

Internet, câmera, improvisação: a exposição de si no cenário das tecnologias digitais

Fernanda de Oliveira Gomes

Doutora; UFRJ

inferranda@yahoo.com

Resumo

No cenário contemporâneo é possível identificar transformações nos processos de construção e exibição de si, associadas a diluições de grandes padrões comportamentais nas esferas sociais, artísticas e midiáticas. A partir de uma perspectiva historiográfica, este artigo busca explorar a intensificação destas transformações, através da constatação de um crescente avanço e acessibilidade técnica que possibilita experimentações em setores da sociedade que durante muito tempo foram considerados apenas como receptores de produções culturais. Dentro deste recorte, observamos um tipo de produção que possibilita uma dinâmica de formação de redes de criação e improvisação: vídeos performáticos exibidos na Internet que apresentam um expressivo número de visualizações em escala global.

Palavras-chave

Dispositivo. Tecnologias digitais. Processos de subjetivação. Internet. Performance.

1 Introdução

Entre os diversos fenômenos próprios do cenário contemporâneo, identificamos produções de vídeos em espaços das mais variadas configurações, registradas por algum tipo de câmera e retransmitidas através de algum canal midiático. Muitas delas apresentam uma característica comum: pessoas saindo de uniformizações comportamentais, do habitual lugar da plateia, para serem as atrações centrais em um mundo que cada vez mais valoriza a expressividade pessoal de cada um. Dependendo da repercussão, dezenas, centenas ou milhares de pessoas podem se transformar no público de produções que apresentam

diferentes níveis de improvisação e que entram em uma rede coletiva de performances, resultado de momentos individuais de criação, compartilhados graças ao acesso facilitado a dispositivos de registro e difusão de imagens.

Um conjunto de fatores que envolve transformações nos processos de subjetivações, diluições de fronteiras sociais, artísticas e midiáticas, além da crescente evolução e acessibilidade técnica, cria um cenário propício à disseminação cada vez maior de experimentações, improvisações e atividades criativas, em setores da sociedade que durante muito tempo foram considerados apenas como receptores das produções culturais.

Tais fenômenos explicitam cada vez mais um caráter experimental próprio da contemporaneidade. A dissolução atual dos limites entre diferentes espaços de representação (cinema, vídeo, galeria), está implicitamente relacionada com a dissolução de papéis (espectador, diretor, ator) e de posicionamentos (tela, palco, plateia). Por isso identificamos cada vez mais produções realizadas com os mais variados tipos de equipamentos, por indivíduos dos mais diversos perfis, em espaços que não foram previamente destinados para suas exposições.

Em uma sociedade altamente midiaticizada, marcada pela incitação generalizada à visibilidade, percebe-se um deslocamento daquele movimento de interiorização, típico da sociedade disciplinar, em direção a novas formas de autoconstrução. No esforço de compreender estes fenômenos, alguns ensaístas evidenciam o surgimento de um tipo de eu mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície das telas. Paula Sibilia (2010) chama a atenção para este fenômeno e o identifica como um sintoma de uma importante transformação nas subjetividades. Os primeiros indícios dessa mutação expressiva dos modos de ser dos sujeitos ocidentais são identificados em meados do século XX pelo sociólogo norte-americano David Riesman em seu livro *A multidão solitária*. O autor se refere às personalidades *alterdirigidas* ou exteriorizadas e não mais *introduzidas* ou intimistas (RIESMAN, 1995¹ apud SIBILIA, 2008, p. 23).

O que vem acontecendo é um grande movimento de mutação subjetiva, que empurra os eixos do eu em direção a outras zonas: do interior para o exterior, da alma para a pele, do espaço privado para as telas (SIBILIA, 2008, p. 91). Vários indícios levam a pensar em um conjunto de alterações que afetam os mecanismos de constituição da subjetividade, principalmente levando-se em conta a exposição da intimidade na mídia contemporânea. Um olhar atento poderá detectar um distanciamento com relação a um modelo de eu que

¹ RIESMAN, David. *A multidão solitária*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

marcou uma época e que vem se transformando de forma gradativa, acompanhando as mudanças que estão ocorrendo em todos os âmbitos, ritmadas pelos processos de globalização, aceleração, digitalização e espetacularização do nosso mundo.

O século XXI é identificado por Richard Schechner (2003) como o período no qual as pessoas têm se expressado ao extremo através da performance. Na vida cotidiana acontece uma espécie de performatização constante de si, ou seja, as pessoas andam evidenciando suas ações e gestos umas para as outras. A estratégia exibicionista não se restringe mais a pequenos grupos de artistas ou loucos, mas se torna uma prática cotidiana cada vez mais comum e disseminada, principalmente com a crescente mídiatização dos ambientes compartilhados. Schechner demonstra o uso de técnicas teatrais e comportamentos coreografados no dia a dia de qualquer indivíduo, como por exemplo vestir-se para uma festa, ser entrevistado para um emprego, brincar com papéis sociais e profissionais. Podemos então entender a performance no cotidiano como um conjunto de séries de comportamentos marcados ou acentuados. O modo de vida contemporâneo leva os indivíduos a emoldurarem seus gestos e seus atos como se estivessem sendo projetados em uma tela, estimulados a desenvolverem um jeito performático de ser.

2 A exposição de si e suas transformações

Em uma das cenas do filme *Ligações Perigosas*², ambientado na França do século XVIII, uma das personagens revela a fórmula que usou para ter visibilidade em uma sociedade extremamente centrada nas aparências. Para saber o que pensar, procurou filósofos. Para saber como se portar, consultou moralistas. O sucesso de sua estratégia é comprovado pelo camarote que a personagem ocupa na ópera, um local de grande visibilidade que possibilita que ela seja observada pelo resto da plateia. Fica bem claro que o seu objetivo não era assistir aos espetáculos da época, mas ser assistida pelos outros membros da sociedade, de acordo com a ideia de ápice de visibilidade social própria daquele período.

Poderíamos fazer aqui um exercício interessante de transposição da forma de se construir no espaço público para os séculos subsequentes até chegarmos aos tempos atuais, mas isso acabaria tomando conta de todo o artigo e certamente ainda ficaria incompleto. Faremos então alguns saltos, colocando de maneira introdutória a seguinte questão: o que caracteriza um indivíduo que consegue grande visibilidade na atualidade?

² Filme de 1988 dirigido por Stephen Frears e baseado em peça homônima de Christopher Hampton, baseada, por sua vez, no clássico da literatura francesa *Les liaisons dangereuses*, de Pierre Choderlos de Laclos.

Hoje os meios midiáticos se constituem efetivamente como veículos que evidenciam e legitimam os principais parâmetros que definem quem merece nossa atenção e admiração. Estes parâmetros são efêmeros, ou seja, mudam constantemente a partir de tendências que parecem surgir de lugar algum, atendendo a uma demanda insaciável por novos tipos que se destacam não só pelas suas características físicas, mas também por suas maneiras particulares de se comportar e de se apropriar de linguagens midiáticas.

Apesar de nos concentrarmos no contemporâneo, torna-se necessário apontar algumas formas como a exposição de si em público já foi abordada, tentando apontar continuidades e rupturas.

Em seus estudos sobre a ritualização e teatralização da vida cotidiana de Luís XVI, Peter Burke (2005) ressalta como os momentos do dia a dia – o ato de levantar e deitar na cama, por exemplo – eram coreografados quase como um balé. A refeição real era uma verdadeira encenação, configurando-se como um espetáculo para uma audiência selecionada. Até mesmo os menores gestos do rei eram ensaiados. Além de representar a si mesmo de uma maneira tão intensa, Luís XVI ainda foi retratado em diversas esculturas, pinturas, gravuras, poemas, anedotas e periódicos. Esse vasto material pictórico e textual em torno da figura de Luís XVI permitiu que muitos historiadores escrevessem sobre a imagem pública do rei e seus desdobramentos, tema que vem interessando os estudiosos a partir de uma crescente constatação do poder da imagem.

Em escritos de moralistas do fim do século XVII, pode ser detectada uma autonomia do homem privado em relação ao personagem público. A importância decisiva que o século XVII atribui ao indivíduo é visível nas formas de observação do eu. A observação das aparências acentua a distância entre o personagem público e o eu íntimo. É necessário observar os outros, mas igualmente observar-se. O espaço interior se torna complexo para além da superfície corporal que se oferece ao olhar. Naquela época, o reforço do poder real e a extensão da corte favoreceram a publicação de numerosos tratados que ensinavam as regras da corte, delimitando as formas da sociabilidade regulamentada em uso. Nesses tratados podem ser encontrados os grandes traços que levaram a uma postura crítica, evidenciada na identificação de um homem duplo, no qual o ser se distingue do parecer.

Nos costumes e nos corpos, nas fisionomias e nas mentalidades dos séculos XVII e XVIII, começam a se inscrever regras de comedimento, de distância, de respeito e de reciprocidade que preparam a emergência do indivíduo moderno. Ter um ponto de vista é

escolher o ponto de onde se quer ser olhado. É ter a liberdade de mostrar, mas acima de tudo a de não se deixar ver, reivindicando uma opacidade que protege.

A sociedade da corte é definida por Rousseau como a sociedade dominada pela máscara (1978³ apud COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 195). O autor vê no homem do povo a redenção da autenticidade original, anterior à corrupção dos costumes aristocráticos. Crítico do cálculo, da máscara e da dissimulação, Rousseau procura sob o verniz ou a mecânica das aparências uma identidade real e singular. Esse caráter paradoxal do processo de individualização, conduzido pela expressão, aparece mais nitidamente a partir do fim do século XVII, no momento em que a exigência de uma autenticidade se impõe como elemento fundamental da expressividade.

Uma teoria da expressão em público é elaborada por Richard Sennett (1988), que recorre à história dos séculos XVIII e XIX, tomando como ponto de partida os comportamentos da classe burguesa do século XVIII. Nessa época, a aparência exterior é uniformizada, ou seja, as diferenças sociais e os sinais distintivos não são tão evidentes no âmbito comportamental. Além disso, emoções e sentimentos são escondidos, tornando as pessoas mais reservadas. A ausência da expressividade em público seria explicada pelos progressos de uma sociedade que Sennett qualifica como intimista e narcisista, ou seja, uma sociedade centrada no eu. Segundo o autor, é a confusão criada entre uma expressividade nos rituais exteriores ao indivíduo e a expressão individual do eu autêntico que explica o declínio da vida pública, da sociabilidade. Ao constatar que é julgado pela sua aparência, o indivíduo dos séculos XVIII e XIX opta por constituir-se com efeito pela sua interioridade.

Foucault (1987⁴ apud COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 9) buscou captar a racionalização dos comportamentos individuais através da extensão da noção de disciplina nos séculos XVII e XVIII. O autor observou que o desenvolvimento do Estado implicava novas formas de individualização: transposição de uma forma de poder muito antiga, nascida nas instituições cristãs, exercida sobre o corpo, os gestos e os comportamentos, penetrando as almas e trazendo à tona a interioridade de cada um.

O indivíduo, com suas características e identidades, é produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidades, movimentos e forças. O poder diz sim, produz, induz ao prazer. “Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir”.

³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

⁴ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

(FOUCAULT, 2007, p. 8). De acordo com Foucault, as regras nunca estão realmente finalizadas, pois servem às intenções de quem as introduzem. Essas regras podem ser apoderadas, utilizadas ao inverso e até mesmo voltadas contra aqueles que as impuseram. Séries de interpretações desviantes também podem acabar aparecendo nesses teatros de procedimentos.

O que garante uma submissão mais uniforme às regras é justamente a aplicação da técnica da disciplina, que foi elaborada em seus princípios fundamentais durante o século XVIII. Quase todos os reformadores do século XVIII acreditavam que as pessoas iriam tornar-se virtuosas pelo simples fato de serem olhadas. Dentro dessa técnica, uma das principais estratégias que surgiram no século XVIII foi um aprimoramento na distribuição espacial dos indivíduos. “A disciplina é, antes de tudo, a análise do espaço. É a individualização pelo espaço, a inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório”. (FOUCAULT, 2007, p. 105).

Foucault chama então a atenção para “[...] o ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana”. (FOUCAULT, 2007, p. 131). A constituição desse novo poder de caráter microscópico foi a responsável pela expulsão de elementos próprios das estruturas sociais anteriores como a corte e o personagem do rei.

No fim do século XVIII, a nossa capacidade representativa passa a ser vista como nossa forma de manifestar, pela expressão, o que somos e nosso lugar dentro das coisas (TAYLOR, 1997, p. 257). Com a nova compreensão de nós mesmos como seres expressivos, essa manifestação é vista também como uma autorrealização. Essa revolução expressiva identifica e exalta um novo poder poético: o da imaginação criadora.

Percebemos que uma classificação tradicional das autobiografias próprias do século XVIII e XIX que privilegiava fatos, sentimentos e pensamentos profundos, gradualmente foi sendo substituída por uma abordagem mais superficial, que leva em conta a autoapresentação em uma determinada cultura e a percepção do eu em termos de certos papéis (BURKE, 2005, p. 117). Cada vez mais os indivíduos têm identidades fluidas ou múltiplas, distinguindo-se de acordo com as circunstâncias. Como consequência, os historiadores vêm mostrando interesse cada vez maior em identificar as pessoas no ato de negociar, construir ou tentar reconstruir diferentes identidades para si mesmas.

De acordo com Deleuze (1992), os processos de subjetivações ou constituições dos modos de vida variam inteiramente conforme as épocas e se constituem segundo regras

bem distintas. Nos novos processos de subjetivações, não existem regras coercitivas como no poder, mas “[...] regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida”. (DELEUZE, 1992, p. 123). O autor afirma que a constituição dos estilos de vida não se refere somente à estética, mas ao que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é que a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções segundo valores transcendentais. Por outro lado, a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica.

Podemos dizer que no contemporâneo sempre surgem nos espaços sociais, midiáticos e artísticos novas propostas de reconfigurações de comportamentos a partir de diversas dinâmicas de produções de imagens em rede. Contaminações se dão por todos os lados e o que podemos observar é o rápido surgimento e desaparecimento de padrões e modelos. Deleuze parece estar de acordo com essa ideia, chamando a atenção para uma crescente força de propagação e para o fato dos imitadores imitarem-se entre si, com a impressão de que fazem melhor que o modelo (DELEUZE, 1992, p. 160). Para o autor, um conceito não é um universal, mas um conjunto de singularidades em que cada uma se prolonga até a vizinhança de outra. As criações coletivas interessam mais que as representações. E até mesmo nas instituições há um movimento que se desvia das leis e contratos. Deleuze afirma que não precisamos de um comitê de sábios, de um comitê moral e pseudocompetente, e sim de um “grupo de usuários” (DELEUZE, 1992, p. 210).

3 Transformando padrões e práticas culturais

No exercício de delinear um cenário propício para as práticas privilegiadas neste trabalho, faz-se necessário abordar alguns estudos dentro da chamada História Cultural. Para isso utilizamos a pesquisa realizada por Peter Burke (2005) em seu livro *O que é história cultural?*. O autor recorre a vários outros teóricos para reforçar a importância destes estudos e demonstrar o principal objetivo do historiador cultural: retratar padrões de cultura, descrevendo os pensamentos e sentimentos característicos de uma época e identificando suas expressões ou incorporações nas obras de literatura e arte (BURKE, 2005, p. 18). Estudos sobre a Idade Média, por exemplo, ressaltam a necessidade de submissão da mente apaixonada e violenta própria da época a regras e rituais sociais. Cada acontecimento e cada ação estavam incorporados a formas expressivas e solenes, que os

elevavam à dignidade de um ritual. Atualmente, os historiadores culturais estão ainda mais interessados na questão da recepção. Estudos de uma sociedade específica acabam gerando diversas ideias sobre a vida social como uma série de performances.

Um dos aspectos levantados por Peter Burke em seus estudos é justamente o caráter cerimonial das refeições em diversas épocas que, assim como diversos outros microeventos cotidianos, segue a um modelo de teatro (BURKE, 2005, p. 55). Assim como as crianças, os integrantes dos grupos sociais tinham que aprender como tudo era feito: como pedir uma bebida, como entrar em uma casa, ou como ser um rei medieval.

Norbert Elias foi um dos autores que dirigiu seu foco para a história dos modos à mesa, em um esforço de demonstrar o desenvolvimento gradual do controle sobre as emoções nas cortes da Europa Ocidental entre os séculos XV e XVIII. Entre os conceitos centrais de seu estudo está o de “fronteira da vergonha” e “fronteira da repugnância”. Segundo Elias (1990⁵ apud BURKE, 2005, p. 72-73), estas fronteiras foram gradualmente se estreitando nos séculos XVII e XVIII, excluindo da sociedade educada um número cada vez maior de formas de comportamento.

Um importante deslocamento sai de uma concentração sobre os artistas, escritores e compositores para uma preocupação também com o público, suas reações e suas recepções das produções culturais. Ao identificar um tipo particular de invenção, Certeau (2009) tenta demonstrar que as pessoas comuns fazem seleções a partir de repertórios próprios, criando novas combinações entre o que selecionam e colocando suas apropriações em novos contextos. Essa construção do cotidiano por meio de práticas de reutilizações é parte do que Certeau chama de tática.

Entre táticas e estratégias que circulam no espaço social, Certeau (2009, p. 98) privilegia as táticas como procedimentos que buscam o outro em meio às circunstâncias. O que é evidenciado é a rapidez contemporânea dos movimentos que mudam a organização dos espaços, além das relações entre momentos sucessivos e ritmos heterogêneos. Antes reguladas por unidades estáveis, as táticas estão se desvinculando cada vez mais das comunidades tradicionais que lhes determinavam o funcionamento.

Peter Burke (2005) observa que historiadores, sociólogos e antropólogos estão substituindo a noção de *roteiro social* para a de *performance social*. Ou seja, a noção de regra cultural fixa deu lugar à prática de improvisação. Enquanto surge uma ideia antropológica mais geral de cultura como uma série de receitas para a realização de atos performativos, os

⁵ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

linguistas falam de *atos de identidade* para enfatizar o fato de que a linguagem não só expressa como cria, ou ajuda a criar identidades. Na década de 1980, a ideia de performance assumiu um significado mais amplo, deixando de ser apenas interpretação ou expressão para ter um papel mais ativo, criando um novo significado a cada ocasião. Peter Burke considera o ocasionalismo mais do que um deslocamento de um determinismo social para a liberdade individual. Movimentos se distanciam de reações fixas, segundo regras, e caminham em direção à noção de respostas flexíveis, de acordo com a situação.

Uma das colaborações mais importantes de Peter Burke (2005) para este trabalho é justamente a importância relegada à invenção individual e coletiva, levando-se em consideração as maneiras como a criatividade coletiva funciona, principalmente através de uma recepção criativa. A ascensão da tendência do ocasionalismo implica uma visão fragmentada dos grupos sociais ou mesmo do indivíduo. Trata-se de uma visão própria da pós-modernidade, no sentido de considerar o mundo como um lugar mais imprevisível do que parecia ser nas décadas de 1950 e 1960 para sociólogos, antropólogos e historiadores sociais. A ocasião é extremamente importante em todas as práticas cotidianas, não podendo ser isolada nem de uma conjuntura, nem de uma operação. Apreendida quando surge, seria o ponto de partida para um ato de improvisação. Aquilo que o acontecimento inscreve é devolvido na forma da palavra ou do gesto. Esta resposta singular é um detalhe a mais que pode transformar todo o conjunto no qual ela se produz.

4 A partilha do sensível, a emancipação do espectador e suas invenções

O termo *partilha do sensível* é utilizado por Jacques Rancière (2005) para evidenciar que a partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em partes específicas e exclusivas. Essa ideia do comum de Rancière aparece nas aberturas que surgem a partir das redistribuições dos lugares e temporalidades, de corpos que reivindicam ocupar outros espaços e ritmos diferentes que lhes eram assinalados. Novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, assim como novas relações e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação, ou seja, de se construir e de se expor nos espaços.

Dando continuidade à sua pesquisa sobre a condição do espectador dentro de uma comunidade, principalmente a partir de seus estudos sobre o teatro, Jacques Rancière publica, em 2008, o livro *O espectador emancipado*. Para o autor, a emancipação significa o embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre os que são

indivíduos e os que são membros de um corpo coletivo. Ranciére (2009) observa que, segundo uma perspectiva tradicional, ser um espectador significa olhar para um espetáculo, permanecendo imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. O autor então sugere que o que deve ser buscado é um teatro onde os espectadores vão deixar essa condição, tornando-se participantes ativos em uma ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos.

Michel de Certeau (2009) aponta que trocas sociais, práticas criativas, invenções técnicas e resistências morais sempre puderam ser observadas em uma parcela de indivíduos supostamente entregues à passividade e à disciplina. Certeau relaciona a inventividade incessante presente na experiência prática à produção artística, que privilegia a capacidade do ser humano de fazer um conjunto novo a partir de um padrão preexistente. Uma hierarquização social absoluta é recusada, uma vez que o autor afirma que uma liberdade (moral), uma criação (estética) e um ato (prático) também são possíveis na base de nossa sociedade (CERTEAU, 2009, p. 137).

Ao separar o âmbito da produção do âmbito da recepção, a lógica produtivista, necessária à consolidação da Indústria Cultural, instituiu a ideia de que não existia criatividade nos consumidores. Michel de Certeau questiona essa pretensão dos produtores, que se colocam como os responsáveis por dar forma às práticas sociais. Segundo o autor, ao mesmo tempo em que a assimilação pode ser entendida como uma repetição sem nenhuma atividade inventiva, também pode significar uma prática de apropriação (CERTEAU, 2009, p. 237). Podemos dizer, a partir da perspectiva deste recorte, que a segunda opção é cada vez mais comum na contemporaneidade. Inclusive o exercício de assimilação está ocorrendo em duas vias, ou seja, aqueles que antes se encontravam apenas no âmbito da recepção, agora também se colocam como produtores a serem assimilados por aqueles que antes se encontravam apenas no âmbito da produção. Um fenômeno atual pertinente para ilustrar tal prática é o vídeo *JK Wedding Entrance*⁶ (FIG 1), que mostra o momento de entrada do casamento dos americanos Jill Peterson e Kevin Heinz, no qual noivo, noiva, padrinhos e madrinhas fazem coreografias enquanto avançam para o altar da Igreja, ao som da música *Forever*, de Chris Brown⁷.

⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4-94JhLEiN0>.

⁷ O vídeo também fez com que a música do cantor americano entrasse na lista das 10 mais baixadas do site de vendas iTunes, da Apple em 2009.

Figura 1 – Entrada performática do casamento de Jill Peterson e Kevin Heinz



Entre todos os vídeos disponibilizados pelo YouTube⁸– que vão desde produções caseiras de internautas a trechos de superproduções cinematográficas –, *JK Wedding Entrance* foi o 3º vídeo mais popular em 2009, ultrapassando a marca de 60 milhões de visualizações, sem contar os vídeos não oficiais. O casal deu entrevista em vários programas de TV e a entrada do casamento foi várias vezes reencenada, inclusive pelos próprios noivos e padrinhos, que ficaram famosos no mundo inteiro. Desdobramentos aparecem em vários vídeos do YouTube, e em programas de TV como o programa australiano *Dancing with the Stars*, um episódio da série americana *The Office* e um programa de competição da TV holandesa. Podemos então identificar a formação de uma rede de assimilação e de criação, a partir de uma produção que a princípio ficaria restrita aos convidados que estavam presentes no casamento. No momento em que o vídeo foi postado no YouTube se transformou em um fenômeno midiático, ele passou a ser uma espécie de modelo cultural efêmero.

Mas este não é o único vídeo de casamento performático que pode ser encontrado no YouTube. Durante o trabalho de pesquisa desenvolvido para a produção deste artigo, foram identificadas dezenas de vídeos que também fogem ao padrão comportamental típico desse tipo de cerimônia social. Se antes os indivíduos seguiam uma formatação única, que estipulava roupas, maneiras e protocolos, agora surge a necessidade de fazer do seu evento social um evento singular, dentro, é claro, de tendências contemporâneas. Sendo assim, estes vídeos não podem mais ser localizados em um âmbito de exceção, mas sim dentro de novos parâmetros que lançam novas necessidades, no processo de produção da sociedade. Qualquer um que queira assistir a entradas de casamentos performáticos com padrinhos e noivos fazendo coreografias ao som de *hits* da música *pop*, terá diversas opções na extensa programação do YouTube. Basta digitar algo como *Wedding Performance* e pronto, surgirá uma lista repleta de opções.

⁸ <http://www.youtube.com>.

5 Diferenças e repetições no contemporâneo

Aprofundando um pouco mais sobre os aspectos implicados nesses fenômenos de produções em série, não só por parte dos grandes produtores midiáticos, mas também no âmbito dessa intensa produção considerada amadora, podemos trazer alguns pontos abordados por Deleuze (2009) em sua obra *Diferença e Repetição*, escrita em 1969. O autor afirma que quando nos encontramos diante das repetições mais estereotipadas, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. A tarefa da vida é fazer que coexistam todas as repetições em um espaço em que se distribui a diferença. O autor identifica a existência de duas ordens: a ordem das semelhanças, na conformidade variável dos elementos da ação em relação a um modelo dado; e a ordem das equivalências, com a igualdade dos elementos da ação, em situações diversas.

De acordo com a perspectiva de Deleuze (2009), a reprodução do mesmo não é uma espécie de motor de gestos uniformes. Afinal de contas, sabe-se que até mesmo a mais simples imitação compreende a diferença entre o exterior e o interior. “A aprendizagem não se faz na relação da representação com a ação (como reprodução do mesmo), mas na relação do signo com a resposta (como encontro com o outro)”. (DELEUZE, 2009, p. 48). Para o autor, agir nunca é repetir. Sob o eu que age há pequenos eus (testemunhas) que o contemplam e que tornam possíveis a ação e o indivíduo. Extrair da repetição algo novo é papel do espírito que contempla em seus estados múltiplos e fragmentados. Se todas as séries coexistem, também não é mais possível considerar uma como originária e a outra como derivada, uma como modelo e a outra como cópia.

Certamente um exemplo mais recente dentro de uma produção de séries de vídeos performáticos é o *Harlem Shake* (Figura 2), que começou com um vídeo postado no dia 2 de fevereiro de 2013 no YouTube por um grupo de adolescentes australianos, e que já foi reproduzido em todo o mundo, de diferentes formas, mas seguindo uma estrutura básica: começa com uma pessoa, geralmente usando uma máscara, ou qualquer outro objeto cobrindo a cabeça, dançando ao som da música *Harlem Shake*⁹, enquanto outras pessoas presentes no mesmo ambiente a ignoram. Quando a música chega ao auge, depois de 15 segundos, há um corte para o mesmo ambiente, que está repleto de pessoas, fantasiadas ou não, dançando também por 15 segundos de forma extremamente exagerada, pulando e

⁹ A música *Harlem Shake*, do DJ norte-americano Baauer, foi durante vários dias a mais vendida no iTunes dos EUA e já é uma das mais vendidas na loja virtual da Apple no Brasil.

rebolando com tremedeiras e espasmos. Segundo o blog *Youtube Trends*, no dia 12 de fevereiro de 2013, já havia 12 mil vídeos do *Harlem Shake* postados por usuários de vários lugares do mundo, com mais de 44 milhões de visualizações no total. Ou seja, milhares de pessoas conseguiram seus 15 segundos de visibilidade, um tempo bem mais próximo da efemeridade contemporânea.

Figura 2 – Uma das 12 mil versões de *Harlem Shake* postadas no *YouTube*



Observamos aqui que um sistema social, assim como um sistema de produção poética ou um indivíduo, está vivo quando é capaz de executar sucessivas combinações entre interesses e repertórios. O coeficiente de vida desse sistema cresce quando ele mostra uma capacidade de produzir modificações sobre os repertórios dados, redefinindo-os em relação às suas próprias disposições e com a paisagem onde se encontram. Uma policontextualidade indica que inevitavelmente vai haver uma multiplicidade de lógicas de sentido, de razões operativas em uma mesma paisagem. Estas lógicas vão se organizar segundo diferentes repertórios, que oferecerão diferentes níveis de combinações a diferentes indivíduos. Dado um conjunto de repertórios qualquer, é inevitável que sejam geradas combinações com os diferentes agentes.

O público se torna cada vez mais semelhante ao que recebe, deixa-se imprimir pelo que lhe é apresentado pelos produtos culturais. E como é possível constatar, a ideia de público hoje é muito mais complexa, já que praticamente todos os segmentos da sociedade podem se tornar públicos e produtores. Dentro de uma nova lógica capitalista cultural, o consumo não se restringe somente a formatos fechados nos espaços destinados à recepção,

mas também aos dispositivos (câmeras, computadores, etc.) que possibilitem uma produção e difusão generalizada.

6 Considerações finais

Até que ponto o indivíduo contemporâneo tem autonomia para ser realmente autêntico? Como a diluição das normas de condutas relativas a posições e situações sociais, somada ao acesso a dispositivos de produção e difusão de imagens, afeta a exposição de si em espaços públicos? Que modelos de comportamento em público são seguidos atualmente em uma sociedade altamente midiaticizada?

Como Paula Sibilia (2008, p. 10) acentua, essa explosão da criatividade observada atualmente está vinculada a uma extraordinária democratização dos canais midiáticos. Novos recursos abrem uma infinidade de possibilidades que até pouco tempo eram impensáveis e que agora são promissoras para a prática da invenção e da experimentação estética em uma esfera que anteriormente se limitava à recepção de produtos midiáticos. Porém, a autora também aponta que essa “[...] incitação à criatividade pessoal, à excentricidade e à procura constante da diferença, não cessa de produzir cópias e mais cópias descartáveis do mesmo”. (SIBILIA, 2008, p. 9).

A representação de si mesmo diante da câmera foi uma promessa que surgiu com o cinema e já exercia uma enorme atração sobre o homem moderno. Segundo Walter Benjamin, “O astro de cinema impressiona seu público, sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de ‘fazer cinema’”. (BENJAMIN, 1994, p. 182).

Dentro de um processo de exposições de expressividades, o indivíduo comum “é chamado a ocupar o outro lado da tela, a passar de consumidor de imagens a ator de sua própria vida e de seu próprio cotidiano, naquilo mesmo que ele tem de mais corriqueiro e ordinário” (BRUNO, 2006, p. 140). O *mise-en-scène* passa do palco da produção cultural para o lugar da recepção: cada vez mais o espectador se torna o participante autêntico, aquele que é responsável pelo efeito de singularidade que as produções midiáticas tanto buscam e provocam. O espaço tradicionalmente ocupado pelo espectador se torna o alvo da câmera e uma fonte de candidatos para novos gêneros midiáticos, resultados de uma mistura de realidade, programas de TV, jogos e experimentos sociais. A desintegração da fronteira que separava as perspectivas internas e externas dos conteúdos midiáticos promove uma instrumentalização da audiência que se vê cada vez mais refletida na realidade que lhe é apresentada (ARFUCH, 2002).

A inserção do indivíduo comum na cena da história ou nas novas imagens institui a lógica estética de um modo de visibilidade que substitui a grandeza da tradição representativa por um foco nos corpos, nos homens e nas sociedades. Em uma perspectiva relacional, as interações que se dão por meio de dispositivos são vistas como processos de influências mútuas que os participantes exercem uns sobre os outros na troca comunicativa e também como o “[...] lugar em que se exerce esse jogo de ações e reações”. (MAINGUENEAU, 2004, p. 281). A interlocução, por sua vez, é aqui utilizada para evidenciar como os parceiros se acham mutuamente implicados nas experiências midiáticas. É um círculo contido no relacional. Processos interativos vão ao encontro do jogo de reconhecimento recíproco do cotidiano e à produção de interpretações, construção de modelos mentais, paradigmas, perspectivas, crenças e pontos de vistas constituídos de elementos cognitivos.

O que podemos observar é que a necessidade de outros interlocutores é própria da contemporaneidade, que assiste ao surgimento de novas formas de sociabilidade criadas por dispositivos técnicos, assim como a uma socialização do mundo sensorial e do aparelho perceptivo dentro de um fenômeno de excesso de presença. É a consciência da presença do outro e a sensação constante de que estamos sendo observados que faz com que nossos comportamentos sejam alterados. A partir do momento em que o sujeito é pensado em suas multiplicidades, observa-se uma espécie de simulação da espontaneidade, dentro do processo de ser, ver e ser visto, ajudando a construir identidades.

Referências

- ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporânea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. Magia e técnica, arte e política.
- BRUNO, Fernanda. Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. In: BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antônio. **Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 139-154.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- COURTINE, Jean-jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)**. Lisboa: Editora Teorema, 1988.

- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortw, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. London: Verso, 2009.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O percevejo**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SIBILIA, Paula. O artista como performer: dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas. In: LABRA, Daniela (Org.). **Performance presente futuro**. Rio de Janeiro: Aeroplano e Oi Futuro, 2010. v. 2. p. 14-20.
- TAYLOR, Charles. **As fontes do self**. São Paulo: Loyola, 1997.

Internet, camera, improvisation: the self-exhibition in the scene of digital technologies

Abstract

In the contemporary scenario, it is possible to identify transformations in the processes of self-construction and exhibition, associated to the dilution of main behavioral patterns in social, artistic and mediatic spheres. This work aims to explore the intensification of these transformations, given the constatation of a growing technical evolution and accessibility, which enables experimentations in sectors considered for a long time just as receivers of cultural productions. Here we identify a kind of production that allows the formation of creation and improvisation networks: performatic videos displayed on

Internet, that present an expressive number of visualizations in global scale.

Keywords

Device. Digital technologies. Subjectivation processes. Internet. Performance.

Internet, cámara, improvisación: la exposición de sí en el escenario de las tecnologías digitales

Resumen

En el escenario contemporáneo es posible identificar cambios en los procesos de construcción y exposición de sí, asociados a grandes diluciones de patrones de conducta en las esferas sociales, artísticas y mediáticas. Este artículo trata de explorar la intensificación de estos cambios, partiendo de la observación de un crecimiento de desarrollo de accesibilidad técnica que permite experimentaciones en sectores de la sociedad que por mucho tiempo han sido considerados sólo como receptores de las producciones culturales. Hemos observado un tipo de producción que permite la formación de redes de creación y improvisación: videos performativos disponibles en Internet que presentan un número significativo de accesos a escala global.

Keywords

Dispositivo. Tecnologías digitales. Procesos de subjetivación. Internet. Performance.

Recebido em 25/07/2013

Aceito em 08/05/2014