

Sujeito digital. Espaço, corpo e vídeos de suicídio em uma cidadezinha qualquer no youtube

Digital Subject. Space, body and videos about suicide at an unknown village on youtube

Nilton MILANEZ
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
Vilmar PRATA
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB/FAPESB)

RESUMO: Este artigo discute o espaço e o corpo em vídeo produzido por usuários de câmera do celular e postado no *youtube*. Primeiro, construímos como linha central a noção de sujeito digital. Segundo, discutimos os modos de enunciação de um vídeo de suicídio no *youtube*. Terceiro, investigamos os efeitos das materialidades da imagem e do som deste vídeo. Consideramos a questão do espaço, do corpo e das audiovisualidades a partir dos postulados de Michel Foucault em consonância com estudiosos da rede de compartilhamento de vídeos no *youtube*. A análise versa sobre um vídeo de suicídio que foi compartilhado sete vezes por sujeitos digitais diferentes entre o período de 27 a 30 de abril de 2015 na cidade de Camboriú, Santa Catarina. Introduzimos, então, as formas de conversão do olhar do sujeito sobre si, mostrando como a produção audiovisual do sujeito digital em rede de compartilhamento funciona como exercício de prática de si.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito digital. Espaço. Corpo. Vídeos de suicídio. *Youtube*.

ABSTRACT: This article discusses space and body in videos produced by cameras cell phone users posted in YouTube. Firstly, we build as a central line the notion of digital subject. Secondly, we discuss the modes of enunciation of a video on suicide shared on YouTube. Thirdly, we investigate the effects of the image and sound materialities on the concerning video. We consider the question of space, body and audiovisualities from the postulates of Michel Foucault in correspondence with researchers on the YouTube sharing platform. The analyses refers to a video about suicide shared seven times by different digital subjects between the period of 27th and 30th April, 2015, in the city of Camboriú, state of Santa Catarina. Then, we introduce forms of seeing conversion in relation to the subject processes as a self return, showing as the audiovisual production towards the digital subject in a web of sharing videos functions as an exercise of self practice.

KEYWORDS: Digital subject. Space. Body. Videos on suicide. YouTube.

Introdução

“As janelas olham. Eta vida besta, meu Deus.” É do famoso e recitado poema *Cidadezinha qualquer*, de Drummond (2007, p. 23), que reinventamos a posição dos olhares do sujeito na cidade. O poeta constata o trivial da vida fazendo reverberar o silêncio e a morosidade sob nossos olhos, que sem fazer força, prever julgamento ou exacerbar emoções, assinala formas de existência de uma cidade sem lugar específico. Tal formatação universaliza o espaço territorial, deixa-o para ser colado a qualquer tempo, na medida em que o aspecto que é dado ao olhar não basta para incluir aquilo que se vê do lado de fora, mas também determina o sentimento interior de viver sem a consciência mesma de vivê-la. Quais posicionamentos sucumbem ao se escolher falar

Recebido em 12 de maio de 2015.
Aprovado em 20 de junho de 2015.

do sujeito que olha? Quais formas de enquadramento seguem o olhar que lança para fora da janela? Qual a posição do sujeito que se camufla, se dispersa e se integra (entrega) à espacialidade das digitalidades?

Queremos tratar aqui dos modos de olhar por meio de câmeras celulares, janelas que olham, em nosso caso em específico, à primeira vista, com um olho de quem olha o acaso inusitado, desejando colocar-se apenas como um observador do outro, que é o objeto espacial de sua filmagem. Estamos falando de um registro com o vídeo de uma câmera de celular gravado através da janela de um prédio de onde se vê, no prédio da frente, uma mulher que baila na sacada antes de saltar para a morte, na cidade de Camboriú, em Santa Catarina. Esse vídeo será reeditado e compartilhado em espaço digital, no *youtube*, sete vezes em um espaço de quatro dias, entre 27 e 30 de abril de 2015, por diferentes sujeitos digitais.

Face a esse microacontecimento, vislumbramos um tripé de problematizações. Questionamos, em uma instância, o jogo de olhar das câmeras que olham o instante do salto no vazio da mulher que pula de sua sacada. Qual seria aí o jogo no espaço digital das visibilidades que se coloca em discurso? Quais dimensões os modos de olhar dessas câmeras materializam sobre os sujeitos que olham e o sujeito que é olhado? Em outra instância, observamos como essas produções tão singulares ao mesmo tempo quase idênticas, estão atreladas às formas de se ver a vida e, por isso, um jeito específico de olhar a morte, por meio de um vídeo caseiro na tela do celular. Como as espacialidades do corpo e do próprio contorno geográfico dos prédios colaboram para um cenário que poderia ter tido lugar em uma cidadezinha qualquer ao redor do globo? O espaço digital, portanto, se evidenciará como um lugar de dispersão, de diversas linguagens, de heterogeneidade na rede de informações *online*.

O ambiente virtual se abre, então, para a discussão da prática suicida. Albert Camus (1991, p. 8) constatou que “O suicídio foi tratado somente como um fenômeno social”. Michel Foucault (2011, p. 108) nos alertou sobre o “quanto é difícil se suicidar”. Tais asserções nos fazem refletir sobre a prática do suicídio no campo de uma polícia governamental da vida que exige que o sujeito se mantenha lúcido, altivo e produtivo para uma dita sociedade do corpo útil. Escolhemos, desta vez, falar aqui de outro fato que nos inquieta: as práticas que os sujeitos envolvidos nesses vídeos caseiros desencadeiam. Isto é, práticas de si, enquanto coautores do ato suicida, coladas à prática do outro, a daquele sujeito que pula da sacada. O exercício de olhar sobre o outro, a nosso ver, constitui o sujeito que olha: sujeitos digitais.

Nessa conjuntura, o modo de ver que se deflagra é um olhar digital, cuja dimensão atravessa o sujeito que olha, filmado pela tela do celular, até chegar a cortar o sujeito suicida que é atentamente observado. O olhar de quem filma funciona como uma seta que cruza um fio invisível da janela até a sacada na qual o corpo suicida, em gestos de festejo e alegria, dança para si próprio. Portanto, o olhar digital se dissemina dentro de um olhar sagital. O formato do olhar de quem viu a cena pelas lentes do celular, para depois nos mostrá-la no *youtube*, tomou o corpo de Beatriz - esse é o seu nome - tanto em sua exterioridade quanto em sua interioridade. Esse é o nosso ponto, situado junto ao pensamento de Camus (1991, p. 9), ao nos apresentar o fato de que “Matar-se é de certo modo, como no melodrama, confessar”. Acreditamos que tanto o corpo que sustenta o celular, fixando imagens em movimento, quanto o corpo que baila se confessam entre si e se exercitam de si sobre si. Por isso, daremos continuidade a esta discussão pensando com Foucault (1990, p. 14), a fim de delinear quais poderiam ser as fronteiras possíveis para se “definir as condições nas quais o ser humano problematiza o que ele é, e o mundo no qual ele vive”, a fim de compreender a fluidez da câmera do

celular na mão de nossos diretores da ópera muda, ao ar livre, na sacada da frente de nossas vidas.

Nesse redemoinho dos sete vídeos do suicídio de Beatriz, o jogo dos corpos entre quem filma e quem é filmado está no centro da produção do espaço digital. Cabe-nos, então, destacar que “O corpo é ao mesmo tempo transparente e opaco”, como nos explica Foucault (2009, p. 13). A proposta foucaultiana de dois eixos corporais se estabelece, assim, de um ponto, sobre a transparência do corpo, ou seja, quando as formas corporais podem ser medidas, calculadas e esquadrihadas; de outro ponto, sobre a opacidade, problematizando a modelação do corpo e seus sentidos em relação com a história. Ao compreendermos a “articulação do corpo e da história” (1985, p. 22), enlaçadas veementemente uma a outra, focalizaremos as formas de constituição do corpo, em dois tempos, o momento em que ele produz a imagem sobre o suicida e a vez em que o corpo suicida se deixa ver e se admirar no espaço entre a janela de um prédio a outro, depois, o espaço da sacada e, sobretudo, o espaço vazio ao qual se lança o corpo no ar.

Com vistas à problematização do espaço digital, trataremos primeiro, da circulação de vídeos de suicídio no *youtube*, ou seja, da inscrição de sujeitos comuns, infames. Segundo, colocaremos uma lente sobre alguns aspectos dos procedimentos e estratégias do discurso em espaço digital no que se refere à morte como tabu. Terceiro, falaremos dos mecanismos audiovisuais que brotaram do olhar clínico desengonçado de mãos titubeantes durante o processo de construção da imagem digital. Tais enredamentos nos apresentam, portanto, um arcabouço teórico-analítico de imagens flutuantes e sons de baixa qualidade captados pelas câmeras dos celulares ofegantes, medrosos de sua própria morte.

Nessa toada, o corpo social se mostra, seguindo reflexões de Foucault (1985, p. 22), como “superfície de inscrição dos acontecimentos”, que se dará a ver sob uma mesma formação que faz se suceder, se justapor e se aglutinar, em um mesmo instante, câmera do celular, corpo, imagem e som. Estas serão as materialidades do discurso que irão nos guiar a partir de agora sobre as políticas de vida, sofrimento e morte, ficcionalizados pela arte de um regime de existência da tecnologia audiovisual, no espaço digital, ao alcance da mão de qualquer sujeito.

1. Espaço digital: circulação, visibilidades e o sujeito

Preocupamo-nos em destacar quais as condições que fizeram com que emergissem os vídeos do suicídio de Beatriz, objeto de discurso, que nos exige discutir as condições históricas que o cercam. “Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época” (FOUCAULT, 2000a, p. 51). Quais seriam, então, os fatores que propiciaram o aparecimento dos vídeos de indivíduos se suicidando na internet nos dias de hoje? Perseguiremos, portanto, os estratos históricos e as superfícies sinuosas que compõem a rede de discursos que alinhavam a produção videográfica em suas fronteiras digitais, levando em conta o olhar de uma espacialidade sagital, destacando a simetria entre o dentro e o fora da história, mas também realçando as diferenças e o perplexo feixe de relações entre os sujeitos que desenham essa arte da existência digital. O espaço das mídias é o ponto sagital que destaca a simetria entre o dentro e o fora da história, produzindo camadas de sedimentação para o universo digital, do qual apontaremos a inscrições do *youtube* na cotidianidade, suas implicações discursivas e, também, o trabalho amador de usuários de câmeras celulares.

Esses estratos circunscrevem o espaço de contágio da mídia digital segundo uma “política da cultura popular” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 7), fazendo irromper

espaços digitais cuja tecnologia é gerenciada como modo de distribuição, exposição e circulação de vídeos. Dessa forma, consideramos a internet e, conseqüentemente, o *youtube* como “regiões de visibilidade” (DELEUZE, 1984, p. 57), uma vez que a participação em massa na produção videográfica, com o *youtube*, foi tomando espacialidades altamente amplas e colocando por terra barreiras técnicas de difícil acesso de divulgação, fazendo proliferar o compartilhamento e visualização de vídeo *online* de uma maneira sem precedentes na história. Corroboramos a asserção de Strangelove (2010, p.7-8) em seu trabalho *Watchingyoutube*, no qual explica que, segundo nossa tradução, “Nunca antes tantas pessoas ao longo do globo gastaram tanto tempo assistindo tantos vídeos feitos por amadores”. Nessa esfera, todo som e imagem em movimento podem ser visto e ouvido quase que bastante livremente na *web*, fenômeno de massa revolucionário no campo do espaço das visibilidades digitais.

A popularização da tecnologia computacional engendrou, portanto, espaços digitais que colaboram para “uma espécie de microcinema da cultura computadorizada” (MANOVICH, 2005, p.27), um *show* das visibilidades de alcance panorâmico. Esse modo de distribuição popular no interior da espacialidade digital mostra a irrupção de um evento com efeito avalanche, produzindo ecos na cultura visual digital. Segundo as observações analíticas de Jenkins (2008, p. 348) “o *youtube* pode ser descrito como ‘mídia espalhável’”, aspecto viral, sedimentado no discurso clínico, que atribui aos vídeos um tipo de espacialidade ao infinito, dispersão que atinge os participantes do território digital sem escapatória. O *youtube* se caracteriza, assim, como um *site* de cultura participatória (JENKINS, 2008; BURGESS; GREEN, 2009), uma maneira de cada sujeito se olhar e ver a si mesmo, ver o outro e recompor o espaço de sua história individual naquilo que se tornou visível sobre si e sobre o outro na história de uma geografia da coletividade de imagens digitais.

Aqui, chegamos a um ponto que a visibilidade inclui o sujeito e exige que ele se movimente em um espaço configurado pela rede de informações. O sujeito digital no *youtube* procede segundo alguns procedimentos de controle do discurso: ele segue um programa de informações, observa um conjunto de traços descritivos, se espacializa entre intermediários que acabam por modificar a estratificação das informações. Encontramo-nos, então, na perspectiva de um focal que torna visíveis dois canteiros na constituição do espaço digital, um, que ilumina a circulação e, outro, que deixa ver a troca de vídeos no *youtube*, colocando em evidência a participação do sujeito. Esta visão dupla sobre um mesmo eixo se arregimenta sob leis territoriais que parecem se ordenar em movimentos dos olhos em sua lateralidade como também na sua frontalidade.

Lateralmente, Jenkins (2008, p. 349) nos alerta que essa participação ocorre em três níveis: “produção, seleção e distribuição” e destaca que “o *youtube* foi o primeiro a unir essas três funções numa única plataforma e a direcionar tanta atenção ao papel das pessoas comuns nesta paisagem transformada das mídias”. Não é possível não abarcarmos essas observações em torno do espaço de visibilidade participativa do sujeito digital sob o viés foucaultiano. Jenkins parece-nos afirmar uma ordem do espaço digital. Frontalmente, Foucault (2000b, p. 8-9) estabelece estratégias e formas de controle do discurso que norteiam a hipótese de seu trabalho, ressaltando que em toda sociedade “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos”. Às possibilidades de visão lateral e frontal se somam os olhares verticais e horizontais que dão a dimensão sagital da maneira de se ver a circulação no espaço digital dos objetos videográficos. A esse espaço visual “é preciso somar as posições que o sujeito pode ocupar na rede de informações” (FOUCAULT, 2000b, p. 58).

O espaço digital se estabelece no território de um regime jurídico-político. O léxico “Território é sem dúvida uma noção geográfica, mas é antes de tudo uma noção jurídico-política: aquilo que é controlado por um certo tipo de poder” (FOUCAULT, 1985, p. 157). Isso nos aponta para o fato significativo de compreender que a espacialidade visual tem em seu terreno movediço a constituição de uma topologia de táticas, estratégias de funcionamento para a circulação de informações, noções e discursos que administram os procedimentos do território discursivo-digital. Foucault e Jenkins, assim, parecem nos alertar para o entrecruzamento das posições dos sujeitos entre os domínios do discurso e do espaço digital, apontando, de um lado, para pensarmos sobre os recursos de distribuição acerca das visibilidades no *youtube*, assegurando a maneira de o sujeito ver e se ver na experiência da formatação de dados digitais. Tais limites colocam, então, em primeiro plano, as condições de emergência que delimitam e fixam a circulação de um discurso digital no interior de espaços para o olhar, que abrem janelas e *links* para se ver as mídias e seu constitutivo lugar no que concerne o olhar. O ponto regular de fixação de nossa visão a respeito dessa participação em espaço digital está, portanto, centrada no sujeito, organizando um campo do discurso que se configura por meio técnicas, métodos e sistemas de armazenamento que estabelece um ponto em comum para a “circulação das informações, de relação com outros domínios teóricos” (FOUCAULT, 2000b, p. 59). Daí a vinculação do sujeito a uma rede de outros solos teóricos, que fazem convergir uma gama de campos de distribuição de saber. De toda sorte, o que mostraremos a seguir é o lugar de convergência dessa política estratégica de distribuição de saber em rede, que tem a intervenção direta do sujeito na formação do campo de implementação, administração e gerenciamento do espaço digital.

2. A raridade infame de sujeitos digitais

A plataforma *youtube* é, certamente, como asseverado pelos posicionamentos de estudiosos das mídias digitais que tiveram voz até aqui, uma das maiores redes de sucesso da história de exposição e compartilhamento de vídeos *online*. O que nos interessa nessa espacialização tecnológica das mídias é o lugar de grandiloquência atribuído ao sujeito que produz e posta suas mídias amadoramente. As atividades de manifestação do sujeito encontram ali o respaldo que ele precisava para dizer algo, ser ouvido, visto e lido em um espaço determinado. Por isso, o que queremos de fato realçar é a raridade dos sujeitos digitais nos espaços de enunciação, ou seja, introduzir as modalidades pelas quais ele produz sobre si um arcabouço de espacialidades visíveis que denunciam suas práticas de viver e seus modos de estar presente nas paisagens virtuais. Nesse sentido, o *youtube* passa a ser compreendido como um espaço para todos, todas as minorias, ao falarmos de comunidades, incluindo todo e qualquer sujeito que tenha algo para mostrar, considerando aspectos individuais, de acordo, e isso é importante, com as normas de conduta dessa espacialização digital.

Sujeitos comuns se tornam sujeitos digitais com voz e autoridade para modificar a história por meio de sons e imagens em movimento. Assim parece se circunscrever o espaço histórico da vida do cotidiano de sujeitos infames, que não são nem presidentes, nem celebridades televisivas ou do cinema, nem pessoas conhecidas do cenário coletivo nacional ou mundial. São meros espectadores de fatos de suas próprias vidas que acabam por transformar, promovendo a movimentação de pequenas histórias, a vida de todos nós. São pequenos sujeitos, desconhecidos do mapa midiático, que estão alimentando uma rede de poderes entre si e na exterioridade histórica. Reafirmamos com Strangeloveo posicionamento de que, segundo nossa tradução, “Hoje quase todo

celular e câmera também funciona como uma câmera de vídeo. Dessa forma, a combinação de uma câmera de vídeo em qualquer bolso e um bilhão de pessoas conectadas à internet fez deste tempo a grande era de produção de vídeos amadores”. Fazendo ecoar Foucault (2001, p. 245), acreditamos que essa manifestação, seguindo nossa tradução, “É a tomada do poder sobre o ordinário da vida”, desta vez feita pelo gerenciamento, pelo cálculo e governo das câmeras de vídeos dos celulares que estão à mão da população digital.

Posto isto, gostaríamos de esclarecer que estamos afunilando nossa observação sobre produções de câmeras de vídeos assinaladas como brevíssimos microacontecimentos cotidianos, filmes curtíssimos de experiência do olhar sobre a vida, experiências “não encenadas, sem controle” (MANOVICH, 2005, p 31). Primeiro, o efeito de espontaneidade dos vídeos é o lampejo que o torna singular, único e sem par. A isso, se alia, depois, um plano de realidade que se constrói, porque intensifica, amplia e recorta uma experiência em segundos de momentos e espaços totalmente diferentes. Além disso, a vigilância, em seguida, é outra marca constante, permitindo que a câmera de vídeo do celular se torne o revolver do mocinho do filme com dedo no gatilho para registrar o instante mais inusitado de sua vida. Desse jeito, o sujeito nos mostra que a espacialização tecnológico-midiática lhe confere exercícios de liberdade de expressão, podendo compartilhar, distribuir, expandir seu espaço de atuação mesmo sem se dar conta de quanto, repartir os limites da sua própria visão sobre um gesto diário para compor a microhistória de dias de espacialidades visuais de relevos muito particulares.

3. Arquipélago digital: espaços de distribuição de 1 vídeo que vira 7

Parece-nos que não conseguimos pegar um atalho para chegar até aqui. Foi-nos imperioso estabelecer os limites da circulação e das visibilidades dos vídeos no *youtube*, passando pela ação dos sujeitos digitais que movimentam essa rede. É desse quadro exuberante de visibilidades vidiáticas que trazemos um ínfimo olhar youtubológico de sujeitos, assegurando a infâmia e exclusividade da visão estarecedora de um momento único. Selecionamos, então, para problematização teórico-analítica apenas um vídeo, aquele já anunciado antes, o de Beatriz, que se joga da sacada. Essa produção de vídeo amador, registrada pela câmera de um celular, mostra o instante da queda do sujeito suicida. Dito isso, parece que estamos em um terreno comum de vídeos compartilhados no *youtube*. Por esta razão, talvez valha a pena nos atermos à especificidade do domínio para essa modalidade de vídeo e sua visibilidade.

Mediante busca dada na internet, especificamente na plataforma virtual *youtube*, constatamos que vídeos de curta duração, amadores e jornalísticos, envolvendo suicídio como temática central passou a ser veiculado apenas a partir do ano de 2010. Vale salientar que alguns vídeos encontrados foram produzidos antes desta data. Porém, não há registro de postagem em qualquer plataforma virtual, segundo as nossas possibilidades de verificação até o momento.

Queremos chamar a atenção para três questões referentes à presença desses vídeos no *youtube*: a repetição, o crescimento quantitativo de vídeos com essa especificidade temática e a ferramenta de sistema de busca por palavra ‘suicídio’. Primeiro, a repetição se refere ao fato de que o mesmo vídeo é postado inúmeras vezes por pessoas diferentes, em datas diferentes com sinopses variadas, e em muitos casos, até mesmo editado, sendo este o caso do vídeo que escolhemos para discussão. Existe ainda a repetição dos recursos de filmagem. A maioria dos vídeos faz uso de recursos de câmera como do *zoom* e forma de enquadramento tal qual *aplungeé*, quando o olhar da câmera é de cima para baixo, e o *plano geral*, modo de mostrar que abrange uma área

grande de um espaço e seu acontecimento. A repetição também se observa no que se diz respeito aos modos de suicídio que são apresentados, lugares, posições do corpo-suicida, sob o olhar da câmera, e as posições dos outros corpos que atravessam as imagens. Segundo, o crescimento quantitativo desses vídeos se evidencia anualmente a partir de seu início em 2010, se alastrando até os dias de hoje, em 2015. Terceiro, quando se dá busca no *youtube* pela palavra ‘suicídio’, surgem quase que, em efeito cascata, ininterruptamente, uma produção videográfica *online* atravessada por outros vídeos em domínios estreitos à prática suicida. Essa avalanche de vídeos que, seguindo o mesmo padrão temático, apresenta pouca variação quando se trata de objetivos, pois em meio aos diversos vídeos de suicídio de curta duração aparecem alguns que são produzidos de modo a não incentivar tal prática. Enfim, estamos certos de que face às verificações e pontuações apresentadas é mister considerar a emergência atrelada aos vídeos de suicídio, que se fazem conhecer via *youtube*, e aos efeitos sócio-históricos acarretados por essa prática sob a forma de registro em audiovisual e sua circulação via *web*.

Neste ponto, gostaríamos de introduzir os espaços de distribuição deste vídeo que se desdobrou em sete compartilhamentos diferentes. Observemos o quadro abaixo e o sistema de rede de informações que ele gerencia. Por uma questão didática, escolhemos por falar em particular de cada item das indicações da tabela, mas não sem antes ressaltar que o jeito deles serem distribuídos os engendram um aos outros, de tal maneira que não é possível separá-los. Cada item é simultaneamente coadjuvante e ator principal nessa rede de visibilidades para o sujeito.

| TÍTULO | PUBLICADO | DURAÇÃO | VISUALIZAÇÕES | COMENTÁRIOS | COMPARTILHADO | COMUNIDADE |
|--|------------|---------|---------------|-------------|-------------------|-------------------|
| Vídeo mostra momento em que mulher se joga de prédio em Santa Catarina | 27/04/2015 | 2'28 | 260.308 | 285 | Alison Maia | PLANTÃO DA CIDADE |
| Mulher comete suicídio em Balneário Camboriú – SC 27-04-2015 | 27/04/2015 | 2'29 | 4.313 | 6 | Silver Dennis | - |
| Mulher se joga de prédio em Balneário Camboriú | 27/04/2015 | 2'26 | 1.760 | 0 | Ellen Quadros | |
| Mulher se joga senas (sic) fortes | 27/04/2015 | 2'23 | 170 | 1 | Humberto Patrício | -- |
| Mulher se joga de prédio se suicida | 29/04/2015 | 2'00 | 679 | 0 | WDWILYANA | OLHA ISSO |
| Mulher se jogando de prédio em Balneário Camboriú | 28/04/2015 | 2'29 | 7.013 | 10 | Rafael Floriani | -- |
| Mulher cai da sacada de um prédio | 30/04/2015 | 0'18 | 691 | 285 | Erinaldo Junior | -- |

3.1 Os títulos: o posicionamento do sujeito digital

O espaço linguístico que acolhe o título dos vídeos tem intrínseco à sua forma de distribuição a reduplicação do sujeito. Não apenas a informação em rede se multiplica, mas também o posicionamento dos sujeitos que ali se materializam. O funcionamento da identificação dos vídeos por meio da designação de títulos apresenta uma regularidade linguística da qual emergem três tipos de construções para a região de curiosidade do sujeito youtubológico. Por um viés, instauram-se posicionamentos sobre

o sujeito suicida, por outro, buscam imprimir características geográficas e espaciais, determinando, assim, um terceiro ponto, a configuração do tipo de acontecimento.

As marcas linguísticas apontam um condomínio social de estrutura nominal corporal genérica, *mulher*. Os sete títulos manifestam à vinculação do ato ao gênero. A marcação de gênero ainda que identifique o sujeito, o despersonaliza, levando em conta a dispersão do sujeito dentro de uma rede biológica, traçada essencialmente pelos aspectos e contornos socialmente definidos para um corpo. Tal maneira de apresentar o sujeito suicida, desidentificando-o, tirando-lhe o nome de nascimento, define-o, em ambiente sociohistórico, dentro de um sistema religioso que parece punir a morte sobre si mesmo. O tabu do ato de se matar se revela no apagamento do nome do indivíduo, negando-lhe, assim, um lugar de identificação social, apagando-o historicamente. Na prática que o indivíduo desenvolve sobre si mesmo, a linguagem e escolha do léxico aponta para uma maneira de aceitação da morte, que pode ser mais facilmente digerida quando se tratar de quem não tem um nome, sem sugerir uma história de vida ou um vínculo de proximidade do observador digital sobre esse acontecimento.

De fato, a morte se torna mais suportável quanto mais distante ela estiver de nós. Mesmo que esteja do outro lado do prédio, a morte é vista pela câmera do celular de quem o gravou, primeira forma de virtualização da morte enquanto acontecimento suportável de se ver. Em segunda instância, para nós que vamos apenas assistir o vídeo, trata-se de um acontecimento ficcionalizado, levando em consideração o distanciamento que a produção desse mecanismo de registro proporciona. Podemos ver a morte, sim, de perto, mas do lado de dentro da tela. Por isso, podemos vê-la, comentá-la, compartilhá-la: a morte não parece real, o real é uma filmagem que nos consola e que assola suavemente o medo daquilo que se teme. Portanto, as condições de se ver estão atreladas às maneiras de dizer sobre o sujeito do acontecimento.

No caso das escolhas verbais, o léxico se contextualiza como expressão de uma conduta moral. Dos sete títulos há quatro que fazem referências sobre o ato de jogar-se. Nessa instância, a singularidade do sujeito enquanto opção por essa atitude é colocada em evidência, criando a ilusão de apenas apontar a observação de um fato. Entretanto, reverenciar esse acontecimento para a fala ‘mulher comete suicídio’, faz emergir todo um discurso religioso, médico e psiquiátrico, não mais sob a ótica de uma simples e falsa observação. De outro modo, enfatiza o lugar de proibição social em atentado contra a vida.

Pois bem, acreditamos poder asseverar essas condições a partir das formações nas quais ela se apresenta. Estamos nos referindo, agora, à contradição que levanta o título que diz que o sujeito “cai da sacada”. No batimento entre as enunciações dos títulos, constatamos aqui não um eufemismo congênito. Mais forte, nos parece o desejo, em uma ponta, de apagar a observação da cena, em outra, de deslizar a posição do sujeito tomada, primeiro, como exercício de liberdade, ao escolher se jogar, segundo, na vigilância e condenação da conduta e, terceiro, por fim, considerar o acontecimento como uma tragédia sem escapatória do destino. Essa posição, sem dúvida, exclui qualquer responsabilidade do sujeito sobre si, seus atos e suas escolhas.

Em relação ao campo geográfico da sequenciação linguística dos títulos, as coordenadas do acontecimento enunciam singularidades que não poderiam ser simplesmente tomadas ao pé da letra. A materialização global da localização espacial do acontecimento apresenta uma regularidade. O olhar digital pronunciado na fala dos compartilhadores que postaram o vídeo se centra no prédio. Apenas uma verbalização mais aguda é ouvida ao destacar ‘a sacada do prédio’, especificidade significativa no tocante à paisagem que se produzira com o vídeo. Interessante observar que o olhar digital do sujeito que distribuiu o vídeo focaliza de modo mais contundente a região com

vistas a uma fiscalização do espaço, enquanto, a nosso ver, o horizonte da paisagem pictórica dada a nossa compreensão pela nominalização da ‘sacada’ é diminuída por um tipo de percepção geral do espaço no acontecimento.

O olhar vê, portanto, segundo a enunciação da maioria dos títulos, a exterioridade espacial, o prédio como a espacialização de um fora do sujeito suicida - enquanto olhar para a mesma cena considerando o horizonte do espaço da sacada, no qual o corpo se movimenta - alude para a interioridade da cena e, por consequência, para a contemplação do sujeito em seu espaço doméstico, íntimo, não público. A maioria das falas parece se isentar da invasão do espaço de intimidade do sujeito, o que justificaria o olhar indiscreto e sem culpa daquele que olha a vida alheia.

Indo para uma finalização parcial de elementos enunciativos no título, nos voltamos à geografização linguística dada ao acontecimento. Os enunciados linguísticos declaram o acontecimento localizado geograficamente em Balneário de Camboriú, de forma pontual, e em Santa Catarina, de forma geral. Ainda que tenhamos um espaço geográfico que pode ser marcada no mapa, somos da perspectiva que toma a incerteza das espacializações mesmo que elas se autodefinam como locais ou regionais. A movência da espacialidade em rede, no *youtube*, não parece funcionar do mesmo modo que nas organizações nacionais sobre o território. Enunciar um espaço determinado em rede é dispersá-lo em todos os sujeitos, cantos, solos e formas de visualização a que eles podem estar concernidos. Ao se dizer tal cidade ou tal estado, no espaço digital, parecemos que o funcionamento administrativo territorial cai por terra. As fronteiras são tão largas, fluídas e de uma amplitude que talvez não possamos medir sua dimensão ou compreendê-la em extensão física, visto que a dispersão do espaço digital é uma contundente evidência. Com Strangelove (2010, p. 31) repetimos, em nossa tradução, que “não há mais nenhum solo local na face da terra”. O que é o ‘local’ no espaço digital globalizado? Tal envergadura discursiva nos leva a crer que a geografização linguística não corresponde à geografia digital em rede tamanha sua dispersão, fluidez e fugacidade da nuvem de informações. Em espiral, um único acontecimento, devido a sua repetibilidade, compartilhamento e aos intrincados elementos de distribuição que cuidam de sua circulação, assume um caráter, não diríamos universalizante, mas heterotópico, apontando para o poder da transgressão das fronteiras e assimilação de espaços que, longe de nós, em contradição, constituem o dentro de todos nós: nada mais que a sagitalidade dos contornos da história das tecnologias móveis dos meios específicos de mobilidade física, portabilidade técnica e usabilidade singular.

3.2. Delimitação temporal: o domínio de atualidade do sujeito digital

Se as fronteiras espaciais se diluem, a distribuição temporal segue a lei de uma escala precisa. A audiovisualidade em questão configura um espaço temporal muito bem determinado, entre os dias 27 e 30 de abril de 2015. Estamos certos de que essa periodização não seria jamais aleatória, pois ao tomarmos essa produção audiovisual como um acontecimento, observamos a exigência de uma condição que a emplasasse em um tempo. Esse tempo ao qual nos referimos concerne a “um domínio de atualidade, definindo os problemas presentes” (FOUCAULT, 2000a, p. 67), que materializa o espaço e o tempo do sujeito digital. O aspecto da força de um acontecimento presente invade a rede, justapondo a delimitação de um período à camada histórica do corpo suicida sob uma brevíssima escala temporal. O estrondoso impacto dessa produção, portanto, se constrói tanto pela ênfase de sua condição de atualidade em um dado presente quanto pelo choque da curtíssima distribuição temporal do vídeo.

Nesse sentido, “cada periodização recorta na história um certo nível de acontecimentos e, inversamente, cada camada de acontecimentos pede sua periodização” (FOUCAULT, 2008, p. 63). É importante ressaltar que estamos diante do quadro de uma cronologia estreita que faz emergir um acontecimento único que, a nosso ver, introduz uma ruptura na inscrição do sujeito digital e no rumo da história de nossas vidas cotidianas. O escalonamento temporal cujo período data a história da vida no ‘agora’, muitas vezes formatado pelo sujeito digital na produção audiovisual no *youtube*, nos propõe a detecção da interrupção de uma continuidade histórica. Mais especificamente, a cronologia espremida estabelecida para o acontecimento suicida não entra em oposição descontínuo de sua espacialidade. Esse intrincado jogo entre espaço-tempo, não determina para apenas um tipo de aspecto para o tempo dado. Ainda que seja mister fixar os limites temporais, compreendendo-o no interior de nossa atualidade, não há tempo que se feche em um relógio, não há calendário que encerre uma data específica. O escalonamento temporal está, sem dúvida, funcionando em relações enunciativas, ou seja, a data, traço cronológico, nos faz sentido apenas em seus deslocamentos relacionados aos acontecimentos que o precederam e àqueles que dele surgirão.

Portanto, o fator tempo não é dado por si, ele vale enquanto ponto para as cercanias dos acontecimentos e dos estratos que o fazem existir. Talvez o mais importante seja a questão de que o sujeito se reconhece a partir de um período marcado no tempo que lhe possibilita ver a si mesmo naquele pronunciamento audiovisual: um encontro entre ele – o sujeito – o seu espaço e o tempo que o determinam como desdobramento de uma história digital.

A característica temporal também é demarcada pela duração dos vídeos. Os vídeos não vão além de dois minutos, espaço de tempo pelo qual percorremos nosso olhar sobre a enunciação do corpo suicida. A brevidade da duração dos vídeos no *youtube* é um traço determinado já pelo próprio sistema de veiculação dos vídeos. O *youtube* não encoraja postagens mais longas do que dez minutos. A coerção do suporte de acolhimento dos vídeos em rede, a brevidade vidiática é, sobretudo, uma faceta da alma do negócio no mundo de compartilhamento de vídeos, como apontado em manuais de produção e edição de vídeos no *youtube* (LASTUFKA, DEAN, 2009; CARROLL, 2014). A duração dos vídeos se torna uma estratégia, uma tática de gerenciamento do espaço digital. Quanto mais breve, mais as chances de os vídeos serem vistos na sua integralidade. Isso aponta para atitudes digitais dos sujeitos diante dos vídeos: sob um ângulo, eles parecem ser um meio de matar o tempo entre uma atividade e outra, um tipo de pausa, um cochilo para revigorar as forças e continuar tarefas disciplinadoras do dia-a-dia; sob outro, os sujeitos espectadores mantêm sua atenção por muito pouco tempo sobre o objeto audiodigital. O olhar digital é, então, intenso, porém, fugaz. A visualidade do sujeito se faz esperta, rápida, aguçada, parece seguir um alvo, determinar uma presa, que ao ser alcançada, se satisfaz e salta para outros espaços de atualidade para o sujeito das digitalidades.

O fator tempo, dessa maneira, se manifesta sob dois contornos bastante peculiares. O primeiro diz respeito às expressividades do traço socialmente marcado na cronologia dia, mês, ano. A segunda, constitutiva da primeira, admite e reafirma a condição de existência que materializa a virtualidade da vida do sujeito digital, sua liquefação do olhar e atitudes voltadas à multitarefas, colocando em relevância a esfera da simultaneidade das ações, que privilegia aquele que, em um mesmo tempo, pode realizar e vivenciar uma multiplicidade de práticas socioculturais em curto espaço de tempo. Em outros termos, preferimos dizer que o sujeito assume sua posição heterotópica face ao mundo, desdobrando-se do seu universo doméstico para uma gama

de possibilidades infinitas em direção a outros tempos e espaços, desenhando as linhas geográficas de um tempo e espaço que não podem ser tomados dentro de sua estrutura cronológica e local. O sujeito digital tem a experiência de si no exterior de si mesmo. Isso produz um efeito de onipresença e imortalidade, estética de vida dos deuses, que nos eleva do mundo dos mortais por meio do mundo digital: o sujeito digital, comum, infame, se transforma no deus de sua história transpessoal e intransponível.

3.3 Visualizações, comentários, postagens: um regime jurídico-político

Uma maneira de considerar as visualizações e os comentários de vídeos no *youtube* diz respeito ao sucesso ou ao fracasso da recepção e interação de um certo tipo de compartilhamento. Essa atitude face à postagem e compartilhamento trata o vídeo como um jogo de números, que visa fazer com que ele seja listado como *top* em uma avaliação por visualizações. Dessa perspectiva, ver e comentar vídeos do *youtube* são tomados enquanto instrumento de produção de *marketing* pessoal ou profissional. Na mesma linha, os comentários de vídeos são considerados o ponto alto da interação, pois quanto mais comentários você recebe, mais seu vídeo pode subir na lista dos vídeos mais vistos, como também essa é uma porta para conhecer os usuários que visualizaram seu vídeo, fazendo a rede de interconexão se ampliar. A questão que nos interessa é a mesma, ou seja, a dilatação do espaço de visibilidade dos vídeos, mas esse posicionamento abriga estratégias diferentes e mais complexas do que a do gerenciamento marquetário de si ou de uma empresa.

Quando um usuário do *youtube* clica um vídeo, o assiste e é impulsionado a deixar um comentário, ele se revela como um sujeito digital a partir de uma noção “jurídico-política”, para tomar de empréstimo um termo de Foucault (1985, p. 157). Tal atribuição coloca em pauta estações bem delimitadas acerca do sujeito digital. Ver, comentar e postar vídeos são condições que delinham um domínio, um dado território digital e, como toda e qualquer região, a ação que incide sobre essas posições é a de fiscalizar e gerenciar de forma estratégica. Isto nos leva a atrelar a produção a um sistema político cujas leis são criadas pelos usuários, a fim de dominar o campo digital e instalar ali suas marcas e singularidades. A política, portanto, é aquela que se desdobra em um horizonte militar, desembocando na administração de si e do outro por meio do ver, do falar e do deixar ver as imagens, letras, e ouvir sons que são infinitamente dispersadas em espaço digital. O jurídico se constituiu por meio dos modos de enunciar nesses três vieses, ou seja, de produzir um filme profissional ou caseiro que institui uma posição social e firma uma ordem judiciária do dizer.

Olhando nosso vídeo-objeto em questão, tomemos o caso do primeiro vídeo de nossa listagem com mais de 260 mil visualizações. Os visualizadores, ao se tornarem coautores do vídeo e testemunhas oculares do suicídio de Beatriz, se engajam politicamente, uma vez que se conduzem em marcha, erguendo barricadas sobre um acontecimento, isolando-o e confinando-o ao olhar de uma comunidade. Juridicamente, os comentários materializam a organização política baseada em uma luta de forças de dizeres de espanto, indignação e também de irritação. A lei que rege o ver as imagens de suicídio podem ser lidas em estilhaçamentos de falas, das quais escolhemos uma das quais cujo discurso se repete também nos comentários das outras postagens. Aqui vai: *quem filmou, filmou calado, não ligou pra policia nem pro corpo de bombeiro, se ele tivesse filmado dizendo gente olha aí vou ajudar essa mulher !!! teria menos audiência e seria herói, preferiu grande audiência e se tornar um trouxa e omissos em ajudar alguém, um dia ele vai colher o que plantou !!!!*(Comentário de *Trono de Pregadores*).

O estrato histórico da fala de Trono de Pregadores é do segmento bíblico e arrasta consigo o plano judiciário e político da condenação, da culpabilização e do encarceramento do sujeito que filmou vídeo. A vida se cerca de flores e é tratada como bem sócio-religioso, foco que se tornou um nó na rede digital para os comentários que derivaram deste vídeo. A problematização de ver abre um mar vermelho de discussões com dois lados: posso ver um acontecimento e apenas registrá-lo ou ao ver uma cena estou instado a alterá-la? Em ambas as possibilidades se instalam uma noção jurídico-política, o exercício é observar, apresentar, descrever e mostrar o funcionamento das condições dos aspectos que o fundamentam.

No caso de nosso vídeo, a individualidade do nome do usuário que o postou, compartilhando-o, é Alison Maia. Porém, antes de ser a designação para um sujeito comum reapresentando a história, descobrimos que seu posicionamento é fortemente institucional, pois a descrição do vídeo é dada por uma instância midiática de reportagem, *Repórter Cidades*. Frisamos que a postagem é, portanto, de uma Comunidade, *Plantão Policial*, alçando a veiculação deste vídeo para o posicionamento de uma voz autorizada de publicação de notícias, não é claro, sem deixar de sustentar o traço de olhar criminoso sobre o acontecimento visualizado, discurso que prolifera nas páginas e telas de mídias policiaiscas.

Para finalizar este item, é válido deixar dito que o político e jurídico são estratégias de poder para o gatilho e procedimento de criação de visibilidade de si, considerando-se os modos de se enunciar, deixando-se pelo menos vislumbrar o tipo de saber que a quantificação de visualizadores e comentários, como também o referido autor dos compartilhamentos estabelecem formações específicas para o sujeito digital.

4. Prática digital de si: os modos de ver e as formas de enquadrar o corpo

Filmar com a câmera do celular é uma condição estratosférica. Os elementos de formação do objeto na cultura do celular têm algumas práticas determinantes de alta resolução na construção do sujeito digital, que foram inspiradas e deslocadas para o campo discursivo, a partir da discussão de Ingrid Richardson (2007) sobre o estatuto do corpo nas mídias móveis.

As maneiras particulares de praticar a filmagem com câmeras de celulares, ou seja, os modos específicos desse suporte se dar a utilizar é que garantem e gerenciam certas possibilidades da produção desses vídeos. Primeiro, a mobilidade do objeto o submete totalmente ao sujeito digital, mais especificamente, ao corpo do sujeito digital, que o deita, coloca no bolso da calça, entre a barriga e a calça, é pego com mãos vorazes e levantado bem alto ou simplesmente colocado à altura do peito, seguindo a respiração e o bombeamento do coração: uma erótica corporal do vídeo de celular. Segundo, é a fisicalidade do corpo no espaço ocupado pelo operador do celular que estabelece o escalonamento das distâncias do campo visual. Consequentemente, terceiro, ao gesto de enredá-lo em uma única mão é reservada à máxima glauberiana de “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”, hoje presente na prática cinematográfica de todo e qualquer sujeito da telefonia digital. O gesto de movimentar o celular por uma mão produzirá singularidades muito relevantes e únicas na prática da filmagem de vídeos. Quarto, junto com a mão, a coordenação do olho afiado do diretor da vida comum é o responsável pelo movimento, foco, angulação e enquadramento do espaço e do corpo. Quinto, a audição dos sons faz parte do processo de construção do discurso e está vinculada à tecnologia do microfone do celular cujo alcance é que garante o que pode ser ouvido por nós. Estamos destacando, então, estratégias-corpóreo-digitais de um esquema corporal que constitui o suporte tecnológico do celular como o conhecemos

hoje. Sexto, essas possibilidades das audiovisualidades acabam por implicar no retorno do sujeito a si como efeito de uma conversão, reformulando aspectos da história social.

Os seis canteiros que destacamos nos servem como ferramenta para descrevermos e analisarmos os caracteres da formação do vídeo reduplicado sobre o suicídio de Beatriz.

O vídeo do suicídio de Beatriz é gravado com uma câmera de celular de resolução relativamente boa. As versões mais desfocadas e opacas que vemos no *youtube* podem ser em decorrência de *download* e conversão do vídeo para formatos diferentes do original. O fato de toda operação de filmagem ser feita com o celular na mão de seu usuário - experimentando o melhor ângulo e enquadramento mais adequado, além dos esforços corporais próprios de adequação ao olhar da imagem - faz com que a movimentação e transição da gravação de dentro para fora sejam irregular, muitas vezes trêmulas e flutuantes, traços constitutivos da mobilidade do celular face às intempéries corporais e espaciais do sujeito que filma.

Daquilo que pode ser visto, observamos que Beatriz está sendo filmada de dentro um apartamento ao vermos uma parte da parede esquerda do recinto durante a flutuação da filmagem. Isto acarreta um efeito cinematográfico relevante, evidenciando um plano dentro de outro plano, para nós, um tipo de desdobramento espacial que eleva o número de perspectivas e sentidos em torno da geografia do olhar. Temos, sob essa ótica, um tipo de enquadramento que mobiliza, em primeiro plano, a pilastra que vemos do apartamento, para sua reduplicação em um segundo plano, geral, ou seja, aberto, que nos dá a possibilidade de ver o prédio, a sacada e Beatriz. O ângulo da filmagem se fixa a partir de uma leve *plongée*, isto é, um olhar com uma breve angulação de cima para baixo, fato revelador de que o sujeito que filma mantém sua câmera de celular posicionada de uma altura superior ao apartamento de Beatriz.

Daquilo que pode ser ouvido, verificamos que existe um tipo de estalido que parece vir de dentro do apartamento de quem filma. Esse tipo de ruído é ritmado e se afina mais no final do ouvido, podendo ser identificado com sons de uma porta batendo ou janela se fechando. Do lado de fora, ouvimos a cidade, basicamente, barulho de carros transitando. Essa é a sinfonia experimental, ainda inacabada, do filme de Beatriz. Diante dos recursos audiovisuais que emergem da produção do sujeito digital, se formaliza a sonoridade e o enquadramento do espaço, artefatos para a presença do corpo que vemos.

Da câmera, nosso olhar, em um primeiro momento, se refrata escrutinando todo o espaço: a nossa frente vemos à esquerda um prédio com paredes azuis, à direita outro verde, colocando o prédio, em rosa, o de Beatriz, no centro. Um jogo de cores dado pelo cenário da cidade, que não passa despercebido, uma vez que singulariza cromaticamente cada espaço. Ainda que o plano seja geral, nosso olho se fecha em *close* ao percebermos Beatriz que dança nua na sacada. Muito interessante destacar que, apesar de não haver a utilização do recurso de *zoom* da câmera, nosso modo de ver o acontecimento faz com que nosso próprio corpo desenvolva esse mecanismo e atualize o recurso do *zoom* por meio do afunilamento de nosso próprio olhar.

Nossos olhos de *zoom* presenciam a execução do balé de Beatriz. Seu corpo experiência todo o espaço da sacada. Passando pela porta que leva à sacada, Beatriz levanta os braços, pula, movimenta seu tronco para a esquerda, estende o braço a frente do corpo, seus lindos e longos cabelos se balançam, senta no parapeito da sacada, desce e volta para ficar em pé até sentar-se novamente, agora do lado de fora do parapeito. Beatriz dança uma música que não ouvimos, mas que sentimos pelos seus trejeitos. Sua desenvoltura corporal, seus gestos de suspense e seu figurino - a própria pele - nos permitem sentir o frescor da brisa que seu corpo em movência nos sugere. Do topo de

sua sacada, Beatriz sentada no parapeito longamente parece refletir, pernas abertas – sexo ao infinito –, os cabelos escuros contrastam com a pele clara. Levanta-se, abre os braços. Espera. Esperamos. E pula de pé no vazio. Seu grito ecoa num longo *Ahhh* enquanto cai. Seu corpo se lança ao espaço sem amarras. Sua voz, toda respiração para fora, esvaziando o corpo, diz uma frase cujo sentido, não sabemos se certo ou errado, é interpretado por outras vozes. Sim, enquanto nosso sujeito digital via a cena pelo celular, mais sujeitos possivelmente em outros andares de seu prédio assistiam a cena a olho nu, exclamando “Meu Deus”, expressão recorrente em vídeos de suicídio. O “Fim” de Beatriz se completa com um fora de campo. Não vemos seu corpo no chão, mas ouvimos a força, o peso, o desejo de Beatriz ao alcançar o limite do espaço que propôs e viveu a sua maneira, sem as coerções do ferro da sacada, da armação do prédio, com o voo interrompido pelo concreto do chão: a resistência de Beatriz fala por meio do som do forte impacto de seu corpo contra o chão. Dois gritos, um da voz, um do corpo, no exercício de liberdade espaço-corporal, que completa a trilha sonora da vida de Beatriz. Três movimentos concêntricos aparecem como discurso da relação do sujeito digital com o corpo do sujeito suicida que é escrutinado pelo nosso olhar. A visualização e percepção sonora do vídeo que assistimos evocam uma forma de conversão do olhar, propiciado pelo sujeito digital em questão, dando a “possibilidade para o sujeito de ver a si mesmo” (FOUCAULT, 2004 p. 373) e voltar a si mesmo por meio da prática e dos engendramentos do olhar digital. Queremos dizer que a prática de filmagem de celular pode se transfigurar numa prática de saber do sujeito sobre si mesmo. De um ponto, o sujeito que filma não está só. Ele é constitutivo à história de Beatriz e não pode, nem que quisesse, se isentar dela. A relação do sujeito que filma se vincula, em primeira instância, à vida de Beatriz, em um nível, a todas as pessoas que viram naquele momento esse acontecimento e, ainda, em outro aspecto, a circulação que atinge também o nosso olhar de espectadores. A história é moldada pelo funcionamento regido entre sujeitos do cotidiano. A refração de quem vê, sobre quem é visto, em uma coletividade ali presencial da cena, como também a reduplicação dos vídeos e a visualização de sujeitos outros sobre o vídeo, configura uma prática que exige que os sujeitos retornem a si mesmo, reassumam a atenção sobre si.

O sujeito digital, portanto, não é apenas quem filmou a vida de Beatriz, mas todos os sujeitos que em rede se deslocam de seu espaço tópico para se transmutar na possibilidade de outros espaços de vida, que implicam no contato do sujeito com formas de verdade das suas condições de existência e com práticas de liberdade arremessam o sujeito a espaço e corpos no interior-externo de si. Olhar e ouvir o outro, registrando isso em vídeo e vendo-os no *youtube* elencam práticas de se olhar a si em um universo da heterodigitalidade pessoal.

5. Considerações finais

O som do arrebatamento do corpo de Beatriz ainda ecoa em nós. Essa infinitude e incompletude do dizer assimilam mais adequadamente aquilo que está por vir do que aquilo que já aconteceu. Não nos caberia aqui retomar os pontos que levantamos. Acreditamos que na impossibilidade de chegarmos a conclusões, solicitamos de nosso *corpus* questões para dispersar as problematizações. Por isso, mais relevante pensamos que seja evidenciar as várias rupturas que nossa discussão produziu até, aqui, sobre o texto e sobre nós. Ao nos situarmos em um campo da digitalidade buscamos mostrar como ele se estilhaça por meio de vários modos de funcionamento da enunciação, considerando os objetos internos à digitalidade e às condições de possibilidade que fazem com que ele emerja. O que não dissemos é que o que chamamos de digitalidade

está constituindo um espaço e um corpo em ambiente tanto para o usuário do celular quanto para o *youtube*, que extrapola a noção com este nome, digitalidade. Consideramos a possibilidade, agora, ao final de nossas reflexões de compreendê-la como heterodigitalidade, considerando as possibilidades de virtualidade que Foucault (2013; 1984) levanta em suas discussões sobre o Corpo Utópico e os Outros Espaços. Se pudéssemos continuar essas reflexões a partir de agora, seria dessa forma que a designaríamos.

Posta esta conclusão sobre a heterodigitalidade, destacamos que a primeira forma de referenciação do sujeito é a prática de si, que aparece em nosso texto apenas no final, mas que precisava minimamente do recheio que apresentamos para não ter aparência de estar solto no espaço. O vazio que enfrentamos é o de não poder, neste momento, expandir esta discussão nestas páginas. Chamamos a atenção, porém, que a noção de prática de si nos foi inspirada pelas ideias de desdobramento e reduplicação do olhar que, *grosso modo*, faz fronteiras com as formas que levam o sujeito a uma conversão do olhar sobre si mesmo, discussões que são encetadas por Foucault (1963; 2004) em *A linguagem ao infinito* e a *Hermenêutica do Sujeito*. Acima de tudo, a questão que nos alimenta e nos é cara trata da questão do espaço e do corpo enquanto heterotopia. Para contemplar, nesta versão, as filigranas de uma prática de si por meio da prática do uso do celular e a ordem de ver e ouvir e falar que o *youtube* instaura, passamos em nossas interlocuções para o esquema deste artigo sobre a discussão de um panoptismo digital. Ou seja, muito resumidamente, temos uma tendência a pensar que a câmera fácil do celular à mão serve como um inspetor geral por 24 horas sobre os fatos e acontecimentos da vida. De outra forma, acreditamos que a força do olhar na câmera manifesta um sintoma e faz nascer uma clínica digital, duas fontes inesgotáveis para pensarmos o sujeito de hoje com Michel Foucault (1997; 2001), respectivamente, tomando *Vigiar e Punir* e o *Nascimento da Clínica*. Portanto, nossa atitude discursiva nos exige sempre e constantemente o deslocamento de posições, objetos, estudos e valores, a fim de detectar formas de viver em nossa sócio-heterodigitalidade, que são nada mais que o desejo de cada pesquisador em produzir um saber sobre si, lugar de pistas do interior de cada em uma *web* que visa a constituição de nós mesmos: um modo de preparação para viver o que chamamos de outras etapas de nossas vidas. Isso pode ser realizado por um sujeito qualquer, em uma cidade qualquer, em um tempo qualquer. O que foge no digital é aquilo que nos move a continuar. Sim, há localizações pontuais. Mas por que não tomar a prática de si em sua cultura das heterotopias, se podemos respirar nas vidas alheias que nos constituem?

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Ed. Cia das Letras, 2007.
- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube: online videos and participatory culture**. Polity Press: Cambridge, UK, 2009.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Trad. Carlos Juncá. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.
- CARROL, Brian. **Writing & Editing for digital media**. Routledge: New York, 2014.
- DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Cláudia Santana Martins. In: **Os Estratos ou formações históricas: O visível e o enunciável**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, Michel. Conversa com Werner Schroeter. In: MOTTA, M. B. da. (Org.). **Ditos & Escritos V. VII Michel Foucault: Arte, Epistemologia, 253 Filosofia e**

História da Medicina. Tradução de Vera Lúcia. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. p.102-112

_____. **O Corpo Utópico, as Heterotopias.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2009.

_____. A linguagem ao infinito. In: _____. **Ditos e Escritos III.** (org. MOTTA, Manoel Barros da). Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 47-59.

_____. Sobre as maneiras de escrever a história. In: _____. **Ditos e Escritos II** (org. MOTTA, Manoel Barros da). Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Trad. Elisa Monteiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 62-77.

_____. Aula 24 de fevereiro de 1982. Primeira hora. In: FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito.** Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 351-376.

_____. **La vie des hommes infames.** In: _____. (org. Daniel Defert e François Ewald). *Ditset Ecrits II* (1976-1988). Paris: Quarto-Guallimard, 2001, p. 237-253.

_____. **O Nascimento da Clínica.** Trad. Roberto Machado. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense. 2001

_____. **Arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

_____. **A Ordem do Discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Edmundo Cordeiro. 15ª ed. São Paulo: Loyola, 2000b.

_____. **Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão.** Trad. Lídia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **História da sexualidade 2.** Trad. Thereza Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

JENKINS, Henry, **Cultura da Convergência.** Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

LASTUFKA, Alan; DEAN, Michael W. **Youtube. An insider's guided to climbing the charts.** O'Reilly Media: USA, 2009.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. In: LEÃO, Lúcia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

RICHARDSON, Ingrid. Pocket tecnospaces: the bodily incorporation of mobile media. In: Goggin, G. (org.). **Mobile Phone Cultures.** United Kingdom: Routledge imprint of Taylor & Francis, 2007, p. 66-76.

_____. **Nietzsche, a genealogia e a história.** In: Microfísica. Trad. Roberto Machado. Ed. Sabotagem, 1985.

Strangelove, Michael. **Watching youtube: extraordinary videos by ordinary people.** University of Toronto Press Incorporated: Canada, 2010.

YOUTUBOLOGIA

https://www.youtube.com/watch?v=rehnhjf_8_4>. Acesso no dia 31 de Julho de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=RgxBWOBLGfM>> . Acesso no dia 31 de Julho de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=ayyRQ2DzvX8>> . Acesso no dia 31 de Julho de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=0s6SejylMeg>> . Acesso no dia 31 de Julho de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=l9hnyLSWQ40>> . Acesso no dia 31 de Julho de 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=VmdJ4Z6Grtk>> . Acesso no dia 31 de Julho de 2015

https://www.youtube.com/watch?v=hJ_V7tpATHQ> . Acesso no dia 31 de Julho de 2015