

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO**

PAULA CORUJA

**UM TOUR PELO MEU CORPO:
Atualização de corporalidades na semiosfera do YouTube
Tese de Doutorado**

**PORTO ALEGRE
2024**

PAULA CORUJA

**UM TOUR PELO MEU CORPO:
Atualização de corporalidades na semiosfera do YouTube**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientadora: Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ronaldo Henn (Unisinos)

Prof. Dra. Elisa Piedras (UFRGS)

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira (UFRGS)

Prof. Dra. Gabriela Almeida (ESPM)

Porto Alegre

2024

A presente tese foi desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através da bolsa de doutorado (Processo 140509/2018-6).

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos dessa tese começam por aquelas que estiveram ao meu lado, estimulando e apoiando nos momentos mais difíceis: as minhas corujas. Mãe, Raquel, Sofia obrigada por serem um feixe de luz ao longo de todo esse caminho.

Preciso agradecer especialmente a professora Nísia que foi muito mais que uma orientadora durante essa pesquisa. Foi confidente, amiga, mãe, me acolhendo em todos os momentos de dificuldades (que não foram poucos). Muito obrigada por tudo que fizeste por mim. Eu nunca vou esquecer.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS que foi compreensível com os problemas que tive no percurso e não me deixou desistir. Isso tem um valor inenarrável para mim, obrigada.

Minha gratidão também aos meus amigos, que me apoiaram de todas as formas possíveis, seja de longe, como a Janaína, a Fernanda e a Tarsila, seja de perto, como a Carolina, a Franciane, o Anderson e a Letícia.

RESUMO

A presente tese busca investigar corporalidades youtubers que não performam de acordo com as regularidades e normatizações dominantes na plataforma. A proposta mais abrangente é desenvolver reflexões teórico e metodológicas a partir da seguinte questão direcionadora: Como são atualizadas as corporalidade youtuber, a partir de performances de si audiovisuais de #TourPeloMeuCorpo (TPMC), na semiosfera do YouTube? Partimos do pressuposto de que o corpo presente em vlogs do YouTube traz uma aura de veracidade aos conteúdos, afinal é parte central deste texto audiovisual. Além disso, não é qualquer corpo que está ali presente. É um corpo mediado. É um corpo fragmentado. É um corpo performativo. É um corpo que muda de acordo com aspectos técnicos envolvidos na produção audiovisual. Esse corpo eletrônico, que usa da performatividade em performances de si no YouTube, é o que estou chamando de corporalidades youtubers. A hashtag #TourPeloMeuCorpo foi criada pela youtuber Luiza Junqueira ao postar um vídeo que mostrava diversos fragmentos do seu próprio corpo, segundo ela, com o objetivo de promover autoaceitação. Tendo a cartografia como método, a questão problema e os objetivos da pesquisa foram sendo construídos e reconstruídos durante o processo de investigação buscando, na avaliação constante do percurso, atualização conforme os caminhos abertos durante o estudo. O quadro teórico foi concebido na tecitura entre a semiótica da cultura, o conceito de performatividade, a noção de performance de si e o entendimento de corpos eletrônicos. A conexão entre esses fundamentos teóricos também orientou a bússola metodológica que permitiu examinar e refletir sobre os movimentos rizomáticos da hashtag na semiosfera do YouTube, considerando um território inicial de 397 vídeos que deixam pistas sobre as produções de corporalidades eletrônicas por um grupo heterogêneo que aderiu ao TPMC. Entre os resultados mapeados estão uma prática de produção de audiovisual para o YouTube que vai além da já normalizada “cabeça falante” e dá destaque para fragmentos do corpo poucas vezes mostrados em primeiro plano. Além disso, dá espaço, mesmo nas linhas de fuga, para corpos não hegemônicos, fora das mídias tradicionais. Destaca-se, principalmente, os movimentos da hashtag na semiosfera do YouTube que provocaram explosões semióticas, desterritorializações e reterritorializações de sentidos em diversos espaços e direções.

Palavras-chave: semiótica da cultura, Tour Pelo Meu Corpo, corporalidade youtuber, performance de si

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate YouTuber corporeality that does not perform in accordance with the dominant regularities and regulations on the platform. The most comprehensive proposal is to develop theoretical and methodological reflections based on the following guiding question: How are YouTuber corporeality updated, based on audiovisual self-performances of #TourPeloMeuCorpo (TPMC), in the YouTube semiosphere? We assume that the body present in YouTube vlogs brings an aura of veracity to the content, after all it is the central part of this audiovisual text. Furthermore, not just any body is present there. It is a mediated body. It is a fragmented body. It is a performative body. It is a body that changes according to technical aspects involved in audiovisual production. This electronic body, which uses performativity in performances of itself on YouTube, is what I am calling YouTuber corporeality. The hashtag #TourPeloMeuCorpo was created by YouTuber Luiza Junqueira when she posted a video that showed different fragments of her own body, according to her, with the aim of promoting self-acceptance. Using cartography as a method, the problem question and research objectives were constructed and reconstructed during the investigation process, seeking, in the constant evaluation of the route, to update it according to the paths opened and followed during the study. The theoretical framework was conceived in the interweaving between the semiotics of culture, the concept of performativity, the notion of self-performance and the understanding of electronic bodies. The connection between these theoretical foundations also guided the methodological compass that allowed us to examine and reflect on the rhizomatic movements of the hashtag in the YouTube semiosphere, considering an initial territory of 397 videos that leave clues about the productions of electronic corporeality by a heterogeneous group that adhered to the TPMC. Among the results mapped are an audiovisual production practice for YouTube that goes beyond the already normalized “talking head” and highlights fragments of the body rarely shown in the foreground. Particularly noteworthy are the hashtag movements in the YouTube semiosphere that provoked semiotic explosions, deterritorializations and reterritorializations of meanings in different spaces and directions.

Keywords: semiotics of culture, Tour Pelo Meu Corpo, youtuber corporeality, self performance.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Mapa plano da semiosfera do YouTube..... | 39 |
| Figura 2 - Algumas corporalidades youtubers em canais com grande volume de assinantes | 48 |
| Figura 3 - Infográfico da performatividade como matriz sígnica | 52 |
| Figura 4 - Print da tela com os dados abertos disponíveis sobre o vídeo TPMC | 64 |
| Figura 5 - Cenários aparentes em TPMC | 66 |
| Figura 6 - Uso de recursos da câmera em TPMC | 68 |
| Figura 7 - Os planos usados em TPMC..... | 69 |
| Figura 8 - Fragmentos da performance de si em TPMC..... | 71 |
| Figura 9 - Como é a visualização da playlist TPMC no YouTube | 73 |
| Figura 10 - Visualização das datas de postagem | 75 |
| Figura 11 - Mapa dos corpos da <i>playlist</i> | 76 |
| Figura 12 - Print dos resultados apresentados pelo YouTube a partir da busca por #TourPeloMeuCorpo (com a <i>hashtag</i>) | 78 |
| Figura 13 - rosto do youtuber | 87 |
| Figura 14 - pouca intimidade com a câmera..... | 87 |
| Figura 15 - peitos do youtuber | 88 |
| Figura 16 - peitos do youtuber | 89 |
| Figura 17 - cicatrizes do youtuber | 90 |
| Figura 18 - rosto da youtuber | 91 |
| Figura 19 - rosto da youtuber | 91 |
| Figura 20 - braços da youtuber..... | 92 |
| Figura 21 - seios da youtuber | 92 |
| Figura 22 - barriga da youtuber | 93 |
| Figura 23 - perna da youtuber | 93 |
| Figura 24 - olhos da youtuber..... | 94 |
| Figura 25 - sorriso da youtuber..... | 94 |
| Figura 26 - pernas da youtuber | 95 |
| Figura 27 - braços da youtuber..... | 96 |
| Figura 28 - abdômen da youtuber | 97 |
| Figura 29 - barriga da youtuber | 97 |

| | |
|---|-----|
| Figura 30 - costas da youtuber | 98 |
| Figura 31 - pernas flácidas da youtuber | 98 |
| Figura 32 - corpo da youtuber | 99 |
| Figura 33 - antes da gravidez | 100 |
| Figura 34 - durante a gravidez..... | 100 |
| Figura 35 - corpo pós-gravidez..... | 100 |
| Figura 36 - peitos da youtuber..... | 101 |
| Figura 37 - barriga da youtuber | 102 |
| Figura 38 - close up da barriga..... | 102 |
| Figura 39 - detalhes da barriga..... | 103 |
| Figura 40 - perna da youtuber | 104 |
| Figura 41 - bunda da youtuber | 104 |
| Figura 42 - bolsa de colostomia..... | 105 |
| Figura 43 - detalhes da bolsa de colostomia | 105 |
| Figura 44 - a bolsa de colostomia em outro ângulo | 106 |
| Figura 45 - pernas da youtuber | 107 |
| Figura 46 - Nuvem de palavras a partir das palavras-chaves dos trabalhos | 125 |

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|--|-----|
| Gráfico 1 - TPMC por ano | 81 |
| Gráfico 2 - TPMC por gênero | 82 |
| Gráfico 3 - Narrativas verbais de TPMC..... | 83 |
| Gráfico 4 – Fenótipos raciais..... | 84 |
| Gráfico 5 – Formato do corpo..... | 85 |
| Gráfico 6 - Trabalhos divididos por ano..... | 123 |
| Gráfico 7 - Trabalhos divididos por universidade | 123 |
| Gráfico 8 - Quantidade de trabalhos por orientador(a)..... | 124 |
| Gráfico 9 - Temáticas recorrentes | 127 |
| Gráfico 10 - Metodologias empregadas..... | 128 |
| Gráfico 11 - Trabalhos divididos por ano (2010 a 2019)..... | 129 |
| Gráfico 12 -Classificação das relações estabelecidas - 2010-2015 e 2016-2019 .. | 130 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 - Totais das métricas dos vídeos da playlist TPMC..... | 74 |
|--|----|

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 1.1 ENCAMINHANDO A PROBLEMÁTICA..... | 17 |
| 1.2 OBJETIVOS | 18 |
| 1.2.1 Objetivo geral | 18 |
| 1.2.2 Objetivos específicos | 18 |
| 1.3 UM TOUR PELA MINHA TESE | 18 |
| 2 PONTO DE PARTIDA: A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO | 21 |
| 2.1 ESTADOS DE ATENÇÃO | 23 |
| 2.2 RASTREIO: UM TOUR EXPLORATÓRIO PELO CAMPO..... | 23 |
| 2.3 TOQUE, POUSO E RECONHECIMENTO ATENTO..... | 24 |
| 2.4 UM TOUR POR OUTROS PONTOS IMPORTANTES DA CARTOGRAFIA | 27 |
| 3 AVISTANDO TERRITÓRIOS: A SEMIOSFERA DO YOUTUBE | 30 |
| 3.1 CENTRO, FRONTEIRAS E SISTEMAS MODELIZANTES DO YOUTUBE | 36 |
| 4 UM TERRITÓRIO POVOADO POR CORPORALIDADES YOUTUBERS | 45 |
| 4.1 PERFORMATIVIDADE QUE EXTRAPOLA GÊNERO | 48 |
| 4.2 PERFORMATIVIDADE: MATRIZ SÍGNICA DOS CORPOS | 52 |
| 4.3 CORPO ELETRÔNICO + PERFORMATIVIDADE + PERFORMANCE DE SI | 54 |
| 5 PRIMEIROS MAPAS E MOVIMENTOS PELA SEMIOSFERA | 59 |
| 5.1: UM RECONHECIMENTO ATENTO NO TPMC ORIGINAL | 63 |
| 5.1.1 O Tour Pelo Meu Corpo na dimensão algorítmica | 63 |
| 5.1.2 O Tour Pelo Meu Corpo na dimensão audiovisual | 66 |
| 6 PANORAMA DAS REGULARIDADES | 73 |
| 6.1 UM POUSO NA HASHTAG..... | 78 |
| 6.2 UM OLHAR SOBRE ALGUMAS LINHAS DE FUGA A PARTIR DO TPMC ORIGINAL | 86 |
| 6.2.1 Linhas de fuga de gênero | 86 |
| 6.2.2 Linhas de fuga de narrativa | 94 |
| 6.2.3 Linhas de fuga de tipos de corpos | 99 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 108 |
| APÊNDICE A – UMA CARTOGRAFIA DAS TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE YOUTUBE | 120 |

| | |
|---|------------|
| FECHANDO A DÉCADA: O QUE OS PÓS-GRADUANDOS DA COMUNICAÇÃO ESTÃO PESQUISANDO SOBRE O YOUTUBE | 122 |
| ALGUMAS RELAÇÕES ARTICULADAS DEPOIS DE 2015..... | 129 |
| RELAÇÕES A PARTIR DOS YOUTUBERS: RECONHECIMENTO A PARTIR DAS PERFORMANCES | 131 |
| ANEXO 1 - EPÍLOGO | 133 |

1 INTRODUÇÃO

Pesquiso¹ o corpo. Mais especificamente, uma corporalidade – que é ao mesmo tempo singular e plural – no YouTube. Parto de um entendimento de que o corpo tem um papel central na linguagem do YouTube. Apesar de permitir diversos formatos e reproduções de conteúdos de outras mídias, de múltiplas e concomitantes temporalidades, é no vídeo blog que a plataforma desenvolveu toda a estratégia de comunicação, de formatos técnicos a ferramentas de redes sociais, utilizando-se do conteúdo gerado por usuário (UGC, na sigla em inglês) para desenvolver até mesmo sua estratégia financeira. Sem corpo não existe a retórica da comunidade no YouTube. Sem corpo não existe programa de parcerias, nem YouTube Creator Academy. Sem a presença do corpo e o chamado conteúdo gerado por usuário, não existiriam os youtubers, uma categoria de influenciadores digitais (KARHAWI, 2017), hoje cada vez mais profissionalizada.

É o corpo presente no vlog² que dá a aura de veracidade ao conteúdo no YouTube. A presença do corpo é parte central nesse texto audiovisual (GOOSEN, 2015). Porém, não é qualquer corpo que está ali presente. É um corpo mediado. É um corpo fragmentado. É um corpo performativo. É um corpo que muda de acordo com aspectos técnicos envolvidos na produção audiovisual. Ao analisar diacronicamente, a partir dos primeiros vídeos postados em 2005, permanece a cabeça falante (CANEVACCI, 2001), o cenário dando noção de intimidade, a edição simples. Muda a câmera, a lente, a iluminação, mudam os softwares de edição, os modos de preparação do corpo para esse modo de aparição, as escolhas dos objetos que compõem o quadro e que falam sobre a cabeça falante. É um corpo eletrônico (ROSÁRIO, 2009), que se adapta às regras de linguagem do meio onde está presente.

Essa linguagem, entretanto, está sendo construída em conjunto com esses corpos, que estão ali performando a si mesmos para uma audiência imaginada.

¹ Esse trabalho foi feito de acordo com as normas da ABNT vigentes até 2024, antes da mudança nas configurações de citação.

² Dentro da cultura do YouTube, os participantes chamam de vlog um tipo de vídeo mais pessoal, que traga detalhes sobre a vida cotidiana do/a youtuber, que se coloque diretamente na esfera pessoal do indivíduo, narrando essa cotidianidade (ou parte dela), muitas vezes com a câmera na mão. Aqui estou entendendo vlog – videoblog – como qualquer audiovisualidade produzida por um/a youtuber e postada nos canais individuais dessas pessoas no YouTube.

Dando a ver, pelo corpo, diferentes aspectos de si, de acordo com quem esse youtuber imagina ser seu interlocutor. E é aí que a performatividade (BUTLER, 2002a, 2010) se conjuga ao corpo eletrônico, deixando pistas dessa matriz de inteligibilidade dos corpos que serão lidas pelo espectador que assiste ao que é produzido por esses youtubers. E performatividade aqui não avalia pistas mais ou menos subversivas. A performatividade, aos moldes da formulação da Butler, pode ser entendida como um sistema semiótico, que, neste caso, dá condições de possibilidade sobre a leitura desse texto-corpo (audiovisual, no caso que me interessa) com pistas sobre gênero, raça, classe, sexualidade, daquele fragmento presente no enquadramento. Cada youtuber reforça ou subverte normas sobre o próprio corpo.

Esse corpo eletrônico, que usa da performatividade em performances de si no YouTube, é o que estou chamando de corporalidade youtuber, algo que explicarei melhor no capítulo 4 da tese. Esta é apenas uma das corporalidades possíveis através dos processos de digitalização de si, desse tornar-se visível, dessa projeção de um eu potência que se realiza nas redes sociais na internet. Essa performance de si acentua comportamentos cotidianos, reforça sotaques, permite multiplicidade de corpos, ao contrário do movimento midiático de determinados espaços da mídia hegemônica, como o telejornalismo, que tolhe e delimita o campo das visibilidades e, assim, do reconhecimento (BUTLER, 2018a).

E essa corporalidade se desenvolve como linguagem dentro de uma semiosfera, um espaço semiótico (LOTMAN, 1990) onde é possível que essa cultura também se desenvolva, um espaço semiótico que constrói signos audiovisuais dessa cultura comunicativa como linguagem própria, que nas tensões internas dos participantes cria sistemas modelizantes, se comunica com outras linguagens, define fronteiras, dentro de uma estrutura assimétrica e em constante mutação. A semiosfera nunca é estática.

Essa dinamicidade causada pelas tensões internas entre os diversos participantes da cultura faz com que os códigos compartilhados também estejam em constante renovação.

Ao pensar rapidamente o YouTube como semiosfera, analisando a diversidade de participantes dessa cultura – a) empresas e ecossistemas informacionais, b) algoritmos, c) produtores de conteúdo amadores, d) pequenos

produtores de conteúdo profissional, e) grandes empresas de entretenimento, e) assinantes de canais, f) espectadores eventuais, g) público comentarista, para enumerar alguns – e sua metadiversidade (diferenças de gênero, raça, classe, territorialidades, idiomas, assuntos de preferência para produção e consumo de conteúdo) em uma prática (produção, consumo e distribuição de produtos audiovisuais) através do tempo (já são 15 anos de plataforma), podemos visualizar diversos pontos de tensão contínua que ao mesmo tempo em que transformam constantemente esse espaço semiótico heterogêneo, criam e consolidam signos de uma gramática própria, identificada pelos participantes dessa cultura (CORUJA, 2020).

Mesmo tendo uma grande diversidade de participantes (amadores, pequenos produtores já profissionalizados, indústria do entretenimento, música, televisão etc.), um tipo de conteúdo sempre teve destaque na plataforma: o conteúdo gerado por usuário. São os pequenos e “amadores” que recebem maior atenção da empresa e que são estimulados a produzir conteúdo, atingindo algum nível de profissionalização, mas sem deixar aspectos essenciais da produção “amadora” de fora.

As indústrias³ têm ocupado cada vez mais espaço nessa semiosfera, contudo foi desenvolvida uma gramática própria do YouTube, reconhecida por seus participantes assíduos e eventuais. Vídeos com uma pessoa ao centro, um local que inspire intimidade (quarto, sala, ou fundo que traga elementos que causem identificação com o corpo falante), que fale sobre os mais diversos assuntos, e ensine como fazer algo (de instalação de chuveiro a conquistas no jogo Minecraft, passando por como lidar com crises de ansiedade, relacionamentos amorosos, cuidar do cabelo, entre outras quase infinitas possibilidades). Vídeos que tenham edição e cortes relativamente simples, com trilha sonora e vinheta, que a abordagem de qualquer assunto venha permeada pela experiência do corpo falante em frente à câmera, existem na plataforma desde a sua criação e se transformaram em uma gramática desse tipo de linguagem audiovisual, ocupando o centro da semiosfera do YouTube.

³ Do entretenimento, cinematográficas, musicais

No meio dessa produção, e dentro dessas condições de linguagem, em 2017 a youtuber Luiza Junqueira, do Canal *Tá Querida* postou um vídeo que ela tituló de *Tour Pelo Meu Corpo*⁴, em que pela primeira vez um vlog é apresentado centrando a performance de si em múltiplos fragmentos do corpo, para além da cabeça falante. A cabeça falante está ali, narrando, prestando contas (BUTLER, 2017a), descrevendo em detalhes aquele corpo, por partes. Ela classifica a iniciativa como forma de autoaceitação do corpo para estimular que outras pessoas também “amem seus corpos”. Depois disso, houve um movimento em que várias pessoas, mulheres cisgênero em sua maioria, com corpos maiores ou menores, com marcas, começaram a postar vlogs também realizando um *tour* por seus corpos.

Em uma pesquisa mais detalhada na plataforma, consegui levantar a execução de 519 vídeos de *tour pelo corpo*⁵, e um número bem expressivo durante o período da pandemia. É interessante ver como a temporalidade da hashtag que o motiva não é única: é linear e cíclica, ao mesmo tempo. Há uma explosão na semiosfera do YouTube (LOTMAN, 1999) quando Luiza faz o primeiro vídeo⁶ e divide o protagonismo da cabeça falante de cena e centra a imagem, também, em múltiplos fragmentos: o balanço dos seios, as gorduras ao lado da cintura, as estrias, na cicatriz que tem na barriga flácida, no umbigo, na virilha tampada que deixa escapar pequenos fragmentos de pelos pubianos (mesmo tentando escondê-los), nas coxas marcadas por gorduras localizadas⁷, estrias e hematomas.

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hDpHE2U4PEk&list=PLeNMiYLFbSJ4Er4yifyB3galTuG5ZXvu7>. Acesso em 5 jun. 2021.

⁵ No dia 16 de março de 2021. Esse número ainda pode variar porque novos vídeos continuam sendo postados a partir da hashtag.

⁶ Essa explosão também gera uma discussão, mesmo dentro da teoria semiótica da cultura, que será desenvolvida durante o capítulo que abordará o empírico.

⁷ Aqui cabe a discussão, que levarei a cabo mais adiante, da questão do tempo de cena da cabeça falante no vídeo. De um total de 10 minutos e 19 segundos de vídeo, a cabeça falante aparece durante sete minutos e 28 segundos, em relação aos dois minutos e 51 segundos de close-ups em diferentes partes do corpo. Contudo, nesse momento parece pertinente mostrar esse protagonismo de barriga, umbigo, cintura, cicatrizes, estrias, flacidez “falantes”, que antes disso não apareciam em detalhes em vlogs pessoais. Existe todo um “buraco de minhoca” no YouTube de vídeos com algumas partes do corpo em close up, como de retirada de espinhas do rosto, desencravamento de unhas do dedão do pé, retirada de cera de ouvidos. Mas diferente do *tour pelo meu corpo*, o foco está mais nos excessos de fluidos e micro-organismos produzidos, do que na parte do corpo. Mais na manipulação para “limpeza” do que em uma prática de participantes da semiosfera em direção a uma ampliação das condições de reconhecimento (BUTLER, 2018a, p. 19) midiáticas.

Desestruturando o corpo, faz falar a barriga, a virilha, a lateral do corpo, a coxa, em vez da boca. Subsequentemente, há uma adesão paulatina nos meses seguintes, em que vemos diferentes fragmentos de diversas corporalidades youtubers. Existem movimentos bem localizados nesse tipo de iniciativa: mesmo depois de anos ainda vemos um volume grande de pessoas adotando a hashtag e desnudando partes normalmente íntimas, que ficavam escondidas por peças roupas, longe do foco da lente que usualmente dá a ver a corporalidade youtuber.

No Tour Pelo Meu Corpo (que, a partir de agora, passo também a me referir pela sigla TPMC), há uma adesão linear, mas também cíclica, em momentos em que essa performance de si volta a ser resgatada, em que diferentes corporalidades youtubers, com diferentes performances de autoaceitação, e diferentes tours por corpos. Essa questão da temporalidade também será abordada no capítulo 3, ao falar sobre as características da semiosfera do YouTube.

1.1 ENCAMINHANDO A PROBLEMÁTICA

Tudo o que foi apresentado na introdução dessa tese, nos leva à problemática da pesquisa. Temos essas corporalidades que nascem da intersecção entre corpo eletrônico (ROSÁRIO, 2009; SENFT, 1996), performatividade (BUTLER, 2002a, 2010) e performance de si (SMITH, 1995; SUMMERFIELD, 2013), em produção dentro da semiosfera do YouTube, e presente em toda a semiosfera, das fronteiras mais porosas ao centro mais estratificado. No TPMC, vemos o gênero vlog, e a performance de si, reterritorializado, mas, principalmente, causando um tensionamento em direção ao corpo midiático, a partir de uma explosão em uma mídia periférica⁸. A tese se justifica por mostrar dinâmicas culturais de corpos não hegemônicos nas mídias tradicionais. Assim, a pesquisa se norteia pelo seguinte problema: **Como são atualizadas as corporalidade youtuber, a partir de performances de si audiovisuais de #TourPeloMeuCorpo, na semiosfera do YouTube?**

8 Periférica levando em conta o contexto brasileiro, em que a televisão é o meio de comunicação hegemônico, que chega a quase 100% das residências, ao contrário do acesso à internet, ainda precária em boas partes do país. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/rendimento-despesa-e-consumo/9127-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios.html?=&t=o-que-e>. Acesso em 10 de mai. 2021.)

1.2 OBJETIVOS

Os objetivos desta pesquisa foram sendo construídos durante todo o processo da tese e se modificando conforme novos movimentos metodológicos foram sendo feitos (esses movimentos estão explicados ao longo do texto). Assim, como parte da cartografia, não são objetivos fechados e definitivos, mas pistas metodológicas para condução da investigação.

1.2.1 Objetivo geral

A partir dessa pergunta problema, o objetivo geral da pesquisa é: **Compreender as atualizações das performances de si motivadas pela hashtag #TourPeloMeuCorpo em corporalidades na semiosfera do YouTube.**

1.2.2 Objetivos específicos

Ao encontro com o desenvolvimento da metodologia, os objetivos específicos da pesquisa são:

- a) compreender o formato audiovisual vlog no YouTube no âmbito da TPMC;
- b) identificar regularidades e irregularidades do corpus de vídeos de Tour Pelo Meu Corpo no YouTube;
- c) mapear as configurações das performances de si e performatividades em vídeos de Tour Pelo Meu Corpo em relação ao formato vlog;
- d) capturar os movimentos da #TPMC na semiosfera do Youtube buscando perceber os fluxos de seus formatos e conteúdos.

1.3 UM TOUR PELA MINHA TESE

Conforme fui apresentando a territorialidade (empírica, epistêmica, metodológica) em que se funda a pesquisa, alguns dos aspectos centrais a serem trabalhados na tese já foram sendo apresentados, mas detalho aqui para ficar mais claro o que percorreremos juntas/os a partir de agora.

O capítulo dois traz a discussão metodológica apresentando a cartografia, que se configura muito mais como uma bússola da investigação, do que como

aparato procedimental. Principalmente pelos movimentos de atenção, a cartografia está relacionada a todos os momentos da pesquisa até agora, desde o ingresso no doutorado. Assim, a apresentação da metodologia dá as pistas para a navegabilidade da tese, por isso a necessidade de apresentá-la primeiro. Ao expor a base metodológica onde a pesquisa está inserida, apresento também os primeiros movimentos exploratórios teóricos, relacionando com o que está sendo pesquisado atualmente no campo da Comunicação sobre o YouTube.

O terceiro capítulo traz a discussão teórica sobre a semiótica da cultura, especialmente o conceito de semiosfera desenvolvido por Lotman. Justamente pela integração com os movimentos metodológicos, a base teórica é apresentada contextualizando parte do empírico do projeto, defendendo justamente que há uma semiosfera do YouTube, como é possível dimensioná-la, quais características possui e as dinâmicas internas que são apresentadas e que torna possível pensá-la como semiosfera.

O capítulo quatro traz a discussão teórica sobre as corporalidades youtubers. As principais pistas dessas corporalidades estão apresentadas nessa introdução, mas essa seção do trabalho avança ao trazer uma discussão mais focada e aprofundada nos três pilares que compõem o que estou chamando de corporalidades youtubers: a questão dos corpos eletrônicos, da performatividade e da performance de si. Nesse capítulo também justifico minhas escolhas teóricas para compor dessa maneira essas corporalidades.

O rastreio do empírico está expresso no capítulo cinco, com a apresentação dos mapas iniciais da cartografia, os primeiros dados a partir da movimentação nessa seção da semiosfera. Também trago parte da análise, relatando o pouso e o toque (dois movimentos de atenção da cartografia), para, por último, detalhar a pesquisa a partir da TPMC.

O sexto capítulo dá um mergulho na hashtag TPMC e vemos em detalhes quanti e quali as linhas de força e de fuga dos vídeos a partir do vídeo inicial de TPMC. A partir desses mapas conseguimos ver os sentidos mobilizados e a reterritorialização de aspectos audiovisuais e narrativos contidos nos vídeos analisados.

Ao final da tese apresento em anexo uma listagem completa de teses e dissertações sobre o YouTube mapeados dos programas de pós-graduação em Comunicação.

Espero que nesse processo, consigam sentir parte dessas afetações da pesquisa e que, ao fim do caminho o qual divido, entregando esse texto-mapa que constituí, possamos nos encontrar e dividir essas sensações para construir as possibilidades de rumos a tomar com a investigação.

2 PONTO DE PARTIDA: A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO

Nas pesquisas em Comunicação, como apontam Rosário, Coruja e Segabinazzi (2021), o interesse por metodologias cartográficas é crescente. Apesar de não existir apenas um tipo de cartografia, como apontam os autores, em comum esses múltiplos vieses trazem um apreço por mostrar caminhos traçados e por não existir um apego a modelos e arranjos metodológicos fechados.

E essa pesquisa inicia-se justamente pela metodologia, como um modo de descobrir e traçar caminhos por onde os movimentos teóricos e procedimentais do/com o empírico encontram-se, tensionam-se e avançam. Ainda que paradoxalmente, esse relato só é possível depois da jornada da pesquisa ter sido concluída, pois a cartografia é um método a ser construído no processo da pesquisa. Ao estudar corporalidades, a cartografia auxilia também no movimento e afetações do corpo-pesquisador, que se mobiliza junto ao campo, e se move não só como metáfora.

Por isso, muito antes de escrever sobre o YouTube, *locus* em que encontramos fenômenos comunicacionais que despertaram interesse e necessitam de um olhar científico, é preciso explicar um pouco sobre as bases de pensamento que nos colocaram e nos posicionaram nesse campo. A ordem escolhida para os capítulos também tem o objetivo de que quem lê esse texto consiga não só entender movimentos, mas se mover junto ao ler a descrição desses caminhos.

A cartografia aqui referida, e tomada como uma espécie de “bússola” para o fazer metodológico da tese, tem sua inspiração na obra de Deleuze e Guattari e que nominamos como cartografia das diferenças (ROSÁRIO; CORUJA; SEGABINAZZI, 2021). Por ser um método mais integrador, capaz de apontar processos, linhas de fuga, singularidades e subjetividades (normativas e/ou subversivas), apresenta-se não só como uma mera ferramenta procedimental para operar a pesquisa, mas uma postura a ser adotada durante o processo de investigação. Como explica Rosário (2008, p.91), a cartografia é “um trilhar metodológico que visa a construir um mapa nunca acabado do objeto de estudo, a partir do olhar atento e das percepções e observações do pesquisador, que são únicas e particulares”.

Assim, cartografar é acompanhar um processo, a partir da observação atenta, da avaliação constante do método, da multiplicidade de pontos de vista,

considerando, ainda a subjetividade que atravessa a pesquisadora e a pesquisa. Importante salientar que existem alguns tipos diferentes de cartografia. Em comum, trazem o acompanhamento de processualidades, sempre alinhado ao embasamento teórico que a fundamenta. Nesta pesquisa, os estados de atenção descritos por Kastrup (2007) nos dão as bases para navegar no YouTube.

Apesar de Kastrup afirmar que a cartografia é um método formulado por Deleuze e Guattari (KASTRUP, 2007, p. 15), existe uma controvérsia sobre o crédito para o desenvolvimento da metodologia. Ao avançarem parte de seu pensamento a partir do princípio do rizoma (o que por si já é um diferencial na filosofia por não ser um conceito, mas um princípio), Deleuze e Guattari falam de rupturas com decalques ou qualquer tipo de modelo, indo na direção de uma filosofia esquizo. Eles próprios não compreendiam esse pensamento como “método”, até por todos os significados e mitos relacionados a uma ciência/pensamento. Entretanto, quando pesquisadoras como Suely Rolnik passam a olhar para essa filosofia como método (hódus+methá), rompem com uma busca por regularidades e determinados enquadramentos da ciência e passam a visualizar processualidades, linhas de fuga, traçando caminhos que se constroem ao longo do processo. Mais do que entregar modelos possíveis, utilizar a cartografia das diferenças, com inspiração em Deleuze e Guattari, significa também esse movimento de romper com uma ciência positivista e abraçar uma ciência do afeto, deixando claro os múltiplos modos de afecção presentes nesse processo único.

Esse é justamente um ponto importante a destacar sobre seu uso: cada cartografia é única, tendo um mapa como resultado que difere para cada pesquisadora e cada pesquisa. O que não significa que esta metodologia não prime pelo rigor do trabalho científico, mas que, por não operar sobre modelos estabelecidos, permite uma abertura para a construção metodológica, que é a todo o momento revista e reavaliada conforme a jornada da pesquisa (objetos, pesquisadora, sem distinção) avança.

Como a cartografia segue o princípio do rizoma, ou seja, sem hierarquias sobre onde é o começo e o fim, “sempre um meio, cresce em qualquer direção, por todos os lados” (COCA, 2019, p. 45), permite que esse trabalho se expanda em linhas rizomáticas encontrando e tensionando o empírico com e a partir do teórico, e, sobretudo, a partir do problema de pesquisa, em um deslocamento para evidenciar

rupturas que podem apontar novas criações e direções na elaboração deste mapa nunca acabado.

Como pontua Kastrup (2007, p. 15), a cartografia não tem como objetivo definir um caminho linear para as pesquisas, o que a configura como única, entretanto procura estabelecer “algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo”. Entre elas, a principal pista da cartografia, entendida aqui, para auxiliar no processo de elaboração do projeto de tese, é o movimento da atenção.

2.1 ESTADOS DE ATENÇÃO

Os estados de atenção estão descritos por Kastrup (2007) como movimentos feitos durante a investigação. São movimentos metodológicos, em parte descrito por Freud com o conceito de atenção flutuante e por Bergson com o reconhecimento atento. Na cartografia, essa é uma pista que auxilia na etapa inicial da pesquisa, durante a produção de dados (KASTRUP, 2007, p. 15), na detecção e apreensão de materiais que parecem inicialmente desconexos e fragmentados. Nesse momento, especificamente, ela trata da entrada a campo, um exercício de atenção que orienta o movimento do olhar de reflexão da pesquisadora ao lidar com os fenômenos que pretende investigar.

Podemos enumerar quatro principais estados de atenção: rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento. Esses estados de atenção não são lineares, nem consecutivos. Não é necessário passar por um para que o outro seja atingido. Para este trabalho, em diversos momentos, esses estados de atenção se mostram ferramentas metodológicas imprescindíveis na construção de todas as etapas do projeto: da pesquisa bibliográfica à exploração do empírico, os estados de atenção ajudam, ao mesmo tempo, a organizar o olhar, bem como desterritorializá-lo; ajudam a focar e a ampliar. Neste momento de construção das bases da pesquisa, o rastreio foi o primeiro movimento de atenção feito.

2.2 RASTREIO: UM TOUR EXPLORATÓRIO PELO CAMPO

Como postula Kastrup (2007, p. 18), o rastreio é uma atenção “aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema. (...) A

tendência é a eliminação do saber anterior e das inclinações pessoais”. Nesse primeiro passo da pesquisa, a ação metodológica predominante pode ser sintetizada no verbo “observar”. Mesmo que pesquisadores o associem diretamente ao problema de pesquisa, optamos por usar o rastreio em todo o processo de construção e exploração inicial da pesquisa, da construção da base teórica ao empírico; orientando a problemática apresentada na introdução. A ideia é que a tese reflita o processo de construção do projeto de pesquisa, sua processualidade, que é parte da cartografia.

Dentro do rastreio, um dos aspectos fundamentais é justamente a mudança de uma percepção ótica para uma percepção háptica, aos moldes do que preconiza Deleuze (DELEUZE, 1981 *apud* KASTRUP, 2007). A mudança de um campo de visão que organiza o campo entre figura e fundo para um regido pelas **sensações diretas**, anima⁹ a subjetividade de quem pesquisa e ultrapassa o que é buscado por instrumentos fechados. Tendo em mente que “Não é o movimento que explica a sensação, mas o contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento” (KASTRUP, 2007, p. 19), o rastreio dessa pesquisa foi feito e refeito diversas vezes, com múltiplas explorações até o momento em que outro estado de atenção foi convocado.

Por isso, os movimentos metodológicos guiam também a apresentação desse texto, que vai se construindo de forma rizomática, sendo orientado justamente pelos movimentos de atenção da cartografia das diferenças. O rastreio, bem como os outros estados de atenção, se repetem, com suas pistas permeando todo o processo de pesquisa.

2.3 TOQUE, POUSO E RECONHECIMENTO ATENTO

Se o rastreio funciona como “uma antena parabólica” (KASTRUP, 2007, p. 19), o **toque** é quando há um acionamento das sensações, quando algo exige atenção, pois há um leve contato com algo que possui força de afetação.

Como define Kastrup (2007), não é um mero estímulo que convoca o foco, mas algo que exige atenção. O toque é esse pequeno vislumbre, um elemento que

⁹ Este animar vai na direção dos possíveis significados: tanto pela sensação de dar vida, dar ânimo, quanto o de dar ou imprimir ação.

exige cautela, que é capturada quase que de forma involuntária, que aciona um processo de seleção.

O ambiente perceptivo traz uma mudança, que é percebida até então como estável. É signo de que há um processo em curso, que requer uma atenção renovadamente concentrada. O que se destaca não é propriamente uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. (KASTRUP, 2007, p.19).

É o momento de parar e ver o que está acontecendo nesse campo. Não é nem um momento único, nem planejado. Pode acontecer a qualquer instante do rastreio, com intensidades variadas. “Sua importância no desenvolvimento da pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado” (KASTRUP, 2007, p. 19).

Como movimento metodológico, o toque indica um presente de verificação dentro das possibilidades exploratórias; essa verificação pode resultar em uma dispersão e descarte, ou exigir ainda maior afinamento da atenção, assegurando o rigor científico à cartografia, sem abrir mão das imprevisibilidades na processualidade da pesquisa (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015).

O **pouso**, que se configura como uma parada, “numa espécie de zoom” (KASTRUP, 2007, p.19), em determinados aspectos evidenciados nos toques, indicando que é necessário dedicar mais tempo, já que a atenção mudou de escala nesses pontos. E mesmo o olhar se modifica nessas “janelas de atenção”, indicando que o “olhar de perto” pode ser feito de uma gama de formas diferentes.

Com base no trabalho de Vermersch, Kastrup (2007) enumera cinco janelas-tipo: a) micro, que se caracteriza por uma atividade eminentemente focal; b) página, com uma entrada no campo perceptivo, seguida de movimentos de orientação; c) sala, que permite uma atenção dividida, assimila multiplicidade de partes com graus diferenciados de nitidez; d) pátio, que envolve deslocamento e orientação; e e) paisagem, uma janela panorâmica.

Cada olhar de uma janela diferente é uma mudança de gestos atencionais. Como sublinha Kastrup (2007, p.19-20), ainda que o zoom seja usado como expressão de referência para o pouso, não deve ser confundido como um movimento exclusivo de focalização, já que

apenas a janela micro é uma janela eminentemente focal. Quando a atenção pouso em algo nessa escala, há um trabalho fino e preciso, no

sentido de um acréscimo na magnitude e na intensidade, o que concorre para a redução do grau de ambiguidade da percepção.

O quarto movimento de atenção, o **reconhecimento atento**, é o momento de reconhecimento, ampliação da atenção para que a percepção se transforme em entendimento. O objetivo desse movimento atencional é destacar os contornos singulares do objeto, que não é apresentado de forma linear, mas na forma de circuitos. “Através da atenção, aciona circuitos, se afastando do presente em busca de imagens e sendo novamente relançada à imagem atual, que progressivamente se transforma” (KASTRUP, 2015, p. 47).

Os estados de atenção, pensados dentro da cartografia, funcionam, assim, como pistas. Contudo, não como pistas do objeto, como indicado por outras metodologias mais voltadas ao procedimental, mas da condução da pesquisa pela pesquisadora. Por isso a metáfora da bússola, que aparece na introdução desse projeto, é tão precisa. A cartografia como método orienta quem pesquisa, a partir das afecções do campo, dos fenômenos, dos objetos, da própria subjetividade, sem, no entanto, abrir mão do rigor e da objetividade.

Mas se engana quem pensa que dentro do processo de construção do conhecimento orientado pela cartografia não há lugar para a sistematização. Conforme um novo movimento de atenção é acionado, também são convocados procedimentos que aguçam essas percepções. No caso da pesquisa bibliográfica (APÊNDICE A), por exemplo, o movimento do rastreio foi organizado em diversos processos que deram a ver um campo de pesquisas sobre o YouTube por pós-graduandos em Comunicação do Brasil, hoje mestres/as e doutores/as. Isso mostra, mais uma vez, que a cartografia, apesar de ser metodologia aberta às imprevisibilidades, não renuncia ao rigor científico, principalmente da apresentação da processualidade na construção do conhecimento. E justamente por apresentar caminhos, traz uma riqueza científica, já que o mapa metodológico pode ser lido, servir como referência, modificado ao longo do processo de pesquisa, conforme o campo é explorado. Mas está descrito, como uma entrega dialógica capaz de contribuir para o avanço de outras pesquisas.

2.4 UM TOUR POR OUTROS PONTOS IMPORTANTES DA CARTOGRAFIA

A cartografia não é feita apenas das pistas dos movimentos de atenção. Pessoalmente, para esta pesquisa, esses direcionamentos foram adotados durante todo o processo e procurei explorá-los metodologicamente. Contudo, nessa prática da cartografia, outras pistas, ou pontos foram importantes.

Uma pista importante é a dos movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. Foucault (2014, p. 244) entende que dispositivo é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

A partir desse conceito, como salientam Kastrup e Barros (2015, p. 77–78) ao explicar esta pista, Deleuze desenvolve a ideia de que a composição de qualquer dispositivo é multilinear e nomeia quatro tipos de linha: a de visibilidade, a de enunciação, a de força e a de subjetivação. A cada tempo, ao longo da história, existem distintas maneiras de ver e sentir, mas também de perceber e falar, formando essas possibilidades de reconhecimento e dizibilidade. Como explicam as autoras:

O método, portanto, não consiste numa luminosidade geral capaz de iluminar objetos preexistentes, assim como não existem enunciados que não estejam enviados a linhas de enunciação, elas mesmas compondo regimes que fazem nascer os enunciados. A realidade é feita de modos de iluminação e de regimes discursivos. O saber é a combinação dos visíveis e dizíveis de um estrato, não havendo nada antes dele, nada por debaixo dele. (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 78).

No processo de compreender e desnudar essas linhas, vamos não apenas compreendendo os dispositivos, mas delineando e mostrando justamente essas linhas de força e de subjetivação, que não são importantes como parte de um fazer científico que se intenciona no fazer da pesquisa qualitativa, mas no impacto da própria subjetividade de quem pesquisa sobre o que localiza no campo ao se colocar em relação com outras subjetividades. “O dispositivo é, dessa forma, sempre uma série de práticas e de funcionamentos que produzem efeitos” (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 81). Tudo isso, na prática cartográfica se movimenta em conjunto,

concomitantemente, para que ao longo do processo se revelem e estimulem potências de fazer falar, fazer ver e estabelecer relações.

No início desse capítulo um conceito importante, e caro às pesquisas que se estabelecem a partir da prática cartográfica, é o de rizoma. Por isso, entender os princípios do rizoma ajuda a compreender e a multiplicar o entendimento sobre o que se pesquisa e o que se elucida a partir dela, como se ramifica, expondo essa expansão entrelaçada sem início nem fim, apenas meio. Assim, Deleuze e Guattari (2011) apontam seis características, ou princípios, do rizoma: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalconomia.

O princípio da conexão diz que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15), ou seja, não há uma hierarquia que indica começo, meio e fim, ou uma estrutura hierárquica, como a da árvore (raiz/caule/folhas). A heterogeneidade explica que o rizoma não é de origem linguística, nem dicotômica, “colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15). A multiplicidade é o princípio que torna possível afirmar “que todas as coisas (objeto, sujeito, etc.) são desde sempre e para sempre moventes” (AGUIAR, 2010, p. 9). Ruptura a-significante é o princípio de que o rizoma pode ser sempre rompido, “assim pode haver sempre uma devir linha que unida a outra faz a reposição contínua e incessante das formas” (AGUIAR, 2010, p. 9). Esse rompimento não diz respeito apenas ao espaço-tempo em que a pesquisa é delimitada, mas outras conexões possíveis dentro do rizoma.

O princípio da cartografia mostra que o rizoma funciona como um mapa, contudo não como um mapa fechado nele mesmo, mas aberto, sempre em construção e em movimento, “Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter múltiplas entradas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Junto à cartografia, o princípio da decalconomia (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 23), que ao ser vista em conjunto com a cartografia, mostra que o rizoma não pode ser explicado por nenhum modelo gerativo, estrutural.

Constituída a partir da filosofia de Deleuze e Guattari, compreender a cartografia como um método do devir, das multiplicidades, é fundamental. Ao abordar a pesquisa de forma rizomática, a partir de suas múltiplas linearidades

constituintes, evidencia justamente essas linhas de segmentaridade, estratos, regularidades, mas também linhas de fuga e movimentos de desterritorialização.

Outro ponto importante para essa cartografia é justificar o lugar do quantitativo. Mesmo que esta pesquisa esteja localizada a partir de viés qualitativo, o quantitativo a ser trazido não trabalha em oposição, mas em complementariedade ao quali. Ao compreender que o campo que está em investigação apresenta uma natureza que é também algorítmica, existem dados a serem manipulados de forma quanti que vão indicar, ainda que parcialmente, essas múltiplas linhas. Como argumentam César, Silva e Bicalho (2013, p. 360), a cartografia possui um compromisso com a experiência. E ao desvelar a dimensão algorítmica nesse arranjo de composição das corporalidades youtubers, o olhar para o quantitativo é necessário para compreender o objeto.

Nessa direção, afirmamos aqui o quantitativo como quantum de força e o qualitativo como diferencial entre quanta de força (DELEUZE, 1976; NIETZSCHE, 1999; WHITEHEAD, 2006). Dizendo de outro modo, trata-se de distinguir sem separar o plano intensivo da experiência – o plano coletivo das forças (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2009), plano movente da realidade, que se expressa por sua dimensão extensiva – e o plano das formas, plano de organização. Ressalta-se, desse modo, que a partir da pesquisa cartográfica o quantitativo e o qualitativo ganham sentido na articulação com a experiência, onde se dá a própria imbricação dos dois planos.(CÉSAR; SILVA; BICALHO, 2013, p. 360)

O quantitativo, nessa pesquisa, especialmente ao que se refere aos modos de observação e apreensão de corporalidades youtubers, serve, justamente, para dar a noção de como a dimensão algorítmica é parte da experiência. Mesmo que os autores acima estejam advogando por outros procedimentos de pesquisa que convertem-se em resultados numéricos, em comum falam de quantum de força e tensões que podem ser apreendidas a partir dessa leitura e que, quando em relação, ajudam a elucidar aspectos da realidade que nunca estão à parte.

Assim, depois de apresentar e justificar as escolhas metodológicas, que estão permeadas no restante deste projeto, é hora de expor o lugar para onde olho e com quais lentes.

3 AVISTANDO TERRITÓRIOS: A SEMIOSFERA DO YOUTUBE

Dentro dos espaços do mundo, e tendo o primeiro estado de atenção em mente, o rastreio, era preciso saber para onde direcionar o olhar e questionar onde estão os fenômenos comunicacionais da minha pesquisa, que lugar é esse onde piso e de onde parto para a elaboração do meu próprio mapa.

Seguindo por um caminho de pesquisa que começa no mestrado, continuo direcionando a atenção para o YouTube. Ao analisar as teses e dissertações dos programas de pós-graduação em Comunicação de 2010 a 2015 que abordavam o YouTube (CORUJA, 2017) e de 2016 a 2019 (APÊNDICE A) foi possível também mapear, ainda que ligeiramente, quais audiovisualidades são essas, em relação ao conteúdo, presentes na plataforma. De vídeos amadores confessionais a peças publicitárias, de campanhas políticas a peças educacionais, passando por toda a gama de conteúdo musical (de canais oficiais de artistas do *mainstream* a videoclipes ou vídeos curtos de artistas independentes, passando por todo o conteúdo de fãs que contemplam bandas, DJs, cantores e cantoras) e arquivos de memória (em geral conteúdo copiado por usuário, com todo o tipo de conteúdo antigo de televisão, rádio e cinema), o YouTube contempla uma grande gama de interesses, idiomas e modos de distribuição.

Dessa forma, começo esse trajeto justamente por observar melhor o YouTube. Mais que explicar as dinâmicas culturais envolvidas na produção desses vídeos disponibilizados a partir de uma plataforma pelo funcionamento das redes sociais, também é importante pensar nesses espaços virtualizados, que acumulam expressões pessoais das mais variadas, como espaços de significação. E, no YouTube, esse espaço é complexo, com muitas camadas que desvelam uma cultura essencialmente comunicacional.

Por isso, a segunda parada é justamente refletir o YouTube a partir da semiótica da cultura; é como olhar o YouTube a partir dessa lente teórica. “A semiótica da cultura não consiste apenas do facto de que a cultura funciona como um sistema de signos. É necessário sublinhar que já a relação com o signo e a signicidade representa uma das características fundamentais da cultura.” (LOTMAN; USPENSKII; IVANOV, 1981, p. 45). Ou seja, se a cultura é um sistema simbólico, a

semiótica da cultura tenta entender as relações entre comunicação e cultura e compreender os mecanismos geradores dos signos na cultura.

A esse ponto nosso argumento seguiu um padrão geralmente aceito: começamos por tomar um único ato de comunicação por si e examinamos os relacionamentos que surgem entre emissor e receptor. Essa abordagem pressupõe que o estudo de um fato vai trazer luz a todas as principais características da semiose e que essas características podem ser extrapoladas para maiores processos semióticos. (LOTMAN, 1990, p. 123).

Entretanto, Lotman pontua que para que isso esteja correto é necessário que esse ato de comunicação modele todas as qualidades do fenômeno às quais as conclusões serão aplicadas. Pode-se associar o que Barbero chama de competência cultural, ao que Lotman se refere quando pontua que todos os participantes do ato comunicativo devem ter familiaridade com a semiose, pois, “paradoxalmente, a experiência semiótica precede o ato semiótico” (LOTMAN, 1990, p. 123). Ou seja, o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem precisa contar com participantes em constante interação com a linguagem daquele espaço semiótico.

É aqui que o conceito de semiosfera, desenvolvido pelo autor e que aparece primeiramente em 1984 no artigo *On the semiosphere* (LOTMAN, 2005), se mostra fundamental, pois engloba os sistemas modelizantes que são desenvolvidos, evidenciando normas e regras da cultura, mas também sua vida e dinamismo constantes, as tensões que tornam as transformações possíveis culturalmente. A semiosfera nunca é estática.

Pela analogia com a biosfera (conceito de Vernadsky) nós poderíamos falar de uma semiosfera, que podemos definir como o espaço semiótico necessário para existência e funcionamento das linguagens, não como soma total de diferentes linguagens; em um senso de que a semiosfera tem uma existência anterior e está em constante interação com linguagens. A esse respeito, a linguagem é uma função, um grupo de espaços semióticos e suas fronteiras, que, ainda que estejam claramente definidas na autodescrição gramatical da língua, na realidade as semioses são erodidas e cheias de normas de transição. (LOTMAN, 1990, p. 123–124).

Segundo Semenenko (2012, p. 112), em 1982 Lotman escreveu para Uspenskii para contar que não parava de pensar nas ideias de Vernadsky, principalmente quando este postula que a vida não pode emergir de matéria inerte. Esse princípio do dinamismo e tensão constantes ressoam na semiótica de Lotman; e da mesma forma que a biosfera, o espaço semiótico não ser uma soma de

sistemas semióticos, mas condição necessária para qualquer ato comunicativo: “Nesse caso, primazia não recai em um ou outro signo, mas no ‘sistema maior’ chamado semiosfera. A semiosfera é o espaço semiótico sem o qual a própria semiose não pode existir” (LOTMAN, 2005, p. 208).

Toda a teoria semiótica da cultura tem grande importância para os estudos de comunicação, mas a criação do conceito de semiosfera, em especial, merece atenção ao pensar em processos comunicativos. Como destaca Semenenko (2012, p. 112–113):

Formulado dessa maneira (*não existe semiose sem semiosfera*), o conceito de semiosfera fundamentalmente muda a estrutura da comunicação. Em *Universe of the Mind*, Lotman introduz o conceito de semiosfera através da descrição do ato comunicativo, mais uma vez se referindo ao esquema de Jakobson: ele argumenta que todos os seis parâmetros (destinatário, destinatário, código, mensagem, contexto, contato) ainda são insuficientes para o ato comunicativo ocorrer a menos que esse sistema esteja imerso em um espaço semiótico.

Ou seja, ele inverte a ordem do esquema de comunicação {linguagem-texto-diálogo} para situação {dialógica-diálogo real-texto-linguagem} e argumenta que “a situação dialógica precede ambos o diálogo real e a própria existência da linguagem” (LOTMAN, 1990, p. 143), além de inverter a “ordem” e colocar o complexo como primário e o simples como secundário; o texto como primário e o signo, secundário. E esse espaço semiótico é pré-requisito para a própria existência de semioses. Para Lotman, o texto é multimodal e poliglota, transcendendo os limites da literatura, adquirindo vida semiótica; o texto “é a entidade básica da cultura, o produto da comunicação e principal objeto de estudo semiótico” (SEMENENKO, 2012, p.78). Portanto, o texto para a Semiótica da Cultura extrapola o limite das palavras e do que o senso comum entende como texto. Nesta tese, os textos são os próprios vídeos assistidos e analisados, pois são eles os produtos da comunicação que dão a ver as semioses dessa semiosfera¹⁰.

Mesmo que a semiosfera carregue essa característica abstrata

10 Dentro do que a Semiótica da Cultura entende como texto, o próprio YouTube, enquanto ferramenta comunicacional pode ser entendido como um grande texto. Contudo, ao entender suas nuances e complexidade dentro do universo midiático, faço a opção de trabalhar os textos-vídeos que surgem a partir de uma hashtag (forma de armazenamento por palavras-chaves).

não significa que o conceito de espaço é usado, aqui, em sentido metafórico. Nós temos em mente uma esfera¹¹ específica, que possui signos, que são atribuídos ao espaço fechado. Apenas dentro desse espaço é possível que os processos comunicativos e a criação de novas informações sejam realizadas. (LOTMAN, 2005, p. 207)

Assim, se a exemplo de Van Djick (2013), poderíamos pensar o online como uma nova camada adicionada à vida cultural-comunicativa de boa parte dos pessoas (estima-se que 6 bilhões de pessoas tenham acesso à internet), poderíamos pensar o YouTube como uma semiosfera, um espaço semiótico que constrói textos audiovisuais dessa cultura comunicativa como linguagem própria, que nas tensões internas dos participantes cria sistemas modelizantes, se comunica com outras linguagens, define fronteiras, dentro de uma estrutura assimétrica e em constante mutação. Lotman (1999, 1990, 2005), ao longo de seus trabalhos, enumera uma série de características da semiosfera: assimetria, poliglotismo, heterogeneidade, binarismo e isomorfismo. Vamos abordar essas características a partir da semiosfera do YouTube ao longo do texto.

Ainda que a plataforma tenha sido desenvolvida para fomentar a participação individual¹², a lógica de uso e apropriação que os usuários fazem subverte os usos propostos pelos criadores, desenvolvendo pontos de tensão com a plataforma, a qual, ao mesmo tempo em que abraça essas subversões, as poda e regula. Seja qual for o canal, nota-se que nele e a partir dele são estabelecidos coletivos de usuários que interagem e se articulam formando uma espécie de comunidade. Tanto é que, por conta desse tipo de agrupamento em torno dos canais e vídeos disponibilizados no site, os desenvolvedores do mesmo precisaram adaptá-lo e criaram, por exemplo, espaços específicos para que os novos usuários se integrem rapidamente. Van Djick (2013, p. 12) afirma que a “comunidade” passou a fazer

11 O artigo “Is language a primary modeling system? On Juri Lotman’s concept of semiosphere”, de Chang Han-liang traz um estado da arte bem interessante sobre os diferentes usos conceituais que Lotman faz da palavra “esfera” antes e depois do desenvolvimento do conceito de semiosfera. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/31049166/sss31.2.1.pdf>. Acesso em 13 jan. 2021.

12 Quando foi criado, em 2005, o YouTube se posicionava como um repositório de vídeos, mas que por quatro funcionalidades básicas com características de rede social, acabou sendo apropriada pelos usuários mais por essas características. Assim, após a compra da empresa e incorporação ao ecossistema de plataformas do Google em 2006, incorporou essa questão ao discurso e além de “depósito” de vídeos, estimulou que os participantes também a usassem como canal de expressão pessoal, simbolizado pelo famoso slogan, descontinuado em 2012, “Broadcast Yourself”.

parte da retórica do Google (instituição) após a apropriação do YouTube, e essas relações sociais são parte central do plano de negócios da plataforma.

Para além disso, ao pensar o YouTube como semiosfera, encontramos, ao olharmos diacronicamente, uma constante renovação dos códigos desse espaço semiótico.

Não deveríamos nos surpreender se, quando olhando atentamente, vemos que a diversidade de sistemas semióticos em uma cultura particular é relativamente constante. Contudo, outra coisa também é importante: o conjunto de línguas em um campo cultural ativo está em constante mutação, e o valor axiológico e a posição hierárquica dos elementos nela estão sujeitos a transformações ainda maiores. (LOTMAN, 1990, p. 124).

Essa dinamicidade causada pelas tensões internas entre os textos, faz com que os códigos compartilhados também estejam em constante renovação. Ao pensarmos o YouTube como semiosfera, analisando a diversidade dessa cultura – a) empresas e ecossistemas informacionais, b) algoritmos, c) produtores de conteúdo amadores, d) pequenos produtores de conteúdo profissional, e) grandes empresas de entretenimento, e) assinantes de canais, f) espectadores eventuais, g) comentários¹³ – e sua metadiversidade (diferenças de gênero, raça, classe, territorialidades, idiomas, assuntos de preferência para produção e consumo de conteúdo) em uma prática (produção, consumo e distribuição de produtos audiovisuais) através do tempo (já são 19 anos de plataforma), podemos visualizar diversos pontos de tensão constante que, ao mesmo tempo em que transformam constantemente esse espaço semiótico heterogêneo, criam e consolidam signos de uma gramática própria, identificada pelos participantes dessa cultura.

“Então qualquer linguagem acaba ficando imersa em um espaço semiótico e só pode funcionar pela interação naquele espaço” (LOTMAN, 1990, p. 125), ou seja, da mesma forma em que a analogia da biosfera, trazida por Lotman - se é o todo orgânico que dá condições de vida e continuação da vida com mudanças pela interação entre os organismos - é na semiosfera que a comunicação e a linguagem encontram condições de subsistência, ao mesmo tempo em que se modifica constantemente.

13 Também é bom lembrar que essas formas de participação não são estanques, mas acontecem em fluxo, dependendo do uso que é feito no momento pela/o participante.

Após a incorporação ao ecossistema do Google, o YouTube se consolidou como uma plataforma de diversidade cultural, o que gerou a mudança de slogan. Inicialmente, o site se apresentava como “Your Digital Video Repository” (Seu repositório de vídeos digitais); depois, o slogan “Broadcast Yourself” (Transmita-se ou Transmita você mesmo)¹⁴ se consolidou e mostrou a intenção de ser uma plataforma para a expressão pessoal de usuários que são, ao mesmo tempo, audiência e produtores de conteúdo. Porém, é preciso de pontuar que muitas dinâmicas mudaram nos 19 anos da plataforma.

Desde sua apresentação como repositório de vídeos online ao famoso slogan *Broadcast Yourself*, a plataforma e seus participantes enfrentam desafios que resultam em transformações marcadas pelas tensões entre gerar lucro e o ideal de liberdade de expressão de sua comunidade. Ao se tornar o principal destino da produção de vídeo online mundial, esse ideal se tornaria, ao mesmo tempo, sua força e seu desafio compondo a plataforma como um ambiente complexo e controverso. (MATOS, 2020, p. 18).

A popularização da plataforma, o acesso a melhores equipamentos de gravação em vídeo (como *smartphones* que gravam em alta definição, ou câmeras DSL), a disseminação de plataformas de *streaming* que passaram a fazer concorrência, a estruturação no plano de negócios da empresa que administra o YouTube, com integração do sistema de distribuição de anúncios, um algoritmo que beneficia os criadores de conteúdo que investem financeiramente na promoção dos vídeos, foram alguns dos fatores que causaram tensão entre os participantes que já faziam parte da plataforma e a empresa, dificultando que os novos ingressantes, com menos condições financeiras de produção, tenham acesso à maior propagabilidade de seus conteúdos.

E essas são apenas algumas das mudanças causadas pelas tensões internas a essa semiosfera, entre participantes e empresa, que modificaram essa cultura. Rapidamente podemos apontar ainda o sistema de classificação dos vídeos, que demandava avaliação gradual de uma a cinco estrelas substituída pelo binário “like” e “dislike”. Também o efeito da profissionalização de alguns participantes que eram considerados amadores antes da popularização de seus vídeos e/ou canais e monetização pela plataforma, incorporando parte da linguagem da televisão e

14 O slogan deixou de ser usado ainda em 2012, quando foi retirado do logotipo da plataforma naquele ano.

cinema no processo de produção do conteúdo (como periodização de vídeos, uso de melhores equipamentos de captação de áudio e vídeo, elaboração de cenários, roteirização da fala). Outros pontos são: a mudança no sistema de busca que não dá acesso aos dados totais nem permite refinamento da pesquisa; a alteração do funcionamento da rede, mudando as conexões pessoais de “amizade”, com elo duplo, para “canais”, com elos unidirecionais.

Portanto, ao partir de uma macro semiosfera midiática, é possível delinear a semiosfera do YouTube, que apresenta características próprias, como o formato dos vídeos (com certa profissionalização de um formato que propõe uma estética amadora, de cenário que dá ideia de intimidade), temáticas recorrentes (temas cotidianos), narrativa que preza pelo posicionamento individual.

Também é interessante lembrar que a linguagem audiovisual desenvolvida dentro do YouTube tem muito de outras mídias. Da mesma forma como a televisão em seu início usava uma tradução vinda do rádio, o YouTube se serve de determinadas regularidades de outras mídias e continuidades próprias. Vamos ver mais sobre essas continuidades a seguir, mas é já podemos pensar que a continuidade de formas, formatos nos vídeos que se repetem vão gerando, assim, uma certa gramática, em que os algoritmos causam tensões importantes, ao recomendar e priorizar vídeos que se estratificam no centro dessa semiosfera.

3.1 CENTRO, FRONTEIRAS E SISTEMAS MODELIZANTES DO YOUTUBE

Sabemos que a semiosfera é um espaço semiótico que funciona em interação com o próprio espaço-tempo, resultado e condição para o desenvolvimento da cultura. Sabemos que essa organização e estrutura estão consolidadas quando descreve a si mesmo e tem como características principais a heterogeneidade, ou seja, diversidade de elementos e funções, e possui uma estrutura assimétrica, com um centro dessa semiosfera, que representa bem a gramática e rigidez na linguagem, e uma periferia e fronteira, onde está o maior dinamismo semiótico, que tensionam esse centro e possibilitam a modificação e o surgimento de novas linguagens.

Para definir a semiosfera do YouTube - entendendo seu tamanho, linguagens variadas, fronteiras dinâmicas, normas e centro mais inflexível - iniciamos trazendo alguns dados que nos dão a dimensão dessa semiosfera, já que, como lembra

Lotman, apesar de ter caráter abstrato, não significa que a semiosfera seja apenas uma metáfora (LOTMAN, 2005, p. 207).

Com as mudanças constantes nos algoritmos de recomendação de conteúdo do YouTube, a empresa tem divulgado cada vez menos dados sobre a plataforma¹⁵. Até o sistema de busca, que já foi bastante avançado e refinado, agora é extremamente simples e não dá a dimensão total do que foi buscado. Antes o usuário buscava por “VEDA” (sigla para *vlogging everyday april*, uma prática cultural muito difundida entre participantes há mais de 10 anos) e conseguia visualizar o total de vídeos que traziam esse nome no título e/ou descrição e/ou nas tags. Agora a mesma busca apresenta inicialmente 20 resultados, precedidos de duas recomendações da plataforma, e continua apresentando os resultados dessa forma enquanto o *scroll* for rolado para baixo, sem nunca dizer ao certo quantos resultados para VEDA existem na plataforma, muito menos refinar com geolocalização, ano do vídeo ou por quantidade de visualizações.

Além disso, esses resultados são individualizados: o que é apresentado na busca baseia-se em informações do algoritmo sobre o perfil de acesso de cada pessoa, entregando resultados completamente diversos entre participantes¹⁶. Localização, idiomas, tipo de conteúdo acessado anteriormente são alguns dos critérios que esse algoritmo da busca usa para escolher o que será apresentado ou não. Isso pode ser entendido também como parte da estratégia de fazer com que o algoritmo de recomendação se torne ainda mais relevante para quem acessa, algo como “você não precisa buscar, eu te conheço e mostro o que você quer ver”, o que é alvo de críticas não só no meio acadêmico. O que nos mostra o quanto o algoritmo tem agência dentro da semiosfera e a dimensão algorítmica está presente na composição dos produtores e produtos audiovisuais no YouTube. Isto configura boa parte do sistema modelizante dessa semiosfera, que diretamente intervém sobre as disputas de sentidos, sobre regularidades, continuidades e previsibilidades.

15 Para se ter uma noção de quanto são vagos os dados divulgados pela própria plataforma, o relatório disponível na página de imprensa diz que “O número de canais que tiveram receitas anuais de cinco dígitos no YouTube cresceu mais de 50% ano a ano”. Entretanto, não dá os números totais e/ou anteriores para que possa de fato ser feito um comparativo. Não sabemos se esse 50% de crescimento se refere a dois canais (era um no ano anterior e agora tem mais um) ou a alguns milhares.

16 É claro que a plataforma apresenta isso como se fosse algo benéfico ao usuário, como é possível ver aqui https://www.youtube.com/intl/ALL_br/howyoutubeworks/product-features/search/#trusted-results Acesso em 25 set 2020.

O documentário Social Dilemma, lançado em 2020 pela Netflix¹⁷, aponta essa falta de transparência e transferência de um protagonismo para o algoritmo como uma das causas da atual polarização política e social em sociedades ocidentais contemporâneas, além da difusão de informações anticientíficas, como o surgimento de comunidades terraplanistas e antivacina¹⁸.

Dentro dessa semiosfera, essa tensão fez com que grupos de participantes desenvolvessem práticas para tentar “enganar” o algoritmo, fazendo com que fique “confuso” em relação ao perfil de quem navega na plataforma, tornando mais difícil um direcionamento mais linear nas recomendações. Além disso, ativistas se posicionam contra os cliques em vídeos recomendados, preconizando que os usuários sempre cliquem em vídeos após uma busca individual, de preferência em modo anônimo.

Nesse momento, o que é importante perceber é que as normas dessa semiosfera (de produção, busca e distribuição de conteúdo audiovisual) continuam se alterando a todo o momento, e o atual fechamento dos dados é mais uma mudança cultural evidente. Por isso, para tentar dimensionar um pouco da atual semiosfera do YouTube, contamos com os dados monitorados pelo SocialBlade¹⁹. Como vivemos em uma época em que informação é poder, seguindo uma lógica capitalista, os dados mais refinados da plataforma são vendidos, principalmente para empresas que desenvolvem ações de marketing de influência, ou monitoram tendências de mercado. Porém, com os dados abertos já conseguimos ter uma noção do funcionamento da semiosfera do YouTube.

17 Disponível em <https://www.netflix.com/br/title/81254224> Acesso em 25 set 2020.

18 No Brasil, está em discussão o Projeto de Lei 2.630 de 2020, conhecido como PL das Fake News. De acordo com o artigo 1º, “estabelece normas, diretrizes e mecanismos de transparência para provedores de redes sociais e de serviços de mensageria privada a fim de garantir segurança, ampla liberdade de expressão, comunicação e manifestação do pensamento”. Existem muitos aspectos ainda a serem discutidos sobre quais seriam os mecanismos de transparência para evitar difusão de conteúdos falsos e de ódio, mas já vemos um posicionamento em massa das plataformas – e empresas que as controlam – contrários ao projeto.

19 Socialblade é uma ferramenta que monitora algumas plataformas e redes sociais, como YouTube, Twitch (plataforma de streaming), Twitter, Dailymotion (concorrente mais direto do YouTube) e Instagram. Com um algoritmo relativamente simples faz a contabilidade de alguns dados de cada uma dessas plataformas e calcula, com base em critérios sincrônicos e diacrônicos, a popularidade de produtores de conteúdo do mundo todo. Disponível em <https://socialblade.com/> Acesso em 25 set 2020.

Segundo o próprio YouTube, mais de 2 bilhões de pessoas se conectam na plataforma por mês²⁰, o que equivale a um terço do total de pessoas conectadas à internet no planeta. Segundo o SocialBlade, o YouTube conta mundialmente, com 44,8 milhões de produtores de conteúdo em todo o mundo²¹. Mesmo tendo uma grande diversidade de participantes (amadores, pequenos produtores já profissionalizados, indústria do entretenimento, música, televisão etc.), um tipo de conteúdo sempre teve destaque na plataforma: o conteúdo gerado por usuário (UGC, em inglês). São os pequenos e amadores que recebem maior atenção da empresa e que são estimulados a produzir conteúdo, atingindo algum nível de profissionalização, mas sem deixar aspectos essenciais da produção “amadora” de fora²².

A CEO da empresa, Susan Wojcicki, não cansa de repetir que os criadores são o coração do YouTube²³. Mesmo que a indústria venha ocupando cada vez mais espaço nessa semiosfera, foi desenvolvida uma gramática própria do YouTube (que vamos abordar em detalhes mais adiante), reconhecida por seus participantes assíduos e eventuais. Essa gramática é orientada para vídeos com uma pessoa ao centro, um local que inspire intimidade (com elementos que causem identificação com o corpo falante), que trate sobre os mais diversos assuntos, ensine como fazer algo, com edição e cortes relativamente simples, sendo a abordagem de qualquer assunto seja permeada pela experiência do corpo falante em frente à câmera. Tais vídeos existem na plataforma desde a sua criação e são textos com regularidades que permitem que tenhamos uma gramática desse tipo de linguagem audiovisual, ocupando o centro da semiosfera do YouTube, como é possível ver no mapa abaixo.

Figura 1 - Mapa plano da semiosfera do YouTube

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/about/press/> Acesso em 25 set 2020.

21 Disponível em: <https://socialblade.com/> Acesso em 25 set 2020.

22 Aqui, toda a cadeia desse tipo de trabalho digital também pode ser questionada, mas vamos negligenciar esse aspecto para focarmos nas corporalidades neste artigo.

23 Disponível em <https://twitter.com/susanwojicki/status/1197599936444944384>. Acesso em 11 out 2020.



Fonte: a autora (2024)

Nesse primeiro momento é importante perceber alguns pontos que estão expressos na representação acima. Em primeiro lugar, que a semiosfera do YouTube não é simétrica, nem homogênea com fronteiras e limites delimitados. Ao contrário, ela é heterogênea, assimétrica e sem fronteiras rígidas. Mesmo o que está no centro dessa semiosfera, que representa o núcleo mais rígido em termos da linguagem e normatividades desenvolvidas, não está em um mar calmo, límpido e livre de turbulências. “Temos que lembrar que todos os elementos da semiosfera estão em correlações dinâmicas, não estáticas, cujos termos estão em constante mudança” (LOTMAN, 1990, p. 127). O centro está a todo momento sendo pressionado pela periferia, com a cultura sempre em disputa, em um constante processo de semiose, que, é bom lembrar, “são sempre corroídos e cheios de formas transitórias” (LOTMAN, 1990, p. 124).

Quando falamos de fronteira, de periferia da semiosfera, temos que pensar para além da metáfora da geografia: a fronteira é o limite da diferença, é a marcação entre o eu e o outro. “Um dos principais mecanismos de individuação semiótica é a fronteira, e a fronteira pode ser definida como o limite externo da forma da primeira

pessoa” (LOTMAN, 1990, p. 131). Por isso a representação dos limites e fronteiras dessa semiosfera estão indefinidos e assimétricos; a principal característica é a permeabilidade: o que está fora não está alheio à semiosfera, ao contrário, a permeia permanentemente, produzindo traduções e novos textos culturais a todo o momento. “A noção de fronteira é ambivalente: une e separa. É sempre o limite entre alguma coisa e pertence a ambas as culturas fronteiriças, a semiosferas contíguas. A fronteira é bilíngue e poliglota” (LOTMAN, 1990, p. 136). Mesmo tendo uma fronteira aberta, porosa, é possível visualizar pelos vídeos-textos dessa plataforma uma certa clareza dessa fronteira, ainda que em constante permeabilidade do que vem de fora.

Por isso, na semiosfera do YouTube, é na fronteira que acontece o maior dinamismo semiótico, com textos inéditos e explosivos (outro conceito caro à semiótica da cultura que veremos mais adiante), ou participantes (youtubers) que representam estratos não-hegemônicos da sociedade. Afinal, o YouTube é formado por participantes que são parte das sociedades em que estão inseridos, com normatividades que se repetem nessa ambiência. Essas normas, dentro da semiosfera, respondem ao que é definido na semiótica da cultura como sistemas modelizantes.

Esses sistemas relacionais são constituídos por elementos e normas que conferem estruturalidade à cultura, capazes de gerar modelos. Podem ser entendidos como “sistemas de signos, como conjunto de regras (códigos, instruções, programas) para a produção de textos no sentido semiótico amplo e como totalidade de textos e suas funções correlatas” (MACHADO, 2003, p.167).

Ao pensar esses sistemas modelizantes, Lotman (1999) não faz uma distinção entre sistemas de signo, mas dos sistemas em relação à linguagem, por isso estão definidos como primário e secundário. A língua, então, é entendida como sistema modelizante primário e, por ela, é possível compreender os outros sistemas semióticos da cultura, os sistemas modelizantes secundários, que não são linguísticos, mas mantém interdependência com a língua na ordem da linguagem.

Nesse sentido, todos os sistemas semióticos da cultura são sistemas modelizantes de segundo grau, porque mantêm correlações com a língua, constituem linguagem, mas não são dotados de propriedades linguísticas do sistema verbal” (RAMOS et al, 2007, p. 29).

Como sistemas modelizantes secundários temos a religião, a mídia, os mitos, a arte, a literatura, entre outros. Como explica Rosário (2019, p. 3–4), os sistemas modelizantes secundários “assumem um papel organizativo que permite comunicação e construção de textos inteligíveis, mas paralelamente desempenham também a função de controle pela limitação de possibilidades de composições textuais e pela prescrição de regularidades”. No entanto, estão sempre em movimento de conexão com outros sistemas modelizantes, o que provoca alterações e atualizações. Assim, certos traços dos corpos também passam por processos de modelização. Gênero, sexualidade, raça, biotipo, vestuário, comportamento, entre outros são regulados na linguagem do corpo e estão a todo momento em disputa, sendo tensionados. “É relevante observar que o sistema modelizante das corporalidades, na cultura ocidental, é bastante rígido em relação a composições textuais estéticas, morais, comportamentais – rastro de mecanismos de controle social” (ROSÁRIO, 2019, p. 6).

Essa rigidez pode ser vista na semiosfera do YouTube. Por exemplo: se visualizarmos os 50 canais com maior número de assinantes²⁴, e destacarmos aqueles em que há conteúdo gerado por usuário, com uma pessoa à frente²⁵, fica claro que ser homem cisgênero, branco e heterossexual é predominante na corporalidade youtuber. PewDiePie, gamer e youtuber sueco, ocupa o Top5 de canais com mais inscritos no mundo desde 2013²⁶. Se analisarmos as listas dos mais assinados por ano²⁷, vemos poucas vezes essa tríade de

24 Este resultado costuma variar bastante, com alguns canais se alternando em fluxo nas primeiras posições, mas se olharmos médias históricas e listas anuais de canais com maior número de assinantes, algumas normas se repetem.

25 O próprio YouTube tem alguns canais em que tenta fazer frente à concorrência de serviços de streaming, como YouTube Movies, onde é possível comprar ou alugar filmes; ou YouTube Esportes, em que faz curadoria de conteúdos produzidos sobre esporte dentro da plataforma; YouTube Music, também gerado automaticamente pela plataforma a partir dos vídeos mais acessados (geolocalizados), entre outros.

26 Mesmo não sendo a fonte ideal, esse tópico da wikipedia traz dados corretos sobre as listagens de canais mais acessados do mundo e do Brasil. É interessante olhar o tópico “Progressão histórica dos canais mais acessados”. Poucas vezes a combinação branco-heterossexual-cisgênero não esteve em primeiro lugar no número de inscritos. Um youtuber sem nenhuma dessas três características nunca esteve no top do ranking. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_canais_com_mais_inscritos_do_YouTube>. Acesso em 11 out 2020.

27 Não é a fonte ideal, mas a Wikipedia tem uma lista bem precisa e atualizada dos canais com maior número de assinantes. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_canais_com_mais_inscritos_do_YouTube Acesso em 12 jan. 2021.

gênero/raça/sexualidade não se concretizar. O núcleo dessa semiosfera deixa autoevidente não só a estética da produção de conteúdo, mas o próprio conteúdo e os corpos que o produzem.

Entretanto, a semiosfera não é feita somente desse centro cultural. O próprio Lotman (1990, p. 137) ressalta que quanto mais na periferia da semiosfera, nas suas fronteiras, maiores são os tensionamentos capazes de gerar novos textos culturais. Aspectos isolados dessa linguagem formam subsemiosferas próprias, que tensionam o centro. Na figura 1 (p.40) o que é chamado de subsemiosfera da Indústria, é formado por canais de grandes produtoras da indústria do entretenimento que rivalizam e tensionam o centro dessa cultura. Um dos exemplos é a questão de direitos autorais. Desde o início do YouTube o chamado “conteúdo copiado por usuário” (UCC, em inglês) teve grande destaque, com postagens de videoclipes, músicas editadas em apresentações de clipes com imagens diversas, ou homenagens de fãs reproduzindo músicas. A Vevo, *joint venture* formada por Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group e Abu Dhabi Media foi a primeira a não só entrar no YouTube (o canal data de 2006), mas a mover diversos processos contra usuários que faziam uso das trilhas sonoras de seus artistas contratados. Por essa tensão, o YouTube desenvolveu um sistema para detectar o uso de trilhas que contém direitos autorais e obrigou muitos usuários a deletarem conteúdo da plataforma por violarem essa norma e a Vevo criou canais para cada um dos seus artistas contratados.

Além da indústria da música, estão nessa subsemiosfera canais e programas de televisão e cinema, que não só pressionam com a questão de direitos, mas trazem aspectos próprios de suas linguagens para essa semiosfera, que acabam traduzidos e até fazendo parte da linguagem do YouTube. Um exemplo é a marcação de dias da semana e horários fixos para postagens de novos vídeos, formando uma espécie de grade de programação de cada canal.

Alguns gêneros musicais considerados periféricos em outras semiosferas midiáticas, como o funk, encontraram na semiosfera do YouTube o traçado para uma linha de fuga que permite que ele se reterritorialize com mais potência. Canais de videoclipes desse gênero musical estão entre os maiores canais do mundo e do Brasil. Isso que na figura 1 (p.40) está nominado como Fora da Indústria, revela bem a dinamicidade e produção contínua de textos que alteram a cultura. São canais que

ocupavam a fronteira da macro semiosfera midiática hegemônica e hoje as tensionam cada vez mais, tendo em vista os espaços que conseguem ocupar em semiosferas com as do YouTube com uma estética hiperbólica de corpos negros em contextos de luxo e pobreza.

Hoje, na fronteira da semiosfera do YouTube temos canais que trazem alguns elementos da gramática do conteúdo gerado por usuário, dialogam constantemente com outras semiosferas (especialmente de outras redes sociais) e tensionam os sistemas modelizantes de gênero, raça, sexualidade, textos dos vlogs.

Ao falar de sistemas modelizantes da linguagem do corpo, precisamos falar sobre as corporalidades youtubers, esse tipo particular de corporalidade que é produzida na semiosfera do YouTube e cuja linguagem hoje é traduzida para outras semiosferas.

4 UM TERRITÓRIO POVOADO POR CORPORALIDADES YOUTUBERS

Compreender o YouTube como semiosfera, nos permite entender como esses participantes se adaptam a essa linguagem comum, própria da plataforma. Olhar para quem performa a si audiovisualmente através de vlogs no YouTube, nos ajuda a perceber alguns aspectos desse modo de presença²⁸. Por isso, paramos para tentar compreender o que são as corporalidades youtubers.

O primeiro passo é entender o que são os corpos eletrônicos. Conforme Rosário (2009), o corpo eletrônico é aquele que só tem existência no domínio do audiovisual; é um corpo técnico, que “se constrói a partir de normas e regras próprias das técnicas e estéticas audiovisuais” (ROSÁRIO, 2009). É um corpo que se fragmenta por ser um texto virtual, “aquilo que existe em potência e tende a atualizar-se” (ROSÁRIO, 2009, p. 8), tornando-se objeto dos textos audiovisuais e assumindo diferentes formas, dependendo das normas técnicas do meio onde aparece, seja a televisão, o cinema, ou diferentes *loci* da internet. “Tais corpos são sempre uma representação do humano, podendo ser produzidos analógica, digital ou figurativamente; assim deve-se ter em mente que é um texto virtual” (ROSÁRIO, 2009, p. 8).

Esta é uma corporalidade múltipla, submetida aos códigos pré-existentes (e em constante atualização) dessas mídias; não como representação do corpo, mas como simulação eletrônica (ROSÁRIO, 2009, p. 9), já que o “êxito desse corpo é justamente unir aos padrões e ao léxico audiovisual as características do cotidiano, construindo a naturalização sobre o artifício”.

E na semiosfera do YouTube, o corpo no vlog tem como função central dar essa aura de autenticidade à cabeça falante em vídeo. Gibson (2016, p. 1–2) diz que blogs e vlogs são maneiras de sustentar uma “intimidade eletrônica”, a partir da qual “criadores regularmente narram suas vidas”. Já Goosen (2015, p. 6) os define como “a expressão de um eu corporificado”. Por trazer esse algo íntimo, essa expressão pessoal, a “autenticidade” (com todas as ressalvas possíveis ao termo) acaba sendo um dos principais valores de um vlog. A simples presença do corpo e o como o

28 Modos de presença que acabaram se popularizando durante a pandemia (CORUJA, 2020, (ROSÁRIO, 2020)).

mesmo se coloca audiovisualmente, é o que acaba agregando veracidade ao conteúdo narrado em vídeo.

Para tentar compreender a prática, Goosen (2015) listou algumas das principais regras envolvidas na produção de um vlog que garante essa atmosfera de autenticidade: 1) o lugar da experiência, em que se destaca a importância da “verdade de si” por trás do que é narrado; 2) olhar a audiência, no sentido de que o olhar do produtor deve ser diretamente para a câmera, insinuando o contato visual com os sujeitos; 3) primeiro plano ou plano americano como principal modo de captura dos corpos que aparecem; e 4) edição e duração curta, com elementos visuais comuns.

Essas características podem ser consideradas parte desta linguagem dos vlogs, especialmente os que sustentam elementos mais pessoais/confessionais. E, claro, como toda a linguagem gerada na cultura, esses códigos que Goosen aponta como característicos e que se consolidam no YouTube são resultado das semioses a partir de outras linguagens, como a da televisão, do cinema e em contato com outras redes sociais na internet.

Como identificamos esses elementos como parte deste léxico audiovisual, é interessante ver como está internalizada entre os participantes, com o público mais frequente apresentando certa competência cultural, como defende Martin-Barbero (2004). Essa competência é acumulada a partir do contato com esse tipo de produção, ou seja, é no contato constante com essa linguagem, que passa a ocupar um lugar mais central na semiosfera do YouTube, que os participantes da cultura se tornam leitores desses textos audiovisuais.

Esses sujeitos são capazes de distinguir entre os tipos de narrativa, avaliar a qualidade técnica dos vídeos, apontar incoerências e, até mesmo, avaliar a autenticidade de outros vloggers. Lotman entende que todos os participantes do ato comunicativo devem ter familiaridade com a semiose, pois “paradoxalmente, a experiência semiótica precede o ato semiótico” (LOTMAN, 1990, p. 123). Ou seja, o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem precisa contar com participantes em constante interação com a linguagem daquele espaço semiótico.

Amaral, Soares e Polivanov (2018, p. 76) defendem que a performance pode ser uma categoria teórico-metodológica importante para compreender os sujeitos em

sites de redes sociais, já que “formam a textura geral da experiência” dos sujeitos, e corroboram com o entendimento de que a performance é central nos modos possíveis de ser no YouTube, em que os criadores planejam e sofrem cobranças de autenticidade em suas performances de si. Com o não anonimato no YouTube, tendo o corpo como destaque desse produto midiático, é esperado que esses youtubers revelem seu “eu real”, porém vemos que esta performance de si vem carregada de intencionalidades.

Contudo, intencionalidades na performance de si no YouTube não transformam o youtuber em personagem fictício; da mesma forma em que é possível ler as pistas da intenção, é possível ler a subjetividade desses sujeitos. A performance de si, seja ela em vídeo ou no cotidiano, tem uma natureza relacional com a audiência. O eu é narrado de modos diferentes para interlocutores diferentes, deixando sempre fragmentos de si. Summerfield (2013) defende que a “ideia de audiência” é parte central nas concepções sociológicas do “self”, e que é a audiência ou o interlocutor, que altera o modo em que o corpo se posiciona e se move na narração de uma história.

Se a performance é ato, é cotidiana, especialmente a performance de si, compreendemos que é a performatividade, especialmente de gênero, na sua dimensão ontológica, que comunica o corpo pelas performances de si. Apesar de alguns autores utilizarem performance e performatividade como conceitos correlatos, compreendemos, a partir do aparato conceitual desenvolvido por Butler (1988, 1992, 1997, 2002b, 2004, 2015), que existem diferenças fundamentais, principalmente ontológicas, entre os dois conceitos.

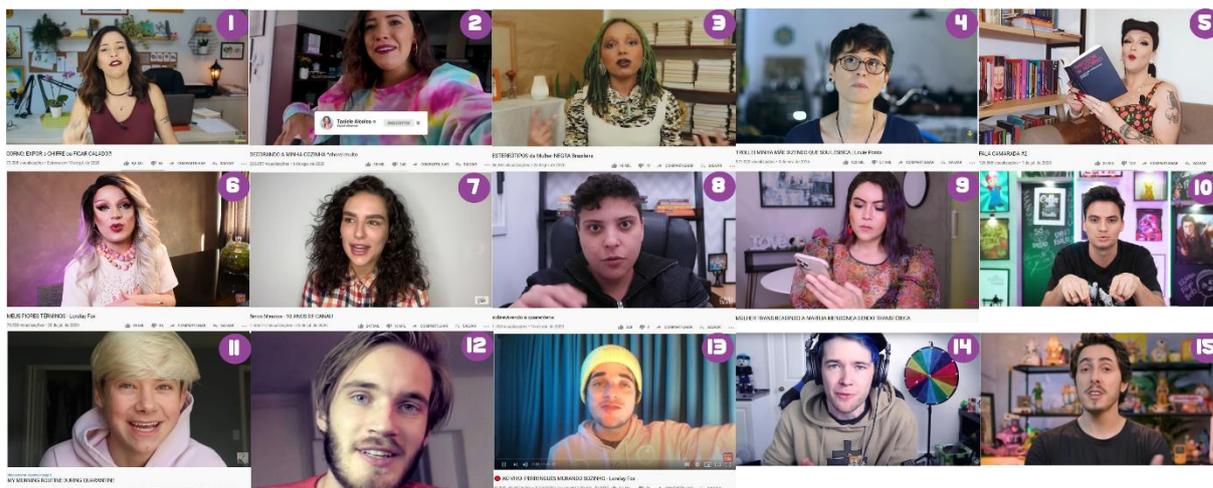
Performatividade é um processo mais de invocação do sujeito, do que uma ação do sujeito. Em diversos momentos Butler respondeu sobre o erro que é reduzir a performatividade a uma performance, ou a uma manifestação isolada de uma expressão de gênero (BUTLER, 2002b, p. 329).

Dessa maneira, performatividade é uma chave conceitual importante para entender o processo de produção dessas corporalidades audiovisuais no YouTube, de que forma (e o que) o corpo desses sujeitos comunica através dessa performance intencional de si e suas rupturas, mais - ou menos - subversivas.

Estes tipos de corpos eletrônicos (ROSÁRIO, 2009) também trazem aspectos performativos de gênero, reforçando normas de masculinidades e feminilidades,

além de rupturas possíveis. Todos que tensionam em relação a gênero, raça e sexualidade, tendem a estar em canais mais próximos às fronteiras da semiosfera, o que se reflete no número de inscritos: youtubers brancos, cisgêneros, que performam heterossexualidade possuem mais inscritos.

Figura 2 - Algumas corporalidades youtubers em canais com grande volume de assinantes



Fonte: YouTube (2024)

Mas excluída a diversidade de gênero e raça, todos apresentam o corpo da mesma forma, independente de terem começado a formar sua corporalidade audiovisual no YouTube em 2006 ou 2018, pois como participantes do fluxo dessa semiosfera estão imersos nesse espaço semiótico e apreendem a linguagem (ajudam a construí-la e tensioná-la) em interação com o espaço (LOTMAN, 1990, p. 125). O mesmo vale para quem é apenas audiência (seja assídua ou eventualmente): pela interação com o espaço aprende essa língua da corporalidade youtuber e tenta reproduzi-la em outras semiosferas, tensionando-as.

4.1 PERFORMATIVIDADE QUE EXTRAPOLA GÊNERO

A obra da Butler nos ajuda a entender pelo conceito de performatividade, os movimentos da cultura do Tour Pelo Meu Corpo. O²⁹ que vemos, em uma das obras

²⁹ Durante o processo de elaboração da tese, fiz um estado da arte da obra de Butler, com a leitura dos livros publicados pela autora a partir da tese de doutorado dela até 2018. Tudo para compreender

mais recentes, *Notes toward a performativity theory of assembly*, lançada em 2015, é uma nova aplicação que Butler dá para a performatividade. A versão brasileira foi lançada em 2018 sob o título *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Todos os conceitos apresentados nas obras anteriores (sujeito, performatividade, precariedade³⁰, vidas passíveis de luto, entre outros) são revisados nessa obra para analisar o poder e a potência de assembleias, de grandes alianças que são formadas nas ruas durante as manifestações que iniciam com a primavera árabe. Ela não faz aqui todo o movimento de constituição de conceitos trazendo as bases e autores que a inspiram, mas articula tudo aquilo que foi trabalhado nos 30 anos anteriores.

Para Butler, comparecimento, permanência, respiração, movimento, quietude, discurso e silêncio são todos aspectos do que ela chama de “assembleias repentinas” e classifica como uma forma imprevista de performatividade política (BUTLER, 2018, p. 24). A autora ressalta que quando corpos se juntam em espaço público, e as redes sociais na internet também são formas de espaço público, exercitam “o direito plural e performativo de aparecer” (BUTLER, 2018, p. 17).

O corpo, nesta análise, não é um corpo individual generificado, racializado, marcado por precariedades, mas é um corpo plural, que é todos esses ao mesmo tempo quando nas ruas, e permite refletir sobre a potência do caráter corpóreo da ação e da expressão social, “o que podemos entender como performatividade corpórea e plural” (BUTLER, 2018, p. 28). Entretanto, ela não descarta a performatividade como ação individual política de dar direito ao corpo, um corpo que pode sofrer ataques, e que no momento de uma “caminhada individual” reivindica espaço e inteligibilidade para toda uma categoria social, transformando esse em exercício performativo pelo direito de aparecer.

melhor o processo de criação do conceito de performatividade, bem como seu desenvolvimento a partir da primeira publicação.

30 Que deve ser lida não apenas como formas de vulnerabilidade social, já que, para Butler (2018b, p.41), a precariedade “também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana e doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação do Estado”, incluídos aí desde mulheres brancas, população negra, população LGBTQI+, imigrantes, refugiados, pessoas com deficiência, entre outros.

Butler deixa claro que não acredita que são reivindicações identitárias, mas de categorias sociais atravessadas por diferentes vetores de poder³¹, que por um processo de identificação (não de identidade social) passam a reivindicar o direito de aparecer. Esse direito, é “tacitamente apoiado por esquemas regulatórios que qualificam apenas certos sujeitos como elegíveis para o exercício desse direito (...) para aqueles considerados ‘inelegíveis’, a luta para formar alianças é fundamental” (BUTLER, 2018, p. 57). Para a autora, o que se chama de “povo” é produzido por condições de possibilidade de aparição, no campo visual, e pelas ações, como parte dessa performatividade corpórea. Esse campo visual também é produzido pela cobertura midiática, que não apenas gera imagens que representam essas assembleias, mas que pela circulação das imagens geram um efeito legitimador do “povo”.

Como, então, acontece a virada de uma performatividade de gênero para uma performatividade corpórea e plural? Por quê é importante compreendê-la para pensarmos as corporalidades youtubers? Butler toma a precariedade como um termo mediador, que “pode operar ou está operando como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo” (BUTLER, 2018b, p.34). Resgatando o trabalho sobre performatividade de gênero, e entendendo que gênero pode não funcionar como um paradigma para todas as formas e existência “que lutam contra a construção normativa do humano, ele pode nos oferecer um ponto de partida para pensar sobre poder, atuação e resistência” (BUTLER, 2018b, p.45).

A performatividade de gênero presume um campo de aparecimento no qual gênero aparece, e um esquema de condição de reconhecimento dentro do qual o gênero se mostra das maneiras que se mostrar; e uma vez que o campo de aparecimento é regulado por normas de reconhecimento que são hierárquicas e excludentes, a performatividade de gênero está assim ligada às formas diferenciais por meio das quais sujeitos se tornam passíveis de reconhecimento (BUTLER, 2018, p. 45–46).

Dentro desse entendimento, o corpo aparece como a materialidade fundamental, já que “não pode haver reprodução de normas generificadas sem a

31 “Não acredito que gênero, raça e sexualidade tenham que ser identidades, acredito que são vetores de poder” (BUTLER, 1992, p. 84).

representação corporal dessas normas” (BUTLER, 2018b, p.39), e que formas dissidentes de masculinidade e feminilidade surgem do rompimento desse campo normativo de formas até então imprevistas, apresentando formas corporificadas de gênero que desafiam as normas de reconhecimento. Assim, o corpo e o sujeito³² na sua relação com o outro, como já vinha sendo trabalhado, assumem o protagonismo teórico dessa forma de performatividade.

Ao pensar uma performatividade política, a autora avalia que a teoria do ato de fala não seja o modelo da ação política. O corpo, para além de articular a fala, articula outras ações que, quando concertadas, não são rapidamente assimiladas no discurso verbal. Assim, a reunião, a gesticulação, a permanência e, até mesmo, o silêncio no ajuntamento de corpos em assembleia desafiam os próprios atos de fala. Dessa maneira, “a performatividade descreve tanto o processo de ser objeto de uma ação quanto as condições e possibilidades para a ação e não podemos entender sua operação sem essas duas dimensões” (BUTLER, 2018, p. 70).

Dessa forma, é possível perceber que performatividade não caracteriza apenas o que fazemos, atos em si, mas como o discurso e o poder institucional nos afetam, para além da linguagem verbal. Além disso, a potência que parte da ação relacional e concertada, no livro ilustrada por diferentes formas de assembleia, abre a possibilidade de pensar em resistência a partir desse caráter corpóreo da ação social, compreendido como performatividade. Se subversão da norma pela iteracionalidade já era entendida como um efeito incalculável (BUTLER, 1994, p. 38), a possibilidade, para Butler, de subversão nas alianças a partir dos espaços públicos, é ainda mais potencializada. E, lembrando, ela considera as redes sociais na internet como espaços públicos, onde as mesmas condições de possibilidade de aparição estão condicionadas. No YouTube, esse gatekeeper é o algoritmo, que, mesmo que corpos dissidentes de gênero, raça e classe social tenham condições

32 “Ser um sujeito requer primeiro encontrar o próprio caminho dentro de certas normas que governam o reconhecimento, normas que nunca escolhemos e que encontram o seu caminho até nós e nos envolveram com seu poder cultural estruturador e incentivador. E então, se não conseguimos encontrar nosso caminho dentro das normas de gênero e sexualidade que nos foram designadas, ou só conseguimos encontrar nosso caminho com grande dificuldade, ficamos expostos ao que significa estar nos limites da condição de reconhecimento. (...) Existir nesse limite significa que a própria viabilidade da vida de uma pessoa está em questão, o que podemos chamar de condições ontológicas sociais de persistência dessa pessoa. Também significa que podemos estar no limiar de desenvolver os termos que nos permitem viver” (BUTLER, 2018b, p.47).

semelhantes de produção, é o algoritmo de recomendação que dá as condições de aparição para um público maior.

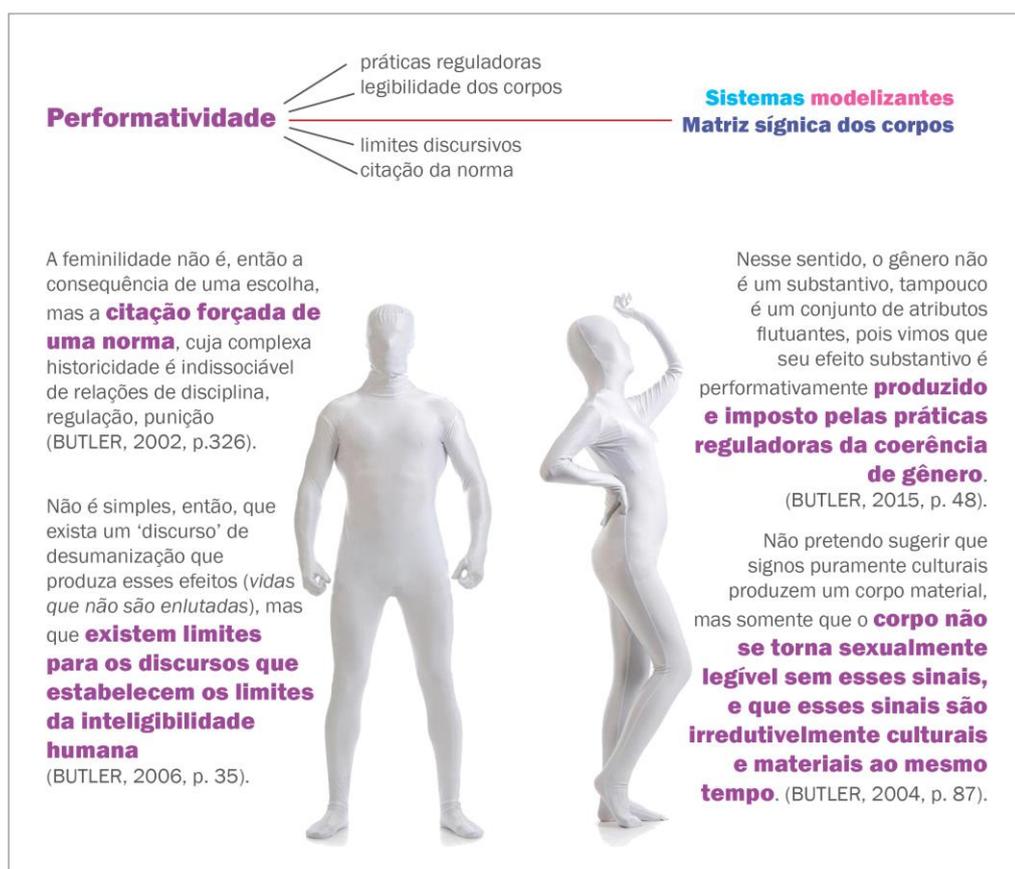
4.2 PERFORMATIVIDADE: MATRIZ SÍGNICA DOS CORPOS

Ao analisar o conceito de performatividade na obra Butler, percorrendo a sua constituição e desenvolvimento, é possível fazer aproximações entre essa ontologia e os processos de significação dos corpos, a partir da linguagem. De domínio amplo, a linguagem

conta com a produção e articulação de um conjunto de regras definidoras de combinações cuja ordenação possui hierarquia própria e seu caráter multifacetado entra em estreita relação com a cultura, a qual também propicia modos de ordenar as informações presentes no mundo conferindo-lhes estruturalidades. (ROSÁRIO, 2019, p. 3)

É possível afirmar que Butler dá conta de algumas dessas estruturalidades, ao salientar que gênero é produzido por “práticas reguladoras da coerência de gênero” (BUTLER, 2015, p. 48) e que os corpos só podem ser lidos por meio desses signos, que são normatizados a partir de repetidas performances, naturalizadas por meio de práticas corporificadas, a ponto de fazer parecer que é uma inscrição no corpo, algo inato. Para a autora, a performatividade – que está em constante processo de atualização por infinitas semioses – fornece a matriz de inteligibilidade dos corpos. Da mesma forma que os sistemas modelizantes secundários, essas práticas reguladoras precisam ser compreendidas em relação às semiosferas em que estão inseridas, localizando esses signos sincrônica e diacronicamente, no e através do tempo.

Figura 3 - Infográfico da performatividade como matriz sígnica



Fonte: a autora (2024).

Quando Butler aciona os conceitos de Derrida de citacionalidade e iterabilidade, resgata a potência sógnica dos corpos (e do gênero). Para Derrida, citacionalidade e iterabilidade são características de todos os signos, que não podem ser contidos por intenção autoral. Essa abertura confere ao corpo, enquanto texto - nos termos da Semiótica da Cultura - ser outro em sua mesmidade, ao repeti-lo há sempre alguma alteração. "Essa iterabilidade implica que "realização" não é um "ato" ou evento singular, mas uma produção ritualizada, (...) controlando e obrigando a forma da produção, mas sem, insisto, determinação total prévia" (BUTLER, 2002, p.145-146).

Isso mostra que existe um sistema modelizante, mas que as tensões da semiosfera, o contato com outros textos, além de explosões e implosões (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014) nesse espaço semiótico abrem para possibilidades outras da linguagem (e da constituição e leitura dos corpos).

Obviamente, apoiados pela impossibilidade de completude organizativa dos sistemas modelizantes secundários, proliferam os textos corporais que

rompem com os padrões impostos e isso pode ser observado tanto na arte como na cultura popular periférica que se apropria das 'regras' recriando os seus sentidos. (ROSÁRIO, 2019, p. 6)

Dessa forma, performatividade presume as condições de reconhecimento, com regulação dessas normas excludentes (se algo é uma coisa, isso quer dizer que não é outra), em que alguns corpos são passíveis de reconhecimento e outros não; em que alguns corpos têm seus traços (fenotípicos étnico-raciais, por exemplo) relacionados a significações racializantes, que também estão em processo contínuo de normatização. Esses sistemas modelizantes, dentro da cultura, também evidenciam estruturas regulatórias de poder, constantemente tensionadas. “Claro que se observa resistências a esses tensionamentos, o que expressa o percurso das disputas de sentido que se dão nessa semiosfera” (ROSÁRIO, 2019, p. 8).

Nas suas obras mais recentes, Butler explora uma questão ética sobre os efeitos desses limites de legibilidade dos corpos, que por não se adequarem à matriz sógnica, são tratados não como novos textos, mas como textos fora da cultura, que não são passíveis de luto (o que significa que não possuem uma vida vivível). A repetição dos modelos destes sistemas modelizantes, nesses casos, reflete a rigidez do centro da cultura, que luta contra essas tensões para manter suas normas. Mesmo que tenhamos no centro da semiosfera do YouTube alguns poucos youtubers que fujam dessa matriz sógnica de gênero, essa estratificação – ao centro da cultura - de como corporalidades youtubers performam gênero, com um algoritmo que promove a norma, está clara ao verificar as dinâmicas culturais da plataforma.

4.3 CORPO ELETRÔNICO + PERFORMATIVIDADE + PERFORMANCE DE SI

Depois de percorrer esse caminho da obra, compreendendo as bases onde se sustenta o conceito de performatividade butleriano e relacionando-o aos processos semióticos, é possível delimitar algumas diferenças com relação ao que entendemos por performance. Essa diferenciação ajuda a entender a dinâmica de produção de corporalidades youtubers.

Um autor que trabalha bastante com o conceito de performance é Goffman (1995), com base numa metáfora dramática que sugere que todos procuram performar/representar de maneira a deixar uma boa impressão, dentro dos parâmetros (enquadramentos) possíveis. A performance, aqui, é sempre um ato.

Outras áreas das ciências sociais usaram da metáfora teatral para explicar fenômenos e a sociedade. Turner (2018) se baseia em uma noção de drama social para explicar uma série de conflitos e rituais na cultura, em que performance está presente. Schechner (2003), também interessado nesse entrecruzamento entre antropologia e arte, chega a trabalhar com os performativos de Austin. Entretanto, todos focam na ação, no ato.

Para Butler, performatividade não está no ato em si, mas o que viabiliza aquele ato, é um processo de reiteração mediante o qual emergem tanto os atos, quanto os sujeitos.

Se o gênero é performativo, então segue-se que a realidade do gênero é ela mesma produzida como um efeito da performance. Embora existam normas que governam o que será e não será real, e o que será e não será inteligível, elas são postas em questão e reiteradas no momento em que a performatividade inicia sua prática citacional (BUTLER, 2004, p.218).

Nesse sentido, performatividade é um processo mais de invocação do sujeito, do que uma ação do sujeito. “De modo que a performatividade não é, pois, um ato singular, **porque sempre é a reiteração da norma, ou um conjunto de normas**, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, oculta ou dissimula as convenções de que é uma repetição” (BUTLER, 2002, p.34).

Em diversos momentos Butler respondeu sobre o erro que é reduzir a performatividade a uma performance, ou a uma manifestação isolada de uma expressão de gênero (BUTLER, 2002, p.329). Por isso falamos anteriormente que conhecer a maneira como a autora pensa o sujeito era a chave de leitura fundamental. “É importante distinguir performance de performatividade: a primeira assume um sujeito, mas a seguinte contesta a própria noção de sujeito, (...) performatividade é o veículo pelo qual efeitos ontológicos são estabelecidos” (BUTLER, 1994, p.33).

Ao responder Benhabib em seu capítulo no livro *Feminist Contentions*, Butler pontua que é uma distorção pensar não só a performatividade como performance teatral, mas em querer reforçar um voluntarismo do sujeito, e não uma agência que é encontrada precisamente nas “rachaduras” dos discursos:

Eu argumentaria que não há possibilidade de permanecer *fora* das convenções discursivas pelas quais "nós" somos constituídos, mas apenas a possibilidade de trabalhar as próprias convenções pelas quais somos

possibilitados. A performatividade de gênero não é uma questão de implantar instrumentalmente a "mascarada", pois tal interpretação da performatividade pressupõe um sujeito intencional por trás do ato. Ao contrário, a performatividade de gênero envolve o difícil trabalho de auferir a agência dos próprios regimes de poder que nos constituem e aos quais nos opomos (BUTLER, 2017, p.136).

Por isso considero interessante pensar o sujeito para Butler quando falamos em performatividade; esse sujeito que não está onde era esperado; um sujeito em processo, regulado por normas que revelam estruturas de poder historicamente localizadas que em sua repetição abrem a possibilidade de subversão da norma. Um sujeito que se reconhece com e pelo outro e que nessa alteridade pode desenvolver uma ética da vulnerabilidade, responsabilidade, humildade, e que nessa relacionabilidade encontra formas corpóreas e plurais de subversão das leis e das normas.

Youtubers, no processo de construção de suas corporalidades youtubers – um corpo eletrônico, imbricado na linguagem técnica do meio, um corpo performativo, regulado e em tensão com sistemas modelizantes – assume uma característica particular em relação a outros corpos eletrônicos na digitalização de si (FERREIRA; NATANSOHN, 2018). Ao falar de corporalidades, parto do mesmo entendimento de Rosário e Aguiar (2014, p. 168), o “entendimento de que corporalidades referem-se à perspectiva teórica que estuda os elementos comunicacionais da ordem do corpo”.

Os elementos comunicacionais dessas corporalidades youtubers, especificamente, estão circunscritas em um tipo particular de performance: a performance de si. Podemos pensar a performance de si como narrativas pessoais (LANGELLIER, 1999), práticas autobiográficas (SMITH, 1995), autoperformances (SUMMERFIELD, 2013), modos de escrita de si (KLINGER, 2017; KOMESU, 2004).

Nesses produtos audiovisuais, elaborados em uma dimensão técnica, está parte das narrativas pessoais que se proliferam na cultura contemporânea, algo que já era apontado por Langellier (1999, p. 125). As condições de aparição, especialmente em redes sociais na internet, que em anos iniciais era celebrada como democratização da visibilidade midiática de múltiplos corpos, agora suscita um debate sobre a autenticidade do eu presente nesses espaços (POLIVANOV; CARRERA, 2019). Mas qual é a medida do autêntico? Quem pode determinar a autenticidade do eu sendo performado pelo outro?

A performance de si de youtubers, especialmente em vídeos pessoais onde a experiência própria é narrada, é carregada de intencionalidades. Entretanto, como pontua Summerfield (2013, p. 346), a ideia de uma audiência é parte central das concepções do eu na performance. Em outras palavras, a alteridade, para quem eu narro minha história, minhas experiências, modifica os modos de como o faço. Por exemplo: se eu contar a minha primeira experiência em viagem sozinha para as minhas amigas mais próximas, vou focar em aspectos que elas acham mais interessantes, as roubadas em que me meti, os excessos cometidos – provavelmente movimentando o corpo com liberdade, reencenando esses excessos; ao contar para a minha mãe, vou focar na experiência como um todo, com detalhes que mostram que deu tudo certo (o que, no fim das contas, também é verdade) – com menos movimentação, mas sem conter o corpo; e se fizer um relato pessoal com dicas para que outras mulheres viagem sozinhas, certamente faria um relato mais organizado mentalmente, focado em aspectos práticos. De uma forma ou de outra, todos os três relatos são autênticos: quando muda o interlocutor, mudo os fragmentos de mim que dou a ver e os modos de movimentar o corpo. E todos eles são reais.

Por isso, as intencionalidades na performance de si no YouTube apenas fornecem diferentes pistas sobre a subjetividade de quem a performa. Para Smith (1995, p. 17), seja qual for a ocasião ou o público, o locutor autobiográfico torna-se um sujeito performativo e “não existe eu autobiográfico essencial, original, coerente antes do momento da autonarração”. A autora diz ainda que quem narra sua história é, paradoxalmente, o mesmo e uma pessoa diferente que está sendo narrada.

O que Judith Butler fala da performatividade de gênero, pode ser reenquadrado nos termos da performatividade autobiográfica. (...) E essas expressões de interioridade são efeitos produzidos durante a ação de discursos públicos, entre eles os discursos culturalmente difundidos de identidade e verdade que informam historicamente modos específicos, contextos, e recepções de narrativas autobiográficas. (SMITH, 1995, p. 18).

Dessa forma, as performances de si de youtubers podem ser compreendidas como processos de produção de sentidos sobre si, enredados em uma teia técnica, algorítmica e performativa. E nela a alteridade-audiência tem a mesma importância salientada anteriormente. “A audiência espera um certo tipo de performatividade conforme critérios de inteligibilidade relativamente confortáveis” (SMITH, 1995, p.

18–19). Na produção das corporalidades youtubers, essa audiência é previamente imaginada. Ao gravar o vídeo e editar, youtubers podem ter em mente uma ideia de quem gostariam (ou imaginam) que seja esse outro que assiste, para quem se narra. Também a imaginam conforme os próprios critérios de inteligibilidade.

A grande diferença aqui está em um outro participante dessa semiosfera que não é audiência, mas é capaz de determiná-la: o algoritmo. Além de uma alteridade imaginada, é preciso imaginar modos de otimizar as chances desse algoritmo fazer essa performance chegar em uma audiência.

Por isso, as corporalidades youtubers, na semiosfera do YouTube, produzem a si em duas principais dimensões: uma algorítmica e uma audiovisual. Na dimensão audiovisual vemos todas as questões técnicas envolvidas nesse corpo eletrônico (câmera, cenário, ângulos, planos, iluminação, edição, trilha sonora, efeitos visuais), além da performance em si, e a combinação do que é narrado e os modos os quais o corpo aparece, colocando a linguagem do corpo em correlação com a linguagem audiovisual. A dimensão algorítmica, está em todos os arranjos para composição do conteúdo de dados e indexação dessa performance (a conjunção entre descrição, título, tags, hashtags; combinados com dados de inscritos no canal, visualização, likes, dislikes e cumprimento de normas estabelecidas pela plataforma). Essas duas dimensões não estão de forma alguma dissociadas. Não é possível ter uma e não a outra na produção de corporalidades youtubers.

Tendo esse entendimento, partimos para a descrição dos movimentos que foram feitos dentro da semiosfera do YouTube, observando as corporalidades youtubers. Em seguida, há a apresentação dos mapas que foram compostos, a partir da prática cartográfica.

5 PRIMEIROS MAPAS E MOVIMENTOS PELA SEMIOSFERA

Uma das dinâmicas que considero fundamental para essa pesquisa com o uso da cartografia é justamente o movimento que confere autonomia ao pesquisador com a construção do objeto de conhecimento e revisão da problemática conforme avança nos territórios que explora. Ao longo da pesquisa de tese, adotei uma série de metáforas que representam essa movimentação. Essas metáforas – bússola, parada, caminho, voos, navegação, entre outras – que remetem à exploração de territórios em terra, mar e ar, não só estão presentes para tentar traduzir os movimentos metodológicos, mas também os movimentos corpóreos de quem se movimenta junto e enquanto pesquisa.

Ao observar e interagir com a semiosfera do YouTube por um período prolongado, é possível verificar as regularidades e irregularidades nos textos ali presentes. Formas que se repetem. Formas ilegíveis. Sistemas modelizantes. Agências algorítmicas. Traduções. Justamente este tempo – o nosso, regulado por relógios e calendários – extenso, em movimentos constantes de aproximação e afastamento, foi mister para conseguir delimitar o objeto empírico. Mesmo na repetição de formas – modos de produzir corporalidades youtubers – há singularidades, o que, ironicamente, torna plurais esses corpos eletrônicos.

A partir das afetações provocadas desde o ingresso nessa semiosfera como cartógrafa, e tomando as pistas de atenção da cartografia como procedimentos metodológicos, explicados no capítulo 2 desta tese, sumário nesse capítulo os primeiros trajetos percorridos e os mapas que foram possíveis de serem desenhados a partir deste desenvolvimento. Ao final da apresentação desse relato exploratório, será possível visualizar um mapa da chegada ao território do YouTube, que representa um ponto de partida dessas corporalidades a partir da hashtag #TourPeloMeuCorpo. Este mapa apresentado, como os outros que virão, não é definitivo e está sujeito – e aberto – a ajustes, que podem levar à exploração de aspectos ainda não examinados. Contudo, a partir dele, ficam mais evidentes as conexões, linhas de força e linhas de fuga de quem adere à hashtag. Mas antes disso, vamos começar pelo início.

O rastreamento, de caráter exploratório, começa com uma ação muito simples: abrir o navegador de internet e digitar www.youtube.com. Nesse momento já vemos a

atuação de um dos participantes centrais dessa semiosfera: o algoritmo desenvolvido pela empresa. Ao acessar a plataforma, ele me identifica, já que estou utilizando o browser logada à minha conta Google, e apresenta vídeos que eu possa vir a gostar (baseado nos dados de navegação anteriores); uma barra com a sessão “Em Alta”, que mostra os vídeos com maior porcentagem de visualização do país em relação ao tempo que foram postados³³, por fim, uma série de vídeos diversos de canais populares no Brasil, canais dos quais sou assinante, vídeos com grande visualização e vídeos que se relacionam a assuntos que eu tenha acessado voluntariamente, além da promoção de vídeos de parceiros comerciais. Tudo isso é invisibilizado no rastreio, sendo possível chegar a essa semiótica a-significante (DELEUZE, GATTARI, 2012) no reconhecimento atento.

Ao iniciar a visualização das sugestões desses vídeos diversos, conforme vamos descendo a barra de rolagem, notamos outra ação do algoritmo, e das semióticas a-significantes: a sugestão infinita. Enquanto o usuário que navega na página inicial não faz a ação de clicar para visualizar algum conteúdo sugerido, o algoritmo continua, infinitamente, sugerindo novos vídeos. O fim da página inicial é virtual, em constante atualização.

Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização (LEVY, 1996, p. 16).

³³ Essa é uma mudança no algoritmo feita há mais de dez anos que poucas pessoas se atentam. Inicialmente, quando começa a apresentar vídeos com mais visualizações na capa, o YouTube levava em conta essas visualizações no mundo inteiro, sem uma subcategorização interna de acordo com a localização do usuário. No momento em que o YouTube passa a pensar categorizações não só por idioma, mas por localização geográfica do usuário, isso muda e a promoção de vídeos na página inicial passa a ser condicionada, como um primeiro critério, à questão territorial. A atuação da empresa, a partir da abertura do escritório no Brasil, inicia em junho de 2007, com foco nessa promoção customizada para o público brasileiro, com promoção do final “.br” no endereço – que era necessário para o acesso ao menu em português e resultados de busca de canais cadastrados no Brasil e/ou falados em português do Brasil. Com o tempo, e o refino de ferramentas de geolocalização, essa operação se tornou automática – se alguém digitar youtube.com com IP (código que identifica o computador e de onde acessa a internet) brasileiro é direcionado automaticamente para a versão .br. Quando isso foi automatizado, muitos usuários criticaram a empresa por estar criando uma espécie de “intranet indesejada”, com um movimento regulador que limita acesso em termos de conteúdo e possibilidade de conexões de seus usuários. É um movimento na direção de um enrijecimento do centro dessa semiosfera.

É possível passar horas, dias, meses³⁴ no movimento constante de rolagem da barra para baixo. Em média, cerca de 500 horas de vídeos são carregadas na plataforma por minuto - o que dá 720 mil horas de conteúdo novo diariamente, sendo humanamente impossível assistir a tudo o que já está disponível, muito menos ao volume em atualização constante³⁵.

Para concluir esta parte, é importante dizer que foram feitos outros testes de acesso à página inicial para verificar o comportamento do algoritmo de sugestões do YouTube. Primeiro, com acesso por aba anônima – em que não há o registro de cookies³⁶ e páginas visitadas, para ver se “ao não me conhecer”, que tipo de sugestão é dada. Depois, em um computador recém-formatado, sem login no sistema operacional. Na aba anônima, apesar da promessa de não armazenamento de dados, ainda há a sugestão de vídeos que se relacionam com buscas anteriores, o que não acontece em um computador sem dados, em que é possível visualizar sugestões a partir do que é, quantitativamente, mais popular, ou de vídeos com algum tipo de impulsionamento da plataforma. A atualização constante, com a sugestão infinita, da página inicial foi uma das regularidades em todos os cenários de teste.

Darei continuidade à descrição metodológica dos mapas, deixando as questões relativas ao algoritmo do YouTube de lado por um momento, em detrimento de outros aspectos pertinentes à pesquisa. Contudo é importante salientar que muitas investigações que focam exclusivamente no algoritmo do YouTube, inter-relacionados a questões políticas, econômicas, sociais, de consumo midiático, além de tensões que causam no interior dessa semiosfera, estão em produção e trazem achados interessantes para o campo (ARAÚJO, 2021; RUFÍ, 2019; LOIOLA, 2018; REIS; ZANETTI; FRIZZERA, 2020; SUED, 2020).

³⁴ Empiricamente, testei rolagem manual por seis horas ininterruptas. Posteriormente, fiz uso de robôs de rolagem automática no computador por seis dias, com gravação de tela. Depois disso, acredito ser possível afirmar que a página inicial está em atualização constante. Por curiosidade, parei depois dos seis dias não por acreditar em um fechamento por exaustão de dados, mas porque o computador ficou sem memória para continuar registrando o teste.

³⁵ É possível explorar as estatísticas de 2019 compiladas aqui: <https://rockcontent.com/br/blog/estatisticas-do-youtube/>. Acesso em 2 de out. 2021.

³⁶ Pequenos arquivos onde é registrada a identidade do usuário para o navegador, armazenando dados de navegação como preferências, localização e frequência de cliques. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/tec/2021/05/entenda-o-que-sao-os-cookies-pedidos-por-sites-na-internet.shtml>. Acesso em 2 de out. 2021.

Como o meu interesse de pesquisa inicia por canais pessoais, pela observação de performances de si, faço novos movimentos exploratórios no campo nessa direção. Durante a pesquisa de mestrado, iniciada em 2015, a observação inicia em canais individuais de mulheres – 37 canais – até delimitar a uma *playlist* de uma youtuber. Durante todo o percurso do doutorado, que começa em 2018, essa lista de canais individuais que continham performances de si se ampliou a partir de um sistema de indicações: pessoais em redes sociais (de amigos, conhecidos e pessoas as quais sigo a produção); a partir das listas de canais indicados – nos canais individuais que eu já seguia -; indicações de estudantes das disciplinas que participei na graduação em Comunicação da UFRGS como estagiária docente; além de listas especializadas na imprensa que destacavam novos youtubers.

Ao longo de três anos dessa movimentação rizomática, o número de canais observados chegou a 346, número que, para qualquer tipo de análise qualitativa, é inviável de ser explorado com o tempo do doutorado. Mais uma vez os movimentos das pistas de atenção da cartografia entram em ação, a fim de delimitar esse número. Afinal, a pesquisa identifica a produção de corporalidades youtubers, mas não tem o objetivo de entender todas as suas possíveis configurações.

Com isso em mente, e olhando novamente para o campo, a sugestão de um vídeo, em outra rede social, intitulado Tour Pelo Meu Corpo, de janeiro de 2024, chamou atenção. Aqui inicia o primeiro toque dessa cartografia. O primeiro vídeo de Tour Pelo Meu Corpo foi da youtuber Luiza Junqueira, em seu canal (chamado Tá Querida), em 2017. Dos canais que já venho acompanhando há mais anos, muitos foram motivados por essa *hashtag* e, logo após a Luiza, essas youtubers passaram a mostrar outras partes dos seus corpos, para além das cabeças falantes (CANEVACCI, 2001). Como observava um grande volume de canais ao mesmo tempo, que apresentavam performances de si diversas, continuei sobrevoando. Entretanto, ao ver novas corporalidades youtubers realizando tours pelos seus corpos, fui levada a direcionar a atenção, e iniciar o rastreio³⁷ para esses vídeos.

³⁷ É bom falar que este não foi o único rastreio, em que algum aspecto das corporalidades e performances de si se destaca e demanda um pouco mais de atenção. Também foram rastreados vídeos com performances sobre revelação da sexualidade, defesa antivacina, partes abjetas do corpo em detalhes (extração de cravos e espinhas, desencravamento de unhas do pé, retiradas de cera de ouvido).

5.1: UM RECONHECIMENTO ATENTO NO TPMC ORIGINAL

Nesse momento mudo a "janela atencional" (KASTRUP, 2007), sendo possível ter um certo quadro de apreensão. De acordo com as diferentes janelas apresentadas por Kastrup (2007), chegamos a uma "janela-paisagem", que é "capaz de detectar elementos próximos e distantes e conectá-los através de movimentos rápidos" (KASTRUP, 2007, p.44). Lembrando que os movimentos de atenção não são definitivos, podem sempre ser revistos, ajustados; é sempre possível mudar de direção.

Por isso, o que trago aqui é uma possibilidade de análise, desenvolvida com e durante o meu percurso de pesquisa, que proponho para compreender os vídeos de TPMC no YouTube. Para isso, escolhi um vídeo para ser analisado, que está em um dos platôs, uma dessas regiões de contínua intensidade mapeadas anteriormente.

A proposta vai, então, para uma análise que contemple as duas principais dimensões vistas na produção de corporalidades youtubers: a algorítmica e a audiovisual. O vídeo escolhido para essa análise é justamente aquele que abre a possibilidade de fala e visibilidade de fragmentos de corpo até então invisíveis em outras semiosferas midiáticas e na própria semiosfera do YouTube. Dentro da cartografia, esse é o movimento do reconhecimento atento.

5.1.1 O Tour Pelo Meu Corpo na dimensão algorítmica

O vídeo com o título Tour Pelo Meu Corpo foi postado pela youtuber Luiza Junqueira no YouTube, no canal Tá Querida, no dia 31 de outubro de 2017. Atualmente (abril/2024), o canal conta com mais de 711 mil inscritos. Quando postou o vídeo, Luiza tinha pouco mais de 270 mil inscritos³⁸. Em janeiro de 2018, cerca de dois meses depois da postagem, o vídeo contava com pouco mais de 80 mil visualizações, número que hoje é muito maior, mais de 3,22 milhões de visualizações. O vídeo também gera participação e debates e já acumula mais de 13.265 comentários.

³⁸ Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/01/06/tour-pelo-corpo-youtuber-gorda-tem-muito-mais-rejeicao-que-magra.htm>. Acesso em 1 de out. 2021.

Esses dados de desempenho (visualizações, likes, dislikes, comentários e inscritos no canal) são fundamentais na agência do algoritmo para recomendação e circulação de conteúdo.

Não há nenhum documento que explique clara e objetivamente o funcionamento do algoritmo do YouTube. Porém, a plataforma disponibiliza (também em constante atualização), uma série de regras de comunidade, que funcionam como regulador das condições de postagem e que dão algumas pistas de orientação sobre o funcionamento do algoritmo. Com o passar do tempo, youtubers desenvolveram as próprias estratégias para acessar linhas de fuga a partir da observação do funcionamento do algoritmo e das regras de comunidade e compartilham em redes sociais e websites³⁹.

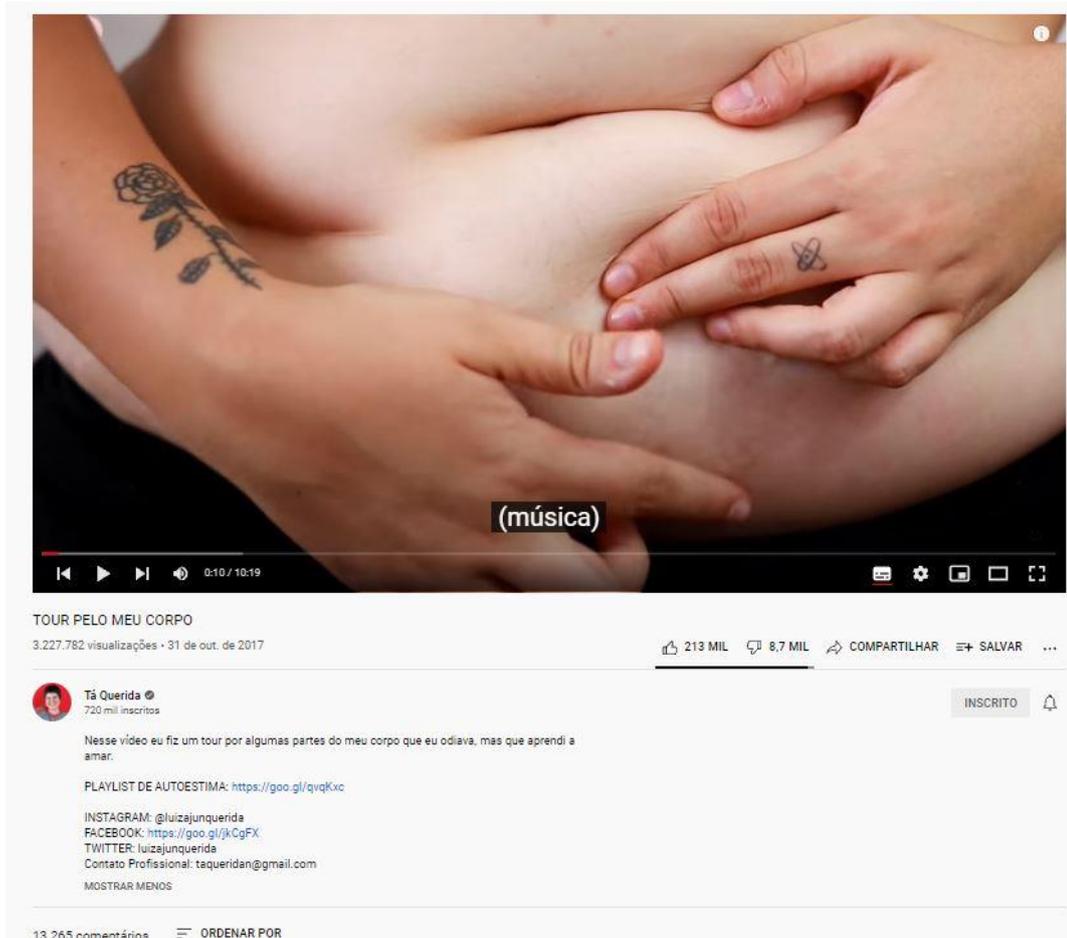
Disso podemos compreender que o algoritmo - que tem uma ação direta no sentido de estruturar essa cultura a partir de seu centro, com padronização, regras e normas - está em constante tensão com os novos textos gerados, em que as regras são subvertidas a partir das próprias regras.

Da mesma forma, os dados de indexação dos vídeos (especialmente título, descrição e uso de tags e hashtags) são importantes nessa dimensão algorítmica. Assim, esses dados descritivos e de indexação estão nessas “dicas” desenvolvidas, para que outros usuários aprendam com as regras não tanto para se adequar a elas, mas aprender a subvertê-las no interior das próprias regras, jogar com elas para tirar o melhor proveito em termos de propagabilidade de conteúdo. Desses dados, as tags⁴⁰ são os únicos elementos visíveis apenas a quem fez a postagem do vídeo. Assim, o próprio sistema algorítmico estimula a jogar contra ele, já que as subversões buscam sempre o objetivo de ter mais visibilidade.

Figura 4 - Print da tela com os dados abertos disponíveis sobre o vídeo TPMC

³⁹ Alguns exemplos desses artigos compartilhados podem ser vistos aqui: <https://www.agencianovofoco.com.br/como-otimizar-seus-ideos-do-youtube/>; <https://eadbox.com/seo-para-youtube/>; <https://neilpatel.com/br/blog/como-conseguir-visualizacoes-no-youtube/>; <https://filmora.wondershare.com.br/vlogger/seo-do-youtube.html>; <https://www.otimifica.com.br/seo-para-youtube/>; <https://warpmedia.com.br/youtube-para-iniciantes-como-otimizar-seu-canal/>. Acesso em 2 de out. 2021.

⁴⁰ Há diferença entre tag e hashtags. As tags são palavras para indexação dos vídeos, feitas no momento da postagem e que só são vistas por quem faz a postagem. As hashtags também são indicadores de indexação, mas que são visíveis a todos que visualizam o vídeo.



Fonte: YouTube (2024)

A escolha do título e o uso da palavra *Tour* pode ter sido uma estratégia para que o algoritmo recomendasse mais o vídeo, já que “Tour” é um tipo comum de prática no YouTube, inicialmente para vídeos sobre turismo e, depois, arquitetura e decoração. Outro movimento estratégico, nesse sentido, é o cumprimento estrito das Políticas sobre Nudez e Conteúdo Sexual do YouTube⁴¹. Na plataforma há a seguinte regra:

Não publique conteúdo no YouTube caso ele se encaixe em algum dos itens abaixo. Conteúdo explícito que apresentar as violações de política a seguir poderá resultar no encerramento do canal.

- Vídeo que mostre genitálias, **seios ou nádegas (cobertos ou não)** com o propósito de satisfação sexual.
- Pornografia ou atos sexuais, genitálias ou fetiches com o propósito de satisfação sexual em qualquer formato (como vídeo, texto, áudio e imagens) (YOUTUBE, 2021, s/p).

⁴¹ Disponível em <https://support.google.com/youtube/answer/2802002> Acesso em 5 de out. 2021.

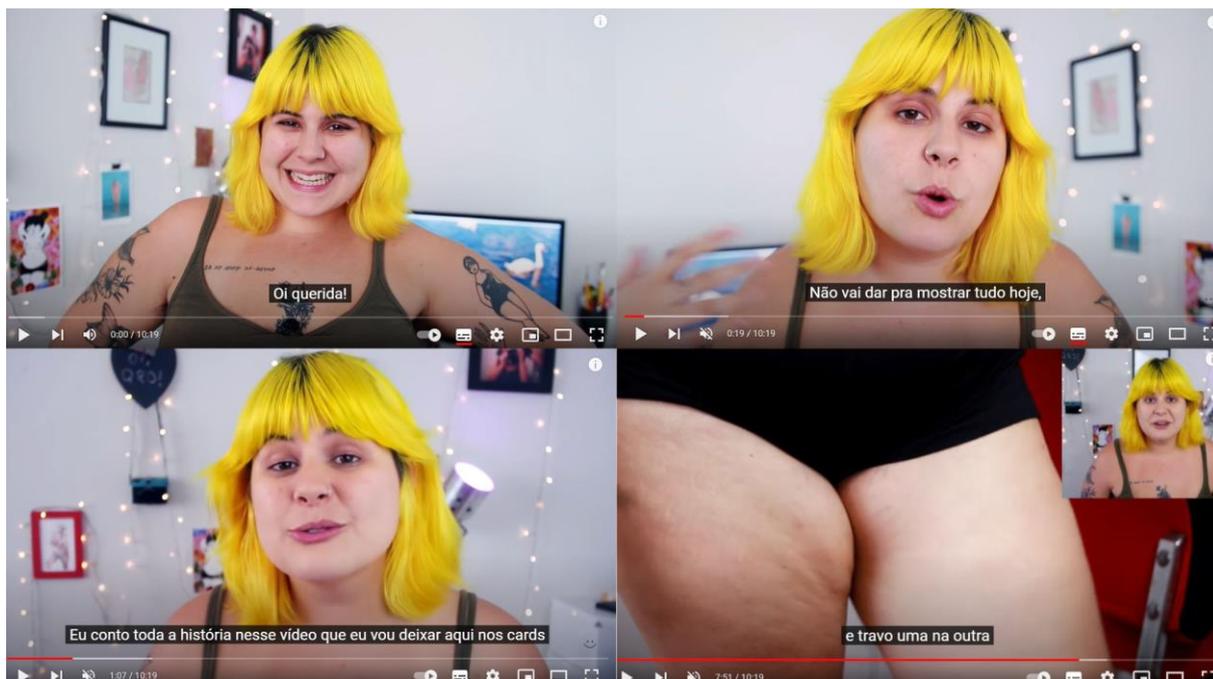
A empresa conta com uma série de robôs (bots de computador) de varredura por imagens que pode detectar seios e nádegas, entretanto não os interpreta com relação ao propósito de satisfação sexual. Para correr um risco menor de ter o vídeo censurado e o canal encerrado, Luiza usa algumas estratégias ao mostrar essas partes do corpo explicitamente, como ela já disse em outros vídeos, como, por exemplo, o uso de um top mais fino para dar a ver os seios sem mostra-los explicitamente.

5.1.2 O Tour Pelo Meu Corpo na dimensão audiovisual

Se a dimensão algorítmica dá a ver a ação do algoritmo do YouTube na semiosfera, a dimensão audiovisual mostra as particularidades das performances de si dessas corporalidades, que corporificam uma linguagem técnica ao traçar caminhos de uma autobiografia performativa. Por isso, vamos dividir esse olhar em duas partes: a primeira para visualizar algumas questões técnicas do fazer audiovisual para o YouTube, a segunda olhando mais detidamente para a performance em si apresentada em vídeo.

O cenário onde o vídeo é gravado é um aspecto técnico envolvido na produção, mas compreendo que também é parte da corporeidade na construção das corporalidades youtubers. No vídeo da Luiza, como é possível ver na figura a seguir, o cenário é composto de acordo com o que vemos comumente em corporalidades youtubers: um local da casa que dá a sensação de intimidade, com elementos pessoais expostos, como quadros coloridos, cards (artísticos) colados nas paredes e pequenas luzes, um computador, que traz essa sensação de contemporaneidade e tecnologia em um espaço que aparenta ser pequeno, dando ainda mais a impressão de intimidade por diminuir, visualmente, a distância virtual entre youtuber e audiência.. O espectador penetra nesse universo íntimo, que oferece um tour pelo corpo, por partes mais íntimas, que em geral temos vergonha de mostrar, especialmente quando não estão no padrão estético hegemônico.

Figura 5 - Cenários aparentes em TPMC



Fonte: YouTube (2024)

Ao mudar o ângulo de gravação, mesmo se mantendo em um mesmo plano, vemos outros elementos que estão compondo esse cenário, como objetos de decoração (balão, quadros e uma luminária), e no quadro em que as coxas da youtubers aparecem em detalhe, ainda é possível ver uma cadeira vermelha logo atrás. Em outros tipos de produto audiovisual, como produções para cinema e televisão, há um profissional, o diretor de arte, envolvido diretamente na composição de cenários, para que a ideia da performance roteirizada e a estética que conversa com a narrativa estejam em sintonia. Nas corporalidades youtubers, que ainda não atingiram um nível alto de profissionalização, na maioria das vezes o próprio youtuber é o diretor de arte, direcionando esses elementos técnicos para que a performance de si e a estética presente no vídeo, sejam uma extensão de si.

Diferente de muitos youtubers, quando iniciou o canal em 2015, Luiza já tinha formação universitária em Rádio e TV e atuava como editora do Canal Curta⁴², mostrando já uma certa intimidade com os aspectos mais técnicos envolvidos na produção. Ela também assina um curta, chamado Espelho Torcido⁴³, em que traz para a tela em primeiríssimo plano fragmentos do corpo gordo. Não há informações

⁴² Como é possível ver no perfil de LinkedIn. Disponível em <https://www.linkedin.com/in/luiza-junqueira-86958213a/?originalSubdomain=br>. Acesso em 21 de abr.2024.

⁴³ Disponível em <https://vimeo.com/77852318>. Acesso em 5 de out. 2021.

disponíveis sobre o tipo de câmera e lente que usa, mas podemos ver algumas características em relação ao uso.

Em primeiro lugar, o ajuste do foco é feito de forma que o cenário não se sobressaia e dá a ideia de borrado ao fundo, aumentando a profundidade. Em alguns momentos o zoom da lente é acionado para mudar o plano, indo para primeiro plano, depois primeiríssimo, chegando próximo a um plano detalhe do rosto, como é possível perceber nos três primeiros quadros da figura abaixo. Alguns youtubers mais profissionalizados contam com alguém para captação das imagens e esses movimentos de câmera. No caso da Luiza, a captação é feita por ela mesma, via controle remoto (que não está visível no vídeo) e complementada no processo de edição. Outro aspecto interessante é que em momentos em que a performance de si centra em uma narrativa de vergonha, a lente não mais mantém o foco na youtuber, mas no fundo, deixando para o corpo a sensação de borramento, como é possível ver no último quadro da figura abaixo.

Figura 6 - Uso de recursos da câmera em TPMC

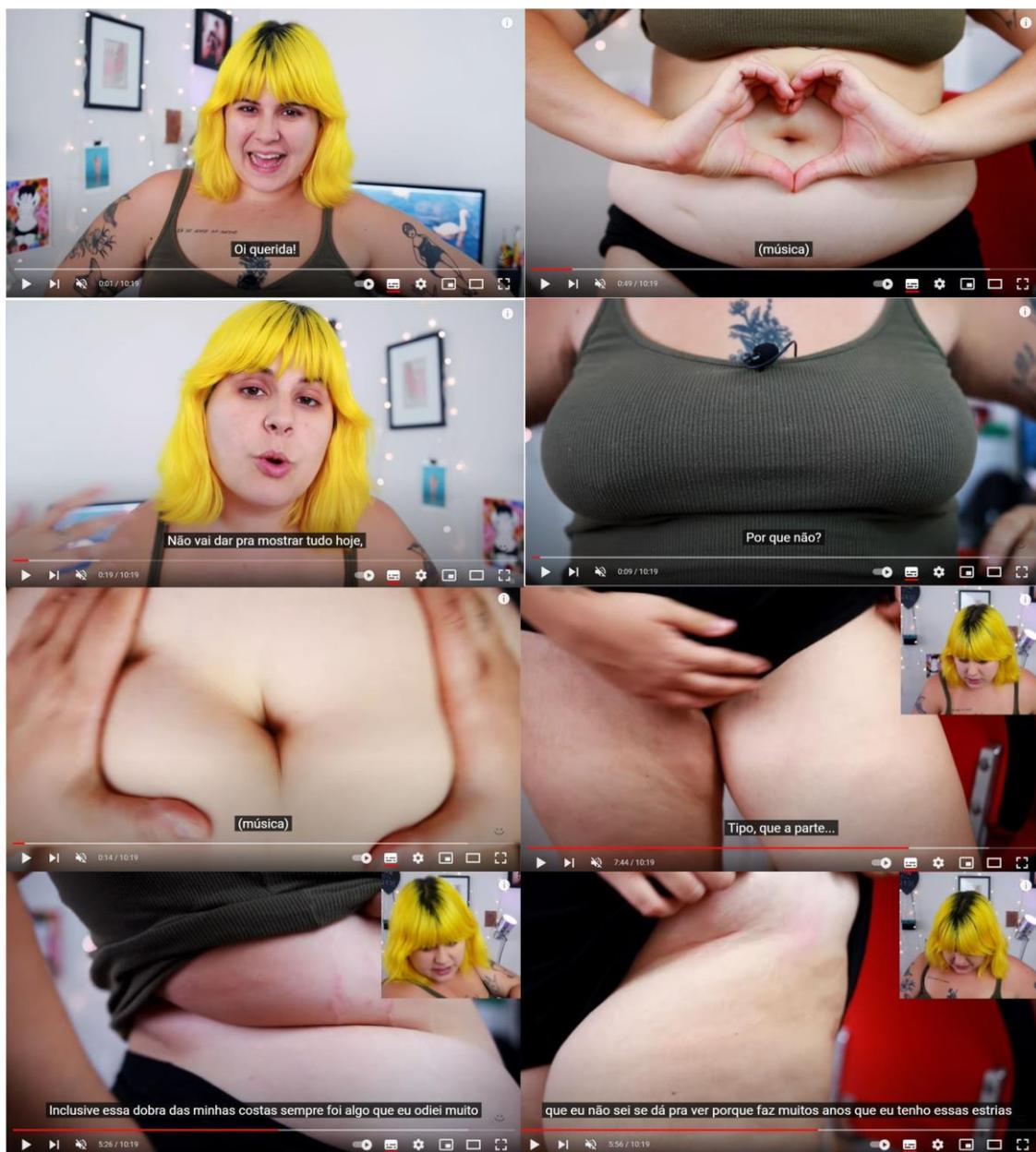


Fonte: YouTube (2024)

Pelo uso da câmera, já temos algumas pistas sobre os planos que são adotados durante o vídeo. Em momentos em que a cabeça falante tem o protagonismo do vídeo, Luiza aparece geralmente em primeiro plano, em que ela é

enquadrada do peito para cima, ou em primeiríssimo plano, em que o enquadramento se dá dos ombros para cima. No Tour Pelo Meu Corpo, em alguns momentos, o protagonismo é de outros fragmentos do corpo, majoritariamente em plano detalhe, mas em alguns momentos com afastamento de câmera, dando a impressão de um primeiro plano (mesmo sem a norma da centralidade da cabeça). O mesmo acontece quando ela coloca os seios em uma espécie de primeiríssimo plano, deixando o plano detalhe para quando manipula ou narra alguma coisa verbalmente sobre aquela parte do corpo.

Figura 7 - Os planos usados em TPMC



Fonte: YouTube (2024)

Na figura acima vemos essa representação, sendo a primeira dupla de quadros em primeiro plano, a segunda em primeiríssimo plano, e as duas seguintes de plano detalhe.

A trilha sonora do vídeo também é usada intencionalmente, com uma música instrumental um pouco mais alegre em volume baixo ao fundo, quando ela está falando, e outra, mais alta, nos momentos sem fala em que outros fragmentos de corpo (que não a cabeça) estão em destaque, normalmente em planos detalhe. Essa música também traz um sentido de acolhimento para esse corpo que está sendo mostrado em detalhes. Os recursos de edição são geralmente mais simples, com cortes secos entre os planos, que deixam a impressão de serem intencionais para dar mais ritmo e fazer uma ligação da fala, com aplicação de alguns filtros (como de bolhas) entre uma mudança da narrativa e outra.

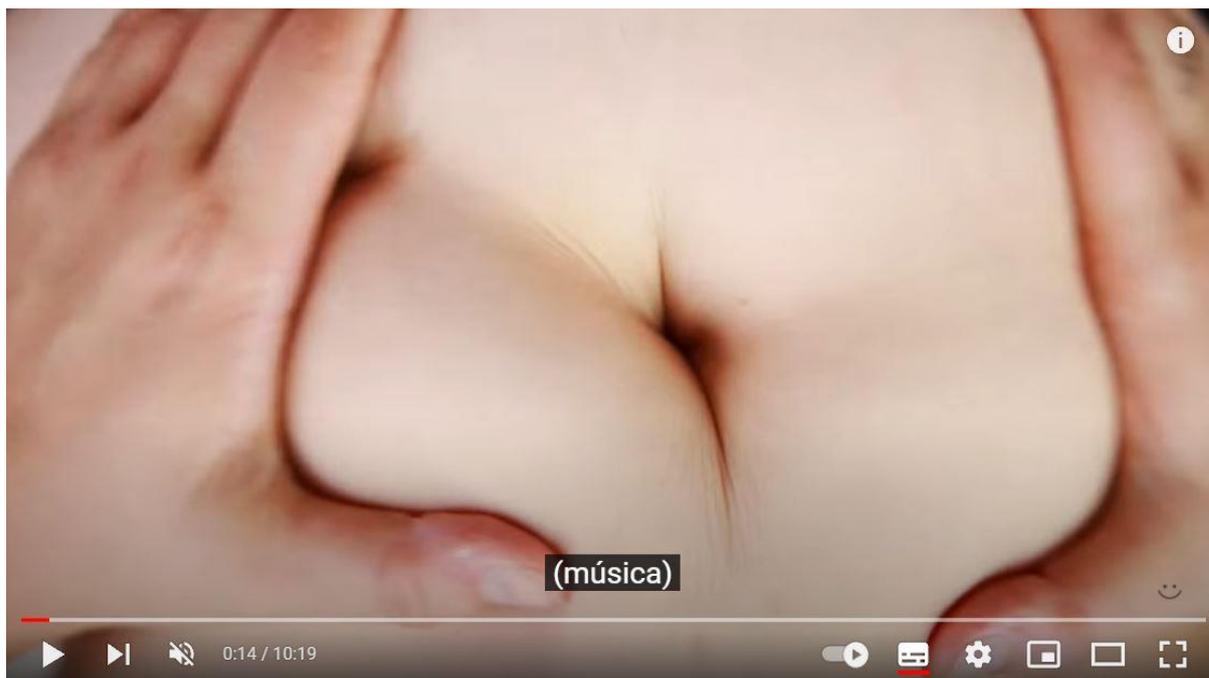
Examinando mais diretamente aspectos da performance, vemos que há uma necessidade de demonstração do que está sendo expresso verbalmente, com fragmentos do corpo (barriga, seios, coxas, dobras laterais do abdômen, estrias, cicatrizes, tatuagens) sendo apontados e manipulados. Essas partes do corpo são constantemente apertadas pelas mãos, mudando seu formato original, como que mostrando a potência, ou alguns devires estéticos possíveis àquele corpo. Uma potência das irregularidades, das rupturas dos padrões corporais. Potência do uso de uma linguagem corporal que não se enquadra ao sistema modelizante da mídia e da estética corporal, pelo contrário, que vai contra ele, que deixa visível o costumeiramente invisibilizado. Da mesma maneira, as mãos, nesse processo de manipulação, dão uma ideia de carinho, de que abraços são possíveis mesmo em um contexto que antes era impensado, ao mesmo tempo em que ajudar a guiar o olhar do espectador a essas partes do corpo.

Os recursos técnicos são intencionalmente usados na performance para produzir um corpo outro, com diferentes fragmentos protagonistas (que não o rosto) ocupando um primeiro e primeiríssimo plano. Essa performance de si mostra que a cabeça falante não é a única possibilidade de visibilidade das corporalidades youtubers. O TPMC explode a composição audiovisual que se tinha até então em vídeos pessoais no YouTube.

Alguns aspectos performativos são facilmente lidos quando a corporalidade youtuber de Luiza está composta e aparente em vídeo, em um primeiro plano que

seja a regra de como apresentar uma “figura humana”. É fácil ler esse texto e entender que aquele é um corpo feminino, branco, gordo, jovem. Mas quando ele está apresentado como na figura abaixo, ele pode ser outro, ele adquire outras potencialidades e devires, ele não é mais de uma mulher (apesar de permanecer sendo um corpo branco).

Figura 8 - Fragmentos da performance de si em TPMC



Fonte: YouTube (2024)

Esses aspectos discutidos nessa análise inicial, indicam os caminhos a serem percorridos com os demais platôs indicados. Existem dimensões algorítmicas e técnicas interrelacionadas nesse tipo de performance de si, que parecem apontar para uma atualização das corporalidades youtubers, uma abertura de possibilidades – ou uma reconfiguração e reterritorialização de sentidos, tanto técnicos, ao explorar a figura humana fragmentadamente, usando planos que não são os usuais no YouTube para esse tipo de vídeo confessional, seja na apresentação de partes do corpo que hegemonicamente não ocupam espaço no YouTube. Ao desafiar o corpo youtuber hegemônico e o corpo midiático hegemônico, Luiza Junqueira ao desterritorializar os modos estéticos e audiovisuais, traz novos sentidos à corporalidade youtuber, servindo como uma linha de fuga do que é habitual midiaticamente.

Da mesma forma, outros aspectos que podem ser explorados, especialmente ao colocar essas análises em relação, trazem um potencial de apontar para uma dimensão maior das normatividades, lidas performativamente, e das rupturas de sentido possíveis no processo de produção e atualização dessas corporalidades.

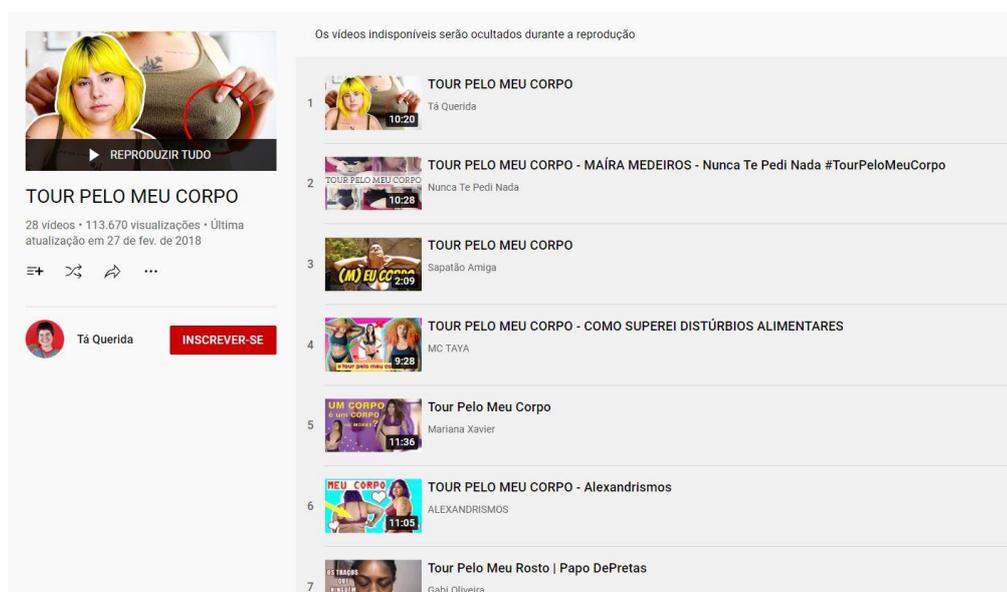
Após esse movimento do reconhecimento atento, começamos a olhar para o uso da hashtag como linha de conexão entre os vídeos para acentuarmos platôs, linhas de força e linhas de fuga a partir do vídeo seminal e do uso do TPMC.

6 PANORAMA DAS REGULARIDADES

Depois de pousar sobre o vídeo original e ver seus detalhes, a ideia é afastar um pouco mais para olhar para algumas das regularidades nos vídeos que aderiram à prática. A ideia é mostrar esse mapa da visão panorâmica desse empírico, de apresentar os movimentos advindos das sensações dessa observação, como preconizado por Kastrup (2007) ao dizer que as sensações explicam os movimentos no campo a partir de uma visão háptica.

Voltei ao vídeo de Luiza Junqueira para observar o todo envolvido naquela produção. A primeira coisa que chama atenção é a *playlist*⁴⁴, de curadoria feita pela youtuber, de 28 vídeos diferentes de Tour Pelo Meu Corpo, realizados por outras youtubers.

Figura 9 - Como é a visualização da playlist TPMC no YouTube



Fonte: YouTube (2024)

Quando há algum tipo de explosão na semiosfera (e aqui entendo o vídeo de Luiza como um momento de explosão, nos moldes que Lotman entende, que causa uma intradutibilidade inicial, como a barriga que fala no lugar da boca), existe um momento em que a leitura daquele texto não é possível ou é dificultada. Entretanto,

⁴⁴ Playlists são listagens de vídeos feitas pela youtuber. Podem conter vídeos dela ou de outras pessoas produtoras de conteúdo no YouTube, podendo classifica-los por assunto e disponibiliza-los na ordem que lhes convier (CORUJA, 2021, p. 44).

em seguida, aquilo que antes era imprevisível, torna-se regular. O conceito de explosão, em Lotman, é bem explicado por Rosário (2020, p. 78):

Para Lotman (1999), a explosão carrega a noção de transgressão possível, de comportamento atípico, é o momento em que o sentido tensiona a previsibilidade, irrompe na criação de algo que não estava determinado. Ao mesmo tempo, coloca em jogo um conjunto de possibilidades das quais apenas uma tende a se realizar provocando a superação da resistência exercida pelos sistemas, provoca mudanças estruturais, novas realidades, mas, ao fim do processo, a imprevisibilidade é substituída pela regularidade. Ocorre, a nosso ver, uma reterritorialização dos sentidos.

Se pensarmos na própria semiosfera do YouTube e nos sistemas modelizantes na produção de corporalidades youtubers de mulheres influenciadoras digitais, barrigas não aparecem em *close up*, nem pelos, nem cicatrizes. A cabeça falante tem o protagonismo. O rastreio foi, então, na direção da *playlist* disponibilizada por Luiza, e o panorama do que foi possível compreender, a partir dessa observação, é o que apresento a seguir.

A *playlist* é constituída por 28 vídeos, de 27 youtubers diferentes, permanecendo 22 deles ainda disponíveis⁴⁵ (de 21 youtubers distintas). Um dos indicadores de popularidade dos youtubers (que faz parte da lógica algorítmica de sugestão de vídeos) é o número de inscritos. Nesse pequeno universo da *playlist* há youtubers que possuem de 5,8 mil a 2,09 milhões inscritos. Se somados, o número total de inscritos em canais que compõem a *playlist* é de 6.819.560. Outras métricas que estão na lógica algorítmica são visualizações, likes (aprovação), dislikes (desaprovação) e comentários (engajamento). Na tabela abaixo esses dados totais estão apresentados:

Tabela 1 - Totais das métricas dos vídeos da playlist TPMC

| Inscritos | Visualizações | Likes | Dislikes | Comentários |
|-----------|---------------|---------|----------|-------------|
| 6.819.560 | 13.399.783 | 967.872 | 21.763 | 61.623 |

Fonte: elaboração da autora (2024)

Esses números dão uma ideia da popularidade e da circulação desses vídeos de Tour Pelo Meu Corpo, mas não chegam a dar pistas sobre nenhuma grande

⁴⁵ Seis desses vídeos foram ocultados pelos youtubers, ficando indisponíveis ao público (com isso não é possível ter acesso aos dados).

tensão ou movimento nessa semiosfera. Por isso, outro dado disponível e aberto foi importante de ser observado, pois indica o tempo dessa tradução. Pelas datas de postagem é possível ver, a partir do dia em que Luiza coloca no ar o seu TPMC, quanto tempo levou até os demais vídeos, dos outros 20 youtubers, serem postados:

Figura 10 - Visualização das datas de postagem



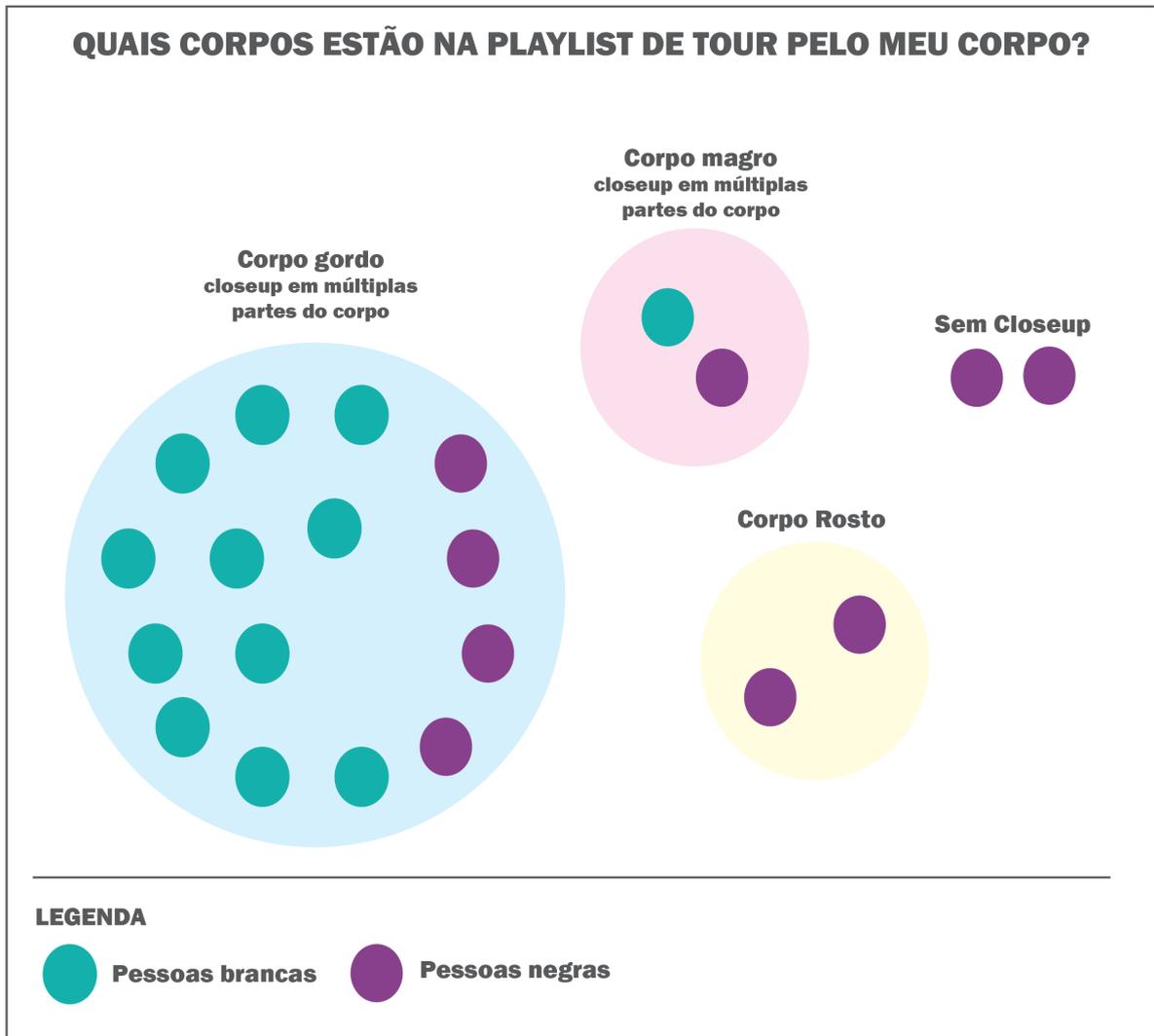
Fonte: elaborado pela autora (2024).

Vendo esse eixo, é possível constatar que esse rearranjo não foi imediato. Foi necessário tempo para que a adesão de outras youtubers (com a produção de novos vídeos com o protagonismo da cabeça falante sendo disputado por outros fragmentos do corpo), acontecesse, ou seja, para que essa atualização pudesse ser compreendida. Apenas depois de dois meses há tours por outros corpos, em um movimento de adesão à hashtag, que depois arrefece, sem novos vídeos sendo adicionados à playlist, apesar de terem adesão de outras e outros youtubers, como veremos mais adiante.

Outro aspecto que chamou atenção no conjunto desses vídeos foi justamente os corpos em que estavam sendo produzidas essas corporalidades. Além de ter uma maioria de vídeos com pessoas brancas, a maior parte das pessoas que, de fato, fizeram um tour por seus corpos, com semelhante estética ao vídeo seminal, da

Luiza Junqueira, são pessoas consideradas gordas, como é possível ver no mapa abaixo.

Figura 11 - Mapa dos corpos da *playlist*



Fonte: elaborado pela autora (2024).

Pelo mapa, vemos que nem todas as pessoas usaram o recurso do *close-up*, do *zoom* em outros fragmentos do corpo, que não do rosto. Esse mapa também dá uma ideia política da composição de corporalidades a partir de diversos corpos, com diferentes marcadores sociais da diferença.

Não é coincidência que os quatro corpos que não fazem o tour por outras partes do corpo, para além da cabeça, são corpos negros. Duas dessas pessoas, mulheres negras cisgênero, produzem o vídeo com planos que abrangem a parte

superior do corpo e destacam detalhes de suas cabeças falantes, para justificar o não-tour por razões históricas – mulheres negras já tem seus corpos hipersexualizados e com seus fragmentos apresentados à exaustão na mídia hegemônica brasileira, especialmente no período do carnaval.

Esses vídeos apresentam um paradoxo para o seu entendimento: ao mesmo tempo em que conserva a corporalidade youtuber – com destaque para a cabeça falante - causa uma tensão, já que em relação a outras semiosferas midiáticas, e até mesmo na leitura do conjunto desses vídeos de TPMC, a permanência da cabeça representa a ausência deliberada de outros fragmentos do corpo.

Nesse mesmo sentido, duas outras mulheres negras optaram por fazer tour pelos seus rostos, mostrando em detalhes traços fenotípicos negroides, geralmente suavizados em outras semiosferas midiáticas. A justificativa também resgata a mesma argumentação política dos anteriores, clamando ainda o protagonismo corpóreo que representa o rosto e que a não aceitação de traços que identificam o corpo negro são consequência de uma sociedade racista. Uma delas diz:

E pra quem tem características como as minhas e ainda está no processo, eu deixo aqui as palavras do MalcolmX: Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo? Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele ao ponto que você almeja ficar mais branco? (PRETAS, 2018, s/p)

Olhar esse mapa dos corpos presentes nos vídeos apresentados na *playlist* também faz com que se perceba que os corpos brancos são majoritários, o que representa bem como os sistemas modelizantes midiáticos, no que diz respeito à raça, atuam.

Desse processo de observação também foi interessante ver que todos os corpos apresentaram – até mesmo as corpos negras que subverteram a ideia da tour – uma narrativa de autoaceitação. Corpos maiores, menores, negras, brancas, homens cis, mulheres cis: todos reforçam, verbalmente, a necessidade de autoamor e autoaceitação, a exemplo do que faz Luiza no primeiro TPMC. Outro ponto interessante e majoritário mostra uma regularidade com relação a gênero: todos os vídeos da *playlist* são de pessoas cisgênero; 19 mulheres, 2 homens.

6.1 UM POUSO NA HASHTAG

Tendo observado esses vídeos, outro movimento de rastreamento foi feito: ver quais eram os vídeos que o YouTube apresentava ao buscar por “Tour Pelo Meu Corpo”⁴⁶ no campo de pesquisa. Sem nenhum tipo de refinamento na pesquisa, foi feita a busca, que apresentou um total de 519 vídeos em 15 de julho de 2021. Essa busca, apesar do YouTube fazer parte do mesmo ecossistema de empresas do Google, não apresenta totais. O esquema de atualização ao rolar o browser para baixo é o mesmo, com a diferença que não é infinita, chegando a apenas 519 vídeos. Após ver esse número total, iniciei o processo de reconhecimento atento, e parti para a assistência de todos esses vídeos.

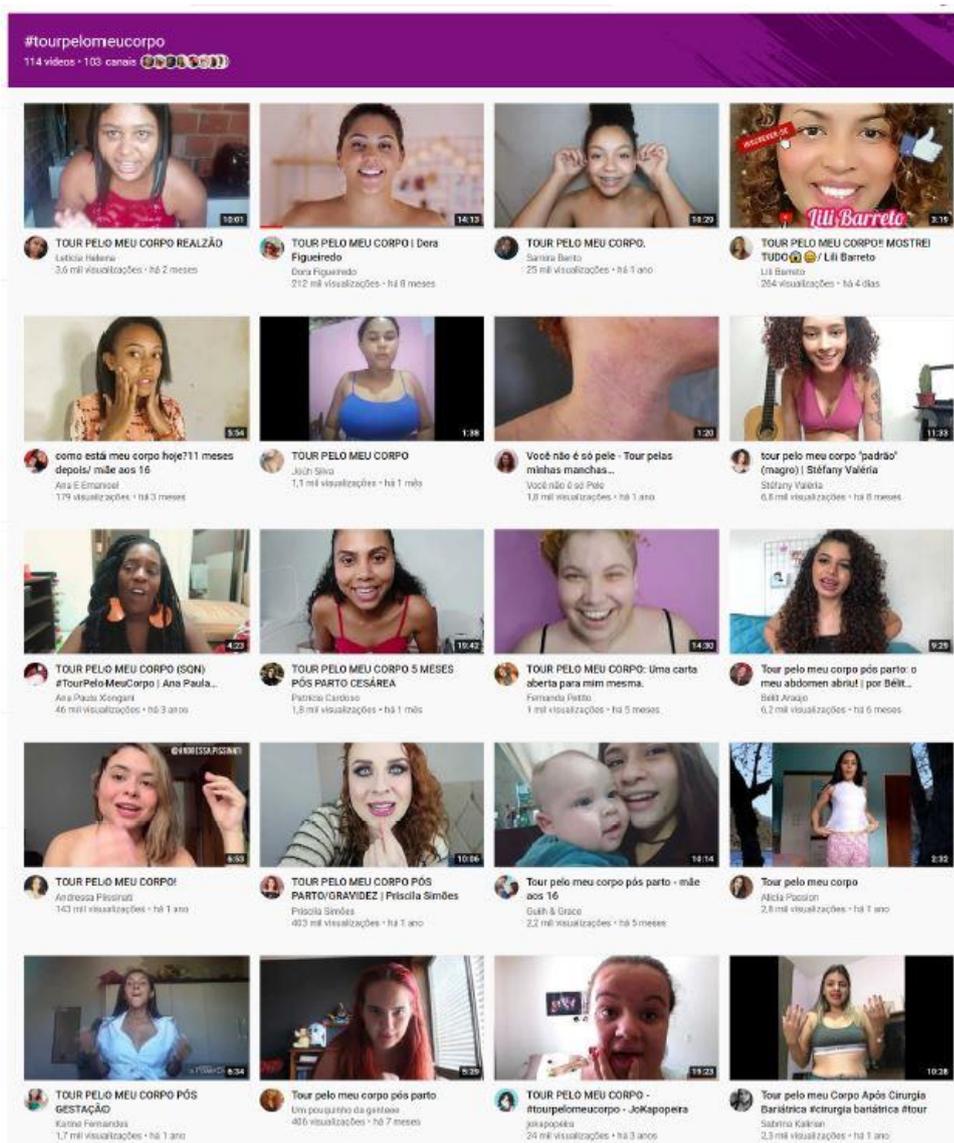
A surpresa foi ver que muitos deles não eram TPMC, não continham a expressão nem em forma de hashtag, nem presente no título, nem na descrição. A explicação é que vídeos impulsionados, ou seja, que são pagos para serem melhor classificados e apresentados pelo YouTube, também aparecem em buscas que contenham algum dos termos. Um exemplo foram vídeos apresentados que continham apenas o termo “tour” ou “corpo”. Nessa hora, o algoritmo deixa clara a sua agência nessa semiosfera. Dos 519 vídeos, restaram 397.

Antes de um pouso nesses vídeos, experimentei a busca pela hashtag #TourPeloMeuCorpo⁴⁷. Nesse caso, são vídeos que usaram a hashtag como indexador, o que não é obrigatório. O resultado já é diferente: apenas 114 vídeos.

Figura 12 - Print dos resultados apresentados pelo YouTube a partir da busca por #TourPeloMeuCorpo (com a *hashtag*)

⁴⁶ Foi feita uma booleana usando o termo “AND” como operador, para que a busca fosse exata e trouxesse resultados apenas de vídeos que continham a expressão Tour Pelo Meu Corpo.

⁴⁷ O uso de letras maiúsculas na busca por hashtag não influencia nos resultados.



Fonte: YouTube (2024)

Ainda tendo em mente o movimento do rastreio, e olhando panoramicamente, iniciei o processo de pouso pela assistência dos 397 vídeos do resultado da busca pelo termo porque apresentava um maior número de resultados. Como essa base de dados é maior, e a intenção é ver as intensidades, a apresentação dos dados vai ao encontro dessa possibilidade, apresentando as tendências das proporções que formam em relação a esse todo rizomático.

Esses dados, mais quantitativos, estão a serviço da pesquisa cartográfica, e indicam mais opções para a leitura dos fenômenos, a exemplo do que pensam César, Silva e Bicalho (2013), quando dizem que “uma problematização do

quantitativo e do qualitativo pode nos auxiliar a ampliar os modos de fazer pesquisa” (2013, p. 360). O quantitativo aqui é complementar no rastreamento dos fenômenos.

Com isso, afirmamos que a pesquisa cartográfica, inclusive na montagem de seus instrumentos, possui o compromisso com o acesso à experiência, e não com a descrição, o mapeamento e a mensuração de um vivido separado de seu plano genealógico de produção.(...) o quantitativo se refere ao próprio movimento de constituição do real. (...) Ao afirmamos a pesquisa cartográfica como acompanhamento de processos nos referimos necessariamente a processos que constituem planos de força, relação entre quantidades de força. (CÉSAR; SILVA; BICALHO, 2013, p. 360)

Ao revisitar os dados coletados em 2021, com nova assistência aos vídeos, vimos que muitos deles já não estavam mais disponíveis. Por isso, de um universo de 397, inicialmente, passamos a contar com 347 que ainda estão disponíveis. Para a tese, assim, serão 347 vídeos analisados de Tour Pelo Meu Corpo. Eles não representam o total de vídeos, mas nos dão pistas sobre um grupo heterogêneo de pessoas que adere ao TPMC.

Ao olharmos inicialmente para esse grupo como um conjunto, apresenta-se uma quantidade intensiva, “que por isso melhor se define como um quantum de força” (CÉSAR; SILVA; BICALHO, 2013, p. 363). Assim, quanti e quali são inseparáveis, pois “a toda diferença de quantidades corresponde uma qualidade” (CÉSAR; SILVA; BICALHO, 2013, p. 363).

Lidamos com dados especiais, coletados a partir da agência de sujeitos que escolhem performar a si no YouTube motivados por um vídeo que desterritorializa os modos de apresentação do corpo em audiovisual. Esse quantitativo que dá as primeiras pistas sobre como isso acontece não se dissociam da qualidade da atualização desses corpos. Sendo assim, não são dados abstratos que anulam a diferença, mas pistas iniciais de como essa realidade se expressa na relação de forças.

O primeiro dado que chama atenção olhando para esse conjunto de vídeos é a questão do tempo: quando foram produzidos. Enquanto a *playlist* mostra um movimento mais inicial, com vídeos produzidos nos quatro meses seguintes, o resultado dessa busca mostra uma constância no tempo:

Gráfico 1 - TPMC por ano

Fonte: elaborado pela autora (2024).

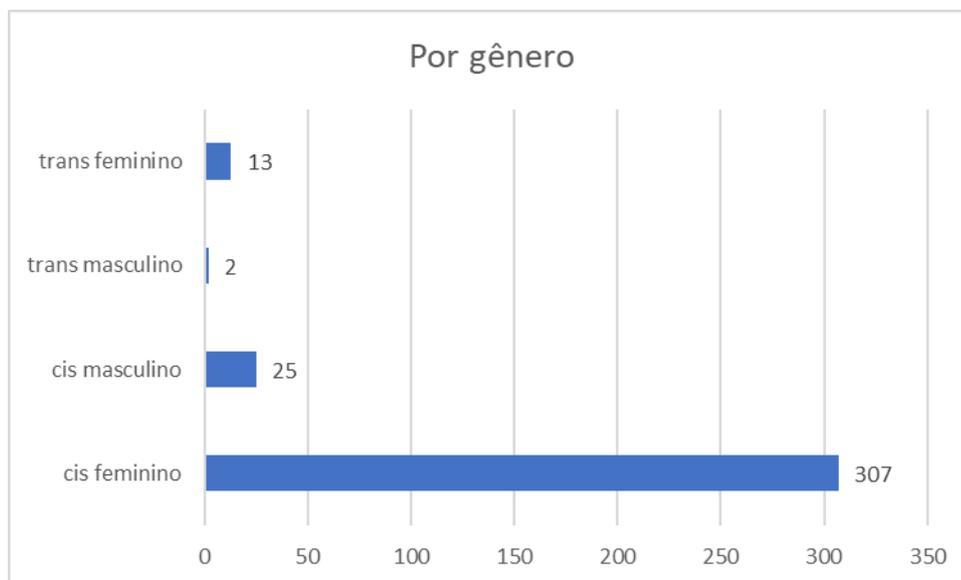
A “vida útil” de fenômenos e memes na internet costuma ser rápida. Uma tendência pode ser muito popular em uma semana e totalmente esquecida na outra. Aqui vemos que após a explosão do TPMC com o vídeo da Luiza Junqueira em 2017, essa tendência é de alguma forma absorvida pelos usuários do YouTube e se adapta através do tempo.

A maior produção está justamente nos dois últimos anos, 2020 e 2021 (lembrando que essa busca foi realizada em julho de 2021, ou seja, não é o ano completo de 2021). Depois de arrefecer em um período de 2019, o Tour Pelo Meu Corpo passa a ser cada vez mais realizado⁴⁸. A própria pandemia é uma das hipóteses para que isso aconteça. Se ela faz surgir um índice maior de publicação de vídeos e força a que todos performem uma corporalidade youtuber (CORUJA, 2020), esse modo presença pode ter motivado a mais pessoas a olharem para si através da câmera fazendo TPMC. Infelizmente, não temos como verificar isso para comprovar.

⁴⁸ E realizado não apenas em produções em audiovisuais no YouTube. Com a possibilidade de produzir vídeos, em formatos longos (IGTV no Instagram), curtos (Stories, no Instagram) e curtíssimos (Reels, no Instagram, ou TikTok), o TPMC se expande rizomaticamente por semiosferas de outras redes sociais na internet e alcançam, somente em 2021, a marca de dezenas de milhares de vídeos percorrendo fragmentos de corpos.

A questão de gênero nesse conjunto de vídeos também mostra diferentes regularidades em relação à *playlist*, com uma maior diversidade, como é possível ver no gráfico abaixo.

Gráfico 2 - TPMC por gênero



Fonte: elaborado pela autora (2024).

Ainda que mulheres cisgênero nesse cenário configurem como grande maioria de usuárias que fazem o TPMC, vemos homens cis e homens e mulheres trans entre as performatividades possíveis nessas corporalidades. Para essa classificação, usamos algumas pistas deixadas nos dados dos vídeos, em sua dimensão algorítmica (pessoas se anunciando no título ou descrição do vídeo como mulheres e homens cis e trans), ou através da narrativa verbal do vídeo davam essa informação.

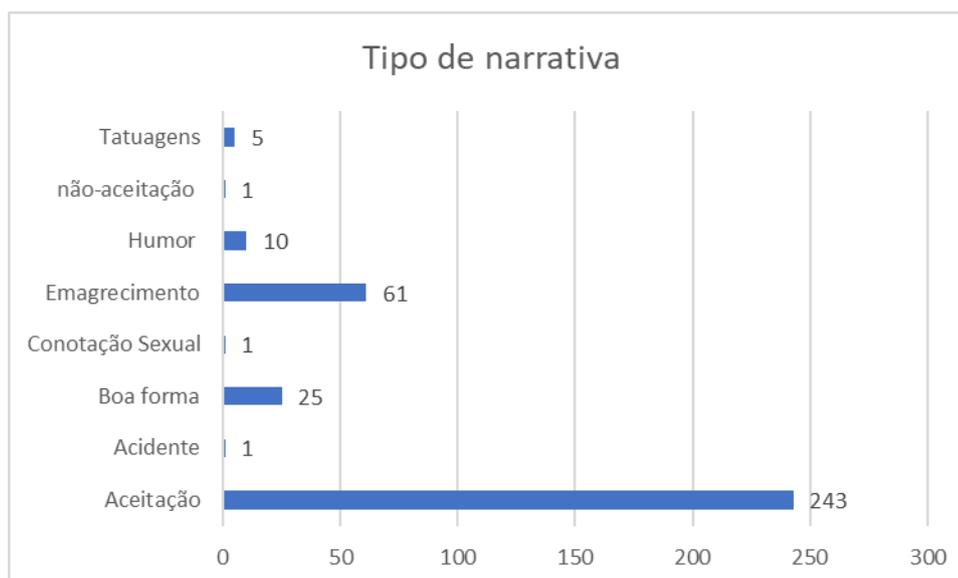
Mesmo que nesse universo possa existir algum escape, entendemos que os dados são da mesma forma importantes, não apenas para dar a ver o gênero dessas corporalidades youtubers, mas para se relacionar a outros dados que também o justifiquem. Por exemplo: dentro do grupo de pessoas cisgênero, por que mulheres aderem mais à prática? Por quê pessoas trans também aderem à prática?

Nesse olhar atento às performances em vídeo, é impossível ignorar a narrativa verbal que faz parte dessas performances de si no YouTube. Ver o resultado dessas narrativas faz entender a razão da maior parte das pessoas,

especialmente mulheres cis e pessoas trans expressam: um discurso de aceitação, como é apresentado abaixo no gráfico 3.

Em tempos de discussões sobre filmes como *Barbie*⁴⁹, que dá uma nova roupagem à boneca que foi algoz das fantasias de meninas com um ideal de corpo inatingível em décadas passadas (ao mesmo tempo em que faziam meninas trans sonharem com a liberdade de expressar um padrão máximo de feminilidade semelhante), é compreensível que mulheres e pessoas trans, especialmente, queiram fazer as pazes e aceitar seus corpos do que jeito que são. Politicamente (e todo corpo é político), é um movimento importante a ser destacado na semiosfera do YouTube. No gráfico abaixo é possível ver que esta não é única narrativa apresentada – que reverberaria o vídeo original de TPMC -, mas ainda é a mais dominante.

Gráfico 3 - Narrativas verbais de TPMC



Fonte: elaborado pela autora (2024).

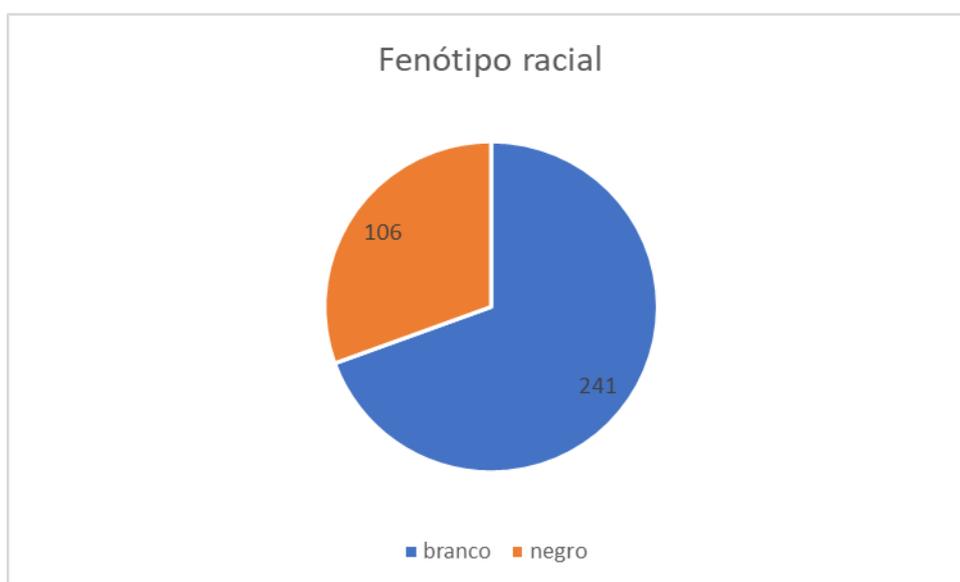
Aqui vemos novos sentidos anunciados verbalmente com as imagens. A aceitação está presente, mas a questão do emagrecimento e da busca por uma boa forma estão sendo expressas. A narração de processos de emagrecimento (por dietas variadas e exercícios, ou a partir de cirurgias bariátricas) e de produção de

⁴⁹ Lançamento mundial do live action da boneca mais conhecida do mundo. Dirigido por Greta Gerwin, subverte a lógica da cobrança de um corpo inatingível, que foi por muitos anos alvo de crítica à boneca, e traz uma discussão feminista do enfrentamento aos papéis pré-estabelecidos a mulheres.

corpos em boa forma (em geral já magros, ou não-obesos, que buscam uma beleza que se expressa em músculos e formas a partir de exercícios físicos) mostra que há algo diferente na produção dessas corporalidades que não condiz com o que está sendo expresso no vídeo original.

No universo da *playlist*, a questão de raça também aparece. Aqui utilizamos o mesmo critério usado pelo IBGE: *peças negras englobam peças pretas e pardas*⁵⁰.

Gráfico 4 – Fenótipos raciais



Fonte: elaborado pela autora (2024).

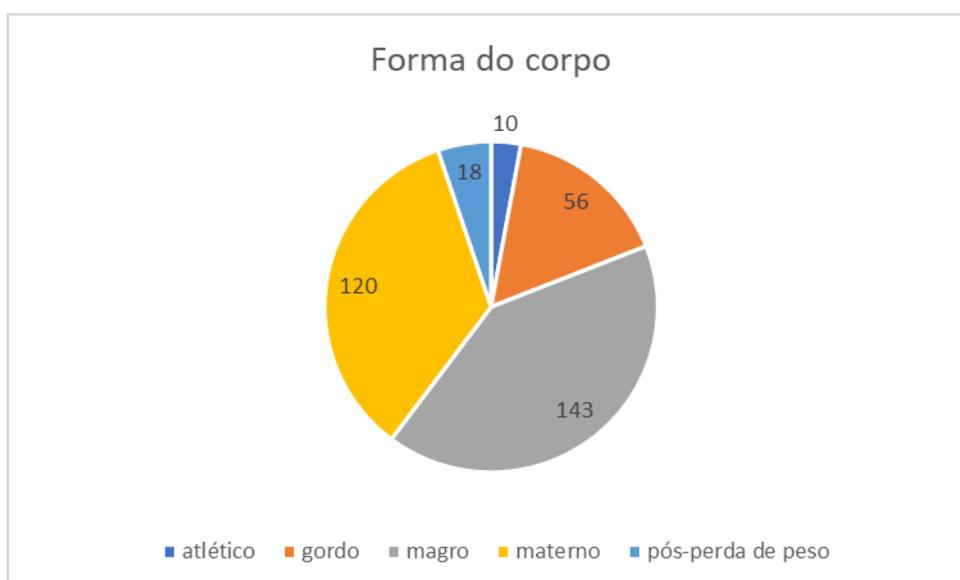
Mesmo com uma maioria de pessoas brancas (especialmente mulheres – cis e trans – como vimos no gráfico 2), as pessoas negras representam 1/3 do total de vídeos de TPMC. Diferente dos vídeos da *playlist*, em que havia uma narrativa política nas mulheres negras que fizeram TPMC, de aceitação e antirracista, as pessoas negras desse grupo maior de vídeos transitam entre diversas narrativas, incluindo boa forma e emagrecimento. O que nos mostra um pouco como esses vídeos vão sendo atualizados e reterritorializados na semiosfera, em um afastamento da fronteira e indo em direção a um centro mais hegemônico no que diz

⁵⁰ Importante salientar: esses dados são a partir da leitura fenotípica da pesquisadora utilizando o critério do IBGE. Não é um dado construído a partir de autodefinição de raça.

respeito às corporalidades, especialmente pela busca de um corpo mais magro e atlético.

Outro dado coletado foi com relação ao formato do corpo. Na playlist, bem como no vídeo original de TMPC, vemos a predominância de corpos gordas buscando aceitação. Quando vamos para esse conjunto maior de vídeos, a divisão entre gordos e magros acaba ganhando outras nuances que serão apresentadas e regularidades que mostram um movimento diferente ao original do TPMC.

Gráfico 5 – Formato do corpo



Fonte: elaborado pela autora (2024).

Essas classificações surgiram do processo de assistência dos vídeos. Temos uma minoria de corpos visivelmente atléticos, com músculos salientados, alguns corpos que passaram por uma grande perda de peso e se apresentam não apenas magros, mas muito flácidos, com excessos de pele (incluem os que passaram por cirurgias bariátricas e outros que não fizeram intervenção) e só depois figuram corpos gordos, que não são a maioria, ao contrário da playlist. A maior parte são de corpos magros (alguns excessivamente magros, mas sem uma divisão nesse sentido) e corpos maternos. Esses últimos são corpos em sua totalidade de mulheres cisgênero que apresentam marcas de gravidez (pré e pós-parto), algo que não encontramos na playlist. As narrativas dessas mães se dividem em aceitação e processos de emagrecimento, já que muitas relatam o objetivo de voltar a ter o corpo que tinham antes da gravidez. Da mesma forma que o corpo gordo, o corpo

materno não encontra muito espaço nas semiosferas da mídia hegemônica, e o TPMC acaba sendo um motivador de visibilidade para esses corpos dentro da semiosfera do YouTube, mesmo que não estivesse dentro do arranjo de possibilidades escolhidos pela criadora em sua *playlist*. Seria, assim, uma linha de fuga do TPMC, que vê um novo regime de visibilidade sendo apresentado a partir de cicatrizes de parto cesariana, estrias em seios e quadris, seios avantajados, barrigas esticadas por gravidez gemelar, umbigos que mudam de formato, entre outras possibilidades de transformação do corpo a partir desse corpo materno.

6.2 UM OLHAR SOBRE ALGUMAS LINHAS DE FUGA A PARTIR DO TPMC ORIGINAL

Como vimos no levantamento quantitativo, no eixo diacrônico, em comparação aos primeiros vídeos expostos na *playlist* da Luiza Junqueira e em relação ao próprio vídeo seminal da youtuber, a *hashtag* Tour Pelo Meu Corpo vai tendo modificações audiovisuais ao longo do tempo. Nessa parte da análise, vamos ver as linhas de fuga – tomando como ponto de partida o vídeo da Luiza Junqueira – o que nos mostra o movimento dentro da semiótica da cultura de reterritorialização dos sentidos e das performatividades de si expressos por outros youtubers a partir da *hashtag* e do título dos vídeos.

Vamos ver essas desterritorializações partindo de alguns platôs, especialmente da narrativa, de gênero e tipos de corpos. Claro que esses marcadores são atravessados por outros e são importantes para a análise. Diferente do que fizemos com o vídeo seminal, de trazer os aspectos audiovisuais e algorítmicos de forma separada, nesses vídeos analisados vamos pontuar os aspectos que diferem e justamente apontam para as linhas de fuga.

6.2.1 Linhas de fuga de gênero

O primeiro vídeo que vamos analisar de um corpo cis masculino e autodeclarado gay que é atravessado também pelas questões raciais. Elmo Férrer tem 800 inscritos em seu canal e 241 visualizações do vídeo. O que nos mostra que para um crescimento algorítmico não basta usar o nome da *hashtag* no vídeo, mas a própria *hashtag*. Ele também tem 14 likes no vídeo e três comentários (elogiosos).

Na narrativa, ele passa pelas questões de raça e expõe o racismo sofrido por causa de sua boca e nariz negroides.

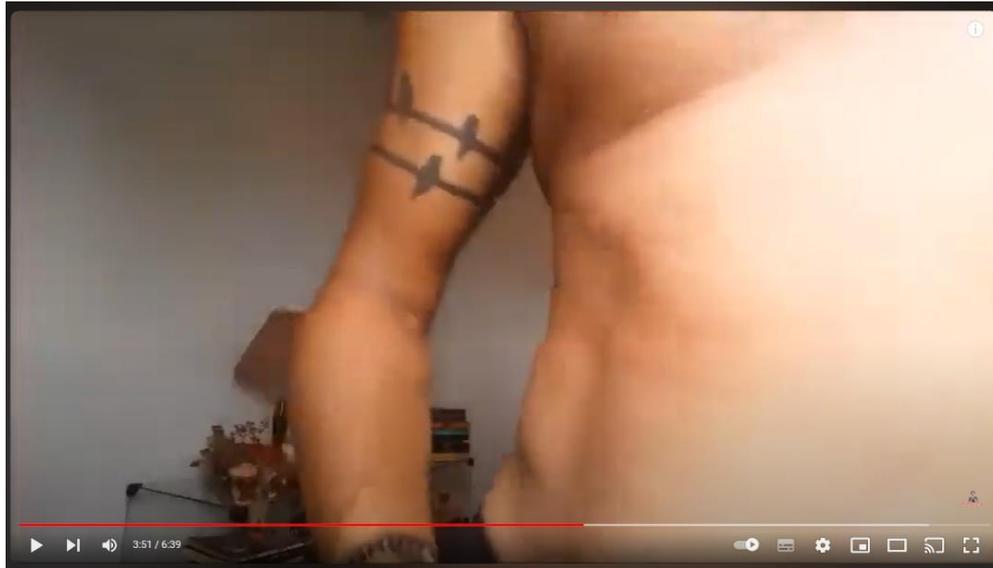
Figura 13 - rosto do youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Durante o vídeo vemos que ele não usa recursos de câmera para deixar boca e nariz em *close-up*, mas se move em direção à câmera. Assim, podemos ver que diferente da Luiza Junqueira, Elmer não tem letramento em audiovisual e usa os recursos de forma mais amadora. Enquanto mostra boca e nariz, conta os episódios que racismo que sofreu por tê-los grandes, demonstrando mais atenção à questão narrativa – de autoaceitação – do que aos recursos audiovisuais. Não vemos durante todo o vídeo mudança de planos e movimentos de câmera, apenas o youtuber se movimentando para dar a ideia de um novo plano (figura 14). Podemos ver também que o cenário dá ideia de intimidade, em um local da casa que parece uma sala, com abajures, quadros, livros e mandalas.

Figura 14 - pouca intimidade com a câmera

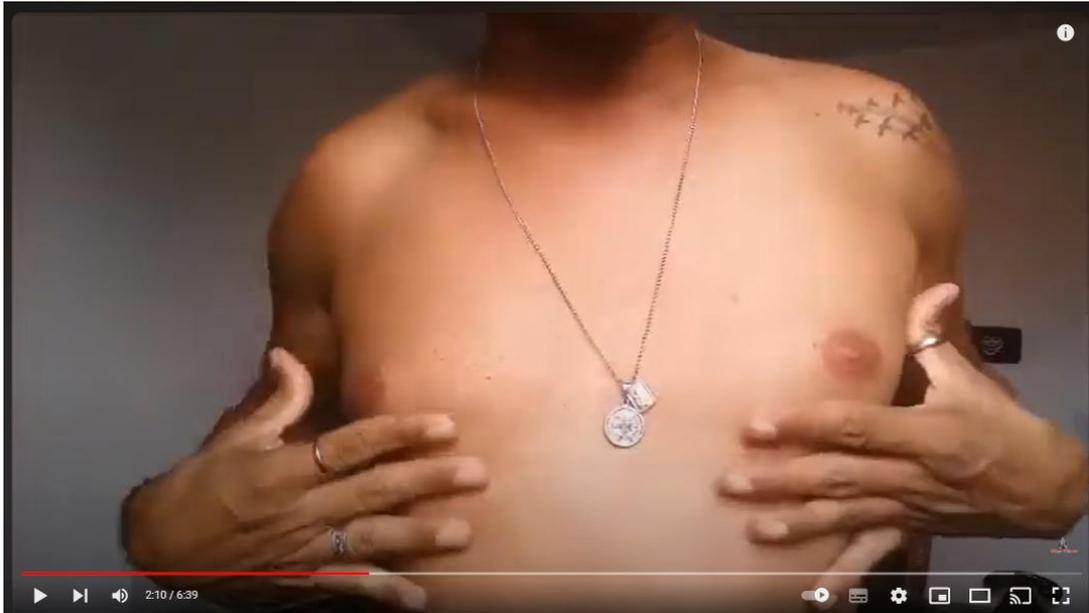


Fonte: YouTube (2024)

Ao longo do vídeo notamos uma outra diferença em relação ao vídeo da Luiza Junqueira. Enquanto as normas de comunidade do YouTube não permitem vídeos mostrando explicitamente mamilos femininos (e a youtuber usa uma blusa enquanto manipula os seus justamente para tentar burlar a regra), Elmer mostra os peitos sem nenhum tipo de advertência da plataforma (o que sabemos porque o vídeo foi postado em 2018 e continua disponível).

Na narrativa, o youtuber mostra os peitos para salientar que apesar de ter um corpo magro, não possui um corpo atlético, definido. E salienta que hoje aceita esse corpo como é. Mas ao deixar exibir mamilos masculinos, vemos que há um machismo da plataforma ao não permitir que mamilos femininos sejam visualizados em nenhum formato.

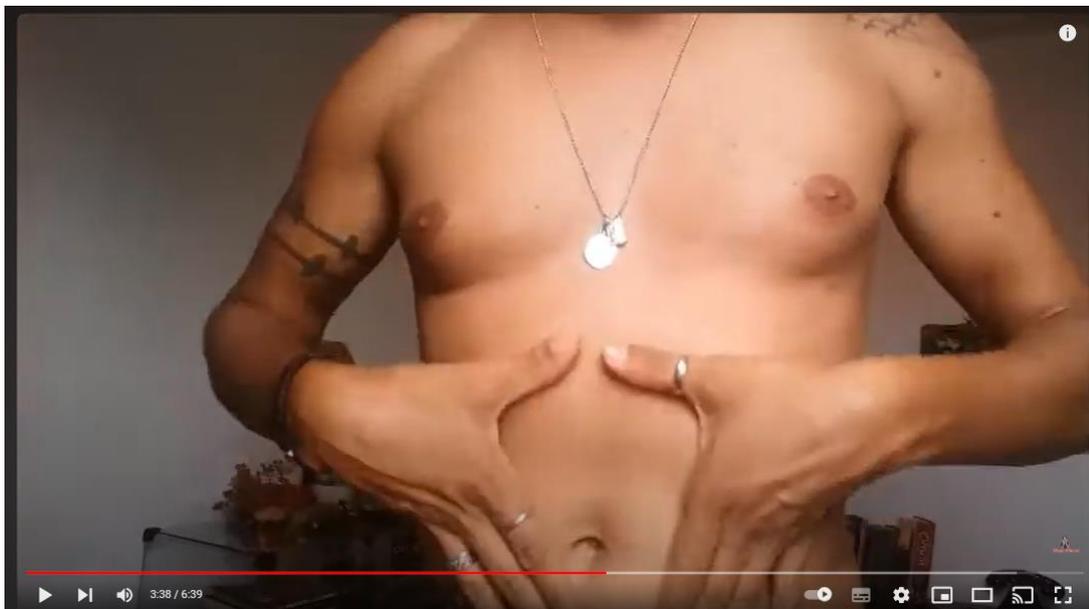
Figura 15 - peitos do youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Também vemos que os mamilos continuam a mostra mesmo quando a parte manipulada que ele quer mostrar do corpo é outra, como a barriga (figura 16).

Figura 16 - peitos do youtuber

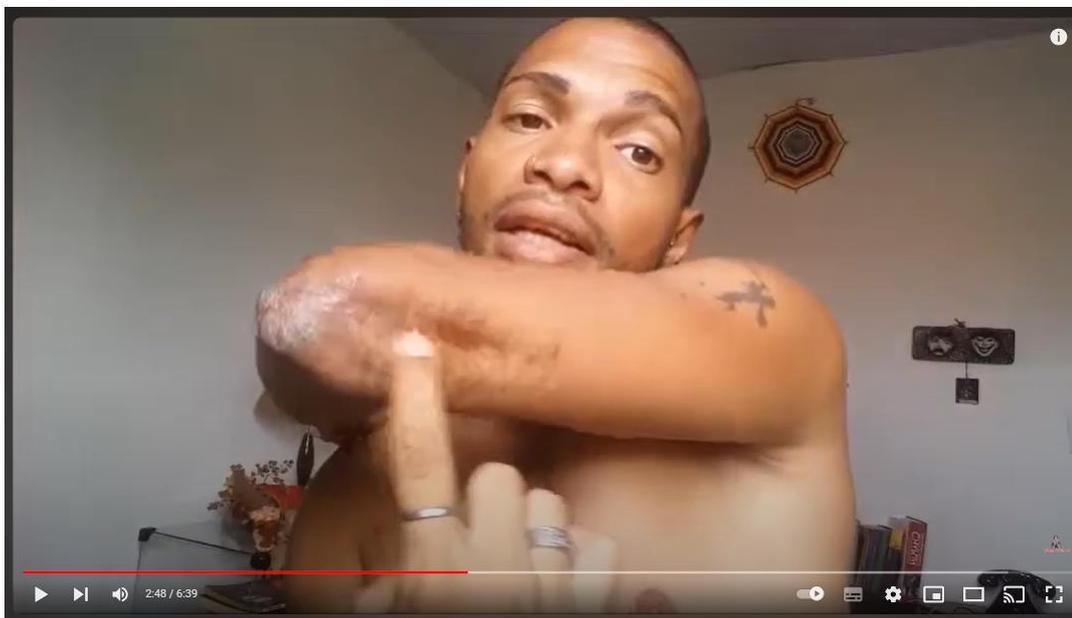


Fonte: YouTube (2024)

O youtuber também deixa falar outras partes do corpo, que não teriam lugar em uma narrativa midiática hegemônica. Elmer mostra a grande cicatriz no braço, de

um acidente de quando era criança, para mostrar que aceita essa cicatriz com as lembranças que ela traz.

Figura 17 - cicatrizes do youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Notamos que apesar de trazer outros atravessamentos – a questão de raça e a sexualidade – o vídeo vai na linha de mostrar outras partes do corpo falantes, mesmo sem um letramento audiovisual maior. Durante a narrativa, ressalta que fez o vídeo para mostrar que não são só as mulheres (grande maioria dos TMPC) que sofrem com padrões de beleza. O vídeo desse youtuber se mostra uma linha de fuga, ao mostrar seu corpo masculino e ressignificar partes do corpo para a audiência.

Da mesma forma, vemos corpos trans sendo ressignificados a partir da provocação da hashtag Tour Pelo Meu Corpo. Uma youtuber trans fez a tour e vemos alguns aspectos diferentes sendo mostrados em tela.

Diferente das razões que vemos nos vídeos de pessoas negras, que dão protagonismo ao rosto, e das mulheres, que mostram outras partes do corpo, para a Mandy Candy, youtuber trans que tem 2,12 milhões de inscritos no canal e 1,1 milhão de visualizações no vídeo, mostrar o rosto era sinal de vergonha porque as pessoas poderiam apontar traços masculinos nele.

Figura 18 - rosto da youtuber

Fonte: YouTube (2024)

A própria youtuber disse que por conta disso passou por vários procedimentos cirúrgicos estéticos para deixar a linha do rosto mais fina e feminina, além de ter feito preenchimento labial.

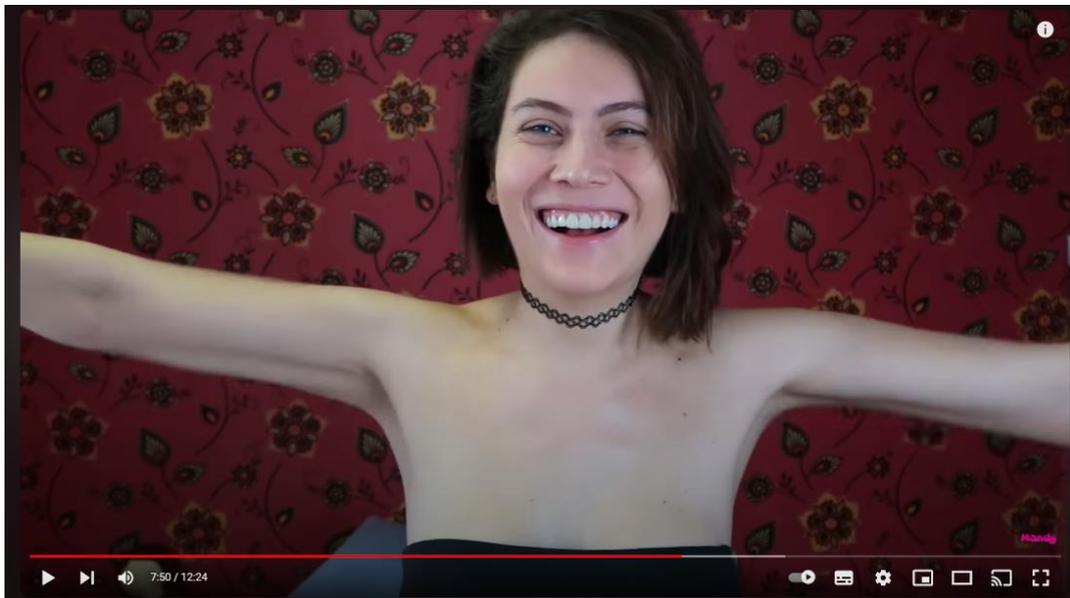
Figura 19 - rosto da youtuber

Fonte: YouTube (2024)

Depois de mostrar o rosto em fotos de antes da transição de gênero, as partes do corpo que ela mais mostra não diferem de outras mulheres cis que fizeram

a TPMC: seios (não totalmente à mostra por causa das regras de comunidade do YouTube), braços, pernas e barrigas ganham protagonismo no vídeo:

Figura 20 - braços da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Figura 21 - seios da youtuber



Figura 22 - barriga da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Figura 23 - perna da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

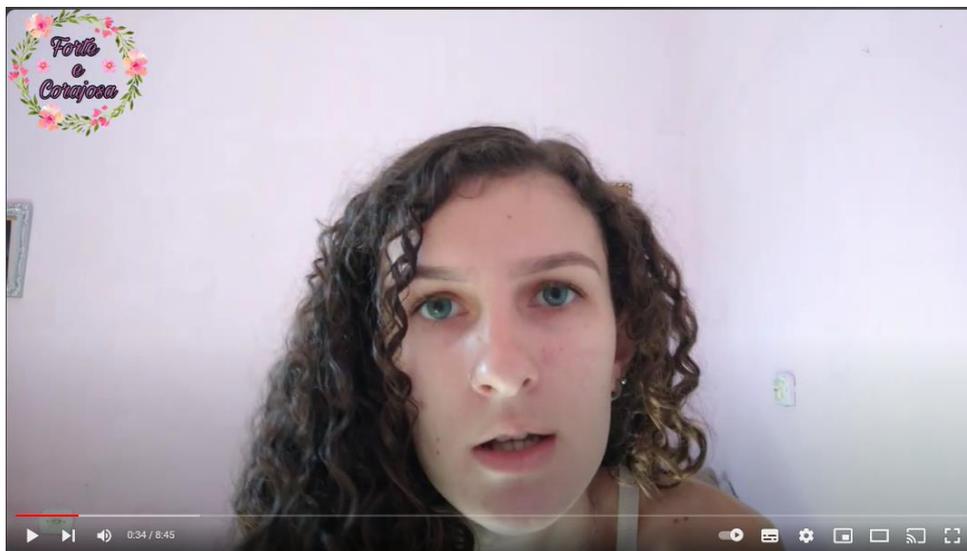
Durante o vídeo vemos que a youtuber tem um letramento audiovisual quando usa diversos planos (plano americano, primeiro plano e close-up) para dar movimento, levar o olhar da audiência e dar protagonismo a outras partes do corpo. Além disso, ela usa recursos de edição para mostrar a fala juntamente com as partes do corpo que apresenta, desenvolvendo uma narrativa de autoaceitação.

6.2.2 Linhas de fuga de narrativa

A narrativa de autoaceitação aparece na maior parte dos vídeos de TMPC, presente inclusive em outras linhas de fuga, como vimos anteriormente.

Contudo, houve quem fugisse completamente da narrativa para mostrar o que não pode ser aceito no seu corpo. É o caso da Letícia Perassoli, youtuber com 9,56 mil inscritos e 17 mil visualizações, que resolveu fazer um tour pelo que não pode aceitar no seu corpo. E ela começa justamente pelos olhos, dizendo que vai usar lentes de contato azuis para toda a vida, porque não aceita a cor dos olhos:

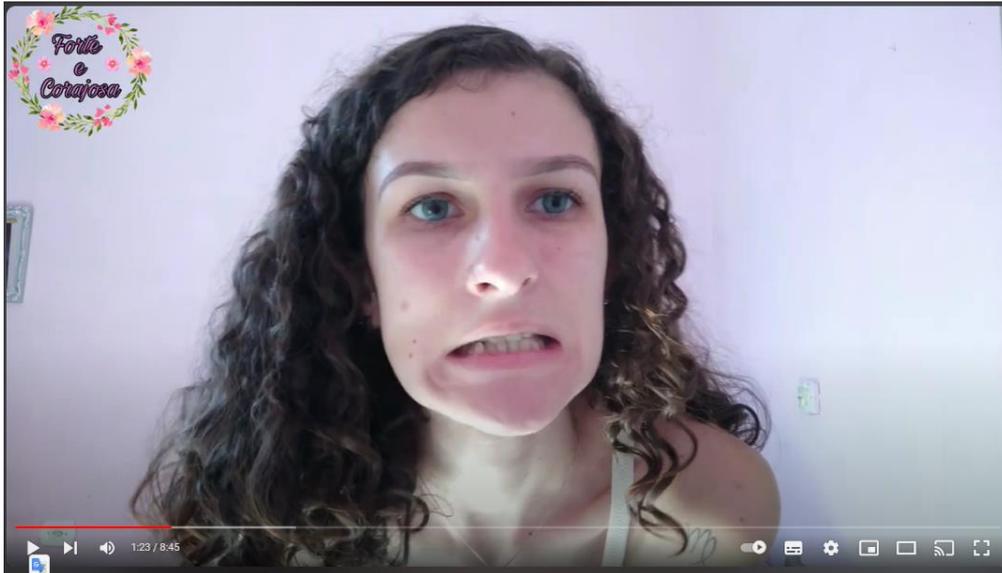
Figura 24 - olhos da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Ela também tem problemas com o sorriso e indicou que vai fazer tratamento ortodôntico e clareamento para conseguir aceitar essa parte do corpo.

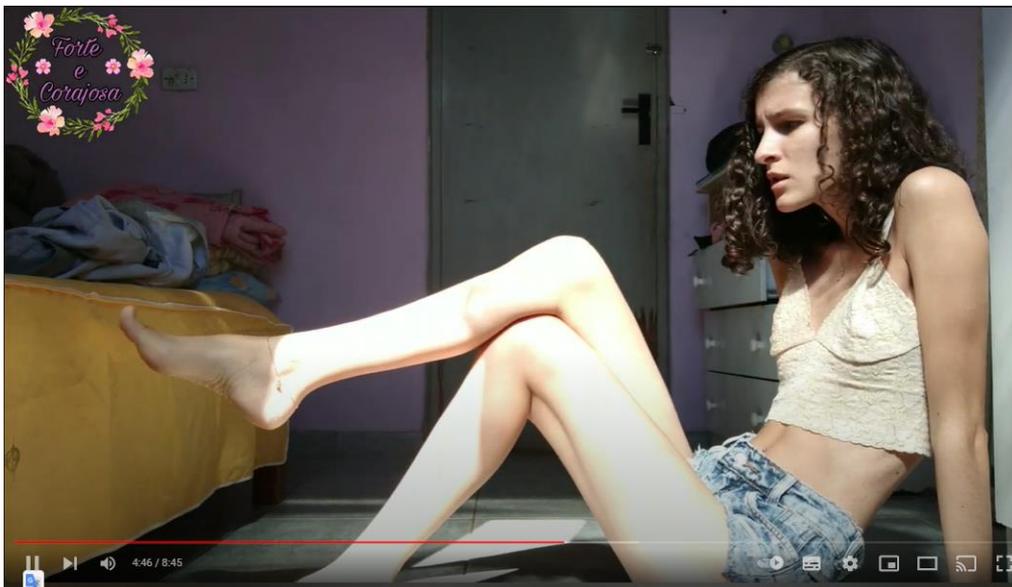
Figura 25 - sorriso da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Ela discorre sobre outras partes do corpo se movendo, em vez de mover a câmera, o que mostra também uma falta de letramento audiovisual. Para mostrar as pernas e pé (que ela pejorativamente descreve como pé de pedreiro), por exemplo, ela coloca a câmera no chão e se senta para mostrar.

Figura 26 - pernas da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

No vídeo ela aponta partes do corpo que não gosta e as artimanhas para não mostrar, caso das orelhas, que ela não mostra com cabelo solto, e dos pés, que ela

prefere usar tênis para não deixar a mostra. No fim do vídeo ela fala que as pessoas precisam aceitar os corpos como são, mas deixa claro o próprio desconforto com o próprio corpo.

Outra narrativa que vemos ao analisar o corpus é a de emagrecimento: pessoas que realizam tour por seus corpos em processo de emagrecimento. Muitas delas são após cirurgias bariátricas, em que mostram partes do corpo e peles sobressalentes. A Jamille Ribeiro, youtuber com 969 inscritos no canal tem 5,1 mil visualizações no vídeo de Tour Pelo Meu Corpo e já sinaliza no título que é sobre a bariátrica que vai falar.

Ao contrário de muitos vídeos de TPMC que vão desde o início tirando o protagonismo da cabeça falante, Jamille usa boa parte do tempo do vídeo falando sobre si e a cirurgia bariátrica com o rosto em primeiro plano. Depois de muita explicação ela começa o tour pelos braços, mostrando que ficaram flácidos devido ao emagrecimento:

Figura 27 - braços da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Toda a narrativa é de orgulho por ter perdido peso e ter as peles sobressalentes. Depois ela mostra o peito através do top rapidamente para ir para outra parte do corpo que ela mostra mais, a barriga. Ela usa duas distâncias para mostrar a barriga, primeiro de longe, em que aparece todo o abdômen, depois se aproxima da câmera para dar um close-up.

Figura 28 - abdômen da youtuber

Fonte: YouTube (2024)

Figura 29 - barriga da youtuber

Fonte: YouTube (2024)

Ela usa as mãos para manipular a barriga e mostrar as peles que sobram do emagrecimento o tempo todo. Tudo isso com orgulho do peso que já perdeu e falando em cirurgias plásticas que são possíveis para minimizar os efeitos do emagrecimento rápido.

Em seguida ela mostra as costas para a câmera e se surpreende por não ter grandes peles sobrando. Da mesma forma que a barriga, ela usa o corpo para se aproximar da câmera para dar ideia de um close-up nas costas.

Figura 30 - costas da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Por último ela mostra as pernas, mexendo-as para que a audiência veja a flacidez, balançando as pernas comparando com e sem o shortinho.

Figura 31 - pernas flácidas da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Ela finaliza o Tour mostrando e balançando o corpo, dando a ver a flacidez como um todo do corpo em emagrecimento, dizendo que quando as peles a deixam com vergonha ela simplesmente usa roupas que não dão a ver essa característica do corpo em emagrecimento.

Figura 32 - corpo da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

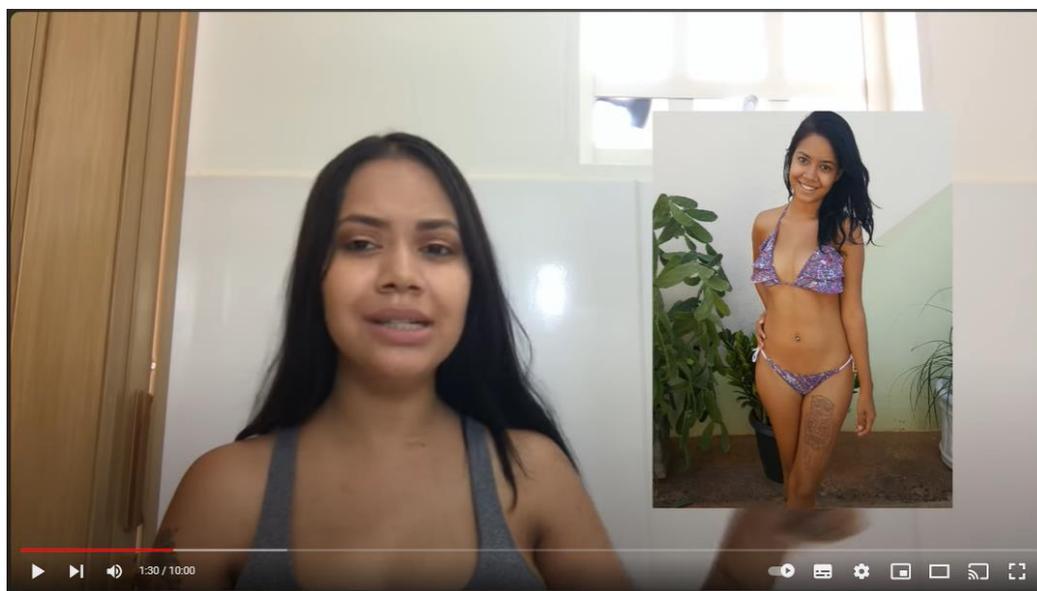
6.2.3 Linhas de fuga de tipos de corpos

Durante o processo de coleta de dados para a tese um tipo de corpo se destacou muito. Não eram apenas corpos gordos e magros que faziam tour por seus corpos. O corpo materno acabou tendo destaque. Muitos junto de uma narrativa de autoaceitação, outros em uma narrativa de emagrecimento, uma tentativa de fazer o corpo materno ser o que era antes da gravidez. Foram 120 corpos maternos, mais do que o dobro dos corpos gordos. Por isso vamos olhar para um desses vídeos e ver que sentidos apresentam e como desterritorializa o TPMC original.

A youtuber Priih Gama, com 557 mil inscritos no canal, tem 469 mil visualizações no vídeo de Tour Pelo Meu Corpo. E ela começa, diferente do original,

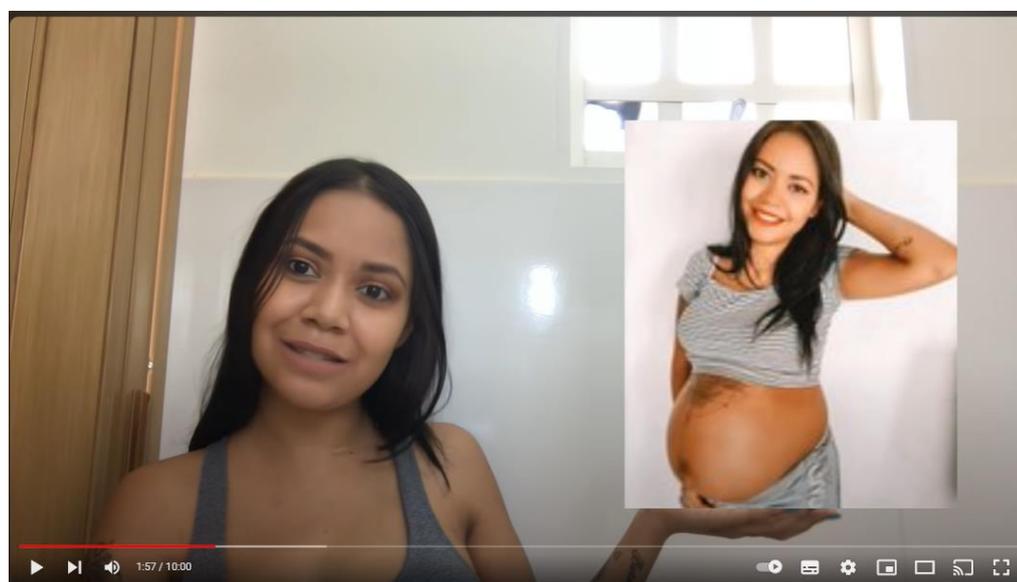
mostrando fotos suas do seu corpo de antes da gravidez, durante a gravidez e após a gravidez (antes de procedimentos estéticos feitos).

Figura 33 - antes da gravidez



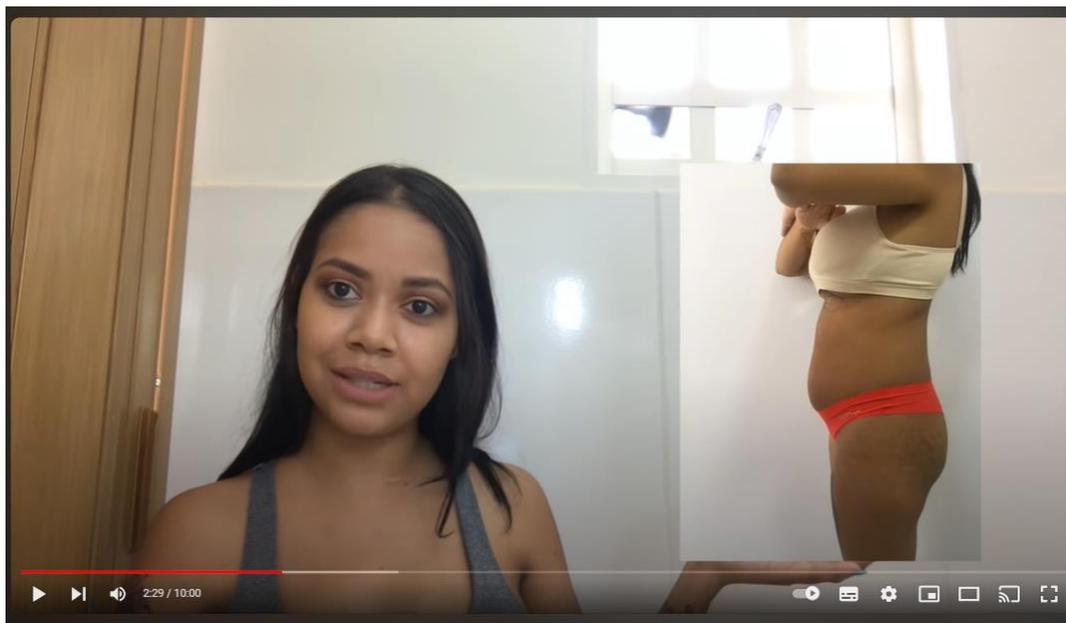
Fonte: YouTube (2024)

Figura 34 - durante a gravidez



Fonte: YouTube (2024)

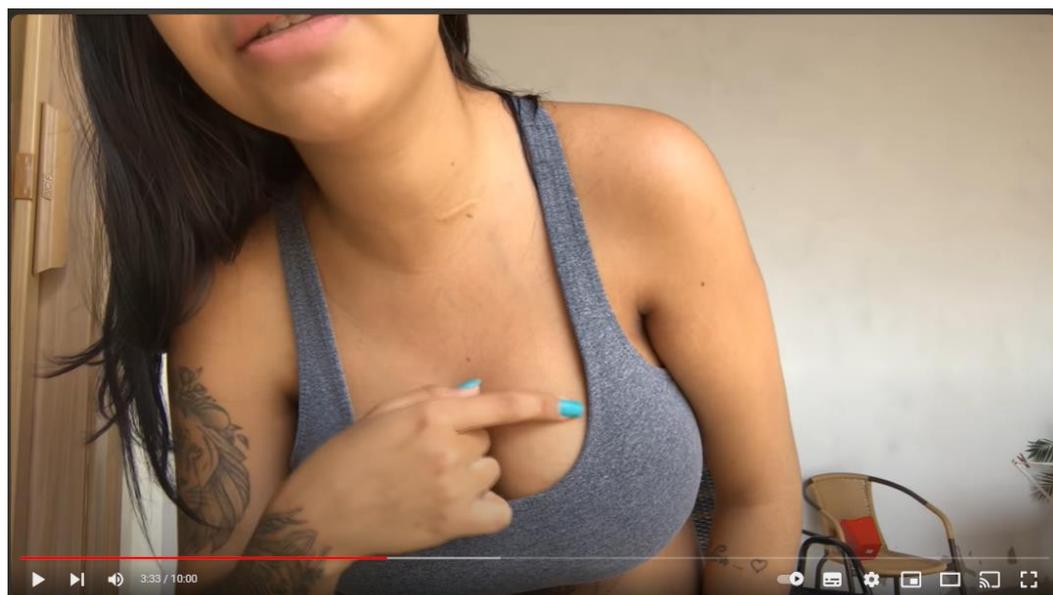
Figura 35 - corpo pós-gravidez



Fonte: YouTube (2024)

Também vemos a diferença no ambiente onde a youtuber resolve gravar seu vídeo. Se salas e quartos dão ideia de intimidade, o banheiro da casa exacerba esse sentido, mesmo que o corpo mostrado seja através de fotos. Mesmo que inicie com fotos, ela vai mostrar o corpo em um outro ambiente (segundo ela improvisado na casa da sogra) e começa pelos peitos.

Figura 36 - peitos da youtuber

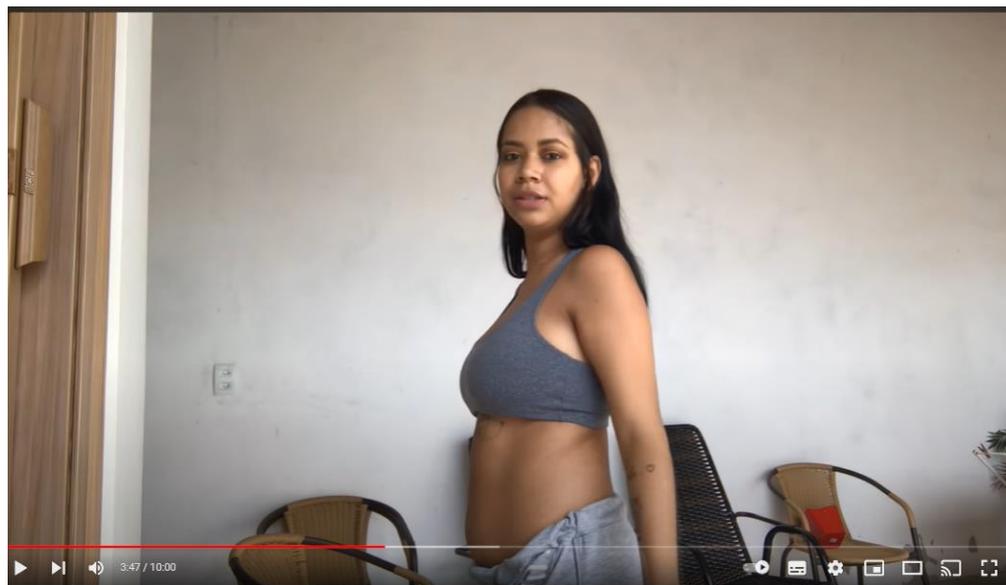


Fonte: YouTube (2024)

Ela se aproxima ao máximo da câmera para mostrar algumas estrias do peito (que não ficam visíveis), apontando à audiência onde olhar e o que olhar. E já deixa claro que está fazendo tratamento para tirar as marcas de estrias.

Já a barriga, ela opta por mostrar de um ângulo mais longe, em que todo o perfil dela é mostrado, sem close-ups inicialmente.

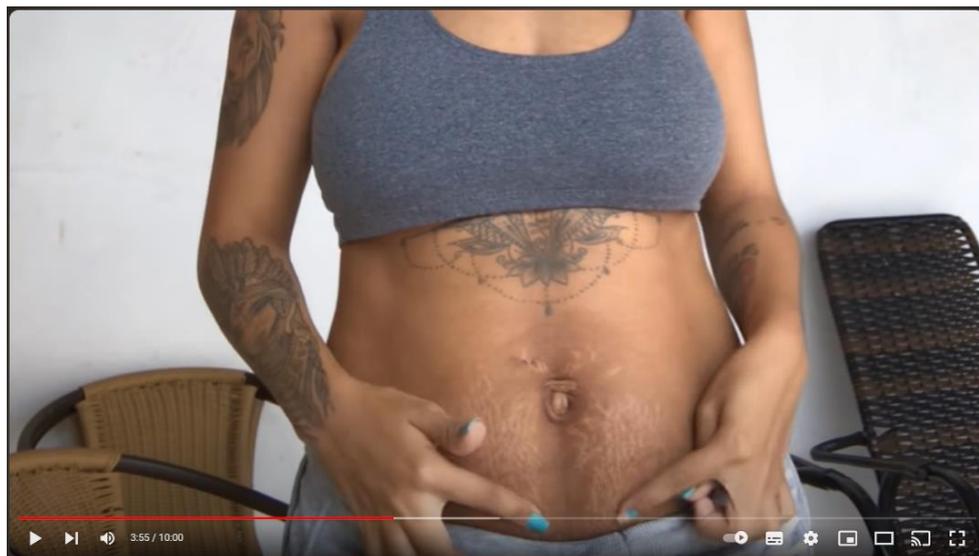
Figura 37 - barriga da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Quando mostra a barriga em close-up, destaca as estrias que ficaram do processo de gravidez e salienta que está fazendo tratamentos para diminuir a quantidade de estrias.

Figura 38 - close up da barriga



Fonte: YouTube (2024)

No corpo materno, a barriga acaba ganhando um protagonismo, já que foi a que sofreu mais consequências da gravidez e a youtuber resolve pegar a câmera para mostrar em mais detalhes, antes de dar continuidade ao tour. Ela opta por segurar a câmera com uma mão e a outra ir mostrando os detalhes que ela quer a audiência veja, como as gorduras localizadas, estrias e umbigo.

Figura 39 - detalhes da barriga



Fonte: YouTube (2024)

O cenário da casa acaba ganhando destaque, pois vemos roupas estendidas, toalhas, sem um apreço inicial pela parte da casa que aparece, como quando ela mostra a perna, temos um plano que mostra muito mais o cenário, com cadeiras e roupas estendidas, do que a própria parte do corpo. Todas as partes desse tour, ela salienta as estrias no corpo.

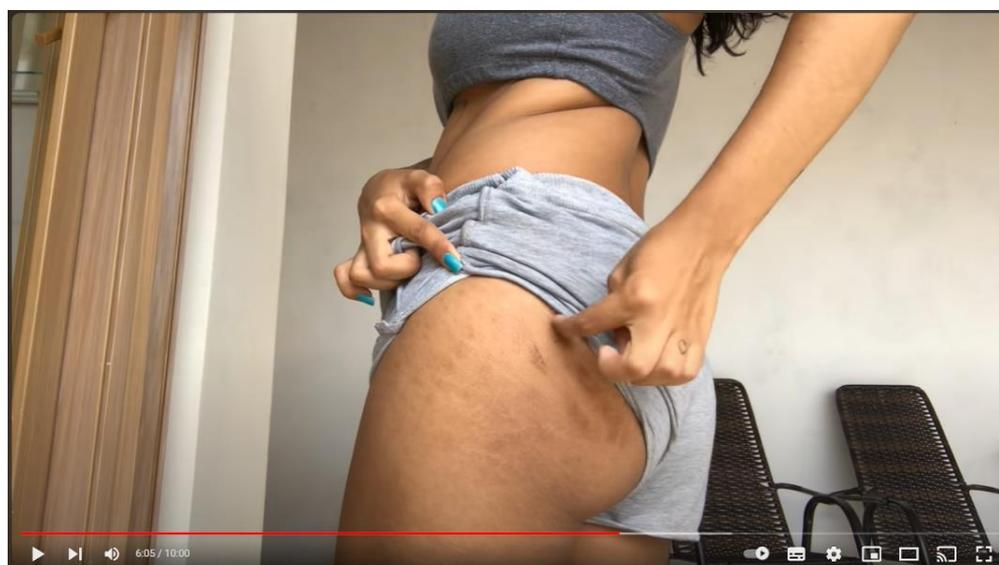
Figura 40 - perna da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Por último, ela mostra parte da bunda, mostrando que também ficou com estrias nessa parte do corpo durante a gravidez.

Figura 41 - bunda da youtuber

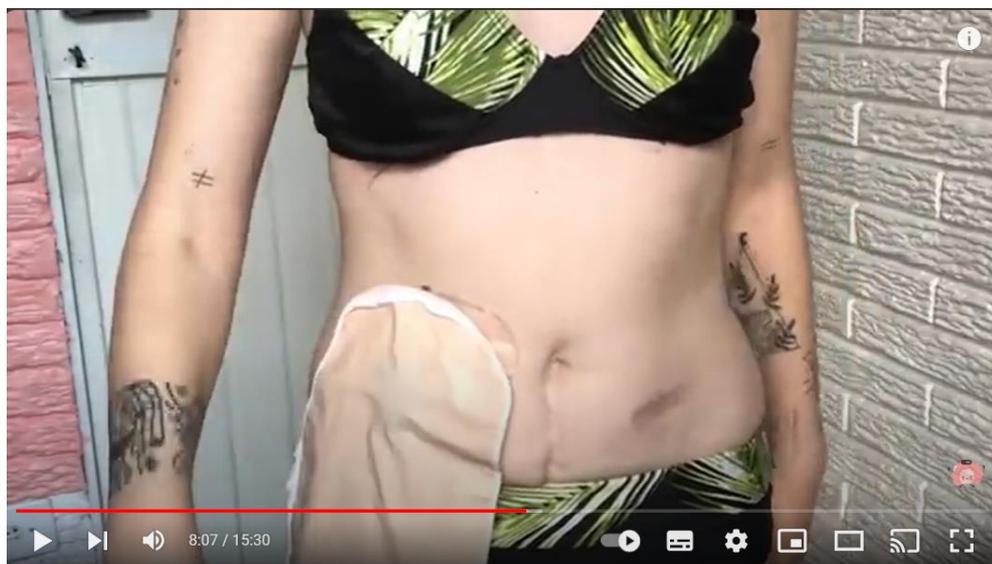


Fonte: YouTube (2024)

Ela encerra o vídeo falando novamente de dentro do banheiro, uma narrativa de autoaceitação do corpo, mas ressaltando que se submete a procedimentos estéticos (sem especificar quais) para que tenha menos estrias e elimine o peso que ganhou durante a gravidez. E salienta que passou pela gravidez com o objetivo de ter “um serzinho lindo”, ou seja, que as consequências do processo são justificadas com a presença do filho e não há motivo para ter vergonha do corpo materno.

Um outro corpo que aparece (o único) é o corpo com anexos, que poderíamos chamar de corpo ciborgue (HARAWAY, 2000), ou um corpo abjeto justamente porque este tipo de anexo mostrado é algo com o qual o corpo não funcionaria sem. Lorena Eltz é uma jovem youtuber que tem doença de chron, uma doença intestinal inflamatória e crônica que afeta o revestimento do trato digestivo. Por causa da doença, ela usa uma bolsa de colostomia.

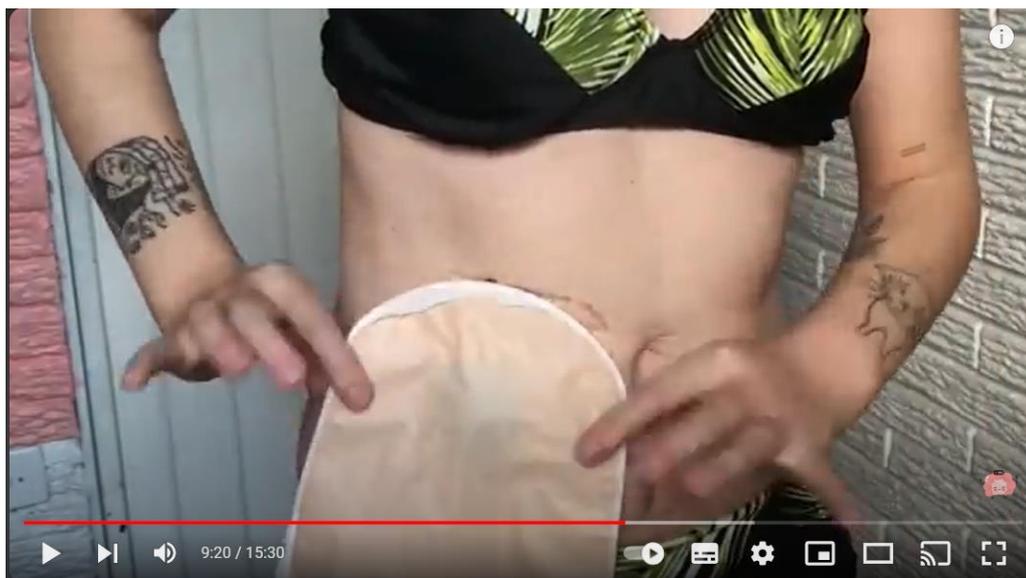
Figura 42 - bolsa de colostomia



Fonte: YouTube (2024)

Ela havia feito um vídeo de TPMC em 2018 e não mostrou as cicatrizes cirúrgicas, nem a bolsa. Em 2020 ela faz esse novo tour para ser mais sincera com a audiência (e justifica por estar mais madura para mostrar tudo).

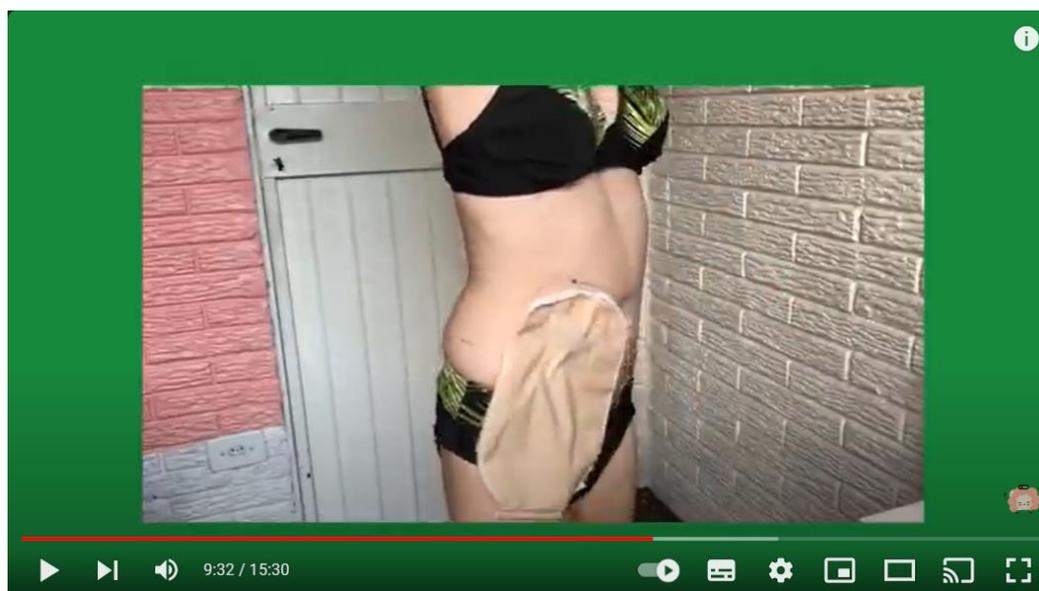
Figura 43 - detalhes da bolsa de colostomia



Fonte: YouTube (2024)

Nesse tour ela mostra a bolsa em detalhes, sinalizando que a parte mais escura é o intestino dela, mostra o adesivo que mantém a bolsa no lugar e diz que não vai tirar para evitar vazamentos. Também mostra uma cicatriz no lado oposto, que é onde ficava a bolsa. Com essa particularidade sobre o seu corpo, as imagens em diversos ângulos da bolsa de colostomia faz dessa a parte do corpo mais explorada pela youtuber durante o tour.

Figura 44 - a bolsa de colostomia em outro ângulo



Fonte: YouTube (2024)

Como as outras meninas, ela também passa por outras partes do corpo, como rosto, pernas, quadris, braços e coxas.

Figura 45 - pernas da youtuber



Fonte: YouTube (2024)

Outra diferença no vídeo de Lorena, que mostra uma certa intimidade com a câmera, usando seus recursos para dar zoom em determinadas partes do corpo, é que a manipulação dela do próprio corpo é mais delicada. Em vez de apertar, quase desfigurando certas partes como barrigas e coxas, por exemplo, ela aponta com o dedo essas partes, usando isso para direcionar o olhar da audiência.

CONSIFERAÇÕES FINAIS

Na cartografia, um dos movimentos de atenção mais profícuos é o toque. Esse acionamento das sensações, o modo como o pesquisador se sente afetado durante o rastreio a ponto de exigir um ajuste de foco em meio à paisagem. Esse toque acontece a partir da afetação entre o que está sendo observado ao encontro das subjetividades de quem observa, um movimento que captura o olhar. Mas que subjetividade é essa?

Quando vi que a *playlist* da Luiza tinha essa maioria de pessoas gordas, brancas e cisgênero, pensei imediatamente nas subjetividades dela, que agiram como acionando um sentido de identificação (ela mesma uma mulher branca, gorda e cis). Como a minha própria subjetividade age nesse momento de captura do olhar?

Eu, uma mulher branca, cisgênero, gorda, de meia idade, sem filhos, de classe C, do sul do Brasil, natural de uma cidade que é metropolitana, porém com uma área e cultura rural grandes; filha de motorista de caminhão que nunca concluiu o ensino fundamental com uma professora de História do ensino fundamental (que cursou a já extinta “Licenciatura Curta”); uma mulher que como eu ficou viúva quase aos 40 anos. Como todos esses marcadores se juntam para ajustar o foco? Como toda a diversidade vista nas regularidades do rastreio afeta a minha subjetividade?

A atenção nesse momento se volta justamente aos platôs, ao entrecruzamento de linhas de segmentaridade molares e moleculares, ou seja, que afetam corpos para produzir estratos, esquemas, significados, identidades; e que busca outros territórios e desestabilizam as linhas molares, respectivamente. Nesses platôs vemos uma percolação. Como definiu Coca (2018, p. 178) “são pequenas cartografias”, uma região contínua de intensidades (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 44).

Mesmo compreendendo que as corporalidades youtubers são produzidas em uma dimensão algorítmica (que leva em conta as lógicas algorítmicas para otimizar a apresentação) e uma dimensão audiovisual (que traz uma dimensão técnica que é corporificada em uma performance de si), o meu toque acontece na visualização dessas pequenas intensidades. São fragmentos de corpos grandes, brancos e pretos, invisíveis nas semiosferas de mídias hegemônicas, ocupando o protagonismo da tela. Fragmentos de corpos ciborgues, fragmentos de corpos

maternos, fragmentos de corpos em transição de gênero. Fragmentos de corpos semelhantes e tão diferentes ao meu.

Ao mesmo tempo, outra intensidade, nesse pequeno mapa rizomático de diferenças, corpos em emagrecimento e corpos em produção de boa forma se destacam, não em relação a outras semiosferas midiáticas, mas em relação às regularidades dos fragmentos visíveis em outras corporalidades performando a si por outras frações do corpo, justificadas em uma narrativa que diz exatamente o oposto da autoaceitação, que era tão regular no espaço-tempo de 2017-2018 na semiosfera do YouTube.

Enquanto mulher e enquanto pesquisadora, todos esses aspectos se tornam importantes dentro do meu processo de investigação e processo cartográfico. Assim, foram se tecendo linhas de experiência, linhas de reflexão, linhas de lógica, linhas de dúvidas, linhas de subjetividade, linhas sem nome que compuseram esse mapa que se quer rizomático e que está aqui apresentado. Com certeza é um mapa movente e que tem, ainda, muitos pontos a serem cartografados, um mapa que não retrata apenas um objeto, mas um processo.

Dessa forma, trazemos aqui as considerações finais sobre a pesquisa. Chamamos atenção que nesse espaço vamos apresentar as reflexões mais gerais sobre os resultados e o processo de investigação.

A proposta desse trabalho foi buscar elementos teóricos e metodológicos que auxiliassem a responder a pergunta problema que direcionou o estudo: Como são atualizadas as corporalidades youtubers a partir das performances de si em audiovisuais de #TourPeloMeuCorpo na semiosfera do YouTube? Primeiramente, pelos vídeos analisados, mesmo em suas linhas de fuga, vemos que o protagonismo do vídeo não está no primeiro plano do rosto e torso, mas nos múltiplos fragmentos do corpo – em primeiro plano, primeiríssimo plano ou close up. Isso é o que difere da gramática já desenvolvida na semiosfera do YouTube e que aparece hoje em muitos dos conteúdos audiovisuais até de outras redes, como Instagram e TikTok (em ambas a hashtag #TourPeloMeuCorpo também é feita, com vídeos na vertical, em vez de horizontal).

A partir da pergunta problema, o objetivo geral da pesquisa foi: Compreender as atualizações das performances de si motivadas pela hashtag #TourPeloMeuCorpo em corporalidades manifestadas na semiosfera do YouTube.

Antes de discorrer sobre esse objetivo geral, vamos resgatar os objetivos específicos que guiaram a pesquisa.

O primeiro foi compreender o formato audiovisual vlog no YouTube no âmbito da TPMC; o que fizemos a partir do entendimento do que são as corporalidades youtubers e a importância dos conceitos de corpo eletrônico, performatividade e performatividade de si no YouTube para entender os códigos audiovisuais presentes nos vídeos de TPMC. Identificar regularidades e irregularidades do *corpus* de vídeos de Tour Pelo Meu Corpo no YouTube foi nosso segundo objetivo específico. Após o desenvolvimento teórico e o exame detalhado dos vídeos, identificamos como regularidades o modo de gravação na horizontal, a presença do corpo, ainda que não por todo o tempo, a presença da cabeça falante, a apresentação de um cenário que dá noção de intimidade e o uso do formato vlog para essa performance de si. Por outro lado, a principal irregularidade está no protagonismo de outros fragmentos do corpo. Mapear as configurações das performances de si e performatividades em vídeos de Tour Pelo Meu Corpo em relação ao formato vlog; realizamos uma busca por assunto e pela hashtag para chegarmos ao *corpus* da pesquisa que, inicialmente, foi bem mais amplo que o recorte final – conforme se pode ver no capítulo 5. Por fim, o objetivo específico de capturar os movimentos da #TPMC na semiosfera do Youtube buscando perceber os fluxos de seus formatos e conteúdos. Para isso, tomamos o vídeo seminal, que causa uma explosão na semiosfera do YouTube para compor o *corpus* e exemplificar como os vídeos seguintes criam linhas de fuga para outras atualizações de tipos de corpo, gênero e narrativa.

A cartografia, como método, foi fundamental para destrinchar esses dados e entender eles a partir de um todo e das suas particularidades, ao mesmo tempo. Lembrando que aqui fizemos uma cartografia possível, outros pesquisadores poderiam ter feito outras pesquisas, bem diferentes, também usando a cartografia. Os dados da tese, que estão abertos e disponíveis aqui⁵¹, mostram especialmente o quanto a dimensão algorítmica do YouTube é ativa, possibilitando encontrar outros vídeos a partir da hashtag, mesmo que uma triagem deva ser feita por ele apresentar junto vídeos impulsionados financeiramente para que ganhem mais acessos dentro da plataforma.

⁵¹ Disponível em <https://bit.ly/corujatesedados>. Acesso em 01 JUL 2024.

Como método, a cartografia nos deu ferramentas importantes para sistematizar o arcabouço teórico e para analisar o *corpus*, com os movimentos de atenção. Os estados de atenção, pensados dentro da cartografia, funcionam, assim, como pistas. Contudo, não como pistas do objeto, como indicado por outras metodologias mais voltadas ao procedimental, mas pistas para a condução da pesquisa pela pesquisadora. O rastreio nos permitiu explorar o campo e perceber os aspectos gerais da semiosfera do YouTube, além dos aspectos teóricos que dão os contornos da tese. Com o toque foi possível chegar até o vídeo seminal, mas também pousar em produções muito diversas que, até mesmo, se afastavam do tema inicial, com o pouso nos aproximamos consideravelmente dos materiais coletados, adentramos no ambiente do YouTube e suas linguagens. Enfim, o reconhecimento atento nos levou a uma viagem aprofundada no TPMC conhecendo suas diversas nuances e movimentos pela análise dos vídeos e pela produção de todos os dados, quantitativos e qualitativos.

Com essa cartografia, navegamos pela semiosfera do YouTube para descobrir e revelar suas características mais específicas, seu modo de funcionamento, seus processos de semiose e de comunicação. Como semiosfera ao mesmo tempo, buscamos entender a organização dos sistemas modelizantes que se formam a partir desses produtos audiovisuais, especialmente daqueles focados nas performances de si, evidenciando normas e regras da cultura e do aparato técnico, mas também os processos de vida e dinamismo constantes, as tensões que tornam as transformações possíveis culturalmente. Assim, vemos que os vídeos que se encontram no centro dessa semiosfera, em seu núcleo mais inflexível, se compõem de corporalidades youtubers que tem seu conteúdo centrado nas cabeças falantes (CANEVACCI, 2001) com cenários que essas mesma cabeças falantes além do enquadramento horizontal. Há muita regularidade nesses marcadores de composição dos audiovisuais do YouTube que apresentam uma previsibilidade a partir de sua repetição reiterada e contínua. Pode-se dizer, metaforicamente, que há uma gramática implícita nesse modo de produção que é seguida na grande maioria dos vídeos com performances de si.

A noção de corpo eletrônico (ROSÁRIO, 2009), performance de gênero (BUTLER, 2015) e performance de si (LANGELLIER, 1999; SMITH, 1995; SUMMERFIELD, 2013; KLINGER, 2017; KOMESU, 2004) são fundamentais para

entendermos os participantes da cultura presentes na semiosfera do YouTube. O primeiro conceito dá conta de compreender que é um corpo construído, que existe em potência obedecendo as regras do meio de comunicação do qual faz parte, sendo assim, em todos os casos, é uma representação do humano. A performatividade é uma chave conceitual importante para entender o processo de produção dessas corporalidades audiovisuais no YouTube, permitindo compreender de que forma (e o que) o corpo desses sujeitos comunica através dessa atuação intencional de si e as rupturas de sentidos em relação às regularidades vigentes, mais - ou menos - subversivas. Pensando na performatividade como uma matriz sógnica dos corpos, vimos que, com exceção do vídeo seminal, todos os fragmentos de corpo apresentados no Tour Pelo Meu Corpo deixam claros o que é masculino ou feminino daquele corpo (o que se torna importante para a plataforma que diferencia mamilos masculinos, permitindo-os, e exclui os femininos). A performance de si é o que se dá a ver desse corpo, os modos pelos quais youtubers escolhem serem vistos pela audiência, narrando muitas vezes suas subjetividades somadas ao ato de apresentar fragmentos de seus corpos.

Antes de chegar ao reconhecimento atento do vídeo seminal de TPMC, passamos pelo reconhecimento do algoritmo do YouTube e como ele ajuda a moldar as performances de si apresentadas na plataforma. É importante entender que o algoritmo é capitalístico, ou seja, quanto mais se investe na promoção de vídeos, mais visualizações ele recebe. Da mesma forma, as regras de comunidade têm protagonismo, deixando claro que algumas partes do corpo feminino não devem ser mostradas, como os seios. Sem exceção. Nesse reconhecimento atento fazemos a análise do primeiro vídeo de Tour Pelo Meu Corpo, com barriga e coxas e braços falantes, que causam uma explosão na semiosfera do YouTube, tanto que leva um tempo para ser traduzido devidamente e copiado por outros youtubers. Conforme vai existindo uma aderência à hashtag, alguns aspectos do vídeo seminal vão sendo atualizados, como momentos maiores de narrativa (em que há o protagonismo da cabeça falante), menor uso do close up (muito por falta de habilidade com a câmera de alguns youtubers), primeiríssimo plano no rosto, como ponto de partida para o tour pelo corpo, entre outras.

O TPMC original tem como foco principal o corpo gordo e modos de resignificá-lo para maior aceitação. Conforme vamos vendo TPMC em outros

corpos gordos, vemos um novo fluxo de sentidos dentro da semiosfera: o de corpos magros que apresentam outros fragmentos não “adequados” de seus corpos ou mostrando a sua beleza. É importante dizer que a partir do original o fluxo se estende para alguns vídeos a aceitação do corpo, mas é uma aceitação sempre em tensão com os sistemas modelizantes de corpos midiáticos que tem que sempre parecer bonitos. Muitos mostram esses corpos gordos com aquilo deles que é editado, apagado, excluído – barrigas proeminentes, dobras nas cintura, carnes flácidas, estrias etc. Todavia, percebe-se, especialmente, os corpos em emagrecimento, como se houvesse uma apropriação da hashtag, uma aproximação que vai em direção ao centro da semiosfera, com corpos menos diversos, corpos que querem uma aproximação com o que é uma experiência do corpo hegemonicamente tido como belo. Essa explosão do primeiro TPMC depois de arrefecida mostrando corpos diversos, aos poucos vai indo ao encontro dos sistemas modelizantes midiáticos que antes sofreram com a explosão. Essa capacidade dos sistemas semióticos manifestarem explosões de sentidos pelas irregularidades, descontinuidades e, principalmente, imprevisibilidades é fundamental para a transformação e atualização das linguagens, dos códigos, dos modos de comunicação. Por outro lado, esses mesmos sistemas sofrem com a possibilidade de exclusão daquilo que é novo, ou seja, com a não incorporação dos textos irregulares e imprevisíveis. Um dos caminhos para isso é fazer os sentidos em ruptura retornarem aos modos hegemônicos, direcionando-os para o centro da semiosfera. Os sistemas modelizantes são usados por todos dentro da cultura, incluindo os influenciadores, por isso vemos como esse movimento de apropriação, em que se perdem certos aspectos do texto-explosão, são fortes na cultura.

Em outras plataformas, como o TikTok, vemos vários participantes fazendo TPMC já a partir dessa apropriação, pois a maioria dos resultados mostra corpos magros, brancos, ou em emagrecimento. Isso permite entender que a cadeia de significação é rizomática – não só no YouTube – e, diversas vezes, é afeita a continuidade e a estabilidade.

Apesar de ter se tornado uma tendência no YouTube, a ponto de atingir outras plataformas, não podemos achar que, com isso, temos uma diversidade corporal maior nos mais variados meios de comunicação. Tem sempre a tensão, aos moldes do que Lotman defende, sobre a comunicação para que os sistemas

modelizantes mudem. É pela tensão que se faz as mudanças na cultura e na comunicação. A explosão é um modo, mas logo chega a seu ponto máximo e aí ou é incorporada ou é excluída. Nas mídias, em geral, quando ela busca desestabilizar sistemas hegemônicos bem-sucedidos, encontra muita resistência na incorporação do novo. Contudo, Lotman, ao prestar atenção na tensão possível nos processos de comunicação e ao defender sua importância, nos faz ver que ela é elemento importante para que existam mudanças na cultura e sua constância e repetibilidade tem potencial para alterar os sistemas semióticos.

A hashtag TPMC não chega a ser excluída da semiosfera do YouTube, mas também não é incorporada, seu ponto forte – e fraco ao mesmo tempo – é ser desterritorializante, por um lado, ressignificar o corpo e suas normas estéticas fazendo com que se repense os padrões, mas, por outro lado, tensiona os sistemas modelizantes mais consolidados na mídia fazendo-os se retraírem e se reiterarem. Assim, produções como o TPMC provoca uma desterritorialização do corpo abrindo espaço para existência da diferença, mas se aquele espaço não continua sendo fertilizado com regularidade e com continuidade não se torna previsível. Por outras palavras, se não se cultiva esse espaço ele tende a ser esquecido e se desfaz a desterritorialização, resta uma reterritorialização lenta da diversidade.

Por isso, também é importante que outras semiosferas midiáticas, especialmente as das mídias hegemônicas, estejam no foco de atenção de profissionais e pesquisadores. Com relação à diversidade corporal: está havendo uma mudança, é apenas uma tendência passageira, ou está realmente ocorrendo uma reterritorialização mais lenta? Movimentos, como o que o TPMC se propõe, chegam no sentido de naturalizar a diversidade de corpos midiáticos, e num sentido mais individual, trazer autoaceitação a quem não vê seu corpo tido como normal em outras mídias. Propõe-se, portanto, a ruptura de sentidos. Essa ruptura de sentidos é uma ruptura que pode se entender como política, ao dar atenção a corpos não hegemônicos nas mídias tradicionais, mostrando que há uma diversidade cultural corpórea, que atua como resistência no YouTube.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Lisiane. As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual. *In*: 2010, São Paulo. **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2010. p. 15. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4047519/mod_resource/content/0/Deleuze e o método 2.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4047519/mod_resource/content/0/Deleuze_e_o_método_2.pdf)

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, [S. l.], v. 41, n. 1, p. 63–79, 2018.

ARAÚJO, Willian Fernandes. Norma algorítmica como técnica de governo em Plataformas Digitais: um estudo da Escola de Criadores de Conteúdo do YouTube. **Fronteiras-estudos midiáticos**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 29–39, 2021.

BONIN, Jiani Adriana. Explorações sobre práticas metodológicas na pesquisa em comunicação. **Revista Famecos**, [S. l.], v. 15, n. 37, p. 121–127, 2008. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.15448/1980-3729.2008.37.4809>

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. YouTube e a revolução digital. **São Paulo: Aleph**, [S. l.], p. 24, 2009.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre journal**, [S. l.], v. 40, n. 4, p. 519–531, 1988.

BUTLER, Judith. The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler. **Artforum**, [S. l.], v. 31, n. 3, p. 82–89, 1992.

BUTLER, Judith. Gender as Performance. **Radical Philosophy**, [S. l.], n. 67, p. 32–39, 1994. Disponível em: https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-files/rp67_interview_butler.pdf

BUTLER, Judith. **Excitable speech: A politics of the performative**. New York: Routledge, 1997. *E-book*.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002 a. *E-book*.

BUTLER, Judith. **Los cuerpos que importan**. [S. l.: s. n.]. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200027>

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. 1st. ed. New York: Routledge, 2004. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

BUTLER, Judith. Performative Agency. **Journal of Cultural Economy**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 147–161, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17530350.2010.494117>

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 8ª edição. **Rio de Janeiro: Civilização Brasileira**, [S. l.], p. 238, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. *E-book*.

CÁCERES, Luis Jesús Galindo. Contextos ecológicos y sistemas de información y comunicación. Configuraciones, trayectorias, matrices situacionales y contextos de posibilidad en lo social. El caso de las redes de investigación social. **Revista Interamericana de Bibliotecología**, [S. l.], v. 24, n. 2, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Brasília: DP&A Editora, 2001. *E-book*.

CÉSAR, Janaína Mariano; SILVA, Fabio Hebert da; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho de. O lugar do quantitativo na pesquisa cartográfica. **Fractal: revista de psicologia**, [S. l.], v. 25, p. 357–372, 2013. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200009>

COCA, Adriana. **Rastros de telerrecriação em cartografia movente**. [S. l.]: Editora Labrador LTDA, 2019. *E-book*.

COCA, Adriana Pierre. **Cartografias da teledramaturgia brasileira:: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação**. São Paulo: Editora Labrador LTDA, 2018. *E-book*.

CORUJA, Paula. YouTube em pauta: uma análise das teses e dissertações em Comunicação de 2010 a 2015. **Revista Comunicare**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 18, 2017. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/12/Artigo-5-YouTube-em-pauta-uma-análise-das-teses-e-dissertações-em-Comunicação-de-2010-a-2015.pdf>

CORUJA, Paula. Corporalidades produzidas pelo coronavírus: o corpo eletrônico pandêmico. In: 2020, Salvador. **43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Salvador: Editora Intercom, 2020. p. 1–16. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2897-1.pdf>

CORUJA, Paula. **Conversas sobre Feminismo (s) no Youtube: Feminismo Difuso nas Performances do Público**. [S. l.]: Editora Appris, 2021. *E-book*.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011. *E-book*.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas "estado da arte". **Educação & sociedade**, [S. l.], v. 23, n. 79, p. 257–272, 2002.

FERREIRA, S. R. da S.; NATANSOHN, L. G. Digitalização de Si: algumas contribuições teóricas para entender o corpo em ambientes digitais. In: 2018, **Anais do I Congresso Internacional em Humanidades Digitais no Rio de Janeiro**. [S. l.: s. n.] p. 35–41.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014. *E-book*.

GIBSON, Margaret. YouTube and bereavement vlogging: Emotional exchange between strangers. **Journal of Sociology**, [S. l.], v. 52, n. 4, p. 631–645, 2016.

GOOSEN, Annnerooos. **A vlogger's discourse: new bodies in an online world**. Leuven: Dissertação (Master or Arts in Cultural Studies). KU Leuven, Leuven, 2015.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. **Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica**, [S. l.], 2000.

JOSÉ PATRICIO PÉREZ RUFÍ, (Organizador). **YouTube y la economía del algoritmo**. Málaga: Grupo de investigación Eumed.net - Universidad de Málaga, 2019. *E-book*.

KARHAWI, Issaaf. Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. **Communicare**, [S. l.], v. 17, p. 46–61, 2017.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da Atenção no trabalho cartográfico. **Psicologia & Sociedade**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 15–22, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1.pdf>

KASTRUP, Virgínia. Pista 2 - O FUNCIONAMENTO DA ATENÇÃO NO TRABALHO DO CARTÓGRAFO. *In*: **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32–51. *E-book*.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. *In*: **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. p. 208. *E-book*.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [S. l.], v. 10, n. 12, p. 11–30, 2017.

KOMESU, Fabiana Cristina. Blogs e as práticas de escrita sobre si na internet. **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido**. Rio de Janeiro: Lucerna, [S. l.], p. 110–119, 2004.

LANGELLIER, Kristin M. Personal narrative, performance, performativity: Two or three things I know for sure. **Text and performance quarterly**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 125–144, 1999.

LEBRUN, Jean-Luc. **Scientific writing: a reader and writer's guide**. Singapore: World Scientific, 2007. *E-book*.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. *E-book*.

LOIOLA, Daniel Felipe Emergente. **Recomendado Para Você: o impacto do algoritmo do YouTube na formação de bolhas**. 2018. - UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, [s. l.], 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-B6GEZC>

LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris;; IVANOV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: [s. n.], 1981. *E-book*.

LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Ed. Gedisa. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. *E-book*.

LOTMAN, Yuri M. **Universe of the Mind: A semiotic theory of culture**. Londres: IB Taurus, 1990. *E-book*.

LOTMAN, Yuri M. On the semiosphere. **Σημειωτική-Sign Systems Studies**, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 205–229, 2005. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=14996>

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. [S. l.]: Edições Loyola, 2004. *E-book*.

MATOS, Ludimila Santos. “**O YouTube não liga pra gente**”: agenciamentos sociotécnicos na percepção de criadores de conteúdo brasileiros para o YouTube. 2020. - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [s. l.], 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/212469>

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana de. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. *E-book*.

POLIVANOV, Beatriz Brandão; CARRERA, Fernanda Ariane Silva. Rupturas performáticas em sites de redes sociais: um olhar sobre fissuras no processo de apresentação de si a partir de e para além de Goffman. **Intexto**, [S. l.], n. 44, p. 74–98, 2019.

RECUERO, Raquel; BASTOS, Marco; ZAGO, Gabriela. **Análise de redes para mídia social**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. *E-book*.

REIS, Ruth; ZANETTI, Daniela; FRIZZERA, Luciano. A conveniência dos algoritmos: o papel do YouTube nas eleições brasileiras de 2018. **Revista Compólitica**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2020.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Corpos eletrônicos em discursos de audiovisualidades. In: ALEXANDRE ROCHA DA SILVA; MIRIAM DE SOUZA ROSSINI (org.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. 1ª ed. Porto Alegre: Asterisco, 2009. p. 45–65. *E-book*. Disponível em: BOOK SECTION

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Aproximações da linguagem do corpo pela semiótica da cultura. In: 2019, São Paulo. **42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2019. p. 15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0276-1.pdf>

ROSÁRIO, Nísia Martins do. EXPLOSÕES SEMIÓTICAS NA PANDEMIA DE COVID-19. In: MUNHOZ, Angélica Vier; COSTA, Cristiano Bedin da; LULKIN, Sérgio Andrés (org.). **Porque esperamos:[notas sobre a docência, a obsolescência e o vírus]**. 1ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2020. p. 76–82. *E-book*. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/210654/001115588.pdf?sequence=1>

ROSÁRIO, Nísia Martins do; CORUJA, Paula; SEGABINAZZI, Tiago. Um panorama da cartografia no Brasil: uma investigação a partir das teses e dissertações da Comunicação entre 2010 e 2017. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, [S. l.], v. 44, p. 69–88, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/TpCcybW6b5MMYJyNzjczHr/>

ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane M. Implosão midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. **Significação: revista de cultura audiovisual**, [S. l.], v. 41, n. 42, p. 166–185, 2014.

SEMENENKO, Aleksei. **The texture of culture**. 1st. ed. New York: Springer, 2012. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.1057/9781137008541>

SENFT, Theresa M. Introduction: Performing the digital body—a ghost story. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 9–33, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/07407709608571248>

SMITH, Sidonie. Performativity, autobiographical practice, resistance. **a/b:**

Auto/Biography Studies, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 17–33, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08989575.1995.10815055>

SOARES, Magda Becker. **Alfabetização no Brasil: o estado do conhecimento**. [S. l.]: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, Reduc, 1989. *E-book*.

SUED, Gabriela. El algoritmo de YouTube y la desinformación sobre vacunas durante la pandemia de COVID-19. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, [S. l.], n. 145, p. 163–180, 2020.

SUMMERFIELD, Penny. Concluding Thoughts: performance, the self, and women's history. **Women's History Review**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 345–352, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09612025.2012.726120>

VAN DIJCK, José. **The culture of connectivity: A critical history of social media**. [S. l.]: Oxford University Press, 2013. *E-book*.

WOTTRICH, Laura *et al.* A metodologia na prática de pesquisa em Comunicação: análise de teses e dissertações da região sul. *In:* 2020, Salvador. **43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Salvador: Intercom, 2020. p. 1–15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-2520-1.pdf>

APÊNDICE A – UMA CARTOGRAFIA DAS TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE YOUTUBE

Em 2016, como parte do processo de construção da minha pesquisa de mestrado, fiz um levantamento das teses e dissertações defendidas nos cursos de pós-graduação em Comunicação brasileiros associados à Compós que versavam sobre o YouTube. Na época foi usado o mapeamento exaustivo feito pelo Núcleo de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática UFRGS, capitaneado pela professora Nilda Jacks, o qual eu fazia parte, da totalidade das teses e dissertações defendidas entre 2010 e 2015 nos mesmos programas. Priorizei aqueles trabalhos que citavam o YouTube no título, resumo e/ou palavras-chaves, os principais indexadores de ferramentas de busca. Os resultados dessa pesquisa podem ser vistos no texto da dissertação⁵² e nesse artigo publicado na revista *Communicare*⁵³.

Naquele momento levantei algumas questões sobre as relações com o campo da comunicação que surgiram a partir da plataforma que estavam problematizadas naqueles 46 trabalhos, 43 dissertações e três teses. Em função do doutorado, resolvi realizar um novo levantamento, utilizando os mesmos critérios, a partir da produção disponível no banco de teses e dissertações da Capes e da plataforma Sucupira. Desta vez, menor período de tempo (2016-2019), visto que os dados de 2020 ainda não estão disponíveis, mas que totalizam, junto com o levantamento anterior, um período de dez anos, fornecendo um panorama interessante sobre as investigações.

Este tipo de pesquisa bibliográfica configura o que os autores chamam de estado da arte ou pesquisa da pesquisa (BONIN, 2008), que procuram identificar tendências em um determinado campo de conhecimento a partir do mapeamento e discussão sobre a produção acadêmica em diferentes campos (FERREIRA, 2002). Segundo Bonin (2008, p. 123) “Tal movimento exige desde ações mais operativas de levantamento das pesquisas quanto trabalho alentado de reflexão e desconstrução, que permita ao pesquisador empreender apropriações, reformulações e alargamentos de proposições, em vários níveis”. Assim, desde uma

52 Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/158674>>. Acesso em 3 abr 2021.

53 Disponível em <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/12/Artigo-5-YouTube-em-pauta-uma-an%C3%A1lise-das-teses-e-disserta%C3%A7%C3%B5es-em-Comunica%C3%A7%C3%A3o-de-2010-a-2015.pdf>>. Acesso em 3 abr 2021.

maneira de delinear o estado em que as pesquisas sobre determinado tema se encontram, a estabelecer a melhor abordagem teórica e metodológica, o levantamento bibliográfico inicial é fundamental para que o pesquisador vá a campo exercitando o olhar científico sobre os fenômenos que observa. Esses levantamentos são necessários para o “processo de evolução da ciência, a fim de que se ordene periodicamente os resultados obtidos” (SOARES, 1989, p. 3).

Dessa forma, esses dados funcionam como um sistema de informações (CÁCERES, 2001), capaz de mostrar conjunturas, perspectivas e auxiliar na delimitação de aspectos fundamentais da pesquisa, como problema e objetivos.

Lançado em junho de 2005, o YouTube se consolidou como segundo endereço na *web* mais acessado no Brasil⁵⁴, e é um site de rede social que se destaca por ser um espaço de compartilhamento e co-criação de vídeos (BURGESS; GREEN, 2009), que engloba desde conteúdos considerados amadores – mesmo com o grande estímulo à profissionalização dos youtubers impulsionado pela empresa –, até os de grandes produtores de conteúdo e/ou entretenimento, como canais de televisão e gravadoras. Como lembra Recuero et al (2015), embora o YouTube tenha sido desenvolvido com foco no conteúdo gerado por usuários (UGC, *user-generated content*), essa é uma plataforma com recursos de sites de rede social.

Outro ponto que considero importante para pensar sobre o YouTube é que mais do que um lugar de entretenimento, configura-se como espaço de diálogo – que, muitas vezes, começa pelo entretenimento. Em tempos de pandemia, em que há uma necessidade sanitária de recolhimento dos corpos circulantes, essas características se tornam mais evidentes⁵⁵ e o resultado é um maior tempo dedicado às telas e aos modos possíveis de presença através delas. Só o tempo que o brasileiro passa no YouTube, por exemplo, aumentou em 91%⁵⁶ após o início da crise causada pela Sars-CoV-2.

54 Segundo levantamento do site Alexa. Disponível em: <<http://www.alexa.com/topsites/countries/BR>> Acesso em: 3 abr. 2021. Em outros levantamentos realizados em 2016, 2017, 2019 e 2020 esse mesmo resultado permanecia.

55 Incorporado, até mesmo, ao discurso da empresa sobre a conjuntura atual. Disponível em <<https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/estrategias-de-marketing/video/o-que-sabemos-ate-agora-sobre-a-mudanca-de-comportamento-do-brasileiro-no-youtube-durante-o-isolamento/>> Acesso em 3 abr 2021.

56 Disponível em <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2020/11/09/pandemia-aumenta-em-91-tempo-de-usuario-brasileiro-no-youtube.htm>>. Acesso em 3 abr 2021.

Com tantas possibilidades, o YouTube acabou despertando o interesse de uma audiência crescente e dos pesquisadores que passam a olhar não só para o conteúdo da plataforma, mas os processos e mudanças culturais que o acompanham. O campo da Comunicação tem dedicado bastante atenção a estes fenômenos, o que será apresentado em seguida através dos dados. Assim, apresento dos dados mais atuais, de 2016 a 2019, seguido de uma análise crítica em comparação aos resultados de 2010 a 2015.

FECHANDO A DÉCADA: O QUE OS PÓS-GRADUANDOS DA COMUNICAÇÃO ESTÃO PESQUISANDO SOBRE O YOUTUBE

A sistematização de dados sobre qualquer campo de conhecimento pode ser feita de diversas maneiras, como investigar a produção publicada em periódicos bem avaliados ou pelas publicações de anais de eventos importantes. Aqui a opção foi pela produção de teses e dissertações, pois mostra um panorama geral não apenas de temas de interesse, mas de uma agenda de pesquisa, endossada por orientadores, programas e bancas avaliadoras – afinal, o processo de tornar-se pesquisador/a é referendado por diversas instâncias institucionais.

Essa pesquisa foi sistematizada pela busca da palavra-chave YouTube no banco de teses e dissertações da Capes, citado no título, resumo e/ou palavras-chaves entre os anos de 2016 e 2019⁵⁷ e filtrados de acordo com a lista de programas de pós-graduação vinculados à Compós⁵⁸. Ao todo foram encontrados 116 trabalhos⁵⁹, 27 teses e 89 dissertações⁶⁰. Só esse dado já mostra um

57 A busca ampla foi realizada a partir da palavra YouTube. Em seguida, foi realizada a busca pela palavra youtubers, por estar diretamente relacionada ao tema da tese em desenvolvimento. Todos os trabalhos que apareceram na segunda busca já estavam nos resultados da primeira, por isso não houve inclusão de novos trabalhos. Da mesma forma, realizada a busca e coleta de dados no banco de teses e dissertações da Capes, realizei busca na plataforma Sucupira para triangular os dados apresentados. Nesse exame também não apareceram resultados novos ou divergentes em relação ao que estava já estava incluído. O ano de 2020 poderá ser incluído em uma busca futura ainda esse ano. Em geral, os dados do ano anterior são incluídos nos bancos de dados da Capes, a partir da plataforma Sucupira, em abril do ano corrente. Por isso, no momento de realização dessa pesquisa e especialmente da elaboração deste texto não temos esses dados disponíveis para serem analisados.

58 A planilha completa com os dados coletados dos 116 trabalhos está disponível em http://bit.ly/levantamento_YouTube_20162019. Acesso em 4 abr 2021.

59 Inicialmente a busca refinada retornou com 118 resultados. Porém, um deles citava o YouTube no resumo apenas para exemplificar semelhanças entre redes sociais, não aparecendo no corpo do trabalho. Assim, como o YouTube não aparecia nem como locus de onde o empírico foi analisado, esse trabalho foi excluído da análise. O segundo trabalho, uma tese defendida em 2018, pertencia a um programa que não está/estava filiado à Compós.

crescimento exponencial em relação aos resultados encontrados no levantamento anterior (CORUJA, 2017), que apresentava um total de 46 trabalhos nos seis anos analisados.

Gráfico 6 - Trabalhos divididos por ano

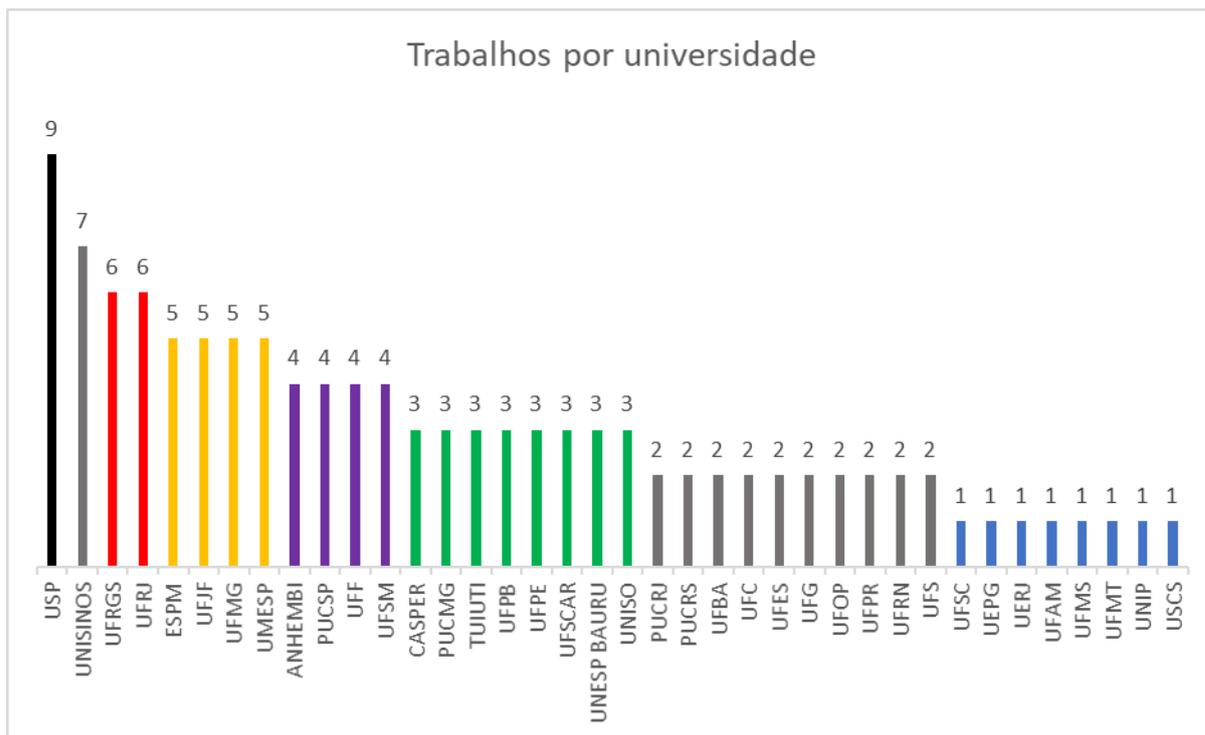


Fonte: a autora (2021).

Estes trabalhos estão vinculados a 39 programas de pós-graduação diferentes, localizados em todas as regiões brasileiras. A região que apresenta o maior número de defesas é a região Sudeste, em 20 PPGs, que também é a que concentra o maior número de programas. A produção é seguida pela região Sul, em oito PPGs, Nordeste, em seis, Centro-Oeste, em três, e Norte, em um. A USP é a universidade que apresentou o maior número de trabalhos, nove no total, defendidos nos dois PPGs vinculados à Compós. Em seguida aparece a Unisinos, com sete trabalhos, UFRGS e UFRJ, com seis, e ESPM, UFJF, UFMG e Umesp, com cinco. No levantamento anterior, a USP só tinha um trabalho defendido que abordava o YouTube (CORUJA, 2017, p. 86) e a Unisinos, que conta com apenas um PPG na Compós, desponta como o programa com mais trabalhos.

Gráfico 7 - Trabalhos divididos por universidade

60 Compreendo que estes podem não ser números definitivos, pois pode haver falhas eventuais na indexação e busca. Entretanto, dá uma dimensão panorâmica importante do que se está estudando.

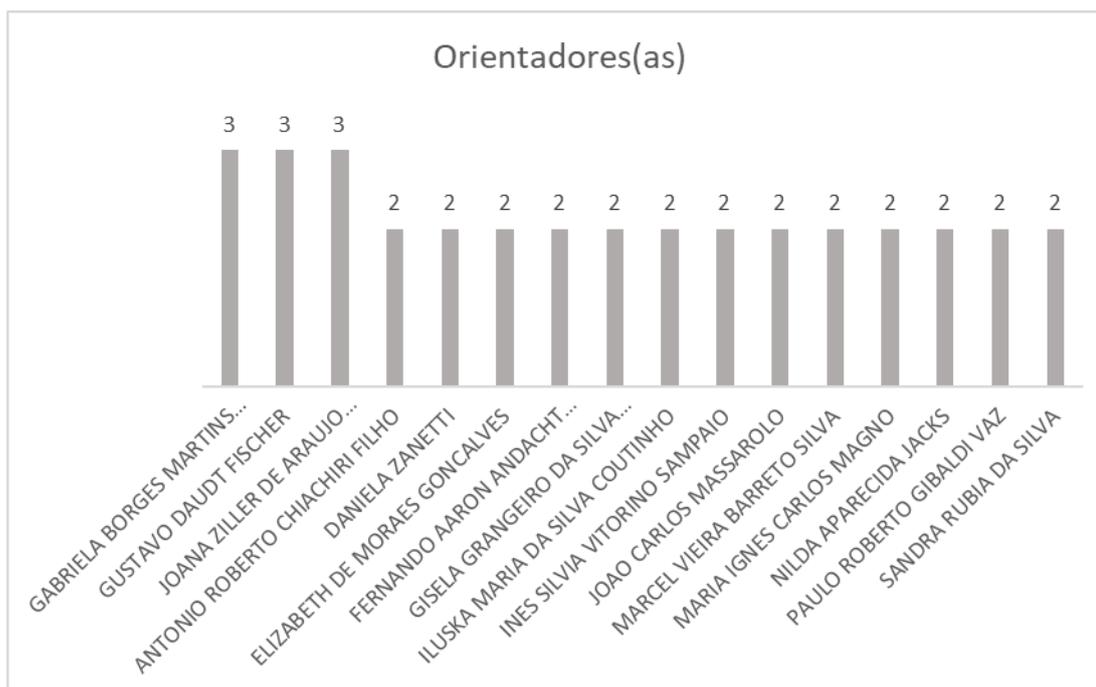


Fonte: a autora (2021).

Um dos dados interessantes que é possível de obter nesse tipo de levantamento, é de quem orientou os trabalhos defendidos. Ao ver quem são esses orientadores conseguimos ter alguma ideia sobre a quais perspectivas teóricas e metodológicas esses orientandos se vinculam, bem como seus grupos e interesses de pesquisa, e podem dar pistas sobre alguns dos modos de abordagem dos trabalhos.

O primeiro dado interessante é que pouquíssimos orientadores orientaram mais de um trabalho. Da mesma forma, as perspectivas dos orientadores são das mais variadas, indo de estudos de televisão à música, de arqueologia das mídias à semiótica, de economia política a estudos de recepção. Dos 98 orientadores diferentes encontrados, apenas 16 orientaram mais de um trabalho com o YouTube sendo abordado ou tangenciado de alguma forma; destes, apenas três orientaram mais de dois trabalhos.

Gráfico 8 - Quantidade de trabalhos por orientador(a)

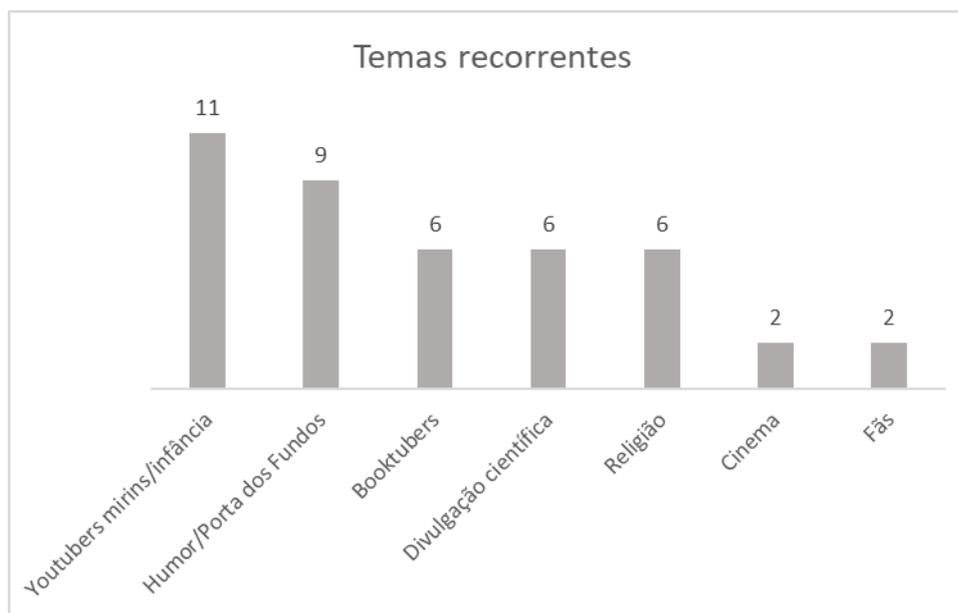


Fonte: a autora (2021).

Para se ter uma ideia preliminar das temáticas trabalhadas, foi elaborada uma nuvem de palavras (FIG.1) a partir das palavras-chaves dos trabalhos mapeados⁶¹. Além de serem essenciais no processo de indexação e categorização e consequente busca em mecanismos e ferramentas de pesquisa para difusão de conhecimento, as palavras-chaves revelam uma paisagem do que será abordado, além da abrangência e conceitos principais, funcionando quase como uma porta de acesso ao texto científico. Elas podem ser mais gerais, intermediárias ou específicas (LEBRUN, 2007), porém precisam sempre trazer aspectos que se relacionem ao objeto do conhecimento, objeto empírico, dimensão teórica e metodológica do que está sendo abordado.

Figura 46 - Nuvem de palavras a partir das palavras-chaves dos trabalhos

⁶¹ Depois de mapeadas todas as palavras-chaves de cada um dos trabalhos, fizemos a limpeza dos dados (retirada de pontuação, inserção ou retirada de espaços, deixar cada palavra, mesmo composta, em uma linha) e inserimos esse documento no NVivo, um software que permite análises qualitativas. Através da análise de frequência de palavras (configurada para excluir palavras com menos de três letras para evitar que a nuvem destacasse artigos, pronomes ou preposições, e que evidenciasse na nuvem os termos com mais de um uso - palavras que apareceram apenas uma vez estão de fora, e com palavras derivadas), visualizamos graficamente a nuvem e uma planilha com os totais apresentados

Gráfico 9 - Temáticas recorrentes

Fonte: a autora (2021).

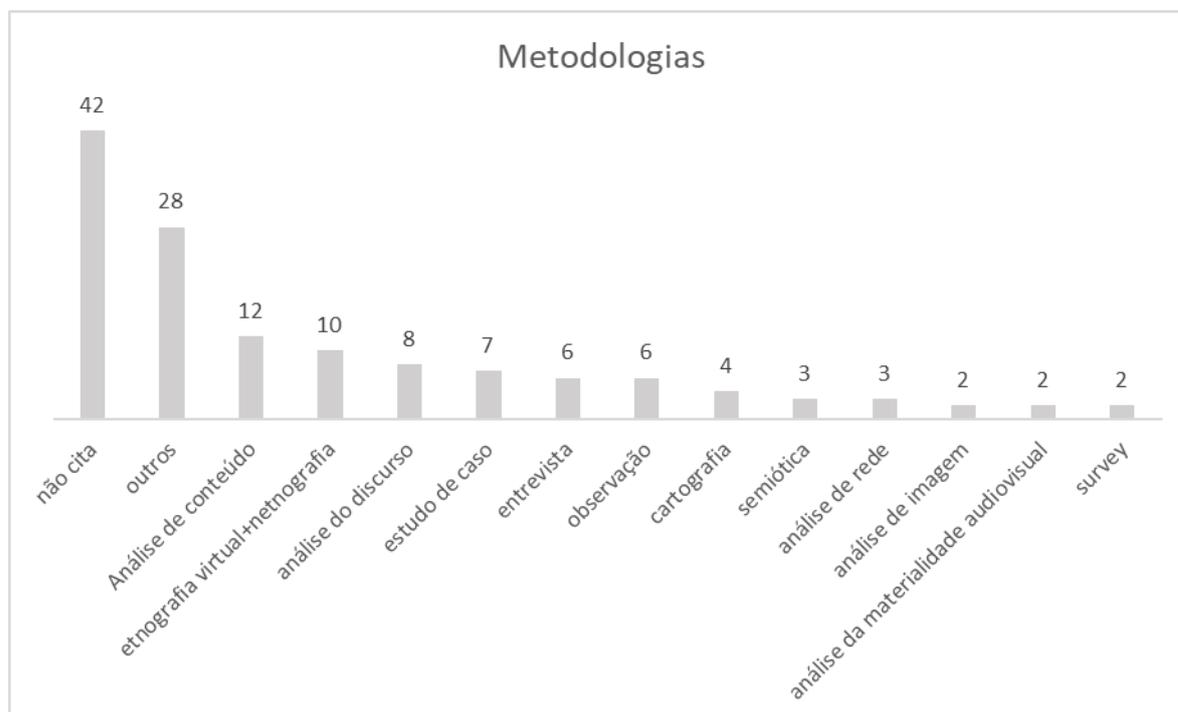
Outra questão que chamou atenção no levantamento foi a repetição de alguns temas e/ou objetos empíricos. O primeiro deles foi a análise (tanto da produção, quanto recepção) de vídeos produzidos por youtubers mirins e/ou o impacto dessa produção em crianças, aparecendo em 11 pesquisas. O canal de esquetes de humor Porta dos Fundos, bem como a discussão sobre humor, aparece como central em nove trabalhos. O conteúdo produzido pelos booktubers (nome pelo qual ficaram conhecidos os youtubers que abordam centralmente a literatura em seus canais) também se destaca em seis trabalhos. Com o mesmo número também aparecem canais que abordam a divulgação científica (em diferentes canais) e questões tangenciadas pela religião, principalmente pela produção de canais vinculados a diferentes igrejas.

Um dos pontos abordados no levantamento anterior e que está revisitado, é a questão metodológica. Naquele momento, concluí que não havia apenas um modo de abordar metodologicamente o YouTube, já que dependia não só do problema proposto pela pesquisa (análise da produção, recepção, processos midiáticos, etc), mas da aproximação inicial com o objeto, como site de rede social (e espaço de sociabilidades), como repositório digital e lugar de memória, ou local de repercussão de outros produtos midiáticos (CORUJA, 2017, p. 87). Com o aumento no número de trabalhos, a análise deste levantamento está estrita ao que está descrito nos

resumos, mas ainda assim permite uma mirada sobre como o YouTube está sendo abordado metodologicamente.

Apesar de muitos artigos e livros salientarem a importância de incluir no resumo informações sobre a metodologia empregada, 42 trabalhos não citam nenhum aporte ou procedimento metodológico da pesquisa. Justamente por não ter um modo único de aproximação, nenhuma metodologia ou arranjo definitivo, é comum que os trabalhos apresentem abordagens novas (ou aplicações novas para metodologias que até então não eram empregadas neste tipo de plataforma ou produto midiático), algumas usadas em outras áreas do conhecimento, como foi o caso de 28 trabalhos. Entre as metodologias e/ou procedimentos inclusos em “outros” (Gráfico. 5) estão análise hermenêutica, análise literária da narrativa, análise situacional, contratos de comunicação, mapa das mediações, método indutivo, análise da constituição do imaginário e dos universos míticos.

Gráfico 10 - Metodologias empregadas



Fonte: a autora (2021).

Nesse cenário metodológico, vemos muitos métodos e procedimentos referendados nas pesquisas em Comunicação, como análise de conteúdo, análise do discurso, entrevista, estudo de caso e semiótica. Estes são alguns dos

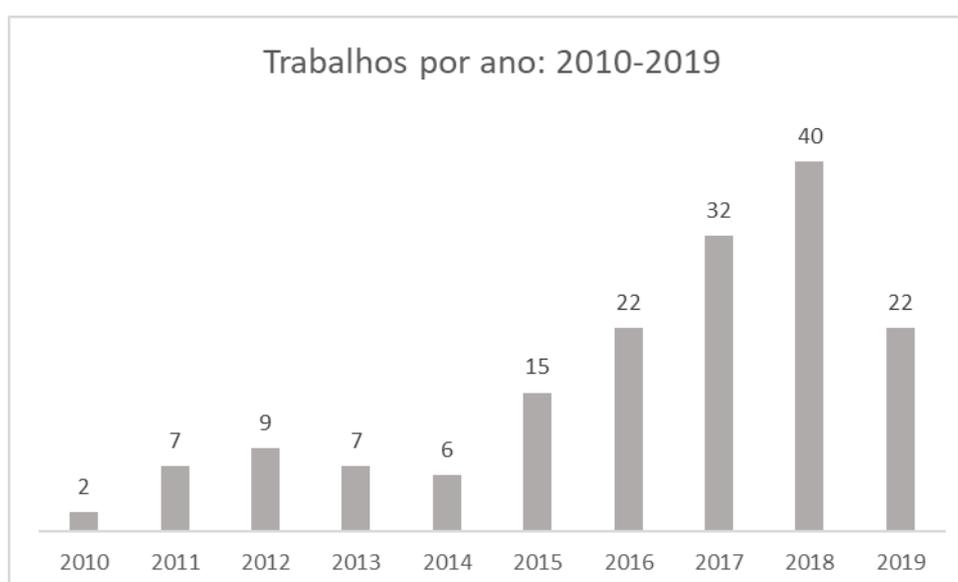
procedimentos mais comuns, mesmo que aqui não se faça uma diferenciação entre o âmbito teórico da construção metodológica e o âmbito metódico, que aparecem em outros levantamentos recentes que problematizam a construção do conhecimento a partir do campo da Comunicação no Brasil (WOTTRICH *et al.*, 2020, p. 11–13). Mas ao olhar para estes métodos mais tradicionais, chama atenção aqueles que preconizam o que está sendo dito (conteúdo, discurso, narrativa, etc), as processualidades e sociabilidades envolvidas (cartografia, estudo de caso, observação, etnografia/netnografia, etc) e processos de significação (semiótica, análise de imagem, entre outros).

Depois da apresentação desse cenário geral onde as pesquisas estão inseridas, vamos analisar aspectos mais específicos a partir do exame desse corpus.

ALGUMAS RELAÇÕES ARTICULADAS DEPOIS DE 2015

Antes de apresentar o comparativo com o levantamento anterior, é interessante visualizar o crescimento das pesquisas em dez anos, somando os dois levantamentos, indicando 2018 como o ano em que mais teses e dissertações foram produzidas sobre o YouTube.

Gráfico 11 - Trabalhos divididos por ano (2010 a 2019)



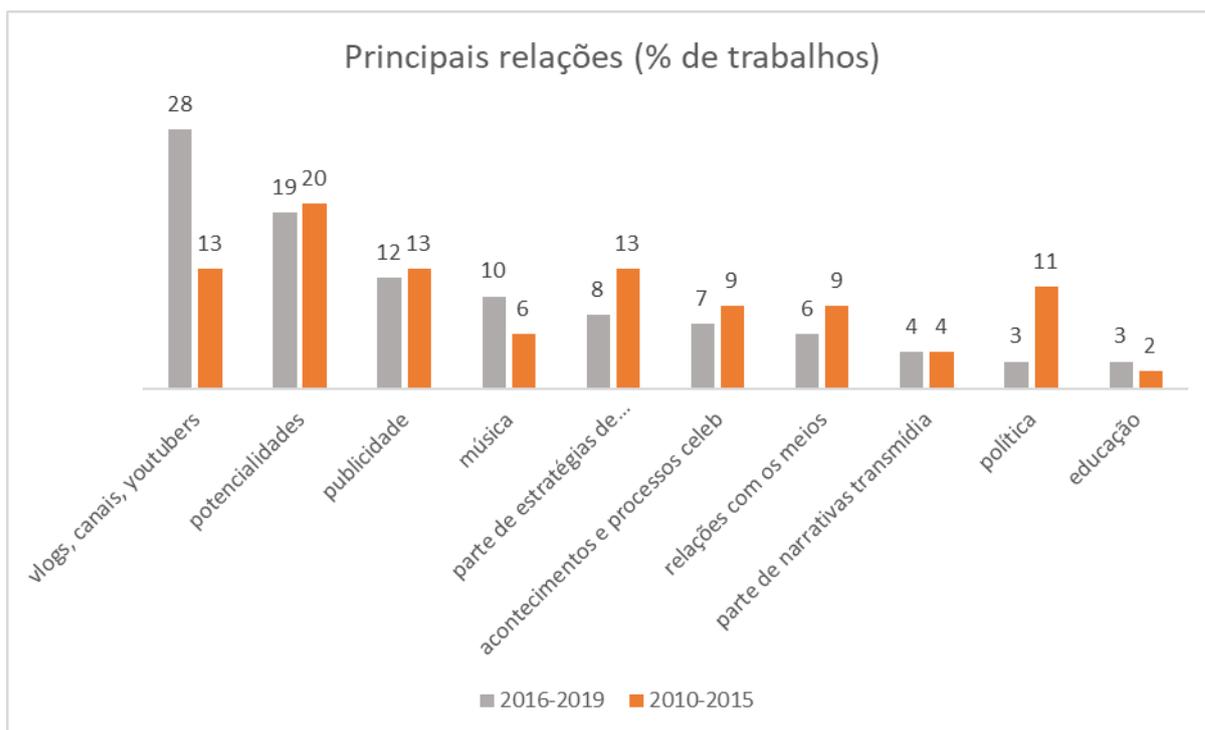
Fonte: a autora (2021).

No levantamento dos trabalhos entre 2010-2015, destaquei 10 principais relações tangenciadas no/a partir do YouTube. São elas: 1) as potencialidades da plataforma (potencialidades, aspectos gerais do YouTube como plataforma); 2) vlogs, canais e youtubers (local de surgimento de blogs, análise de canais e youtubers); 3) acontecimento e processos de celebração (local de repercussão de acontecimentos e de onde surgem celebridades); 4) música (produção, disputas simbólicas); 5) política (hospedagem de produtos audiovisuais, propagabilidade, canal de comunicação sobre o assunto); 6) publicidade (produtos publicitários, repercussão, novos modos de publicidade); 7) parte de narrativas transmidiáticas; 8) parte de estratégias de comunicação (uso por instituições); 9) educação (potenciais no uso e aprendizagem); e 10) relação com os meios (plataforma e produtos audiovisuais da plataforma na relação com outros meios de comunicação).

Naquele momento, da mesma forma que agora, compreendi que nem sempre a plataforma, como territorialidade on-line ou local de sociabilidades, bem como as formas e conteúdos audiovisuais ou modos de distribuição e circulação de conteúdo que se desenvolviam a partir dali, eram problematizados nos trabalhos. Alguns só citavam (e ainda citam) a plataforma por ser o local onde o produto audiovisual a ser analisado estava hospedado (CORUJA, 2017, p. 88).

Para sistematizar um comparativo entre os dois períodos, classifiquei os trabalhos de 2016-2019 de acordo com as principais relações mapeadas anteriormente. Mesmo sendo uma classificação mais perene, que conversa mais com o cenário que estava posto até o final de 2015, ainda é possível de ser utilizada nesta mesma ideia de apresentar panoramas. Alguns interesses, como é possível ver no gráfico abaixo (Gráfico 7), se alteraram bastante. Como o número de trabalhos de cada um dos períodos selecionados é bastante discrepante, trabalhei com a porcentagem que representa do total de cada período a fim de comparação.

Gráfico 12 -Classificação das relações estabelecidas - 2010-2015 e 2016-2019



Fonte: a autora (2021).

As quatro categorias que apresentaram mais trabalhos em 2010-2015 (vlogs, canais, youtubers 13%; potencialidades 20%; publicidade 13%; e parte de estratégias de comunicação 13%) se alteram, com música substituindo a última. As relações a partir de vlogs, canais e youtubers desponta na frente nesse novo período, 28%, mostrando um interesse maior sobre produções individuais desses influenciadores/as digitais.

O rastreio, como movimento de atenção que indica uma varredura no campo, localização de pistas, uma atenção movente, não se completa sozinho. Como atenção aberta, panorâmica, exploratória, apresenta o que está em campo, e conforme quem pesquisa é afetado, dá a deixa para outros movimentos de atenção que serão apresentados em seguida. São esses mesmos movimentos, cada vez mais afinados, que dão continuidade à revisão proposta neste subcapítulo.

RELAÇÕES A PARTIR DOS YOUTUBERS: RECONHECIMENTO A PARTIR DAS PERFORMANCES

Na parte da pesquisa bibliográfica apresentada anteriormente, vemos boa parte do que foi sendo desenvolvido no rastreio e os processos empregados

durante. Da mesma forma, outros estados de atenção também estão descritos em processos, conforme a bibliografia descoberta foi sendo destrinchada, conforme novos contornos topográficos foram aparecendo.

Ver que quase 1/3 dos trabalhos desenvolvidos entre 2016-2019 (oito teses e 25 dissertações) de alguma forma exploram a questão dos vlogs, canais e youtubers ressonou com a minha pesquisa. Mais do que um toque em direção ao teórico, o toque se volta à construção também do objeto empírico da pesquisa, a partir da apreensão do que já foi pesquisado e sob quais aspectos.

Desses, alguns olham diretamente para os canais, a partir da construção discursiva, seja do jornalismo (FRISON, 2019), da divulgação científica (GUIMARAES, 2016; SOUSA, 2019; GONÇALVES COSTA, 2018), do humor (NOGUEIRA, 2016; CAMPOS, 2017), da gastronomia (CANDIOTTO, 2016), do consumo de moda (LIMA, 2018; MILANETTO, 2016; KARHAWI, 2018; WESCHENFELDER, 2019, NASCIMENTO, 2018). Essa mesma construção discursiva se intersecciona com outros aspectos, especialmente técnicos, que se colocam nas dinâmicas entre produtores de conteúdo e audiência, que acabam tangenciadas nos trabalhos, no desenvolvimento das pesquisas.

Depois desse sobrevoo, a percepção encontra a subjetividade e ajusta o foco. Na leitura de seis outros trabalhos, que traziam noções (ainda que conceitualmente acionassem outros quadros teóricos) de narratividade e performances de si (SOUZA, 2018; LEITE, 2019; COSTA, 2018; PINHEIRO, 2019; MATOS, 2019) e corpo midiático (COSTA, 2018; GONÇALVES, 2017) a atenção se movimentou para o pouso, em que os corpos e os processos de subjetivação dos youtubers estavam em destaque. Também foi o momento em que, ao revisar meu próprio problema de pesquisa, tive o entendimento da necessidade e justificativa da minha pesquisa de tese, já que as corporalidades, vendo o produto midiático a partir da dimensão comunicacional do corpo em audiovisuais no YouTube, não estava posto em questão nas teses e dissertações desenvolvidas.

ANEXO 1 - EPÍLOGO

É impossível começar o texto que é resultado dessa pesquisa de doutorado sem falar sobre saúde mental. Minha saúde mental. A tese não foi, por si só, a responsável pelo declínio do meu bem-estar psicológico, mas se mostrou a grande razão da minha dificuldade em superar essa adversidade. A frase é clichê, mas, sim, precisamos falar sobre saúde mental. Não quero falar sobre isso para me vitimizar ou justificar qualquer falta desse texto. Na realidade, nunca escrevi nada tão difícil. Estou me abrindo aqui. Me colocando em uma posição de extrema vulnerabilidade. Contudo, a minha saúde mental – e a falta dela – foram protagonistas de todo o processo da pesquisa, que aconteceu num momento histórico e aterrorizante. Não abrir, não chamar atenção para isso não ajuda ninguém. Se é para deixar um registro da tese, que seja completo. E a depressão me acompanhou durante todo esse tempo.

Mas antes, um pouco de contexto. Minha história pessoal é uma história cheia de adversidades. Perda prematura do pai (eu tinha 12 anos), vulnerabilidade financeira e necessidade de trabalhar muito antes de terminar o ensino fundamental, muito trabalho em diferentes cidades, necessidade de muito transporte público, faculdade e trabalho; trabalho e mais trabalho; especialização e trabalho; mestrado e trabalho. O doutorado era a chance de, pela primeira vez em 25 anos, apenas estudar. Fazer o que mais gosto. O que planejei para quatro anos de desafios e satisfação, nunca aconteceu.

Dizem que vida é o que acontece enquanto a gente faz planos. Uma semana depois da minha inscrição no doutorado, a vida mostrou que meus planos são insignificantes. Não importam. Meu marido faleceu. Muito se fala sobre luto, mas nada se compara ao sentir o luto. Segui perdendo vidas significativas para mim. Se quando meu pai morreu eu era uma pré-adolescente em formação, quando o amor da minha vida morreu, eu já era adulta formada, que não soube o que fazer com tanto espaço deixado depois que ele se foi.

Eu não soube lidar. Tive que viver uma corporalidade estranha, a da viúva. O que foi bizarro com tão pouca idade. Recebi julgamentos, tentei anestésiar a dor de todas as formas que consegui. Com isso, só aumentei uma dor que já era

insuportável e me machuquei. Eu não sabia como lidar. E junto com essa corporalidade nova, vinha o doutorado. Consegui nos primeiros anos sentir um pouco de satisfação vivendo a academia. Ao mesmo tempo, passei a ficar cada vez mais insegura com a minha capacidade de me tornar doutora. E de repente chega a pandemia, o marco do meu declínio.

Não vestir máscaras, para mim necessárias, para viver no mundo lá fora fez com que eu tivesse que encarar a mim mesma o tempo inteiro. Me vi sozinha, isolada com todos os meus medos, fantasmas e arrependimentos. Não consigo nem explicar esse sentimento direito. Era como se a minha existência no mundo fosse descartável. Sentia como a maior falha humana. Continuar respirando parecia um simples desperdício de oxigênio. Comecei a ficar cada vez mais sem ar.

"Abatimento, enfermidade difícil: o enfermo parece ter nas vísceras um espinho que o pica; a **ansiedade** o atormenta, foge da luz e dos homens, **prefere as trevas**; é **presa do temor**; o diafragma avança até o exterior; **lhe dói quando o tocamos**, tem medo, tem visões espantosas, sonhos horrorosos e às vezes vê mortos" (DUNKER, Christian. Uma biografia da depressão.)

É até curioso como uma citação de Hipócrates, pai da medicina, pode ser tão certa com uma enfermidade que é a cara do século 21. Eu sempre tive medo da depressão. Via o quanto minha mãe sofreu a vida inteira, depois que meu pai faleceu. Mas também vi que ela fazia uma busca parcial por cura. Depois entendi até isso. Muitas vezes a gente não quer a cura. Porque a gente acha que merece toda a escuridão e dor. Se eu me sinto assim, deve ser porque tudo o que eu penso sobre mim nesse estado depressivo é verdade.

Eu tentei me ajudar. Até então passei a vida vestindo uma capa da invencibilidade e autossuficiência. Sempre gostei mais de oferecer ajuda do que pedir. No fundo, já achava que não era lá muito digna de ser ajudada. Quando o isolamento entrou de vez na minha cabeça, tudo aquilo virou certeza: minha inaptidão, incompetência, indignidade de ajuda, um ser que não merecia amor. E tudo, exatamente tudo que eu via, ouvia ou fazia confirmava isso. Eu estava envolta no meu próprio vazio. E nada parecia me tirar de lá.

Como quem vive a própria *via crucis*, caí pela primeira vez. Levei mais de seis meses tendo ataques de pânico diários, por vários gatilhos, antes de procurar ajuda. Precisou que minha orientadora de doutorado – e da vida – me dizer que todo

mundo está mal, mas que ataques de pânico diários não são normais. Precisou que ela me alertasse que a falta de autocuidado básico (como manter o ambiente limpo e tomar banho), não era normal. Precisou que ela me dissesse que chorar todos os dias porque precisava sair para levar a cachorra para fazer xixi, não era normal. E nessa hora tudo o que eu senti foi mais pena de mim mesma, vergonha por ter chegado a um fundo de poço e culpa por não estar sendo a orientanda que eu sempre quis ser para ela. Parece que eu havia chegado ao fundo do poço, e ainda assim tentava cavar um pouco mais.

Quando temia a depressão, esse grande mal que chegou arrebatando junto com a Covid-19, nunca imaginei que uma das coisas que ela mais fazia para doer era a culpa. Senti culpa por tudo. “Um pouco narcisista”, como chamou atenção minha psicóloga certa vez. Mas é um paradoxo: a gente se acha insignificante para o mundo ao mesmo tempo em que sente culpa por tudo e todos que um dia estiveram perto. Minha falta de higiene? Minha culpa. Atrasar a tese? Minha culpa. Meus amigos perderem o contato? Minha culpa. Falta de trabalho? Minha culpa. Solidão? Minha culpa. Minha tão grande culpa. E isso é só o começo. Bem nessa época veio a vergonha. Toda a culpa se transforma em vergonha. Vergonha de aparecer, de dizer que não consegue nem fazer o básico de um adulto funcional, vergonha da aparência, vergonha da escrita, vergonha da falta de escrita. Em seguida vem o medo. Medo de tudo. Medo de contato, medo da avaliação. Medo da crítica. Medo de falar. Medo de ser perguntada. Medo de não entender. Medo de não conseguir. Quando chega nesse ponto, a gente se encontra em uma paralisia completa para a vida. Nessa hora a gente se sente incapaz de absolutamente tudo.

Esse relato pode parecer familiar, afinal quem não passou por um processo depressivo, conhece ou é próximo de alguém que já passou. Depois de ser aconselhada a procurar ajuda médica, iniciei tratamento medicamentoso e terapêutico. No início, 2 vezes por semana. Depois, uma vez. Depois terapia semanal e médico a cada 15 dias. Com os medicamentos passei a me sentir capaz de fazer o mínimo. Nunca mais pulei um banho, descia com a Penny (a cachorra) numa boa. Mas ainda era difícil fazer qualquer coisa que me desafiasse um pouco mais, como escrever um projeto de tese. Mas consegui. Não fiquei 100%, mas fui capaz de concluir o texto de qualificação. Mas logo depois disso, veio uma nova

queda. Maior. Mais brusca. Sim, há muito o que cavar no fundo do poço. E eu fui muito mais fundo do que poderia imaginar.

Em uma troca de medicamentos voltei a sentir mal, incompetente e incapaz. Nesse dia resolvi que a vida não valia a pena viver e planejei meu suicídio. Faltava apenas os medicamentos que eu compraria no dia seguinte. Quando me dei conta do que estava planejando, chorei. Chorei muito. Chorei a vida. E desisti da ideia.

E no meio disso tudo a tese. Tinha crises de ansiedade cada vez que sentava para escrever. Foi um processo longo e doloroso. Só consegui terminar depois de trocar de médico e de medicamentos. Do nosso corpo, a cabeça é o órgão mais sensível, capaz de nos dar alegrias e tristezas. E o que mais merece ser cuidado.

Escrevo este epílogo para dizer que não estamos sozinhos. Que eu não estou sozinha nessa. E como diz minha orientadora, tudo isso passa, por mais difícil que pareça.