeto, faz parte de uma campanha para estimular o convívio pacífico entre diferentes povos e evidenciar a riqueza de processos criativos multiculturais. Com letra em português e sânscrito, da mesma forma que “*Stand by me*”, contou com a participação de cantores e músicos de várias partes do mundo. Essa dinâmica de produção coletiva

---

<sup>81</sup> <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=JaFVr\\_cJIY](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JaFVr_cJIY)> Acesso em: 17 abr. 2012.

<sup>82</sup> Dados extraídos do Jornal do Brasil on-line <<http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/video/2011/11/01/todo-o-mundo-em-video-no-youtube-life-in-a-day-disponibilizado/>> Acesso em: 17 abr. 2012.

<sup>83</sup> Para maiores informações a respeito da Fundação acessar <<http://playingforchange.com/>> e também <<http://www.dw.de/dw/article/0,,15216275,00.html>> Acesso em: 17 abr. 2012.

<sup>84</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=Us-TVg40ExM>> Acesso em: 17 abr. 2012.

<sup>85</sup> Acessar no YouTube <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=Jfn8wsjh9WU](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Jfn8wsjh9WU)> Acesso em: 17 abr. 2012.

pode ser um exercício que nos ajudará a vivenciar a autoria cooperativa defendida por Jenkins (2009) e demonstra como pode funcionar a construção autoral em rede.

Além dos canais evidenciados pela “corrente” de *youtubers* especializados em *games*, outros canais emergiram na etapa de mergulho cultural conhecida na etnografia como *entrée* cultural, e dessas microrredes surgiram outros processos formativos que serão compartilhados agora. Além dos processos formativos informacionais, comunicacionais, autorais e nos centrados em jogos, foi percebido um processo formativo ficcional. O que seria isso? Apropriações ficcionais, exercícios na construção de narrativas ficcionais. Há um canal onde são exibidos episódios inspirados na produção televisiva *As Cariocas*, da Rede Globo de Televisão. São paródias feitas por um grupo de alunos de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) adaptadas, inicialmente, à realidade cultural da cidade de Cachoeira, Bahia.

São oito episódios que mostram homens travestidos vivendo as aventuras de personagens pitorescas dessa região do Brasil. Se na obra inicial as experiências e referências culturais orbitavam em torno das dinâmicas de vida da sociedade carioca, a versão baiana traz com muita irreverência nuances singulares dos seus arranjos sociais fora dos padrões vigentes idealizados. “A Noiva do Catete”, “A Vingativa do Méier”, “A Atormentada da Tijuca” etc. viram, na versão parodiada, “A Santinha de Cabeluda”<sup>86</sup>, “A Branquinha da Boa Morte”<sup>87</sup>, “A Indecisa da Ponte”<sup>88</sup>, dentre outras. Com a atual veiculação da versão nacional da série televisiva, *As Brasileiras*, o grupo já começou a produzir os primeiros episódios da paródia *As Baianas*<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> Acessar no YouTube <[http://www.youtube.com/watch?v=Z2d\\_7AxrXhk&feature=channel&list=UL](http://www.youtube.com/watch?v=Z2d_7AxrXhk&feature=channel&list=UL)> Acesso em: 04 abr. 2011.

<sup>87</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=9Bo5CRXNJDs&feature=channel&list=UL>> Acesso em: 04 abr. 2011.

<sup>88</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=Nxog8LKUnKM&feature=channel&list=UL>> Acesso em: 04 abr. 2011.

<sup>89</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=x9MeEe5tZqA&feature=channel&list=UL>> Acesso em: 19 abr. 2012.

Dois pré-adolescentes de São Paulo possuem um canal intitulado Pathetic Films<sup>90</sup> com um razoável acervo de produção. São pequenos esquetes cômicos, por meio dos quais os meninos abordam temas sobre aceitação social, preconceitos de classes, relação de trabalho, relações interpessoais, violência etc. Há, no acervo desse canal, um vídeo intitulado “Pré-conceito”, que ao iniciar adverte “esse filme não tem a intenção em ser engraçado” e trata da dificuldade de aceitação de um garoto, filho do porteiro, num condomínio de classe média alta.

Trata-se de um melodrama, mas a estrutura narrativa é muito bem cuidada, e estamos falando de uma equipe formada por pré-adolescentes, não de uma equipe formada aos moldes do mercado, com toda sua infraestrutura e com seus processos formativos especializados. Diante de uma produção amadora, há sequência lógica no roteiro, bom enquadramento das cenas com alguns ângulos ousados, boa qualidade de imagem videográfica, um texto simples, com a linguagem e expressões adolescentes e evidentes recursos dramáticos. É um exemplo de apropriação tecnológica de sujeitos que ainda não estão na idade considerada economicamente ativa, evidenciando que quanto mais cedo os sujeitos são “mergulhados” na cultura midiática e tecnológica, maiores são as chances de apropriações instrumentais e criativas.

Outro canal que demonstrou uma apropriação ficcional muito interessante foi o de um *youtuber* animador<sup>91</sup>. Seu acervo exhibe animações ilustradas muito criativas, a exemplo das animações inspiradas em músicas do cantor Renato Russo, como Faroeste Caboclo e Eduardo e Mônica. Além do traço apurado das ilustrações, as cenas são inteligentes, trazendo contextos da atualidade para dialogar com as músicas contextualizadas na realidade histórica da década de 80 do século passado. Mais uma vez, o humor é elemento constitutivo desse tipo de narrativa. Além da apropriação tecnológica instrumental e criativa, os trabalhos desse canal demonstram um exercício de tradução midiática da música para animação.

---

<sup>90</sup> Acessar no YouTube <[http://www.youtube.com/watch?v=rzQ9\\_gIR6a0&feature=channel&list=UL](http://www.youtube.com/watch?v=rzQ9_gIR6a0&feature=channel&list=UL)> Acesso em: 20 mar. 2012.

<sup>91</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=YwohOnDFi00>> Acesso em: 15 mar. 2012.

Outro processo formativo interessante que surgiu na pesquisa foi estético e nutricional por meio de canais vinculados a um projeto de emagrecimento<sup>92</sup>. Várias *youtubers* compartilhavam sua experiência ao serem submetidas à cirurgia bariátrica, dissabores, sucessos, dificuldades do pós-operatório, conquistas sociais, mudança na autoestima, bem como socializavam dietas nutricionais e seus resultados.

Questões em torno da pluralidade cultural são bem menos frequentes nessa amostra, mas foram abordados em conteúdos de canais especializados em produções indígenas<sup>93</sup> e sobre a herança da afrodescendência no Brasil. No primeiro canal<sup>94</sup>, uma produtora mineira chamada Pajé Film assina as produções dos conteúdos que, de modo geral, apresentam aspectos culturais da comunidade Maxakali, da Aldeia Verde, município de Ladainha, Minas Gerais. A publicação mais recente no YouTube data de 2011 e exibe uma performance que mostra como os tikmû'ûn (Maxakali) contam suas histórias míticas. Para maiores informações há, na página específica do canal, o *link* para o *blog* da produtora, que exibe, em suas últimas publicações, o cartaz da III mostra Pajé de filmes indígenas, acontecida entre os dias 13 de março e 12 de abril no Centro cultural da UFMG.

No segundo canal, pode ser verificada uma acirrada discussão em torno das questões afrorraciais no Brasil, a partir de um vídeo chamado “Valorização Cultura Afro-Brasileira (Parte 2)”<sup>95</sup>. O conteúdo audiovisual mostra músicas e fotos que enaltecem as contribuições culturais trazidas pelas etnias africanas. O primeiro comentário publicado abaixo do vídeo questiona “*ALEM DA FEIJOADA, CAPOEIRA E AS RELIGIÕES VOLTADAS À IDOLATRIA, QUAL A CONTRIBUIÇÃO?*” (interator@5). A partir desse ponto surge uma tensa discussão a respeito dos preconceitos e teorias etnocêntricas herdadas de uma civilização escravocrata que deixara marcas nas tessituras de nossa sociedade. Segue abaixo trechos da discussão para análise:

<sup>92</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=8qaDLP6OWk4&feature=related>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=XpE2D9GJwaI&feature=related>> Acesso em: 20 mar. 2012.

<sup>93</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=zArZpCRDf5o&feature=channel>> Acesso em: 20 mar. 2012.

<sup>94</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=zArZpCRDf5o&feature=channel>> Acesso em: 20 mar. 2012.

<sup>95</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=IOUC0Envbyc>> Acesso em: 20 mar. 2012.

*“Primeiramente procure a definição do termo "Cultura" no Wikipédia, daí VC poderá amadurecer suas idéias. Agora se algumas pessoas tem a mentalidade "etnocêntrica ou teocêntrica", não adianta discutirmos, pois não existe "cultura certa" ou "cultura errada", tudo que faz parte do nosso dia a dia é cultura, apenas quis dar crédito a suas origens!” (interator@6).*

*“Eu não entendo... quem nasce no Brasil é brasileiro, por que as pessoas insistem em colocar divisões? O indio Brasileiro, o Afro-Brasileiro, Euro-Brasileiro...É BRASILEIRO PORR@ Falam-se tanto de racismo, então pq valorizar o que você diz de "afro-brasileiro"? Não entendo... Valorize o ser humano, a cultura brasileira e não um rótulo. Eu acho errado esta divisão de valores que um país como o Brasil incentiva.Pessoas são idéias e atitudes, todo resto(social-económico) é desprezível.” (interator@7).*

*““Valorizar” seria o contrário de “não desprezar”, não estou defendendo raças ou cotas, fiz esse trabalho com o intuito de acrescentar um pouco mais de cultura e conhecimento, valorizo muito a cultura brasileira, é impossível definir “cultura brasileira” sem a influência Afro, Indígena, Européia e até mesmo Asiática. Cada uma contribuiu de alguma forma ao longo desses 510 anos de história.” (interator@6).*

Nessa dinâmica interativa, é possível identificar a manifestação de vários processos formativos sociais gerados *off-line* a partir de condições históricas de existência e construções de identidades diferentes e, até mesmo, construções ideológicas divergentes, de sujeitos que aparentemente compartilham da mesma nacionalidade. No *site*, esses processos formativos sociais, culturais, étnicos, ideológicos e éticos são compartilhados e confrontados, permitindo tanto ratificar certos preconceitos quanto abrir brechas para questionar certas verdades preestabelecidas. Surge, dessa forma, a evidência de um processo formativo *on-line* ético, étnico e ideológico por meio do YouTube.

Emergiram também canais especializados em dicas de maquiagem e moda, um processo formativo estético liderado por sujeitos do gênero feminino com uma

audiência expressiva. Foi inclusive em um desses canais que surgiu mais um exemplo de interação conflituoso ou destrutivo, com potencial para enfraquecer o laço social (RECUERO, 2010) da microrrede. Uma *youtuber* reage, a partir de um vídeo, a críticas feitas em seu canal por ela ser considerada “gorda” para estar apresentando dicas de moda e maquiagem. O título do vídeo foi “Críticas alheias”<sup>96</sup> e contou com manifestações de apoio e repúdio ao preconceito estético, em interações letradas e audiovisuais, como pode ser verificado no vídeo de outra *youtuber* “Vlog 1- O peso do preconceito, pessoas inconvenientes, situações constrangedoras!”<sup>97</sup>.

Como tentamos demonstrar, as construções autorais e os processos formativos que pululam em espaços como o YouTube não trazem, isoladamente, uma condição de emancipação, uma perfeita democratização na forma como produzimos e veiculamos conteúdos, a instauração hegemônica de uma organização social como a esfera pública de Habermas (1984). Não se constituem enquanto espaços promotores apenas de laços sociais construtivos, baseados na solidariedade e no respeito às diversidades de pensamento e ação, no respeito à pluralidade ética, estética, étnica, religiosa, social, econômica, de gênero, direcionamento sexual e cultural.

Nem todos têm acesso a essas redes, tanto em suas camadas físicas, quanto em seus funcionamentos instrumentais e criativos, nem todos possuem as mesmas condições e circunstâncias de produção e circulação de conteúdos, da mesma forma, nem todos os vídeos possuem as mesmas possibilidades de audiência e valorização. O capital já articula e exercita formas de apropriar-se dessas dinâmicas para retroalimentar seu sistema de exclusibilidade (SILVEIRA, 2007) vinculado à propriedade privada, privilégio dos que podem pagar. Há, assim como na vida *off-line*, manifestações que reforçam antigos preconceitos, que acirram desrespeitos, que ampliam rótulos separatistas.

---

<sup>96</sup> Acessar no YouTube < <http://www.youtube.com/watch?v=v8qGv3YYdb4&feature=related> > Acesso em: 20 mar. 2012.

<sup>97</sup> Acessar no YouTube <<http://www.youtube.com/watch?v=x9MeEe5tZqA&feature=channel&list=UL>> Acesso em: 20 mar. 2012.

Trata-se, entretanto, de dinâmicas mais heterogêneas, plurifacetadas, mais polissêmicas que as vivenciadas na produção e circulação de conteúdos do passado, processos que evidenciam, atualmente, uma latência comunicativa que jamais na história da humanidade houve precedentes. Apesar de ainda existir exclusão, e dessas práticas não serem hegemônicas, o ciberespaço possibilitou um acesso mais amplo às TIC.

Uma quantidade maior de pessoas desvinculadas diretamente dos tradicionais centros de poder podem se expressar, produzir e veicular seus conteúdos, seus textos para um público expressivo sem depender dos grandes conglomerados midiáticos ou de conhecimentos superespecializados. Essa potência aumenta a polissemia, a construção de novos sentidos, pois descentraliza a produção de discursos e, por conseguinte, de significados que, por sua vez, podem orientar novas formas de organizar e distribuir nossos bens sociais, produzindo outros tipos de arranjos societários, instaurando, quiçá, outras realidades menos excludentes e reprodutivistas.

As tecnologias, isoladamente, não determinam mudanças na construção autoral, na produção e veiculação de discursos, nos processos formativos, na divisão de bens, ou na organização social, contudo, aliadas aos desejos e modos de funcionamento dos sujeitos sociais, às suas singularidades, às suas subjetividades e específicas condições cognitivas, emocionais, biológicas, simbólicas, sociais, podem dar início a novos processos formativos ou ressignificar antigos. Processos formativos que, além da sua dimensão de apropriação e assimilação, estimulem a *autopoiesis*, a criação pela qual o sujeito autoriza-se na cultura, inscreve seu nome, seu modo de ser, uma autonomia não entendida como absoluta, desgarrada das estruturas sociais, mas que, apesar dos condicionamentos, é capaz de promover o pensamento livre, híbrido e complexo.

Dinâmicas formativas e construções autorais que sejam ao mesmo tempo flexíveis e resistentes, singulares e plurais. Processos criativos que possibilitem ao sujeito elaborar a sua tessitura discursiva, a partir da ciência de que essa produção tem sua origem no coletivo humano, e que encontrará seu melhor sentido nas múltiplas leituras que outros construirão. As socialidades contemporâneas trouxeram à tona a

dimensão multifacetada, polissêmica, polilógica e contraditória da persona humana. Quem sabe tal dimensão sempre tenha estado presente em nosso decurso civilizatório, camuflada pela aparente estabilidade que as rígidas tessituras do passado propagavam a ferro e fogo.

O homem contemporâneo quebrou as máscaras modernas e revelou-se um enigma, um mistério, uma charada sincopada. E quem poderá decifrá-lo?

Sou eu mesmo, o trocado, o emissário sem carta nem credenciais, o palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro,

[...]

Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou. Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma. Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim.

[...]

Sou eu mesmo, a charada sincopada que ninguém da roda decifra nos serões de província. (PESSOA, 1931).

## 7 CONSIDERAÇÕES OU ATUALIZANDO INTERSUBJETIVIDADES

És um senhor tão bonito  
 Quanto a cara do meu filho  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Vou te fazer um pedido  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 Compositor de destinos  
 Tambor de todos os ritmos  
 Tempo tempo, tempo, tempo  
 Entro num acordo contigo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 Por seres tão inventivo  
 E pareceres contínuo  
 Tempo tempo, tempo, tempo  
 És um dos deuses mais lindos  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 Que sejas ainda mais vivo  
 No som do meu estribilho  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Ouve bem o que te digo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 Peço-te o prazer legítimo  
 E o movimento preciso  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Quando o tempo for propício  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.

De modo que o meu espírito  
 Ganhe um brilho definido  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 E eu espalhe benefícios  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 O que usaremos prá isso  
 Fica guardado em sigilo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Apenas contigo e comigo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 E quando eu tiver saído  
 Para fora do teu círculo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Não serei nem terás sido  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 Ainda assim acredito  
 Ser possível reunirmo-nos  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Num outro nível de vínculo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 Portanto peço-te aquilo  
 E te ofereço elogios  
 Tempo, tempo, tempo, tempo  
 Nas rimas do meu estilo  
 Tempo, tempo, tempo, tempo.  
 (VELOSO, 1979)<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Canção “Oração ao tempo” de Caetano Veloso.

Dentre os compromissos assumidos pelos objetivos desse projeto, entendo que foi possível demonstrar algumas das possibilidades de construção autoral, de apropriações tecnológicas, tanto em suas dimensões instrumentais, quanto criativas, desse ciberespaço. Primeiro, por meio da identificação dos instrumentos de comunicação que a atual interface do YouTube oferece para a socialização de seus conteúdos-textos-sentidos, para melhor compreensão do percurso técnico instrumental desses sujeitos.

Apesar da arquitetura inicial não privilegiar interações mais efetivas, os sujeitos mais ativos abriram brechas para ampliar as potencialidades de comunicação, e, com o passar do tempo, os desenvolvedores do *site* foram ampliando essas possibilidades comunicativas, a despeito das restrições de seu sistema comunicacional. Atualmente, o *site* conta com uma relativa capacidade de customização, edição e socialização desses conteúdos. Os *youtubers* entrevistados manifestaram, de modo geral, satisfação com os instrumentos de comunicação e veiculação que o sítio oferece para seus produtores.

Segundo, por causa das descrições e análises do percurso tecnológico criativo de uma pequena parcela de sujeitos que atuam nesse ciberespaço. A compreensão da construção autoral desses *youtubers* foi feita a partir dos rastros textuais letrados e audiovisuais deixados por seus processos interativos, em seus canais e, também, a partir de alguns depoimentos e das repostas do questionário enviado a esses sujeitos. Em nossa pesquisa, não há espaço para generalizações nem intenção de padronizar essas potencialidades autorais, já que a construção autoral pressupõe, em nossa acepção, criação, singularização e certa autonomia.

Foi possível, nessa escuta, perceber algumas estratégias de comunicação para ampliar e manter a audiência dos canais, para promover e valorizar seus conteúdos, os recursos gráficos e narrativos utilizados para a produção dos vídeos. Foi possível ainda descobrir associações e parcerias para produções coletivas de conteúdos. Ficou clara a ênfase e importância de temas vinculados às micronarrativas do cotidiano, da vida íntima dos sujeitos. Emergiu, na coleta, o importante papel do humor e das paródias para construir os discursos e popularizar os conteúdos, o surgimento de uma estética específica que valoriza uma aparente espontaneidade, a

midiatização do cotidiano, a informalidade, valorizando os aspectos visuais e verbais considerados amadores pela mídia clássica.

O trajeto autoral e criativo dos sujeitos pesquisados revelou as dificuldades e os limites para a produção audiovisual, com constantes depoimentos de *youtubers* justificando as interrupções em seu fluxo produtivo. Trouxeram à tona os reflexos das apropriações tecnológicas produzidas pela cultura ficcional e midiática, ao longo dos séculos, a partir da utilização dos recursos visuais e de oratórias, verificados nas obras literárias, nas peças teatrais, nos filmes cinematográficos, nos programas televisivos.

Bem como explicitaram o caráter coletivo da produção dos conteúdos desse ciberespaço, ampliado pela digitalização dos dados e por seu compartilhamento em rede, e compreendido como fruto de uma construção tecnológica que evidenciou seu aspecto interdisciplinar, a necessidade de múltiplos conhecimentos e a característica cooperativa necessária para responder às demandas de produção da construção autoral contemporânea. Nesse sentido, espaços como YouTube, apesar de não eliminarem completamente a construção ideológica do autor moderno e sua função reguladora e legitimadora de certos discursos, contribuem em suas dinâmicas e características intrínsecas para evidenciar o desaparecimento do autor absoluto e original, denunciado por Foucault (2006).

Os dados colhidos auxiliaram também na compreensão do *site* enquanto Sistema de Rede Social por apropriação, ajudando a evidenciar suas múltiplas funções, tendo como princípio analítico os múltiplos desejos e condições de ser, estar e existir que emergem nesse ciberespaço. Foi possível, dessa maneira, perceber como o YouTube organiza suas dinâmicas de rede social emergentes ou de associação, seja nos canais ou a partir de um conteúdo audiovisual específico.

Analisando a política de regulação e controle de produção e veiculação de conteúdos do *site*, percebeu-se o esforço oficial em enquadrar sua dinâmica produtiva nas exigências legais dos direitos autorais e de propriedade intelectual do sistema capitalista conhecido como *copy right*. Apesar de os representantes legais do *site* tentarem se eximir da responsabilidade diante às subversões ao atual

sistema jurídico, feitas pelos seus usuários, por meio de um contrato de uso de serviço, fica evidente a dificuldade de controlar essas produções numa dinâmica de rede digital como a do YouTube.

O que caracteriza a contradição e antítese dessa pretensão absoluta de controle dos signos digitalizados e compartilhados em dinâmica de rede, emergindo o sistema de regulação autoral conhecido como Creative Commons, enquanto possível solução mais imediata para minimizar esse conflito. No entanto, associar as produções autorais a tais chancelas ainda está longe de ser uma prática hegemônica.

E o terceiro motivo pelo qual foi possível cumprir com os objetivos dessa pesquisa foi devido à associação dessa experiência autoral a processos formativos característicos de nossa contemporaneidade. Foram identificados, na amostra pesquisada, os seguintes processos formativos:

- i. Informacional, comunicacional, referentes aos processos de formação instituídos pelas dinâmicas de apropriação tecnológicas decorrentes da imersão desses sujeitos em uma cultura tecnomidiática;
- ii. Uma formação para o entretenimento e diversão centrada em jogadores de *games* digitais. Essa leitura surgiu a partir dos canais vinculados à microrrede conhecida como “corrente Conhecendo os Youtubers”;
- iii. Na etapa metodológica de imersão cultural, foi possível descobrir canais nos quais identifiquei uma variedade de processos formativos. São eles: formação ficcional, estético-nutricional, em pluralidade cultural, formação ética, étnica e ideológica, além do processo formativo estético, em moda e cosméticos.

Ficou claro que essas experiências formativas são entrelaçadas com os processos já trazidos pelos *youtubers* em suas vivências *off-line*. O que reforça a ideia de Hine (2000) e Amaral (2011) de que os arranjos sociais emergidos do ciberespaço não estão descolados das experiências vivenciadas fora dessas redes, mas que se entrelaçam, imiscuem-se e amalgamam-se para compor o que chamamos de realidade.

Elas não manifestam apenas potencialidades criativas, democráticas, permeadas pela solidariedade e pelo respeito às diferenças de diversas ordens sociais. Assim como na vida *off-line*, emergiram da amostra interações conflituosas e destrutivas que eclodiram divergências ideológicas e de valores, agressões, preconceitos, dissensões e separatismos, além da evidência das estratégias de apropriação desse ciberespaço pela lógica neoliberal, como nos alertaram Santaella (2003); Hetkowski; Nascimento (2009) e Jenkins (2009).

Todavia, como já havíamos afirmado, com o apoio da literatura especializada, a contemporaneidade e seus agenciamentos explicitam o caráter polissêmico e híbrido dos arranjos e socialidades humanas. Isso significa que a construção autoral e seus espaços possuem latências tanto para dinâmicas exclusivistas, centralizadoras e reprodutivistas quanto para brechas que busquem promover organizações sociais mais democráticas, que respeitem as diferenças, centradas no compartilhamento, na cooperação e na socialização dos recursos e produtos sociais. É a partir dessas brechas que surge a possibilidade de se inspirar nessas dinâmicas tecnológicas para então propor processos formativos diferentes dos instaurados pelo logocentrismo, pela ciência cartesiana, pelo tecnicismo e pelo capital.

Pesquisas como essa não garantirão, isoladamente, mudanças significativas na forma como produzimos e veiculamos conteúdos, na forma como legitimamos certos discursos em detrimento de outros, como privilegiamos determinados grupos a expensas de outros, como afirmamos o exclusivismo e os privilégios sociais, entronizando a exclusão de outros sujeitos.

No entanto, sem dúvida, uma pesquisa como essa poderá, como respondido a um dos sujeitos pesquisados, ajudar a demonstrar a importância das tecnologias para as dinâmicas sociais e compreender o papel dessas dinâmicas de rede para o atual sistema de produção e veiculação de discursos e sentidos sociais, criar métodos de ensino-aprendizagem ou processos formativos inspirados na dinâmica das redes sociais e nessas apropriações tecnomidiáticas.

Poderá, ainda, orientar políticas públicas em educação, tecnologia e cultura, fomentar o conhecimento científico e os saberes que emergem de outras

racionalidades de forma complementar e não dicotômica, refletir sobre a necessidade de atualizar as leis que regulam a produção de conteúdos numa sociedade da informação, em vista da democratização desse processo, para que não apenas determinados seguimentos sociais tenham o exclusivo direito de se expressar e produzir os significados culturais do nosso tempo. A pesquisa poderá, ainda, sensibilizar as instituições escolares para que sejam levadas em conta as TIC e suas potencialidades na atualização dos seus currículos.

Tais experiências tecnológicas podem, enfim, ressignificar a forma como fazemos arte, disseminamos ideias e desejos, nos comunicamos, construímos nossos laços sociais, dos mais íntimos aos comerciais, a forma como produzimos, trabalhamos e estudamos. Ampliando, dessa maneira, a forma como aprendemos, representamos o pensamento e erigimos nosso modo de coexistir socialmente.

Outra contribuição relevante gerada por esse trabalho são as discussões epistêmicas levantadas em torno do conceito de autoria associada, não apenas à produção literária ou às questões jurídicas de direitos autorais, mas às dinâmicas de aprendizagem, aos processos formativos contemporâneos e ao papel da tecnologia em nossas tessituras sociais. Trazer as provocações de Foucault (2006), Barthes (2004) e Mattar (1999), desnudando a função autor moderna para, em seguida, articular esse aporte teórico com os conceitos, agenciamentos e socialidades da contemporaneidade (LYOTARD, 1988; GIDDENS, 1991; HOBBSAWM, 1995; BAUMAN, 2001; MAFFESOLI, 2004) e os processos formativos promovidos pela cultura midiática e pelas apropriações tecnológicas (LÉVY, 1993; ALVES, 2002; SANTAELLA, 2003; LIMA JR., 2006, 2007; HETKOWSKI, 2006, 2009; JENKINS, 2009), em especial os vivenciado a partir do YouTube (BURGESS; GREEN, 2009; JENKINS, 2009).

A partir desse lastro teórico, lançamo-nos num exercício conceitual para criar um encadeamento semântico que atualizasse o conceito de autoria às demandas da contemporaneidade e suas características singulares, que fugisse da natureza exclusivista da autoria moderna. Buscou-se, também, conceituar processos formativos de acordo com a polissemia característica dos agenciamentos sociotécnicos híbridos da vida contemporânea. É importante ratificar que não há

pretensão de criar uma cadeia conceitual que engesse a compreensão da autoria e dos processos formativos sociais. Ao contrário, deseja-se que essa compreensão semântica abra brechas para ampliações e aperfeiçoamentos da forma como compreendemos e traduzimos essas experiências humanas.

É quase redundante, para não dizer óbvio, afirmar que esse constructo teórico e analítico, de longe, consegue esgotar a temática e dar conta desse objeto. O YouTube, enquanto objeto de pesquisa, necessita de muitas frentes investigativas para atingir certa intersubjetividade a respeito de suas dinâmicas sociais, autorais e formativas. Ainda há muito que escutar e compreender das interações desse ciberespaço. A própria amostra, que é uma parcela reduzidíssima dos canais que o *site* abriga, suscita muitas dúvidas a serem elucidadas, e suas experiências criativas possuem muitas nuances ainda não reveladas.

Por que o perfil dos *youtubers* pertencentes a “corrente Conhecendo os Youtubers” é predominantemente masculino e concentra-se em torno de sujeitos cujo desenho cultural se inscreve no sudeste e sul do país? Precisamos conhecer mais detalhadamente a apropriação tecnológica desses sujeitos, fazer uma análise mais vertical para o conhecimento mais apurado de alguns dos canais da amostra, buscar outros canais que não emergiram nessa pesquisa, ampliar associações, traçar comparações entre diferentes apropriações tecnológicas, buscar as dinâmicas decorrentes do extrapolamento dessas produções para outros ciberespaços.

Convém, ainda, um estudo pormenorizado para verificar e compreender o papel estratégico do humor e das paródias nesse espaço, bem como a construção de uma estética trazida por uma realidade midiaticizada que parece preponderar nesse sítio. São inúmeras as possibilidades investigativas que a pesquisa abre e lança oportunidades vindouras. Quiçá para um futuro doutoramento.

Por que o desinteresse dos sujeitos pesquisados em revelar sua razão de ser nesse espaço? Quais estratégias nós pesquisadores lançaremos mão para estreitar os laços com esses *youtubers*? A pouca adesão dos sujeitos da pesquisa é o grande calcanhar de Aquiles desse trabalho. Esse problema demanda planos de ação urgentes para romper essas barreiras silenciosas que separam esses espaços das

investigações científicas. Sem dúvida, esse evento excluiu uma quantidade e qualidade de dados importantíssimos para a compreensão da construção autoral e das apropriações tecnológicas desses sujeitos. E nesse sentido, muito da razão de ser desses atores ficou obscurecida, disfarçada nesse silêncio constrangedor.

Talvez o fato de pertencer a outra geração pode ter contribuído para esse atraso. Apesar de possuir formação e funcionamento tecnológico adaptado a tal dinâmica de redes, o pouco tempo e disponibilidade para a produção e veiculação de conteúdos nesse ciberespaço, a minha atual condição de vida pessoal e profissional dificultam bastante um engajamento nesse nível. Caso surja oportunidade para dar continuidade a essa pesquisa, talvez seja imprescindível inserir dinâmicas de constante produção nesse ciberespaço, e, para tanto, é possível que seja indispensável o aporte de um financiamento. São essas as considerações a respeito dos resultados da pesquisa, são essas as intersubjetividades construídas até agora.

Mas afinal, para onde essas experiências em redes sociais, a exemplo das vivenciadas no YouTube, irão nos levar? Quais segmentos sociais se apropriarão desse espaço? Quais terão mais força para direcioná-lo nessa ou naquela direção, os conglomerados comerciais ou os atores independentes? Quais caminhos serão trilhados? Quais valores serão erigidos? Quais sentidos serão desenhados e até onde interferirão na composição dos destinos? Qual oráculo poderá nos responder? Qual ciência irá nos explicar? Que arte profetizará esse “porvir”?

Diante desses mistérios contemporâneos, para decifrá-los antes que nos devorassem, tentamos, nessa pesquisa, apontar alguns caminhos potenciais que emergem diante da nossa capacidade histórica, sociocultural, cognitiva, emocional, e da dos pensadores que dialogamos. Após pretensso esforço epistemológico de interpretar essa mínima fração da complexa dinâmica contemporânea, concluímos o quão polissêmica essas trajetórias apresentam-se. Uma infinidade de possibilidades e experiências “bailam” sincopadamente ante nossos olhos e, portanto, só nos resta, por enquanto, recorrer a um deus inventivo para decifrar tal enigma: O Tempo. Oremos a ele para que a experiência autoral no YouTube espalhe benefícios, não apenas ao som de um único estribilho, mas aos tambores de todos os ritmos. Oremos.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, L. Jogos eletrônicos e violência: desvendando o imaginário dos screenagers. **Revista da FAEEBA**, v. 11, n. 18, Salvador, p. 437-446, jul-dez., 2002.
- ALVES, L. Games. Desenvolvimento e pesquisa no Brasil. In: HETKOWSKI, T. M.; NASCIMENTO, A. D. (org.). **Educação e contemporaneidade**: pesquisas científicas e tecnológicas. Salvador: Edufba, 2009. v. 1, p. 373-394.
- AMARAL, A.; RECUERO, R.; FRAGOSOS, S. **Métodos de Pesquisa para a Internet**. São Paulo: Sulina, 2011.
- AMARAL, A.; NATAL, G.; VIANA, L. Netnografia como Aporte Metodológico da Pesquisa em Comunicação Digital. **Revista Sessões do Imaginário – Cinema, Cibercultura, Tecnologias da imagem**. v. 1, n. 20, Porto Alegre. p. 35-40, 2008. Disponível em:< <http://caioba.pucrs.br/face/ojs/index.php/famecos/article/view/4829>> Acesso em: 26 abr. 2011.
- ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BAGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Portugal: Porto Editora. 1994.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-70.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e Holocausto**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- BENKLER, Y. A economia política do commons. In: SILVEIRA, S. A. da, et al (org.). **A comunicação digital e a construção dos commons**: redes virais, espectro aberto e as novas possibilidades de regulação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 11-20.
- BULHÕES, M. **A Ficção nas Mídias**: um curso sobre as narrativas nos meios audiovisuais. São Paulo: Atica, 2009.
- BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital**. São Paulo: Aleph, 2009.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

DERRIDA, J. A Palavra Soprada. In: \_\_\_\_\_. **A Escritura e a Diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1995, pp. 107-47.

FAUSTINO, S. Derrida e a linguagem. **CULT**, São Paulo, p. 51-52, 01 set. 2007.

FEYERABEND, P. **Contra o método**. Tradução Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. 5. ed. São Paulo: Unesp, 1991.

GIL, Gilberto. Pela Internet. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL. **Quanta**. Rio de Janeiro: Warner Music, p1997. 2 CD. Faixa 11.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HETKOWSKI, T. M. **Prática Instituinte e Aprendizagem Colaborativa**. Disponível em: <[http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/gptec/arquivos/a\\_tania2.pdf](http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/gptec/arquivos/a_tania2.pdf)> Acesso em: 21 nov. 2009.

HETKOWSKI, T. M.; NASCIMENTO, A. D. Educação e comunicação. Diálogos contemporâneos e novos espaços de reflexão. In: HETKOWSKI, T. M.; NASCIMENTO, A. D. (org.). **Educação e contemporaneidade: pesquisas científicas e tecnologias**. Salvador: Edufba, 2009.

HINE, C. **Virtual Ethnography**. London: Sage Publications, 2000.

\_\_\_\_\_. **Virtual Methods**. Issues in social research on the Internet. New York: Berg Publisher, 2005.

\_\_\_\_\_. How can qualitative Internet Researchers define the boundaries of their projects? In: MARKHAM, A. N., BAYM, N. **Internet inquiry: conversations about method**. Los Angeles: Sage, 2009. p. 1-20.

HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Tradução Susana Alexandria. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KOZINETTS, R. V. Netnography 2.0. In: R. W. BERLINK, **Handbook of Qualitative research Methods in Marketing**. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, 2007.

\_\_\_\_\_. Understand Culture on-line. 2009. Disponível em: <<http://www.docstoc.com/docs/18727426/Kozinets-Netnography-2>> Acesso em: 26 mar. 2011.

\_\_\_\_\_. The method of netnography. In: \_\_\_\_\_. **Netnography: Doing Ethnographic Research Online**. London: Sage Publications, 2010. p. 58-73.

LENINE; TAVARES, B. Lá vem a cidade. Intérprete: Lenine. In: LENINE. **Labiata**. Rio de Janeiro: Universal, p2008. 1 CD. Faixa 5.

LÉVY, P. **As Tecnologias da Inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LIMA JR., A. S. de. **Tecnologias Inteligentes e Educação**: currículo hipertextual. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

LIMA JR., A. S.; HETKOWSKI, T. M. Tecnologias intelectuais e educação: explicitando o princípio proposicional/hipertextual como metáfora para a educação e o currículo. **Revista FAEEBA**, Salvador: UNEB, v. 13, n. jul/dez, p. 401-416, 2004.

\_\_\_\_\_. Educação e contemporaneidade: por uma abordagem histórico-antropológica da tecnologia e da práxis humana como fundamento dos processos formativos e educacionais. In: LIMA JR., A. S.; HETKOWSKI, T. M. (org.). **Educação e contemporaneidade: desafios para a pesquisa e a pós-graduação**. Rio de Janeiro: Quartet, 2006. p. 29- 46.

\_\_\_\_\_. **A escola no contexto das tecnologias de comunicação e informação**: do dialético ao virtual. Salvador: Eduneb. 2007.

LYOTARD, J. F. **Condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Correia Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1988.

MACEDO, R. S.; GALEFFI, D.; PIMENTEL, A. **Um rigor outro**: sobre a questão da qualidade na pesquisa qualitativa: educação e ciências antropológicas. Salvador: Edefba, 2009.

MAFFESOLI, M. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MATTAR, J. Youtube na Educação: o uso de vídeos em Ead. In: 15º CIAED - Congresso Internacional ABED de Educação a Distância, 15., 2009, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: ABED. 2009. Disponível em: <<http://www.abed.org.br/congresso2009/CD/trabalhos/2462009190733.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2011.

MATTAR, J. Feliz Páscoa, Pierre Rivière: os múltiplos selves dos autores assassinos.. In: [6] Congresso da AIL - Associação Internacional dos Lusitanistas, 6, 1999, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Geocities, 1999. p.1-17.

PESSOA, F. **Sou eu**. 1931. Disponível em: <[http://pt.wikisource.org/wiki/Sou\\_Eu](http://pt.wikisource.org/wiki/Sou_Eu)>. Acesso em: 28 maio. 2012.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano** - da cultura das mídias à cibercultura. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, B. de S. **Um discurso sobre as ciências**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SILVEIRA, S. A. da. Redes virais e espectro aberto. In: SILVEIRA, S. A. da, et al. **Comunicação digital e a construção dos commons**: redes virais, espectro aberto e as novas possibilidades de regulação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

SOARES, I. de O. Alfabetização e Educomunicação: o papel dos meios de comunicação e informação na educação de jovens e adultos ao longo da vida. In: Telecongresso Internacional de Educação de Jovens e Adultos, 3, 2003, DF, Brasília. **Resumos...** DF, Brasília: 2003. p.1-14. Disponível em: <<http://www.informacao.srv.br/telecongressodemo/lib/biblioteca/uploads/346.doc>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

SOARES, I. de O. Educomunicação: um campo de mediações. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 19, p. 12-24, set./dez. 2000. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/Comedu/article/viewFile/4147/3888>>. Acesso em: 18 mar. 2009.

SOUZA, A. C. Trancado. Intérprete: Ana Carolina. In: SOUZA, A. C. **Ana Carolina**. Rio de Janeiro: Sony, p1999. 1 CD. Faixa 4.

VELOSO, C. O Quereres. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C. **Totalmente Demais**. Rio de Janeiro: Universal, p1986. 1 CD. Faixa 3. Remasterizado em digital.

\_\_\_\_\_. Oração ao Tempo. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Verve, p1979. 1 CD. Faixa 2. Remasterizado em digital.

VELOSO, J.; VERCILLO, J. O que eu não conheço. Intérprete: Maria Bethania. In: Maria Bethania. **Tua**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2009. 1 CD. Faixa 3.