

Práticas autobiográficas contemporâneas: as videografias de si

Bruno César Simões Costa

Doutorando na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

brunocscosta@gmail.com

Resumo: A popularização e difusão dos aparatos tecnológicos de gravação e reprodução não pode ser definida como mera expansão técnica, pois enseja novas formas narrativas e novos modos de expressão da subjetividade. Deste modo, as videografias de si do *YouTube* são exemplos das novas práticas autobiográficas em que a tentativa de escrever a própria história dá origem a um novo modo de narrar a si mesmo.

Palavras-chave: autobiografia, narrativas, *YouTube*.

Resumen: La popularización y difusión de los aparatos tecnológicos de grabación e reproducción no puede ser definida como mera expansión técnica, pues surgen nuevas formas narrativas e nuevos modos de expresión de la subjetividad. De este modo, las videografías de sí de *YouTube* son ejemplos de nuevas prácticas autobiográficas en las cuales la tentativa de escribir su propia historia origina un nuevo modo de narrarse.

Palabras clave: autobiografía, narrativas, *YouTube*.

Abstract: The popularization of the recording and reproduction technological apparatus cannot be defined merely as a technical expansion because along the way have appeared new narrative models and new ways for the expression of subjectivity. In this context, the self videographies are samples of new autobiographic practices in which the attempt at self-writing originates a new way of narration.

Keywords: autobiography, narratives, *YouTube*.

Résumé: La vulgarisation et la diffusion des moyens technologiques pour l'enregistrement et la lecture ne peuvent pas être définis comme une expansion purement technique, parce que la narration donne lieu à de nouvelles formes et à de nouveaux modes d'expression de la subjectivité. Ainsi, les vidéographies dites "sur soi", telles qu'on peut les observer sur *YouTube*, sont des exemples de nouvelles pratiques autobiographiques dans lesquelles la tentative d'écrire sa propre histoire donne lieu à une nouvelle manière de se raconter soi-même.

Mots-clés : autobiographie, récit, *YouTube*.

As práticas audiovisuais contemporâneas flexionam os esquemas triádicos que caracterizavam a produção cinematográfica moderna. Assim, é possível perceber o surgimento de novas instâncias em que o produzir, o distribuir e o exibir já não são mais categorias estanques e nem limitadas a um certo tipo de produção audiovisual. A popularização dos aparatos de gravação e reprodução, a criação de ambientes diversos para a exibição e o surgimento e consolidação da internet como meio alternativo de distribuição de conteúdos ampliaram gradativamente os espaços do audiovisual. Deste modo, a migração dos aparatos de produção audiovisual dos profissionais para os amadores que se iniciara mais marcadamente com as primeiras câmeras de 8 mm, cresceu continuamente até atingir o ponto de invadir completamente o cotidiano e, no trajeto, cada vez mais pessoas passaram a fazer suas pequenas narrativas. Aos poucos, também, o vídeo doméstico deixou o confinamento dos lares e as pequenas histórias foram sendo publicizadas e compartilhadas para além das pequenas comunidades e até se integrarem finalmente em uma rede mundial.

O interesse contemporâneo por essas pequenas narrativas do cotidiano expressa ainda a relação mais mútua e intrincada entre os produtores e os consumidores, agora quase impossíveis de serem encaixados nas duras categorias de emissores e receptores. A essas mudanças se adiciona outro componente, as grandes narrativas ordenadoras e os esquemas escatológicos que organizavam as categorias modernas perderam a sua força; surgem novas micronarrativas, discursos amparados na subjetividade e, por consequência, aumenta o interesse pelas biografias e pelas autobiografias. Subsiste, continuamente, o desejo de uma vida narrada e a narração de si parece ser um modo de defesa perante as dispersões e fragmentações da vida moderna. Essa defesa é também perante a uma temporalidade fragmentada, na qual as definições de passado e presente se alteram, um tempo denominado por Bauman de pontilhista ou pontuado, em que cada instante contém uma totalidade em si mesmo, uma multiplicidade de instantes eternos “mônadas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade.” (Bauman, 2008, Pp. 46-47). O tempo pontuado marca também o fim da proeminência do futuro associada a narrativa de progresso contínuo da modernidade. Deste modo, a expansão das

pequenas histórias, tanto em quantidade quanto em relevância podem ser consideradas como uma espécie de autodefesa perante uma tríplice fragmentação; do sentido, da temporalidade e até da espacialidade, se considerarmos as novas relações espaciais em um mundo conectado e globalizado em que o próximo torna-se distante e o distante torna-se próximo.

Esses fatores explicariam o recente interesse pelos documentários, pelas biografias e autobiografias nos quais as pequenas histórias criam uma janela de identificação e a possibilidade de um diálogo com o outro. Uma vez que os indivíduos não conseguem se inscrever nas grandes narrativas modernas, desacreditadas justamente por serem percebidas como meras ficções, o relato da vida ocupa esse lugar vago, embora seu status de não-ficcionalidade seja também problemático. A difusão do discurso autobiográfico, entretanto, dá voz àqueles que estiveram aliçados da emissão e das páginas da grande história, nas quais compareciam apenas como grupo e nunca como indivíduos. Nesse contexto, Lejeune (1994) ressalta que, até poucas décadas atrás, a autobiografia continuava como privilégio de um setor da sociedade. “Escrever e publicar o relato da própria vida tem sido durante muito tempo, e segue sendo, em ampla medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes.” (Lejeune, 1994, p. 313, tradução nossa).¹ Hoje em dia, com a universalização da alfabetização e ascensão de registros audiovisuais este privilégio já não está tão restrito, os espaços para o autobiográfico estão cada vez amplos e diversos e o falar sobre si manifesta-se das mais diferentes maneiras. O escritor norte-americano Paul Auster participou de um projeto tipicamente de viés autobiográfico. Durante um ano, ele apresentou um programa de rádio no qual as pessoas enviavam pequenas autobiografias, histórias de vida denominadas por Lejeune (1994), em outro contexto, “a la autobiografía de los que no

¹ “Escribir y publicar el relato de la propia vida há sido durante mucho tiempo, y sigue siendo, en ampla medida, un privilegio reservado a los miembros de las clases dominantes.” (p. 313).

escriben”.² Nesse período, Auster recebeu cerca de quatro mil pequenas histórias, algo que, curiosamente, o espantou.

Todos nós temos vida interior. Todos nós sentimos que fazemos parte do mundo e, contudo, nos sentimos exilados dele. Todos nós ardemos nos fogos de nossa existência. As palavras são necessárias para expressar o que está dentro de nós, e com muita frequência os colaboradores me agradeceram por lhes dar a oportunidade de contar suas histórias, por “permitir que as pessoas fossem ouvidas”. (Auster, 2005, p. 17).

Nesse pequeno excerto, podem-se perceber as várias marcas do autobiográfico contemporâneo. Sem qualquer pretensão acadêmica e, por isso mesmo, com um olhar mais centrado no empírico, Auster consegue perceber, ainda que de forma difusa, como as pessoas parecem ter cada vez mais necessidade de contar as suas próprias histórias. Ainda mais, como há um sentimento de despertencimento ao mundo, e embora as pessoas consumam simulações de vida nas reencenações do entretenimento midiático, parece haver uma necessidade de autenticação através do movimento de mediação das suas próprias histórias, transformadas pela mediação do rádio (e depois do livro) elas mesmas em produtos culturais. Percebe-se também, neste exemplo, como opera o paradoxo da narrativização, pois se a narrativa pode ser considerada uma forma de tentar imprimir sentido a uma vida cada vez mais ordinária perante ao espetáculo midiático, existe outra força oposta.

“[A] preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia, que torna próximo o distante, mas também torna distante o que está próximo, com as inúmeras mediações que se interpõem entre os fatos e as notícias e com o seu jogo interno de remissões de um espetáculo para outro.” (Folain, 2009, p. 7).

Essa narrativa sem começo e sem fim constituída não pelo conteúdo de um ou outro programa mas pelo fluxo contínuo de imagens leva também a uma despersonalização, constitui um discurso midiático sem autor e nem referente, sem uma marca pessoal. Especificamente

² Na verdade, Lejeune usou esta expressão para designar as autobiografias gravadas em fita cassete, procedimento primeiramente adotado por antropólogos e sociólogos adeptos do método etnográfico, mas o termo se refere justamente àqueles que eram alijados do processo de falar sobre si mesmo, mas que graças às novas formas do autobiográfico puderam ser ouvidos.

as narrativas televisivas, para Marc Augé (1999), seriam também importantes ferramentas para enublar a distância entre o real e o ficcional devido a dois fatores; por um lado as personalidades televisivas mantêm um estatuto ontológico dúbio, apesar de existirem pessoas “reais” por trás de suas imagens, elas participam de nossas vidas como “estrelas”, ou ainda, como pequenas divindades do lar que surgem regularmente em nossas realidades. Assim, ainda que algumas delas ofereçam os aspectos mais concretos da realidade, como a previsão do tempo, notícias ou eventos esportivos, sendo “estrelas” elas já são de algum modo personagens fictícios. Além disso, a obsessão realista da televisão em replicar e reencenar a realidade criou uma contraparte perversa, no momento em que a televisão para de imitar a vida real e torna-se auto-referente e a vida real começa a reproduzir a ficção forma-se um ciclo de reduplicação no qual não há precedência do real, constituindo verdadeiramente um cenário de precessão dos simulacros. Portanto, a ficcionalização de tudo, a transformação de tudo em uma narrativa imagética tem como efeito colateral uma desrealização do próprio mundo, uma ausência e conseqüente nostalgia pelo real, como afirmam Baudrillard (1991, 2002a, 2002b, 2007) e Žižek (2003).

De algum modo, a marca do sujeito seria uma maneira de quebrar o circuito dos simulacros, dando origem, como destaca Folain (2009), a uma nova espécie de realismo em que a transparência já não é mais a questão, a narração em primeira pessoa passa a ser uma espécie de porto seguro, uma ancoragem contra a vertigem da ficcionalização de tudo. As narrativas de si, ou na expressão da autora, as autoficções, manteriam “o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais ou com a virtualidade da imagem.” (Folain, 2009, p. 8).

Videografias de si

A tentativa de escrever a própria história encontra uma notação específica no site *YouTube* onde todos esses fatores dão origem a um novo modo de narrar a si mesmo, as videografias de si. As videografias de si seriam novas formas de registro autobiográfico em vídeo nas quais

a enunciação de si funciona como um modo de historização pessoal. Nelas, destacam-se dois aspectos: o carácter autobiográfico e uma tendência confessional. O traço autobiográfico desses vídeos é mais facilmente percebido se levarmos em conta um tipo específico de escrita de si; uma escrita que se aproxima mais de um olhar ensaístico, fragmentado e contingente do que uma enunciação factual concatenada. Se nas autobiografias de líderes políticos ou personalidades de destaque o interesse é mantido muitas vezes pela ligação ou participação em eventos históricos importantes, pela inusitada singularidade de suas trajetórias e pela proeminência midiática, nas videografias o apelo está muitas vezes na ordinaryness e no questionamento da vida cotidiana como tal. Ao invés da participação ativa nas grandes narrativas ordenadoras (as mesmas sobre as quais pesa a incredulidade contemporânea) é exibida a pequenez dos destinos individuais, narrados como forma de historicização pessoal.

Assim, para considerarmos esses vídeos como autobiográficos devemos considerar o exercício autobiográfico não como um ato solipsista, mas, pelo contrário, como uma chamada à participação do outro para a constituição do *self* e, justamente na interação dos *selves*, a sensação de pertencimento ao mundo é constituída. Essa posição em relação ao ato autobiográfico se sustenta nas especificidades do vídeo, que possibilita e convida a participação do outro; ao contrário de outras formas de escritas autobiográficas (como o diário, por exemplo) ele não é depositário de segredos. O registro videográfico clama, de certo modo, por um espectador e o espectador é necessário para o que o processo de constituição de sentido se complete. Assim, se os primeiros vídeos caseiros eram formas de guardar memórias pessoais, essas memórias não estavam somente nos atos e falas registrados, mas também no espectador que os assistia. Mais do que registrar fatos ocorridos, eles funcionavam como gatilhos para despertar memórias de outro evento, outra sensação. As imagens apresentadas não eram por si só constituintes do ato biográfico, elas eram parte dele e a outra parte deveria ser completada pelo espectador. Ainda que o espectador não coincida com os personagens das imagens, mesmo que ele não tenha relação alguma com eles, as imagens apresentadas ainda podem funcionar como um gatilho, pois são registro histórico de uma época, localizam os eventos apresentados em um dado momento temporal de modo mais eficaz que um texto

escrito. O presente registrado é o passado não só dos que desfilam pela tela, mas também de todos que de alguma forma tem relação com aquela janela temporal ali registrada.

Assim, o ato autobiográfico em vídeo é um ato em que a narrativa do *self* é apoiada em parte na existência de um outro, um espectador do qual o vídeo não pode jamais prescindir. Essa característica do ato autobiográfico em vídeo é evidenciada quando este é disponibilizado na internet, e com isso, torna-se acessível para milhões de espectadores. Com essa mudança, o clamor pelo outro torna-se ainda mais patente, é uma chamada ainda mais forte e necessária sem a qual o próprio vídeo não tem sentido. Pode-se então considerar que nesses registros visuais disponibilizados na internet, o espectador é tão importante quanto o autor, e isso pode ser percebido nos próprios vídeos.

Ao mesmo tempo existe um viés confessional nestes vídeos que pode ser mais bem compreendido se levarmos em conta dois aspectos envolvidos no ato de filmar a si mesmo. Michael Renov relembra o trabalho experimental de Jean Rouch e Edgar Morin, em que pessoas eram convidadas a falar para a câmera, um experimento que de alguma forma revelou a um de seus idealizadores uma dupla função da câmera. “A câmera é, para Rouch, uma espécie de vidro de duas vias que detém uma dupla função: é uma janela que entrega o pro-fílmico para um olhar ausente e, ao mesmo tempo, uma superfície reflexiva que nos reintroduz para nós mesmos.” (Renov, 2004, p. 197, tradução nossa).³

Essa dupla face do olhar da câmera pode se realizar com a consolidação do vídeo como meio e da autobiografia fílmica como forma. Com as tecnologias digitais, a possibilidade de se prescindir de um técnico ou ainda, de qualquer outra pessoa convidada ao ato confessor, facilita este ato. O digital aliado à Internet ainda diminui o tempo entre a produção e a exibição, tornando as duas pouco separadas temporalmente. Um dos efeitos desta aproximação, percebida inicialmente na análise de Renov sobre os *videomakers* independentes, foi o impulso confessional.

“(. . .) o *videomaker* independente ou o consumidor foram liberados de certas contingências da mediação – temporais, materiais – que se-

³ “The camera is for Rouch a kind of two-way glass that retains a double function: it is a window that delivers the profilmic to an absent gaze and, at the same moment, a reflective surface that reintroduces us to ourselves. Rouch’s insight brilliantly anticipates what the video apparatus (. . .) realizes.” (Renov, 2004, p. 197).

paravam o ato de gravar e o ato de assistir, a produção da exibição. É o solipsismo e a “transparência” do vídeo (a última, em particular, uma noção que deve ser abordada com muito cuidado devido a sua implícita implicação metafísica) que se adequam tão bem ao impulso confessional. Nenhum técnico precisa ver os segredos confiados à fita. Ninguém senão os convidados entram no ciclo da confissão em vídeo.” (Renov, 2004, p. 198, tradução nossa).⁴

Essas considerações sobre o vídeo tornam possível considerá-lo, de algum modo, um meio especialmente propício para a confissão. Afinal, ele está ligado a práticas do cotidiano como nenhum outro, ao rotineiro e ao casual. Para evidenciar esse caráter, basta compararmos com o seu primo, o cinema. Nesta comparação, fica claro como historicamente o vídeo está relacionado ao privado, ao doméstico, um meio familiar que tanto provê um olhar eletrônico como incita um discurso sobre o *self*. Ele é um facilitador para uma espécie de auto-análise de si, análise esta que traz um novo ator para o processo, o olhar da câmera. Segundo Renov (2004) a presença do olhar da câmera é um convite para a análise de si mesmo “na qual o olhar reflexivo do olho eletrônico pode produzir um extensivo, até mesmo obsessivo, discurso do *self*.” (Renov, 2004, p. 203, tradução nossa).⁵

O olhar da câmera é, aparentemente, um olhar inocente e objetivo. Por isso, o olho eletrônico pode retirar da confissão uma parte de seu caráter expiatório. Não há ninguém por detrás, não há a presunção de um julgamento moral por uma autoridade humana. Em princípio, o olho da câmera está ali apenas para registrar e isso pode ser também considerado como um facilitador para a confissão, para a exposição dos *selves*. Ao mesmo tempo, as videografias de si expostas na Internet trazem novos espectadores para o jogo. Ao alocar um vídeo em um site como o *YouTube*, esses novos participantes são considerados e, nestes

⁴ “(...), the independent videomaker or consumer has been relieved of certain mediating contingencies – material, temporal – that separate shooting from viewing, production from exhibition. It is the solipsism and “immediacy” of video (the latter, in particular, a notion to be approached with much caution for its implicit metaphysical implications) that suit so well to the confessional impulse. No technician need see or hear the secrets confided to tape. None but the invited enter the loop of the video confession.” (Renov, 2004, p. 198).

⁵ “(...) in which the reflexive gaze of the electronic eye can engender an extended, even obsessive, discourse of the self.” (p. 203).

vídeos, as confissões são sempre pesadas e consideradas de acordo com o que se julga midiaticamente aceitável ou não.

A exposição pública perante uma platéia potencialmente incalculável é outro aspecto que deve ser levado em consideração quando se pensa nesses vídeos. Embora o íntimo seja revelado, ele é mascarado sob uma capa do entretenimento. O que se apresenta muitas vezes como ato espontâneo, não deve ser automaticamente e ingenuamente considerado como tal. É, sim, possível considerar que a midiatização tornou a exposição pública através de imagens um ato familiar e cotidiano. Esse é um lado da questão. O outro é que indivíduos tão profundamente familiarizados com a mídia sabem de alguma forma ou de outra como se mostrarem midiaticamente amigáveis e desejáveis, e isso pode ser percebido nos vídeos.

Por isso, o viés confessional destes vídeos tem algumas especificidades. Foucault (1985, p. 61) considera que na confissão há uma coincidência entre o sujeito que fala e o sujeito do enunciado. Nas práticas confessionais em vídeo, no entanto, tal confluência não pode ser assumida tão facilmente, coexistem vários “sujeitos”, a fala dá voz a um, a câmera registra outro e o som (música, ruídos) acrescenta mais componentes. Sobrepõe-se então várias narrativas, alocadas na banda sonora e na imagem. Nas videografias de si existe pequeno uso dos recursos narrativos imagéticos – devido à ausência de movimentos de câmera, à pouca utilização de imagens que não a do enunciador e ao uso controlado da edição – então, tornam-se mais importantes os recursos sonoros na criação de sentido. A fala dá suporte à imagem apresentada, embora não haja necessariamente uma harmonia entre as duas. Reside nesta relação nem sempre harmônica parte da riqueza das confissões em vídeo, a fala de um enunciador (indivíduo) nem sempre coincide com o que diz o outro (a câmera). Assim, o sujeito do enunciado é formado nesta união de discursos (sonoros e visuais).

As videografias de si seriam um misto de dois antecedentes, a união do discurso sobre si mesmo (laico) e da investigação de si mesmo através da criação de um “eu” ficcional. Analisando a autobiografia contemporânea no cinema e no vídeo, Renov (2004) tentou localizar o registro contemporâneo mais como um olhar para a fora do mundo que através da busca na exterioridade tenta fazer uma interrogação de si mesmo. Contudo, as videografias de si desafiam hermetismos e o próprio Re-

nov (2004) admite que não se deve buscar uma definição de gêneros, o fundamental é certa disposição ao ato autobiográfico, presente em vários textos (em sentido lato). O traço fundamental destas novas formas de autobiografia parece ser um desejo de registro do *self*, e este registro – agora possível para muitos – pode explicar a disseminação, em vários meios, do ato autobiográfico.

Dois vídeos

No vídeo *Depression*, podemos perceber como o material cotidiano sofre um tratamento dramático, deve ser resignificado e recortado para que constitua um sentido. O recorte em si já é um modo de atribuir excepcionalidade às ações que tomadas conjuntamente como atos do cotidiano são meramente referenciais e denotativas. A narrativização da vida é ainda uma forma de produzir aquilo que Bourdieu (1998) chama de ilusão biográfica, ou seja, nos discursos autobiográficos existe um pressuposto da existência de uma vida narrada, de uma lógica que permite concatenar os acontecimentos, subtraindo sua natureza arbitrária e muitas vezes acidental, e rerepresentar a vida como algo dotado de sentido, causalidade e significação. No vídeo em questão, somos colocados diante do que parece ser um quarto, mas a iluminação é tão escassa que fica difícil realmente afirmar qualquer coisa sobre o ambiente. O autor do vídeo aparece descabelado e sem camisa, falando baixo, descrevendo seu estado de depressão. Ele relata como abandonou os amigos, a família, as aulas e até mesmo a higiene corporal. Do ambiente escuro à figura do personagem, tudo remete para um único sentimento, à depressão. O discurso verbal e as imagens mostradas estão alinhados de tal modo que o vídeo consegue ser totalmente verossímil, provocando um poderoso efeito de real que faz esquecer inclusive as marcas da mediação. Esta sincronia se manifesta não tanto pelo conteúdo da fala, mas pelo modo como ela se articula. As pausas, respirações e hesitações parecem genuínas, garantem autenticidade.

Transcrição: Eu parei de fazer vídeos, como, mais recentemente, deixei de atender aos amigos, à família, aulas, higiene... (pausa) outras



Figura 1: A sincronia fina entre a fala e as imagens.

responsabilidades residuais porque...(pausa)... Eu não sei...(pausa)...a depressão. (tradução nossa).⁶

Percebe-se neste vídeo como opera o realismo das práticas autobiográficas contemporâneas, como a simples disposição de exibir algo que estaria confinado ao privado garante a autenticidade e aciona um efeito de real associado a um discurso auto-referencial no qual a disposição em se exibir constitui uma nova forma de realidade, uma realidade calcada na subjetividade assumida do depoimento. O autobiográfico assume também ares realistas por ter supostamente um referente ao qual ele sempre se remete – a vida “real” – ao qual ele se filia e do qual depende para garantir seu lugar de prática de subjetivação ainda mais válida.

⁶ “I stop making videos as well, more recently, stopped attending to friends, family, classes, hygiene, ah...any other residual responsibilities because... I don’t know... depression.”

Em *The story of my eating disorder*, o autobiográfico se torna ainda mais patente, já que nele a autora conta com detalhes as várias etapas de sua doença, a anorexia. O assunto por si já afasta grande parte da desconfiança sobre a ficcionalidade do vídeo, e a descrição pormenorizada da doença, dos sintomas, do diagnóstico e da relação da autora com seus familiares durante todo o processo torna esse vídeo um depoimento em que o realismo é conseguido pela extrema riqueza de detalhes da descrição, pela montagem que enfatiza os vários aspectos (diagnóstico, a doença, as conseqüências) e pelo próprio tema, uma doença grave que atinge várias jovens da mesma idade. Contar a história em vídeo, compartilhá-la através do site, torna ainda mais crível toda a descrição da autora-personagem.

Neste vídeo pode-se perceber ainda o paradoxo da pretensão de não-ficcionalidade do autobiográfico, o discurso de si constitui-se como uma defesa contra a ficcionalização de tudo, mas para defender-se a autora do vídeo aposta em sua própria aparência de personagem para alcançar os efeitos desejados. Esse desempenhar um papel de si mesmo no qual a pessoa procura projetar o que considera ser a imagem ideal de si mesma já havia sido percebido por Kieslowski em seu trabalho documental e segundo Žižek (2008) foi uma das causas para o cineasta polonês passar para a ficção.

Com efeito, quando filmamos cenas da “vida real” num documentário, temos pessoas a representar o seu próprio papel (ou, se não for isso, então será obscenidade, a intrusão pornográfica na intimidade), pelo que o único modo de descrever as pessoas *debaixo* da sua máscara protetora é, paradoxalmente, fazê-las *desempenhar directamente um papel*, ou seja, passar à ficção. A ficção é mais real do que a realidade social de representar papéis. (Žižek, 2008, p. 13).

No vídeo em questão, devido à própria natureza da doença – a anorexia é um distúrbio diretamente ligado a como as pessoas se vêem – é mais fácil criar um tipo. A jovem garota anoréxica é um dos estereótipos mais comuns e um papel no qual a autora do vídeo não tem qualquer dificuldade em se encaixar. A edição do vídeo, que cria seções separadas sobre as várias faces da disfunção alimentar, ela mesma é fruto do acostumamento com o sistema midiático, sendo a estrutura narrativa bastante semelhante a das entrevistas jornalísticas. A credibilidade do testemunho é garantida pelo uso de um modo de apresentação da rea-

lidade já devidamente aceito e replicado continuamente nos programas jornalísticos de televisão. Colocar um vídeo sobre algo tão caro e delicado em um local com alto potencial de publicidade como o *YouTube* mostraria também a pouca preocupação em transformar algo íntimo e pessoal em entretenimento. Entretanto, aquilo que é tomado como íntimo não deve ser tomado automaticamente como tal, uma vez que o ato de mediar a si mesmo inclui uma seleção daquilo que vai ser apresentado. Não há propriamente uma intrusão pornográfica na intimidade, pois o depoimento pessoal é tal como um *strip-tease* no qual o final sempre é negado, ele é uma encenação de uma exposição controlada e limitada.

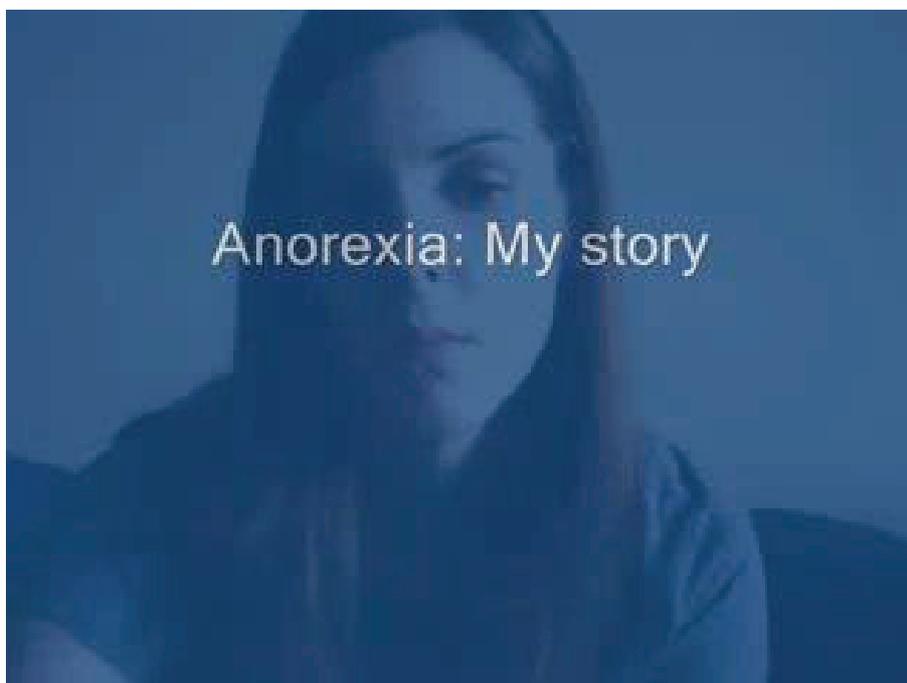


Figura 2



Figuras 2 e 3: O personagem de si e algumas das seções do vídeo, a vida como entretenimento.

Conclusão

As videografias de si são práticas que revelam como o material para a constituição dos exercícios autobiográficos tem um caráter costumeiro e ordinário. A narração de si não precisa mais de eventos impactantes, o indivíduo contemporâneo busca sentido para a sua vida nos eventos mais corriqueiros do cotidiano. Mais do que isso, a biografia como um todo teleológico parece ser substituída pela narrativa do fragmento, do efêmero e do corriqueiro, há uma despreensão à totalidade e até mesma a recusa ao teleológico como o modo mais eficaz ou verdadeiro de explicação. Essa opção pelo fragmento enseja uma nova concepção temporal na qual busca-se no presente a explicação para o presente e a narração historicizante das autobiografias tradicionais em que o presente surge como a consequência de várias ações passadas passa a ser desacreditada. Como consequência, já não é mais o extraordinário.

rio o que define a individualidade de cada um, não é a singularidade absoluta dos destinos individuais a constituidora do senso de um “eu”.

A opção pelo costumeiro e cotidiano busca aproximar os indivíduos já devidamente resignados em relação à sua solidão, que abandonaram a interioridade reflexiva como forma de constituição do *self* e pela interação com os outros buscam um ponto de contato para exprimir sua subjetividade. Abre-se mão da exploração dos pormenores das peculiaridades de cada um, da escrutinação profunda de si mesmo em favor da comunicabilidade das práticas cotidianas que permitem uma descoberta de si que é também uma descoberta dos outros. Isso não constitui, de modo algum, um declínio da interioridade ou uma perda da subjetividade. É mais uma opção pelos aspectos mais comunicáveis da individualidade, que ressalta antes os pontos em comum presentes na criação do sentido de “eu” dos indivíduos.

Portanto, nas práticas videográficas selecionadas, o foco de análise não é a perda de profundidade, mas antes uma conformação midiática das histórias de vida. Os pequenos eventos do cotidiano são o material de muito dos vídeos, mas o ordinário adquire novas cores quando descrito nos vídeos. Uma questão do dia-a-dia, uma dúvida ou uma opinião, são revestidas de maior importância quando registradas e exibidas. É como se a busca por um senso de sentido, a tentativa de contar a própria vida para compreendê-la – presente nas formas autobiográficas tradicionais – fosse de certo modo abandonada, substituída por outra. Busca-se, agora, convencer os outros, vender a vida (ou uma versão midiaticizada da mesma). Em um ambiente em que a visibilidade determina o sucesso, a ordinariedade dos atos cotidianos precisa assumir tons mais fortes, mais dramáticos. Ao mesmo tempo, busca-se a leveza dos produtos de entretenimento. As videografias tentam-se equilibrar nesse sutil equacionamento, embora tendam, na maior parte das vezes, para o entretenimento.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *The war of dreams*. London: Pluto Press, 1999.

- AUSTER, Paul. *Achei que meu pai fosse Deus e outras histórias da vida americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. *Power inferno*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- _____. *Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem*. 3. ed. Sulina: Porto Alegre, 2002.
- BAUMAN, Zigmund. *Vida para o consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Ferreira, M. e Amado J. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Porto Alegre, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FOLAIN, Vera (2009). *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?*, Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1088.pdf. Consultado em 21-06-2009
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. São Paulo: Rocco, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- _____. A teologia materialista de Krysztof Kieslowski. In: ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Antígona, 2008.

Filmografia

(FAQ) *Questions and Rumors*.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=Ne8AJsrjHbw>.

Consultado em 28 -10- 2008.

500,000 + Views.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=yMM-6syXrGQ>.

Consultado em 28 -10- 2008.

Depression.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=l5En1iMs2L0>.

Consultado em 28 10- 2008

Gullible is not in the Dictionary.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=OruQy-X32O0>.

Consultado em 28 -10- 2008.

How do u get that Lonely.

Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=D72EYQk8ozs>.

Consultado em 28 -10- 2008.

My Boyfriend Sucks.

Disponível em www.youtube.com/watch?v=zWAI1qH1pE.

Consultado em 26 -11-2008.

Please Interpret my Dream.

Disponível em www.youtube.com/watch?v=91MTohLlhJ0.

Consultado em 26 -11-2008.

Still Around.

Disponível em http://br.youtube.com/watch?v=By8k0_kLQ5w.

Consultado em 28-10-2008.

The Story of my Eating Disorder.

Disponível em www.youtube.com/watch?v=DsnY7dHmOgY.

Consultado em 26-11- 2008.

Why is so Hard to Accept that we are Just Normal?

Disponível em www.youtube.com/watch?v=2PTSIMOQ35M.

Consultado em 26-11-2008.