***YOUTUBE* E A SUA POLÍTICA NARRATIVA PARA UM POSSÍVEL VÍDEO-CINEMA SELETIVO**

Fábio Jabur de Noronha [[1]](#footnote-2)\*

**RESUMO**

O objetivo é investigar a possibilidade de a automação implementada na plataforma de compartilhamento *YouTube* ter a noção de *montagem* como estrutura narrativa. O *YouTube* será tratado com um tipo de *objeto técnico*, referindo-me a Gilbert Simondon, em seus diferentes estágios de concretização, quais sejam: o estático, o dinâmico e o das estruturas em rede. O terceiro estágio é, em princípio, o mais representativo. Pergunto-me se a noção de montagem poderia desencadear um tipo de vídeo-cinema não formalista, implementado por variantes dos protocolos atuais, cujas temporalidades seriam vertiginosamente ampliadas se comparadas as dos dos filmes tradicionais. Assim, os algoritmos tratariam da afinidade dos conteúdos e também da coerência destas montagens. A hipótese é de que a emergência de um vídeo-cinema autônomo imprimiria na cadência de vídeos do *YouTube* um tipo de vocabulário audiovisual normativo que, paulatinamente, adequaria quem está diante da tela em categorias de acoplagem ainda mais involuntárias e blindadas por universos narrativos não divergentes. Neste cenário, o vídeo-cinema de *YouTube* não seria esvaziado dos respectivos pesos políticos, oriundos dos diversos conteúdos disseminados pelos milhões de canais hospedados pelo *Google*, mas, talvez, o consenso produzido por essas montagens algorítmicas acabasse arranjando *comunidades biológicas acríticas* dentro do território da política.

**Palavras-chaves**: Gilbert Simondon; Objeto técnico; Vídeo-cinema; Montagem; *YouTube*.

Quando submeti o resumo deste texto ao *Encontro Virtual da ABCiber* a pandemia ocasionada pelo COVID-19 já se arrastava mais do que o esperado, desenhando com força o contexto sinistro das milhares de mortes diárias. No início do ano ainda tínhamos a fantasia de que o *prazo de validade da pandemia* seria de dois meses, de que tudo voltaria ao normal depois desta previsão. Uma “normalidade”, aliás, objeto de muitas críticas, porque, no Brasil, ligada às ações de um governo neofascista com tendências genocidas: no dia 22 de maio, um vídeo da reunião entre o presidente Jair Bolsonaro e seus ministros, que teve lugar um mês antes, foi liberado pela Justiça Federal; nele, o agora ex-ministro da educação declara que odeia a expressão “povos indígenas”; o ainda ministro do meio ambiente defende “aproveitar a pandemia para fazer passar leis” de desmatamento da Amazônia; o da economia, que também permanece, festeja o congelamento dos salários de parte dos funcionários públicos, afirmando que acabava de colocar “uma granada no bolso do inimigo”.

E nem sequer chegamos ao pior cenário: enquanto reviso este texto, soube da notícia de que hoje morreram no país 1380 pessoas vítimas do vírus. Vivemos esta situação especialmente dramática sob um governo de extrema direita que insiste em dizer que os fortes sobreviverão e que as milhares de mortes decorrentes “fazem parte do negócio”. É difícil mudar de assunto vivendo no Brasil atual.

Com o distanciamento social indicado pela Organização Mundial da Saúde, para minimizar a transmissão do COVID-19, o uso de redes telemáticas ficou mais intenso. E, com isso, as empresas que controlam o trânsito de dados, nas diversas redes, passaram a lucrar mais do que nunca com esta espécie de encarceramento em massa; e, também, com a gestão dos corpos alocados ainda mais demoradamente diante das telas, manipulando diferentes objetos interconectados remotamente – corpos também *infectados* por esta outra pandemia ligada ao mundo digital.

O *YouTube* é uma das principais plataformas de compartilhamento. Nesta posição, organiza parte significativa do acesso a conteúdos em áudio e vídeo, definindo narrativas discursivas e comerciais. A plataforma é um tipo de mercadoria que incorpora outras mercadorias, pode ser propulsora de ideologias e influenciar o comportamento de parcelas das sociedades em que sua existência é permitida. A empresa proporciona uma experiência fluida no mundo digital pela a articulação algorítmica entre *Feedback* e *Deep Learning*. Esse sistema de *aprendizagem* e *reposta* opera nas indicações dadas pelo *YouTube* e, com o encadeamento automático de *um vídeo depois do outro*, também no tipo de interação que o usuário terá. De forma esquemática, este é o funcionamento: as palavras-chaves buscadas são associadas à localização geográfica de quem as digitou; lugares e interesses são ligados entre si e os computadores; *hardware* e *software* funcionam juntos para estruturar redes de afinidades compartilhadas. Quanto maior for a rede de computadores, maior será a fluidez e menos as interfaces do *hardware* e do *software* serão percebidas:o acréscimo de fluidez das redes é diretamente proporcional ao aumento do número de computadores – *big data*. Tal antecipação algorítmica de conteúdo já é capaz de paralisar milhares de pessoas: o *feedback* à palavra-chave é dado pelo computador e não pelo usuário que, em geral, tende a confirmar a sequência familiar proposta pela resposta do *YouTube* – e, hoje, no contexto da pandemia, além da *monocromia* temática, o *feedback* da busca contempla, para a maioria dos usuários não pagantes, a propaganda de algum serviço de *delivery*. Cabe lembrar, ainda, que número de *likes*, compartilhamentos, inscrições, membros, também afetam diretamente no *como* a indicação e a distribuição dos conteúdos acontecerá.

A sequência do texto que segue é a seguinte: apresentarei um breve contexto sobre o vídeo e as redes de computadores; depois, justaponho as ideias de Simondon sobre os estágios de concretização do objeto técnico, com exemplos de sua época, aos questionamentos sobre a forma de funcionamento do *YouTube*. Devido à justaposição dos textos, o meu e o de Simondon, o descolamento temporal entre os discursos ficará evidente e a narrativa, em alguns momentos, forma uma espécie de colagem. É meu interesse, com essa trama textual narrativa, que tal separação se mantenha para provocar o leitor a se posicionar e a trazer suas próprias experiências à leitura. Nesta investigação, o *YouTube* será tratado com um tipo de *objeto técnico* em seus diferentes estágios de concretização, quais sejam: o estático, o dinâmico e o das estruturas em rede (SIMONDON; MOYNE, 2013c). O terceiro estágio é, em princípio, o mais representativo para localizarmos a montagem algorítmica do *YouTube.*

Meu objetivo é investigar a possibilidade de a automação, que já responde pelas sequências de conteúdos em vídeos da plataforma *YouTube*, ter a noção de *montagem* como estrutura narrativa. Pergunto-me se a montagem e seus cortes poderiam desencadear uma certa noção de vídeo-cinema não formalista, implementada por variantes dos protocolos atuais que viabilizam o compartilhamento ideologicamente personalizado e massivo de conteúdos: os algoritmos tratariam da afinidade dos conteúdos e também da coerência das montagens – cujas temporalidades seriam vertiginosamente ampliadas se comparadas as dos filmes tradicionais; tratar-se-ia de um tipo de montagem que visa outro tipo de imersão. Mas, obviamente, uma terminologia tradicional do cinema não poderia ser transposta diretamente para este cenário. De fato, esta discussão não é norteada pela forma plástica das tradições cinematográficas, em suas sutilezas. A junção vídeo-cinema aproxima dois aspectos relevantes destas tecnologias: a forma contínua da transmissão do vídeo, em *abismo*, e a montagem cinematográfica feita de cortes; a montagem, então, sendo uma ferramenta de controle, tendendo à perfeição, seria impressa na forma do vídeo, muito mais condicionada ao encadeamento de registros.[[2]](#footnote-3)

A hipótese é de que a emergência de um vídeo-cinema autônomo imprimiria na cadência de vídeos do *YouTube* um tipo de vocabulário audiovisual normativo que, paulatinamente, adequaria quem está diante da tela em categorias de acoplagem ainda mais involuntárias e blindadas por universos narrativos não divergentes. Neste cenário, o vídeo-cinema de *YouTube* não seria esvaziado dos respectivos pesos políticos, oriundos dos diversos conteúdos disseminados pelos milhões de canais hospedados pelo *Google*, mas, talvez, o consenso produzido por essas montagens algorítmicas acabasse arranjando *comunidades biológicas acríticas* dentro do território da política.

Os extratos dos textos de Simondon aqui organizados constituem um espelho para vermos o funcionamento dos aparelhos atuais, sejam os objetos concretos que colocamos em nossos bolsos, sejam as grandes corporações, como o próprio *YouTube*. A concretização do objeto técnico ocorre na articulação entre o objeto, suas partes constituintes, as pessoas que agem nelas e o ambiente socioeconômico. Simondon, a partir das redes de transmissão de informação, rádio, telefone, satélite, já nos anos 1960, vê a possibilidade de implementação de redes com características comuns às que encontramos em nossos dias, as quais, simultaneamente, são capazes de transportar conteúdos distintos e agregados.

Em 2005, quando escrevia minha dissertação de mestrado em poéticas visuais, notei, a partir de uma breve análise do funcionamento do *Gmail*, o que viria a se tornar o modelo de gestão das redes sócio-técnicas: monitoração e comercialização dos nossos corpos, desejos, intenções, segredos e medos. Em uma palavra: monetização dos afetos.[[3]](#footnote-4) Na época, li o contrato que regulava os termos de uso do *Gmail*. Já estava tudo lá, embora em outras palavras, constava nos termos de uso o seguinte: nós (os aparelhos ideológicos corporativos) lemos os seus *e-mails* e, sim, comercializamos a sua intimidade. Me lembro que comentei este fato no ambiente acadêmico e a resposta foi unânime: mesmo mostrando os termos de uso, meus colegas consideraram minhas observações um tanto paranoicas. Mas quinze anos depois, o que dizer? *Ignorância é uma benção*! E esse comportamento por parte de quem está submetido às redes sócio-técnicas, infelizmente, continua o mesmo: os termos de uso são ignorados, raramente são lidos – *e o engajamento de esquerda mantem voluntariamente os vínculos com organismos de extrema direita como o WhatsApp, FaceBook, Instagram*. Curioso, não?

Existem diferentes níveis de acesso permitidos às redes telemáticas, eles determinam suas configurações e também dependem delas. Quando nos conectamos a qualquer rede aceitamos suas condições de uso. Ao visualizarmos um vídeo no *YouTube*, por exemplo, acionamos – com o clique no ícone de *play* ou com o toque na barra de espaço ou na tecla *k* do teclado – um conjunto de *hardwares* localizados em diferentes partes do mundo. Os computadores são espécies de controles remotos: se um vídeo começa a ser reproduzido na tela do *meu* computador, é porque uma maquinaria foi acessada remotamente, muitas vezes, em um outro continente. *O* *que se passa na minha* tela é uma resposta afirmativa daquilo quese move em um outro lugar qualquer; e, na maioria das vezes, não sei onde essa maquinaria se move; nem mesmo como é gerenciada. Este exemplo de funcionamento pode ser generalizado para outras formas de acesso digital. São processos “invisíveis”, mas conhecidos, repetidos e ininterruptos, desencadeados quando acessamos um *site*, assistimos a um vídeo, lemos um *e-mail*. É mesmo irônico que o espaço supostamente privado que se destina aos *nossos e-mails*, protegido por senha de acesso, torne-se coletivo ao ser acionado por outros aparelhos programados para comercializar e monitorar os conteúdos ali alocados.

A *Internet* está disponível no Brasil desde 1988, inicialmente para a comunidade acadêmica, mas somente nos anos 2000 é que se torna possível, com o aumento crescente na velocidade de transmissão de dados e a implementação de novos protocolos, pensar na interface da *Web* como uma via de distribuição para vídeos, através do compartilhamento de arquivos. Neste início, os arquivos de vídeo não podiam ser visualizados *online*: tinham de ser primeiramente copiados de um computador para outro – em geral do servidor para o usuário. Até meados da primeira década do século XXI a *Internet* não contava com uma estrutura para exibição de vídeos. Ela passa a existir como uma experiência comum – a partir de um padrão de comunicação, distribuição, interação – com o *site* de compartilhamento de vídeo *YouTube*. Além disso, grande parte da produção videográfica era feita em formato analógico, as fitas magnéticas gravadas precisavam ser capturadas e formatadas para que, depois, como arquivos de vídeo com codificação específica, pudessem ser copiados, decodificados e assistidos nos computadores. Embora esse processo de adequação tenha se tornado regularmente acessível entre os anos de 1990 e 2000, para que os vídeos pudessem ocupar as redes telemáticas eles dependiam de *inputs* e *outputs* específicos compatíveis entre computador e câmera de vídeo, nem sempre presentes em qualquer computador doméstico. Neste momento de transição entre formatos, as câmeras analógicas recém lançadas, já carregadas pela potência de distribuição da reprodutibilidade técnica, mesmo as feitas para uso amador. Mas precisavam conectar-se a outros aparelhos para que seus *outputs* atingissem o novo nível em que a transmissão de informação passa a ocorrer com as redes de computadores. O conjunto formado por câmera, monitor de televisão e videocassete é reformulado como mecanismo de reprodução, armazenamento, exibição, distribuição. Guardadas as proporções, os processos técnicos comuns às redes de televisão, desencadeados por aparelhos conectados a e dependentes de outros aparelhos, começam a ser reproduzidos “em casa”: o que a câmera registra pode ser transmitido numericamente codificado com um custo mínimo.[[4]](#footnote-5)

De qualquer forma, seja com a interface do videocassete ou da *World Wide Web*, a reprodução de vídeos encontra-se hoje envolvida pela capacidade de distribuição de um mesmo conteúdo formatado por diferentes tipos de aparelhos e propósitos. Os lugares em que os arquivos de vídeo estão hospedados informam suas filiações, com as consequentes implicações da escolha de um ou de outro *site*: o *Youtube* controla o conteúdo que hospeda, detém hegemonia na transmissão de imagens em movimento, tem suas regras para rejeitar o que é indesejado. Assim, *apesar* da uniformização dos processos de formatação computacional, da mediação técnica, dar a ver vídeos através das redes telemáticas não uma operação neutra. Classificar, hierarquizar, controlar, são ações comuns aos processos de funcionamento das redes, regulam-nas técnica e politicamente. Estes procedimentos adotados são decisivos para a distribuição seja do que for numericamente construído com a mediação da computação, pelas diferentes maneiras com que *software* e *hardware* podem ser arranjados. Computadores e periféricos são preparados e automatizados na fábrica para terem essa presença *rastreável*.

Para que alguém possa assistir a um vídeo, escutar o som que o acompanha e, caso lhe interesse e lhe seja permitido, copiá-lo para algum dispositivo de armazenamento, são os aparelhos quem deve enxergar primeiro. A *visão do computador* é codificada, depende de grupos de protocolos que serão processados, como se fossem camadas de tarefas. Um computador pode enxergar outro porque ambos ocupam uma posição, ainda que móvel, indicada por números. Dentro dos limites de uma rede, sua localização, quando identificada por programas de gerenciamento, faz parte do desenho de um mapa. Cada computador tem uma identificação: *sei da sua existência, que você está aí agora, por onde você andou, da sua posição geográfica, posso ver os telhados de sua cidade, do seu bairro*.[[5]](#footnote-6)

Dan Graham disse, em texto publicado em 1979, que o vídeo é um meio imediato/direto (LEIGHTON, 2008, p. 259). Ele está reafirmando um dos *lugares comuns* do vídeo: em quatorze de julho de 1966 saiu no jornal *The New York Times* a seguinte notícia: “*Trial by Fire Tests New Sony TV Unit*” (SMITH, 1966, p. 49-50). O texto da notícia conta de um incêndio que ocorrera próximo ao local e durante a demonstração do que seria um dos lançamentos da *Sony* para o ano seguinte: um equipamento de vídeo portátil de gravação e reprodução; conta também do registro em vídeo feito por esse equipamento que estava sendo lançado. A simples reprodução do que havia sido gravado, enquanto o incêndio transcorria, mostrando momentos anteriores da mesma coisa, propagandeia, em tempo real, esta que é uma das principais características do vídeo, recolocada por Graham anos depois desse evento, na época em que esta tecnologia estava em vias de se tornar (assim como, poucas décadas antes, ocorrera com o aparelho fotográfico) acessível para muitos – não apenas para os países, naquela época, chamados de primeiro mundo. Isto é: as propriedades técnicas desses aparelhos passam a ser de uso comum e, portanto, responsabilidade de todos.

O vídeo é constituído pelo acúmulo de tecnologias e, no seu estado atual, pode ser *encontrado* a partir de palavras digitadas nas entradas de texto das ferramentas de busca – que pode ser acionado por um comando de vós. A narrativa estabelecida para isso indica que os aparelhos são constantemente sujeitos a atualizações, que novos padrões tecnológicos são aplicados para substituir e/ou atualizar os anteriores, de maneira contínua, em um espaço de tempo cada vez mais reduzido, em geral, globalmente; e que, por outro lado, mesmo sob essa tendência a uniformização, é comum que a comercialização de novas tecnologias aplicadas a objetos tecnologicamente concretizados não ocorra de forma homogênea por todas as partes do planeta: vivemos isso ao ouvir uma manchete noticiando a revolução causada por um novo aparelho ou versão que acaba de ser lançado no Japão, Estados Unidos e Europa, mas que somente chegará ao mercado brasileiro tanto tempo depois. E esse convívio anacrônico, a existência simultânea deregistros gravados em mídias de diferentes tipos e épocas, seus *outputs*, são frequentemente vistos nas redes. O que significa dizer que as imagens geradas por cada aparelho, ou série de aparelhos, assim como outrora ocorreu com o cinema e a televisão, mesmo depois de formatadas digitalmente, não estão tecnicamente desligadas de seus contextos de produção – modificadas, passam a alimentar outros veículos de distribuição e exibição. Esse conjunto de imagens continua a se referir aos contextos de sua produção. É possível identificar a impressão de *modos de existência* distintos impregnados nas cenas: por serem bastante característicos de uma época, são uma escrita da história.

Contudo, com a digitalização, a existência *das cenas em si* passa a não depender do conjunto de aparelhos de outrora, utilizados para completar o ciclo que vai do registro das imagens até sua reprodução em espaços arquitetônicos particulares. Um determinado aspecto do conceito *objeto técnico concretizado* pode ser útil para desenharmos esse emaranhando de práticas e saberes, isto é: o vídeo, se visto com um objeto técnico complexo, é feito por um conjunto de tecnologias aplicadas a materiais e sistemas, em um período de tempo mais ou menos longo, mesmo com intervalos aparentemente sem desenvolvimento. Nesta perspectiva, uma câmera de vídeo são *todas as câmeras de vídeo do mundo*, com suas diferentes tecnologias, seus parentescos com *todas as filmadoras do mundo*, *máquinas fotográficas, telescópios, câmeras obscuras, etc.*

Padrões não são definidos de forma automática. Programas informam e são informados pelo mundo. Nessa via dupla, regulam e aplicam modelos e esperam ser regulados; ou mesmo desregulados por usos específicos cujos *outputs* não estão prescritos nos manuais. Podemos fazer coisas erradas, fora do padrão, e desautorizar as assinaturas dos programas. A automação é assinada pelas grandes corporações e o que escapa é o que podemos chamar de *computação disruptiva*, em que as assinaturas podem ficar invisíveis; em que o uso dos programas é dado pelas suas margens de indeterminação, pelo que excede os exemplos dos manuais. De maneira mais sutil, podemos *produzir alguns intervalos*, mesmo operando dentro das regras dos programas – o que é inevitável –, ao solicitar funções previstas, mas não regulares.

A automação fortalece a expansão de padrões baseados na regularidade dos usos das tecnologias dos programas computacionais, mas o uso que fazemos da automação pode mudar como esses programas são escritos. Faz parte das regras dos programas conter e suportar várias formas de regulação, de modo que a automação possa ser regulada para diversos fins. Os manuais, termos de uso e políticas de privacidade dos programas de computador informam sobre o uso regular desta ou daquela função, como produzir, seja o que for, dentro de padrões esperados – quem os segue *faz a coisa certa*; por isso, nesse nível, programas e suas regulações iniciam um ciclo fechado de verificação. E por essa mesma razão as redes sócio-técnicas são fortes agentes de domesticação. A automação é um desejo. Não esperamos, por exemplo, que um computador tenha de ser reprogramado a cada vez que é posto em funcionamento. Mas, também, podemos apostar em um certo grau de indeterminação, de descentralização e, portanto, de crítica. E talvez esta seja uma das tarefas tocantes ao campo da arte, isto é, tornar visível a artificialidade da automação do objeto técnico.

Segundo Gilbert Simondon (2012, p. 10-12), nossa sociedade carrega maneiras contraditórias de compreender os objetos técnicos: trata-os como conjuntos de puro e simples arranjo material, completamente sem significado, sendo assim apenas utilitários; e, também, assume que esses objetos são robôs e que abrigam intenções hostis ao homem e representam uma constante ameaça de agressão ou insurreição. Existiria um esforço da nossa cultura para impedir a manifestação da segunda característica e preservar a primeira, que seria a melhor: a máquina como algo a serviço do homem, ao reduzir o trabalho pesado, operaria como um meio seguro de evitar todo tipo de rebelião. E é dessa contradição intrínseca à nossa cultura que resultaria a ambiguidade das ideias acerca do automatismo, ideias nas quais residiria a verdadeira falta de lógica sobre a compreensão do objeto técnico: os idólatras geralmente assumem que o grau de perfeição de uma máquina é diretamente proporcional ao grau de automação; indo além do que pode ser apreendido da experiência vivida – lembrando que a tese de Simondon é de 1958 – os idólatras supõem que o aumento e melhoria do automatismo conduziria à interligação e integração de todas as máquinas convergindo na criação de uma única máquina total.

Uma máquina puramente automática, encerrada em seu funcionamento predeterminado, somente poderia oferecer, na maioria das vezes, resultados previsíveis. Nesta perspectiva, hoje, a padronização necessária – promovida e propagandeada como uma evolução em termos de mobilidade e acessibilidade para os usuários das redes – seria um exemplo dessa forma ambígua que a automação promove: todas as informações residiriam nos servidores de uma empresa, a reunião de todas as máquinas interligadas dentro de um complexo fechado seriam mantidas em segurança por profissionais treinados. Os usuários, em posição periférica, sem necessidade de compreender a sua mediação e a da máquina, assumiriam o automatismo como a dimensão de uma suposta liberdade. Uma volta, com as devidas adaptações, à forma indicada por Simondon há mais de cinquenta anos, baseada na centralização do poder do autômato, agora visto como benfeitor. Se uma automação desse tipo dispensa o mediador externo aos processos de manutenção da rede – apenas os técnicos têm acesso – o usuário do sistema em nuvem, por exemplo, apenas justificaria a existência dos seus servidores, como um *funcionário* que os alimenta, para usar as palavras de Vilém Flusser (2002, p.15). Quem serve são os usuários, fechando assim um ciclo automatizado de dependência: minha liberdade está condicionada à tarefa de servir e monitorar meu servidor, as grandes corporações, para averiguar se “tudo” funciona de forma automatizada. Os aparelhos não são apenas objetos, mas também grandes corporações, estruturas administrativas e burocráticas (FLUSSER, 2002, p. 19).

Nessa espécie sistema de rede, dependendo do caso, os servidores chegam a ser mantidos em gigantescos edifícios espalhados por várias localidades – fator essencial para a segurança das informações. As personalizações permitidas ao usuário limitam-se a modificações cosméticas de elementos acessórios e decorativos que não alteram de forma alguma o nível em que a automação se dá, não afetam o grau de indeterminação da rede, não redefinem os aspectos do conjunto, pois são personalizações programadas em série. Somente os aspectos não-essenciais podem ser feitos sob medida, ou “customizáveis”, e assim é porque eles são contingentes. Como bem define Simondon (2007, p. 46), isso se dá quando o objeto, neste caso os serviços oferecidos, adquire a sua coerência em um nível industrial ou corporativo, em que o sistema de oferta e demanda é menos coerente do que o sistema do próprio objeto – a automação e padronização dos serviços. Daí as necessidades de os usuários serem moldadas pelo objeto técnico industrial, que assim adquire o poder de moldar uma civilização: a utilização torna-se um conjunto com a medida do objeto técnico. Os usuários das redes sócio-técnicas estão inscritos na forma das grandes corporações. Elas podem ser vistas como aparelhos ou objetos técnicos com previsão esgotamento, dado pelo seu uso intensivo. Estado este que também incluiria o desgaste dos usuários de tais redes sócio-técnicas, que são como peças substituíveis produzidas em série.

Instrumentos, máquinas e aparelhos existem em função de suas viabilidades; eles têm *concretude conceitual*, isto é, não podem ser autodestrutivos; unidade e coerência internas são condições de existência de qualquer objeto técnico, de qualquer máquina. Um motor movido à gasolina, por exemplo, existe somente porque conhecemos uma forma de prevenir sua explosão; outro caso é o da lamparina, que sem um mecanismo de regulagem do nível de combustão estaria fadada a não existir – *porque seria autodestrutiva* (SIMONDON; MOYNE, 2013a). E me pergunto, então: o *YouTube* seria mais estável, conceitualmente concreto e viável, com a implementação de algoritmos que encadeariam a montagem narrativa ideológica dos seus conteúdos?

A *concretude*, primeiramente, significa a relação simples e direta do objeto consigo mesmo. Um objeto pode ser chamado de *concreto* quando não é somente uma imagem abstrata na mente de alguém. Ele existe pela sua ressonância ou reverberação internas, que serve para garantir que cada um de seus componentes seja consciente da existência de outros: ao se modificar, também é modificado pelo grupo que configura. Um objeto concreto é capaz de ter múltiplas funções: não apenas é informado sobre as outras partes, mas também determina, nesta relação, as regras para elas; as partes devem estar de tal forma articuladas que, se separadas, perdem o sentido: a imagem que se cria para essa desarticulação ou perda de sentido é a de um objeto mecânico no qual cada peça desempenha o seu papel independentemente das outras; mais ou menos como pessoas que trabalham no mesmo lugar sem olhar umas para as outras, sem se notar, com exceção da percepção daquela que está imediatamente próxima (SIMONDON; MOYNE, 2013c).

É essencial para uma ferramenta que seu funcionamento seja baseado na intermediação entre o corpo humano e as coisas afetadas. Uma boa ferramenta precisa ser indivisível e bem construída. Evidentemente, um mesmo tipo de ferramenta pode variar. Por exemplo, em diferentes culturas encontramos diferentes tipos de alicate. As diferenças são de caráter racional: se tivermos dois componentes, ferro e madeira, e se formos conscientes de qual é a função da ferramenta, alcançaremos uma relação não-falaciosa formada entre o corpo e o objeto sobre o qual este corpo age (SIMONDON; MOYNE, 2013a). A pessoa que age no processo de individuação do objeto técnico, que se inicia para resolver um problema, faz com que da sua intermediação apareça sempre uma nova parte. A roda, por exemplo, é apresentada em seu funcionamento como um bloco; no momento de sua invenção, ela foi um objeto técnico indivisível (SIMONDON, 2005, p. 86-99). No entanto, ela passa a ser uma nova parte associada a uma série de outras partes que a transformam em algo complexo: a solidez da complexidade de uma roda de bicicleta, seus raios, a tensão necessária, é o que faz com que passemos de um primeiro estágio de individuação, e de estabilidade da roda como objeto técnico, para outros estágios desse mesmo objeto, em seus diferentes contextos de atualização. A questão é, então, quando uma roda se torna uma roda, um objeto singular e não um objeto qualquer? A questão seria, então, *quando* e *se* o usuário do *YouTube* deixa de ser um objeto singular? A questão é, então: *quando* e *se* o usuário do *YouTube* tem sua singularidade garantida?

Neste estado complexo de articulação entre as partes, a *sinergia* implica que o objeto concreto é identificado por sua característica não destrutiva em relação às partes que o compõem – e não simplesmente em sua concretude conceitual. Uma máquina rica em sinergia tem suas partes isoladas não apenas para que não se autodestruam, mas, sobretudo, para que se ajudem mutuamente. Sendo multifuncionais, contribuem a um mesmo objetivo. A sinergia está na continuidade interna do objeto técnico. E no *YouTube?* A uniformidade do *feedback* das buscas seria baseada na sinergia? Posto que o resultado da busca não pode ser anárquico, espera-se que o *feedback* nos "alimente" uniformemente respondendo e, ao mesmo tempo, trazendo o que é desejado?

As bases da nossa relação com as máquinas, com os objetos técnicos, pressupõem a racionalidade e o entendimento do seu valor cultural (SIMONDON, 2012, p. 149-157). O valor cultural reside mesmo na racionalidade, mas a essência do objeto técnico não é somente racional: ela precisa ser racionalista, mas não necessariamente pragmática. O desenvolvimento da técnica obedece a uma espécie de pressão, posto que vivemos em uma civilização que tem sido excessivamente *mal-tecnicizada*, afirma Simondon (2013a). E isso ocorre porque a pressão aplicada pelos consumidores aos fabricantes, para fazer com que o objeto técnico mais recente tenha seu comportamento e suas características externas similares aos dos objetos precedentes – o que é algo recorrente em cada período histórico. Podemos pensar que esse processo de “dependência histórica”, baseada em uma espécie de ímã que atrai o passado, produz um atraso (SIMONDON; MOYNE, 2013a). Não é isso que o usuário (*objetificado*?) pelos algoritmos do *YouTube* deseja? Na medida em que, como proponho aqui, uma montagem narrativa antecipa o que pode ser assistido, com certa ordem ideologicamente engajada.

Precisamos reconhecer o fato de que é impossível distinguir um objeto técnico, em geral – seja em seu estado inicial, dicotômico ou em rede – do objeto *de* uma rede. Segundo Simondon (2013a), a atitude durante a utilização dos objetos técnicos deveria corresponder à utilização adequada nesses três estágios, com a necessidade de estar no presente histórico – isto seria uma postura válida para os consumidores e fabricantes. E o funcionamento do *YouTube* teria, de maneira equilibrada, os três estágios abertos para seus usuários?

No terceiro estágio de existência do objeto técnico está a emergência das redes de objetos. Nesse momento, ele deveria se tornar mais acessível, economicamente e no nível da manutenção. Depois de ter sido intensamente utilizado e testado, ele deve se tornar relativamente segmentado, cada parte deve ser trocada por uma igual em caso de estragar (SIMONDON; MOYNE, 2013a).[[6]](#footnote-7) Pergunto-me: essa troca de partes por equivalentes não ocorreria com a uniformidade das repostas personalizadas dadas pelo *YouTube*? Existiria a figura de um usuário estragado?

A ideia de *homeostase* (*autorregulação*) nos permite criar uma analogia entre o funcionamento do objeto técnico e do ser vivo. Novamente, tomo uma simples lamparina como exemplo, pois existe nela um processo de *autorregulação* baseado na circulação de ar: independente de a regulagem no começo do processo de combustão ser boa ou ruim, a lamparina regular-se-á depois de certo tempo; se a chama inicial for fraca demais, o soquete começa a esquentar e, então, o combustível esquentará por conta da proximidade da chama com o metal; se a chama inicial for forte demais, ela não esquentará tanto o soquete, não esquentando o combustível (SIMONDON; MOYNE, 2013c). Daí ocorre com o *feedback*, uma espécie de *autorregulação*, de homeostase. E no *YouTube*? A *autorregulação* estaria prevista no encadeamento das montagens algorítmicas? Como na lamparina, então, que depois de um período de adaptação tem o mesmo *feedback* com a *autorregulação* da chama, um conjunto de diferentes usuários do *YouTube*, independentemente dos seus *inputs*, também teria *o mesmo* *feedback*?

Objetos técnicos somente existem em cadeias de gestos e comportamentos inseridos na tradição técnica de determinadas sociedades (SIMONDON, 2012, p. 167-185). A roda, inicialmente, é um objeto simples, mas que, aos poucos, requer redes de informação, não apenas aquelas implícitas, que podemos chamar de “sistema de informações associadas”; mas, também, aquelas das redes que informam as máquinas mais complexas, de tal maneira que é necessário que as máquinas sejam constituídas e tratadas por meio de informações de outros contextos tecnológicos (SIMONDON, 2005, p. 169-170). A roda não é natural, certamente há algo que a precede, muito próximo da roda, como um pote fechado que poderia ser rolado, apresentando-se como uma solução relativamente complexa para o problema do transporte de certos elementos (SIMONDON; MOYNE, 2013c). Depois, há a relação entre as rodas, agora associadas a um sistema de dirigibilidade, com eixos, freios, suspensões e as vias construídas em função de sua forma, como os trilhos de trem e os sistemas de pistas, os quais se adaptam à topografia do terreno, às condições da estrada, à angulação das curvas. Nesse processo, o objeto técnico se torna *frágil*: ao mesmo tempo em que uma parte dele tende a se tornar sustentável, a outra é submetida a modificações e deteriorações (SIMONDON; MOYNE, 2013c). E o *YouTube* teria esse espaço para a fragilidade?

O comportamento operacional é específico, na medida em que vem da infraestrutura que marca as diferentes tradições, em várias partes do mundo e em distintos períodos. O objeto técnico está cercado de um sentido poético, mas nunca ultrapassa o domínio do tangível, das coisas reais, do campo da utilização. Com a conceituação do objeto técnico, explica Simondon (2012, p. 247-275), adicionamos um novo nível de reflexão, próximo ao das áreas vizinhas da estética e até da moralidade, no qual a tecnologia deve ser apresentada como integrada à cultura. Não se fala muito da expressão *objeto técnico*. Ela não existia. Objetos estéticos são mencionados, objetos sagrados também. Ao usar a expressão objeto técnico é possível pensar em uma simetria e chamar a atenção para este vácuo, para esta lacuna (SIMONDON, 2012, p. 221-236). Podemos pensar em uma forma de psicanálise do objeto técnico, graças a modificações em nossas formas de percepção, dadas pela velocidade, por exemplo, como Bachelard fez em relação aos elementos – *psicanálise dos elementos* (SIMONDON; MOYNE, 2013a); e assumir que cada objeto técnico poderia ser tratado como um objeto que tem intenções e configurações particulares – como as intenções da montagem do *YouTube,* uma espécie de vídeo-cinema não formalista, de inclinação ideológica.

O *YouTube*, sendo um objeto técnico concretizado que monitora e agencia sistemas de redes, ocuparia um estágio bastante avançado de desenvolvimento com o objetivo de controle sócio-técnico. Finalmente, gostaria de acrescentar outro aspecto relevante para complementar esta hipótese de que os algoritmos do *YouTube* poderiam ser *montadores*:é que o acúmulo de informação, nesse caso bilhões de entradas para conteúdos em áudio e vídeo, sem sintaxe aparente, poderia causar algo identificado como ruído, tendendo a entropia. Tal existência entrópica da informação não é viável para uma empresa de gestão de dados. Cabe perguntar, por isso, se objetos técnicos complexos, especialmente estes que formam redes, podem ter diferentes níveis de concretude e, talvez, sem perder a estabilidade, fazer conviver a sinergia e a entropia. E, também, cabe questionar sobre qual parte do *Youtube* seria, a partir de Simondon, articulada pela sinergia e qual, se é que ela existe, com tendência à entropia. Sem uma tecnologia de montagem a sequência de vídeos do *Youtube* constituiriam uma malha de ruidosa.

**REFERÊNCIAS**

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

**Condiciones de Servicio**. Googolplex, 2020a. Disponível em: https://policies.google.com/terms?hl=es. Acesso em: 12 jul. 2020.

**Gmail**. Googolplex, 2020. Disponível em: https://support.google.com/google-ads/answer/7019460?hl=en. Acesso em: 12 jul. 2020.

**Gilbert Simondon - L'objet technique**. SIMONDON, Gilbert.; JAHAN, Jacques, 2015. 1 vídeo (1 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=puB0ckhMQWk&feature=youtu.be.Acesso em: 12 jul. 2020.

**Gilbert Simondon Entretien sur la mécanologie [complet] 1968 (R1: Bobine 1 de 3)**. SIMONDON, Gilbert.; MOYNE, Jean Le., 2013a. 1 vídeo (21 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?&v=VLkjI8U5PoQ. Acesso em: 12 jul. 2020.

**Gilbert Simondon Entretien sur la mécanologie [complet] 1968 (R2: Bobine 2 de 3)**. SIMONDON, Gilbert.; MOYNE, Jean Le., 2013b. 1 vídeo (24 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HRqy9vttW-E. Acesso em: 12 jul. 2020.

**Gilbert Simondon Entretien sur la mécanologie [complet] 1968 (R3: Bobine 3 de 3)**. SIMONDON, Gilbert.; MOYNE, Jean Le., 2013c. 1 vídeo (28 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kCBWTHjKvbU. Acesso em: 12 jul. 2020.

LEIGHTON, Tanya. **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Publishing, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**.São Paulo: Editora Senac, 2000.

NORONHA, Fábio Jabur de. **Apropriação + repetição + justaposição: alguns roteiros para redes telemáticas**. 2006 Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud. Washington, 2020. Disponível em: https://www.paho.org/pt. Acesso em: 12 jul. 2020.

SIMONDON, Gilbert. **L’Invention das les techniques – Cours et conférences**. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d’existence des objets techniques**. Paris: Aubier Philosophie, 2012.

SMITH, Gene. "Trial by fire tests new Sony Tv unit: new Tv recorder in trial by fire." **New York Times**, New York, 14 Jul. 1966, p. 49-50.

1. \* Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de pós-graduação em artes visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); professor permanente do Programa de pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e do Bacharelado em Artes Visuais (BAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); grupo de pesquisa *Kinedária* (PPG-CINEAV/UNESPAR), pesquisa atual: ARMINHA, Revista. Disponível em: https://leglessspider.wordpress.com/projetos/revista-arminha/. Acesso em: 12 jun. 2020. [↑](#footnote-ref-2)
2. “Ao herdar da televisão seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa finalidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação. Ainda hoje, o vídeo é largamente utilizado, no mercado de massa, como mero veiculo do cinema. Nesse sentido, a videoarte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias. [E com isso] O caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro. Todavia, esse processo pode ser enganoso se não soubermos entender corretamente o que chamamos de ‘linguagem’ no universo das formas audiovisuais. Na verdade, o nome não é muito adequado para dar conta dos processos de articulação de sentido que ocorrem no vídeo. O termo ‘linguagem’, de inspiração linguística, pode dar a ideia de um parentesco enganoso com as chamadas línguas naturais, de extração verbal, e isso pode dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo como sistema significante ou como processo de significação. Muitas vezes fala-se em ‘linguagem’ nos meios audiovisuais num sentido puramente normativo.” (MACHADO, 1997, p. 188-189) “Das suas origens até fim dos anos 50, a televisão não passava disto: uma máquina obrigatoriamente ‘ao vivo’. Costuma-se esquecer que a gravação em fita magnética (que o videocassete proporciona) é uma invenção muito tardia (1960), bem posterior àquela da câmera eletrônica (1936). Entre 1936 e 1960, a televisão captava e transmitia ao vivo, mas sem guardar traço de sua imagem. Assim como Penélope, a TV destruía sem cessar o que criava, trama por trama, a cada instante. Estávamos nos antípodas do arquivamento sistemático e da febre atual do videocassete [hoje, disco rígido]. A única memória possível desta televisão era produzida em película (filme). Ou seja, antes de 1959-1960, a imagem como tal só podia ser cinematográfica. O restante não passava de fumaça. Vídeo volátil, televisão: máquina de esquecimento.” (DUBOIS, 2004, p. 205-206) [↑](#footnote-ref-3)
3. Na época, os anúncios comerciais eram relacionados diretamente ao assunto e ao texto da mensagem recebida. Eles eram publicados através de *links* patrocinados ao lado da mensagem. Dependendo do assunto tratado em uma determinada mensagem, com esses *links*,tínhamos indicações de possíveis roteiros de navegação, inicialmente decididos por um programa; depois de processados pela máquina, então, meus interesses torvam-se roteiros de compras. Embora o *Google*, empresa que oferece o serviço de *e-mail Gmail*, afirmasse nos termos de uso que: “[...] a correspondência entre os anúncios e o conteúdo é um processo totalmente automatizado executado por computadores. Nenhuma pessoa lê seus e-mails para direcionar [e] determinar os [*sic*.] quais anúncios são exibidos, e nenhum conteúdo de e-mail ou outras informações de identificação pessoal são fornecidos aos anunciantes” (como se os programas fossem escritos por ninguém) (NORONHA, 2006). Hoje, a interface da página do *Gmail* mudou, apresentando separadamente os anúncios, em abas chamadas “Social” e “Promoções”. Esta forma é menos invasiva, ainda que determinada e articulada de acordo com nossas mensagens. [↑](#footnote-ref-4)
4. “Em todos os meios audiovisuais anteriores à televisão, os realizadores sempre necessitam de um tempo, de um ‘recuo’ para dar sentido e consistência ao material significante que estão elaborando. Esse *intervalo de elaboração* corresponde ao tempo da escolha do motivo, do enquadramento, da composição, da revelação e copiagem dos negativos, da montagem, da sonorização, etc. Em outros termos, para que uma foto ou um filme apareçam como materiais significantes plenos, deve haver um intervalo separando o momento em que o referente posa para a câmera e aquele em que o espectador frui o produto final. Esse intervalo corresponde ao tempo da *manipulação,* no qual todas as possibilidades de articulação do código fotográfico ou cinematográfico são experimentadas, para permitir que o material gravado possa render os melhores resultados possíveis. Na transmissão, entretanto, todo esse arbítrio do sujeito enunciador, se não perde definitivamente o seu poder de agenciamento, perde pelo menos a possibilidade de contar com o tempo da manipulação. Em tempo presente, os realizadores devem dar consistência ao material no mesmo momento em que esse material ainda está sendo tomado e sem ter condições de pré-visualizar os resultados antes que o produto chegue ao receptor. Ora, tornar as mensagens ‘legíveis’ ao espectador no mesmo momento em que elas ainda estão sendo enunciadas constitui fenômeno inédito na história do audiovisual, com consequências inumeráveis nos planos da criação e da recepção.” (MACHADO, 2000, p.130) [↑](#footnote-ref-5)
5. Mas, como quem está a espreita, se não desejo ser visto, mesmo estando em uma rede, tenho de reconfigurar meu computador e falsear minha localização; assim posso acessar informações restritas a usuários de certos países e burlar as “barreiras” (*baypass*) para estes conteúdos que não estão disponíveis. [↑](#footnote-ref-6)
6. Diferentemente deste estado da emergência das redes, no caso do estágio da dicotomia, o objeto depende do artesão com qualificação suficiente para fazer o reparo. Nestas condições da evolução do objeto técnico, em que o artesão opera, a realidade cultural deve ser atualizada na verdadeira natureza do objeto: se a realidade cultural representa o estado do objeto técnico de 20 anos atrás, ela levará à frustração; por isso, culparemos o objeto técnico, como se ele fosse a única fonte de tudo que é mau na sociedade. Mas, a razão da frustração não é a falta de qualidades do objeto técnico ou sua falha em servir a certos propósitos: a razão é que, entre a pessoa e a coisa, existe uma falha de comunicação (SIMONDON; MOYNE, 2013a). [↑](#footnote-ref-7)