



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

MARIA LEIDIANE TAVARES FREITAS

**NARRATIVAS DE SI EM CENA: A DRAMATURGIA DAS INTERAÇÕES
NO TWITTER**

FORTALEZA
2015

MARIA LEIDIANE TAVARES FREITAS

NARRATIVAS DE SI EM CENA: A DRAMATURGIA DAS INTERAÇÕES
NO TWITTER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Maia Farias Vasconcelos.

FORTALEZA
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- F937n Freitas, Maria Leidiane Tavares.
Narrativas de si em cena : a dramaturgia das interações no Twitter / Maria Leidiane Tavares Freitas.
– 2015.
148 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Linguística.
Orientação: Profa. Dra. Sandra Maia Farias Vasconcelos.
- 1.Twitter(Rede social on-line). 2.Conteúdo gerado pelo usuário. 3.Interacionismo simbólico.
4.Análise do discurso narrativo. 4.Narrativas pessoais. I.Título.

CDD 006.754014

MARIA LEIDIANE TAVARES FREITAS

NARRATIVAS DE SI EM CENA: A DRAMATURGIA DAS INTERAÇÕES
NO TWITTER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Sandra Maia Farias Vasconcelos (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Maria da Conceição Ferrer Botelho Sgadari Passeggi
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof^a. Dr^a. Maria do Socorro Ferreira Osterne
Universidade do Estado do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A meus pais, Neide e Gerardo, e a meu
irmão, Leandro. É por eles que prossigo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Sandra Maia. Nos agradecimentos da dissertação de Mestrado mencionei a orientação valiosa, a amizade irrestrita, a capacidade que ela tanto tem de tornar os meus horizontes mais amplos, de acreditar e me impulsionar quando eu mesma já não acredito ser capaz, e mal sabia eu, naquela época, a dimensão do que a professora Sandra representaria na minha vida: se hoje tenho alguma condição de escrever, pesquisar, olhar para o mundo com curiosidade e sensibilidade, olhar para mim em busca dos desdobramentos desse olhar mesmo e ter algo a dizer, devo imensamente a ela. Se hoje tenho condições de começar a caminhar com as minhas próprias pernas, devo imensamente a ela. E me recuso a caminhar sem tê-la por perto.

Aos integrantes do Grupo de Estudos em Linguística e Discurso Autobiográfico (GELDA), a quem quero imensamente bem, das mais diferentes formas, intensidades e cores: Antônio Duarte, Bruno Sales, Dannyza Serra, Dulcilene Barreto, Gezenira Rodrigues, Jani Vidal, Karina Siqueira, Mayara Rodrigues, Neurielli Cardoso, Patrícia Amorim, Paula Perin, Samuel Holanda e Viviane Oliveira, vocês são tudo de bom! As nossas intermináveis e engordativas reuniões são, de longe, a melhor parte de estar no DLV e no PPGL, delas saem *insights* preciosos desse refletir sobre o que é escrever e caminhar para si através da escrita. E que possamos continuar assim, vendo tanto propósito em estar juntos, sendo tanto uns para os outros, ultrapassando de afeto os portões da Universidade e falando sem parar no nosso grupo do WhatsApp.

À professora Conceição Passeggi, o farol de todos nós que pesquisamos histórias de vida e escritas de si. “O que professora Conceição pensaria desse fenômeno?” é uma pergunta que quase constitui uma metodologia em si mesma. E, se ousarmos fazê-la, um ponto de vista instigante e renovador certamente nos será ofertado. Agradeço especialmente pela generosíssima contribuição que professora Conceição ofereceu quando da qualificação do projeto que deu origem a esta tese. Foi somente depois daquele momento que o trabalho começou a, de fato, criar as feições que tem hoje.

Ao professor Júlio Araújo, uma das presenças mais fundamentais do nosso PPGL. Desde o Mestrado, a leitura criteriosa e atenta que professor Júlio faz dos meus trabalhos me ajuda a ser uma pesquisadora melhor – e não há quem não se torne um pesquisador melhor depois de sua avaliação. Agradeço imensamente por todas as páginas de

pareceres, por todas as críticas imediatamente seguidas de sugestões certeiras, pelo afeto e pela alegria com que sempre me recebeu. O seu olhar aguçou o meu olhar para as práticas discursivas da *web* e a sua amizade aquece o meu coração. E obrigada também por trazer o querido Messias Dieb para as nossas vidas, um dia hei de conseguir que a risada gostosa que ele tem toque no rádio.

Ao professor Luciano Pontes, pela disposição em avaliar o andamento desta pesquisa em tempo tão exíguo, por ocasião dos Seminários de Pesquisa II, disciplina coordenada pela professora Maria Elias Soares, a quem também agradeço. As observações do parecer do professor Luciano e o momento de partilha dos Seminários ajudaram muito a reforçar a edificação desse trabalho.

À professora Socorro Osterne, por aceitar tão imediata e gentilmente compor a banca de defesa dessa tese. Ter o nosso trabalho submetido ao escrutínio de um olhar rigoroso e competente é uma oferta generosa a que devemos sempre agradecer.

Ao professor Nelson Costa, meu orientador de iniciação científica, quem primeiro me ensinou o que é ser parte de um grupo de pesquisa, o que é uma pós-graduação, o que é fazer ciência da linguagem, o que é apresentar os resultados de um trabalho para uma plateia. A honra e a alegria de contar com sua presença em minha banca de defesa são indescritíveis.

Aos professores Américo Saraiva, Mônica Cavalcante, Márcia Nogueira e Livia Baptista, com quem cursei disciplinas no Doutorado e tanto contribuíram para a minha formação. Também à professora Áurea Zavam, de quem não fui aluna, mas com quem tive a oportunidade trabalhar e aprender quando de sua atuação à frente da coordenação do PPGL e eu estava a cargo da representação discente do Doutorado.

À coordenadora do PPGL, professora Margarete Fernandes, e aos funcionários do PPGL, especialmente aos queridos Vanessa Marques e Eduardo Xavier. Simplesmente não consigo lembrar de nenhuma burocracia que Eduardo e Vanessa não tenham resolvido com presteza e atenção. Obrigada aos dois por cuidar de nós de forma tão diligente!

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo fomento, fundamental para a dedicação a essa pesquisa.

Aos colegas de pós-graduação, profissão, publicações, vitórias e reveses, juntos mantendo o barco a salvo da deriva.

E, por fim, ao GT Pele Teflon: Sayonara Costa, Rafael Rodrigues, Lorena Rodrigues. Esses cinquenta e três últimos meses teriam sido muito mais penosos sem a amizade de vocês, sem o senso de auto ironia que cultivamos e que nos permite manter os pés no chão e a mente tranquila. À Say, obrigada pelas tantas observações perspicazes e valiosas sobre o mundo, sobre as redes sociais, sobre os afetos, pelas luzes do Oriente e os verdes sempre tão cheios de azul, talvez do mar de Camocim que é tão bonito da sua perspectiva. Ao Rafa, obrigada pelo carinho, respeito e confiança, pela mente arejada e pelas fotos mais bonitas do mundo, pela cumplicidade – acho que nascida daquela correria que foi o final do nosso Mestrado e nossa aprovação no Doutorado, bendita correria! – que torna natural compartilharmos seja o entendimento da noção de vigilância lateral e ratificação de participantes em Goffman, seja o quorar no sol e na piscininha de água salgada do Porto das Dunas, as sobremesas da Colombo, *Clay* da Goldfrapp e a felicidade por encontrar felicidade com os amigos. À Loris, obrigada pela generosidade desses doze anos que já fizeram graduação, mestrado e começam a terminar o doutorado – o dela terá gostinho de Portugal! –, por me receber como irmã em sua casa, pela presença concreta em cada dica de concurso, bolsa, palestra, revista e congresso, por me lembrar a todo instante que sou linguista, não apenas especialista na minha pesquisa, e me impulsionar a estudar funcionalismo, gerativismo e todos os ismos da descrição linguística, e principalmente por ter essa tenacidade que só não é mais bonita que o azul do mar do Caribe. Amo vocês.

o rito toma o lugar da angústia, da dúvida.
o rito é um conforto. quando você cumpre
o rito, cumpriu com sua obrigação e pode
descansar.

(@choracuica, [9 Jun 2013](#))

RESUMO

A presente tese teve como objetivo o estudo da interação dos sujeitos nas redes sociais da *web* – o Twitter, no caso específico de nosso trabalho – a partir da análise das narrativas de si que estes publicam em seus perfis. Para tanto, estabelecemos, como objetivos específicos, a descrição da estrutura das narrativas de si publicadas em segmentos de cento e quarenta caracteres – expediente formal do Twitter –, a análise das estratégias dramatúrgicas de que os sujeitos se valem para a construção de suas narrativas de si no Twitter e a análise do movimento interativo que os sujeitos deflagram a partir de uma autoapresentação narrativa moldada pelas injunções próprias do Twitter. O alicerce teórico no qual fundamentamos esses objetivos procede da conjuntura teórica que elaboramos ao cotejar as reflexões sobre histórias de vida e narrativas de si empreendidas por Bruner (2014, 2008), Lejeune (2014), Bertaux (2010), Josso (2012, 2010), Pineau (2006, 2002) e Pineau e LeGrand (2012) com a discussão da estrutura da narrativa de experiência apresentada por Labov (1997) e a perspectiva dramatúrgica das interações sociais proposta por Erving Goffman (2013a, 2013b, 2011). A operacionalização dos objetivos da pesquisa se deu por meio de uma abordagem de feições etnometodológicas (COULON, 1993), através da qual chegamos a um *corpus* constituído por cento e noventa e cinco capturas de tela, compostas por publicações em forma narrativa que denominamos *tweets*-origem, coletadas a partir da observação, entre os dias 7 e 17 de dezembro de 2014, da rotina de cem perfis cadastrados no Twitter. À luz dessa metodologia, procedemos ao exercício de análise dos dados que nos permitiu a chegar aos seguintes resultados: a emergência de um paralelismo interacional, no qual observamos uma irradiação metonímica das narrativas de si construídas pelos perfis; um investimento em narrativizações de temáticas do cotidiano (trabalho, família, relacionamentos amorosos, interesse por esportes) e de uma atualização de um passado que evoca essas temáticas mesmas; uma reconfiguração da estrutura da narrativa em prol da dramaturgias postas em movimento na rede, culminando inclusive em formas de burlar o expediente dos cento e quarenta caracteres. Esses resultados nos autorizam a conclusão de que, no fluxo interativo, as narrativas são validadas, progredidas e retomadas, de modo que sugerem um investimento dinâmico que os sujeitos fazem na construção e manutenção de seus projetos de autoapresentação. Essa conclusão nos possibilita afirmar, por fim, que ao longo das mudanças de alinhamento ocorridas a propósito da narrativa e do

reinvestimento na narrativa, os sujeitos constroem uma autoapresentação baseada num si de nota entusiástica, irônica e autodepreciativa.

Palavras-chave: narrativas de si; Twitter; interação; dramaturgia.

ABSTRACT

This thesis aimed to study the interaction of the subjects in the social web networks - Twitter, in the specific case of our work - from the analysis of the self-narratives that they post on their profiles. To this end, we established the following specific objectives: the description of the structure of the self-narratives published in hundred segments and forty characters - formal expedient Twitter -; the analysis of the dramaturgical strategies that subjects rely to build their self-narratives on Twitter; and analysis of interactive movement that subjects trigger from a narrative shaped by self-presentation own injunctions Twitter. The theoretical foundation on which we base these goals proceeds from the theoretical situation that we developed to collate the reflections on life stories and self-narratives undertaken by Bruner (2014, 2008), Lejeune (2014), Bertaux (2010), Josso (2012, 2010) Pineau (2006, 2002) and Pineau and LeGrand (2012) with a discussion of the experience of narrative structure presented by Labov (1997) and the dramaturgical perspective of social interactions proposed by Erving Goffman (2013a, 2013b, 2011). The operationalization of the research objectives was through an approach of ethnomethodological features (COULON, 1993), through which we come to a corpus consisting of one hundred ninety-five screenshots, composed of publications in narrative form what we call *tweets*-origin, collected from the observation of routine a hundred registered Twitter profiles between 7 and 17 December 2014. In light of this methodology, we proceed to the analysis of the performance data that allowed us to reach the following results: the emergence of an interactional parallelism, in which we observed a metonymic irradiation of the self-narratives built by profiles; an investment in narrativizações of everyday topics (work, family, love relationships, interest in sports) and an update of a past that evokes these same themes; a reconfiguration of the structure of the narrative in favor of dramaturgies set in motion on the network, culminating including ways to circumvent the expedient of a hundred and forty characters. These results allow us to conclude that, in the interactive flow, the narratives are validated, progressed and taken so as to suggest a dynamic investment that individuals make in building and maintaining their self-presentation projects. This finding allows us to say, finally, that along the alignment changes regarding the narrative and reinvestment in the narrative, the subjects construct a self-presentation based on a self enthusiastic, ironic and self-deprecating note.

Keywords: self-narratives; Twitter; interaction; dramaturgy.

RESUMÉ

Cette thèse vise à étudier l'interaction des sujets dans les réseaux Web sociaux - Twitter, dans le cas spécifique de notre travail - de l'analyse des récits d'eux-mêmes qu'ils affichent sur leurs profils. À cette fin, nous avons établi des objectifs spécifiques, la description de la structure du récit lui-même publié en cent quarante caractères et segments - expédient formelle Twitter - l'analyse des stratégies dramaturgiques que les sujets comptent pour construire leurs récits eux-mêmes sur Twitter et analyse du mouvement interactif qui soumet déclenchement d'un récit en forme par auto-présentation propres injonctions Twitter. Le fondement théorique sur lequel nous basons ces objectifs procède de la situation théorique que nous avons développé pour rassembler les réflexions sur des histoires de vie et des récits de l'auto entreprises par Bruner (2014, 2008), Lejeune (2014), Bertaux (2010), Josso (2012, 2010) Pineau (2006, 2002) et Pineau et Legrand (2012) avec une discussion sur l'expérience de la structure narrative présentée par Labov (1997) et la perspective dramaturgique des interactions sociales proposées par Erving Goffman (2013a, 2013b, 2011). L'opérationnalisation des objectifs de recherche était à travers une approche de fonctionnalités ethnométhodologiques (COULON, 1993), à travers lequel nous arrivons à un corpus constitué de 195 captures d'écran, composé de publications sous forme narrative que nous appelons *tweets* origine, recueillis de l'observation de 100 profils Twitter enregistrés de routine entre le 7 et le 17 Décembre 2014. À la lumière de cette méthodologie, nous procédons à l'analyse des données de performance qui nous a permis d'atteindre les résultats suivants: l'émergence d'un parallélisme interactionnelle, dans lequel nous avons observé une irradiation métonymique des récits de l'auto construit par profils; un investissement dans narrativizações de sujets de la vie quotidienne (travail, famille, relations amoureuses, l'intérêt pour le sport) et une mise à jour d'un passé qui évoque ces mêmes thèmes; une reconfiguration de la structure du récit en faveur des dramaturgies mis en mouvement sur le réseau, y compris culminant des moyens de contourner l'expédient de cent quarante caractères. Ces résultats nous permettent de conclure que, dans le flux interactif, les récits sont validés, ont progressé et pris de manière à suggérer un investissement dynamique que les individus font dans la construction et le maintien de leurs projets d'auto-présentation. Ce constat nous permet de dire, enfin, que le long des changements d'alignement concernant la narration et du réinvestissement dans le récit, les sujets construisent une auto-présentation basée sur une

auto de note enthousiaste, ironique et autodérision.

Mots-clés: récits d'eux-mêmes; Twitter; l'interaction; dramaturgie.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Narrativa de si a propósito de conteúdo jornalístico	25
Figura 2 – Reelaboração do gênero canção para narrativização do si	29
Figura 3 – Homepage do Twitter	68
Figura 4 – Linha do tempo do usuário logado	68
Figura 5 – Exemplo de perfil pessoal do Twitter	71
Figura 6 – Descrição da tela de visualização do <i>tweet</i> individual	72
Figura 7 – Exemplo de perfil público	79
Figura 8 – Exemplo de perfil privado	80
Figura 9 – Perfil primeiramente selecionado como fulcro da análise	83
Figura 10 – Exemplo de página deletada (codificada como @22_DELETADO) ...	85
Figura 11 – Exemplar do <i>corpus</i> , após aplicados todos os critérios de coleta, codificado como @64_0812_1210	90
Figura 12 – Captura @32_1210_0834, após aplicada a codificação para a identificação das partes da interação	93
Figura 13 – Relação entre as categorias analíticas	94
Figura 14 – Narrativa com juntura temporal marcada (captura @17_1012_0907) ..	97
Figura 15 – Narrativa sem marca de juntura temporal (captura @12_1212_1244) .	98
Figura 16 – Narrativa com sentença de orientação, de ação complicadora e de coda (captura @21_1012_1250)	99
Figura 17 – Narrativa com sentença de orientação prospectiva, seguida de apresentação da situação complicadora (captura @29_1112_0438)	100
Figura 18 – Narrativa com segmento avaliativo (captura @60_1512_1551)	101
Figura 19 – Narrativa prospectiva com atribuição de culpa (captura @32_1212_0814)	102
Figura 20 – Narrativa com atribuição de elogio (captura @32_1212_1030)	102
Figura 21 – Adoção de um ponto de vista distanciado do narrador (captura @63_1712_0840)	104
Figura 22 – Sequência de <i>tweets</i> -origem que, encadeados, contam uma narrativa de si que assume contornos fabulares ao apresentar uma moral compartilhada (capturas @69_0912_1009, 1010, 1013, 1018, 1019)	105

Figura 23 – Narrativa composta por uma sequência de <i>tweet</i> -origem e <i>tweets</i> -resposta da lavra do mesmo perfil (captura @32_1512_0842)	107
Figura 24 – Exemplo de reportabilidade da narrativa através da reiteração da fachada (captura @32_1512_1349)	109
Figura 25 – Realinhamento do narrador a propósito de proteção de fachada (captura @32_1312_0346)	110
Figura 26 – Alinhamento de narrador claramente assumido e investimento no non-sense (captura @37_1717_0404)	112
Figura 27 – Narrativa que investe em fachada que prescinde de recursos que remetam a um clã (captura @37_1712_1303)	114
Figura 28 – Narrativa que mobiliza signos de um clã (captura @39_1012_0444) ..	115
Figura 29 – <i>Tweet</i> constituído de comentário sobre o relato fornecido em <i>tweet</i> -origem anterior (captura @39_1012_0445)	116
Figura 30 – Segundo do <i>tweet</i> da sequência que constitui comentário sobre relato fornecido em <i>tweet</i> -origem anterior (@39_1012_0446)	117
Figura 31 – Captura @32_1512_0842 com as interações codificadas	119
Figura 32 – Representação estrutural do circuito de curta duração com reforço de fachada e narrativa co-ocorrente, com presença de irradiação metonímica	122
Figura 33 – Parte 1 da captura @03_0912_0418 com as interações codificadas	123
Figura 34 – Parte 2 da captura @03_0912_0418 com as interações codificadas	124
Figura 35 – Parte 3 da captura @03_0912_0418 com as interações codificadas	125
Figura 36 – Representação estrutural do circuito de média duração com reforço de fachada e paralelismo interacional	126
Figura 37 – Captura @64_1112_1851 com as interações codificadas	128
Figura 38 – Captura @64_1112_1853 com as interações codificadas	129
Figura 39 – Captura @64_1112_1854 com as interações codificadas	129
Figura 40 – Captura @64_1112_1856 com as interações codificadas	130

Figura 41 – Parte 1 da captura @64_1112_1904 com as interações codificadas	131
Figura 42 – Parte 2 da captura @64_1112_1904 com as interações codificadas	132
Figura 43 – Captura @64_0812_1210 com parte das interações codificadas	133
Figura 44 – Captura @64_1112_1914 com as interações codificadas	135
Figura 45 – Captura @64_1112_1917 com as interações codificadas	136
Figura 46 – Captura @46_1112_1917 com as interações codificadas	136
Figura 47 – Circuito de longa duração com reforço de fachada, paralelismo interacional, narrativas co-ocorrentes, retomadas contextuais e temporais e presença de irradiação metonímica	138

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Situação do acesso aos perfis selecionados em janeiro de 2015	86
Gráfico 2 – Distribuição dos perfis por ano de criação	86
Gráfico 3 – Distribuição dos perfis por quantidade total de <i>tweets</i>	87
Gráfico 4 – Distribuição dos perfis por números de <i>followings</i>	87
Gráfico 5 – Distribuição dos perfis por número de seguidores (<i>followers</i>)	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Elementos que compõem a tela de visualização do *tweet* individual 73

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	20
2. AS NARRATIVAS DE SI COMO PROJETO DE AUTOAPRESENTAÇÃO	36
2.1. Histórias de vida e formação	36
2.2. A estrutura da narrativa de experiência: pensando a narrativa de si em 140 caracteres	40
2.3. A narrativa de si: o outro imprescindível para o eu	49
3. O ARTEFATO DRAMATÚRGICO DAS NARRATIVAS DE SI	54
3.1. Sociolinguística interacional: o princípio fundamental da intersubjetividade	54
3.2. A dramaturgia das interações sociais de Erving Goffman	57
4. PERCURSO METODOLÓGICO	66
4.1. “O que está acontecendo? ”: o Twitter como campo	66
4.2. Por uma abordagem etnometodológica do Twitter: coleta, seleção e composição do <i>corpus</i>	75
4.3. Procedimentos e categorias de análise	90
5. AS NARRATIVAS DE SI NO TWITTER	94
5.1. A narrativa de si em 140 caracteres	95
5.2. Dramaturgias de autoapresentação: reportabilidade, credibilidade e manutenção da fachada	108
5.3. O movimento interativo deflagrado pelas narrativas de si	118
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	144

1. INTRODUÇÃO

Ando devagar porque: () já tive pressa (x)
to com o celular na mão usando o twitter

(@luanlovato, [7 Out 2013](#))¹

Tomo a liberdade de iniciar esta tese com um pequeno trecho em primeira pessoa, na tentativa de reconstituir algo das inquietações pessoais, e que tento agora tornar transferíveis, que me mobilizaram para a concepção do projeto de escrita aqui levado a cabo. O trabalho nasceu de algo que pode ser definido entre a angústia e a observação despreziosa, certamente tributárias daquela primeira semana de dezembro de 2010, na qual finalizei, entreguei à banca e defendi a dissertação de Mestrado, *pari passu* às avaliações a que fui submetida para a seleção de Doutorado – correria justificada, à época, em nome da integridade do processo seletivo, visto que todos os candidatos ao doutoramento já deveriam ser mestres. O anteprojeto de tese produzido para a ocasião não poderia ser mais deficiente, ainda mais porque eu havia decidido me aventurar pelo estudo das histórias de vida e das escritas de si, temática sobre a qual não tinha leitura alguma, a despeito da minha orientadora ter defendido tese sobre histórias de vida e trauma. Conseguiria eu bancar a empreitada? A angústia do projeto instalou-se nos primeiros segundos após a constatação de que meu nome estava, felizmente, na lista de aprovados.

Como eu entrevistaria pessoas em busca de suas histórias de vida? Por que as pessoas contariam as suas histórias para mim, só por que eu tinha de escrever e defender uma tese? Por que senhores ex-combatentes de guerra – informantes pretendidos até então – reviveriam os momentos do *front* para me oferecer o relato de suas experiências? Aos poucos, ao longo do primeiro semestre do doutorado, fui tentando me revestir do papel um tanto quanto sedutor que o investigador de histórias de vida deve representar (ou do

¹ As epígrafes desta tese são constituídas por *tweets* que não compuseram o corpus d essa pesquisa, daí o fato de não terem a autoria ocultada, segundo os critérios estabelecidos na seção 4.2 desta tese.

meu entendimento do que seria esse papel), bem como me acercar do aparato composto por pesquisa bibliográfica, entrevistas semiestruturadas, gravador de voz e sensibilidade ajustada em sintonia fina. Marquei a primeira entrevista, com um ex-fuzileiro naval que integrou a armada brasileira enviada para a Itália em 1945, e recebi a seguinte mensagem da minha orientadora:

Sandra Maia diz:

tome nota das expressões, das mãos, dos sorrisos, dos olhares perdidos

a história está nos livros, o relato dele (um relato) está na memória da alma, da pele, das visões terríveis que ele deve ter sofrido.

apenas escute e sorria qd tiver de sorrir, chore qd tiver de chorar, deixe-se emocionar, vc não é uma terapeuta, é uma curiosa

A um só tempo encantada e em pânico com a delicadeza da missão, realizei a entrevista – que começou leve, mas terminou com uma carga emocional inacreditável –, guardei a gravação com todo o cuidado (ainda estou por fazer a decupagem daquele conteúdo) e concluí que não fazia ideia do que seria da pesquisa dali para frente. Sim, todos querem, de uma maneira ou de outra, contar a própria história, serem ouvidos, conferir estatuto experiencial às próprias vivências, mas nada me convencia de que eu não era uma intrusa, remexendo nos baús da intimidade das pessoas por razões tão alheias a elas. Desisti da pesquisa, recuei do desafio, ensaiei mil justificativas para a minha orientadora (as quais ela nunca ouviu), chorei até perder a vontade de chorar e fui para a internet. Fiz *login* na minha conta do Twitter e atualizei meu perfil com o seguinte status:

2011-07-13 21:17:59: "hoje não foi um bom dia para muita coisa, ao que parece."

Rolei a *timeline*² e fui me dando conta do quanto a curiosidade de quem lê parecia

² “Linha do tempo”, em inglês. É a denominação para a página inicial que todo usuário visualiza imediatamente após inserir os dados para conexão à própria conta. A *timeline* é composta por todas as publicações (*tweet*) feitas pelos integrantes da rede específica que cada usuário do Twitter compõe em seu uso da rede.

ser bem-vinda ali. As pessoas contavam as suas histórias, das mais banais às mais emotivas, sem a necessidade de pesquisador algum para seduzi-las. A sedução parecia ser, na verdade, a da dinamicidade da *timeline*, que tomada por *tweets*³ sobre política, economia, futebol, novela e amenidades diversas, garantiria uma relativa privacidade, vez que logo aquela atualização de cunho mais confessional estaria perdida nos confins da infinidade de milhares outras atualizações e o usuário poderia estar, minutos depois, comentando sobre o excesso de pimenta no molho do cachorro-quente. A sedução ambivalente do “Nossa! Desabafei aqui, mas parece que passei despercebido, melhor assim” e do “Poxa, alguém bem que poderia me dar um *reply*⁴...” parecia ser a força-motriz que impelia aqueles perfis a desabafarem com tanta pungência. Em poucos minutos fiquei sabendo sobre o fim do relacionamento de uma conhecida, descobri que um amigo havia tentado ser narrador de futebol antes de se formar em Psicologia, lembrei que acompanhei *tweets* e mais *tweets* sobre a saga de um querido em busca de um gatinho de estimação e, na cadeia de *tweets* que puxam *tweets*, me deparei com uma sequência de postagens emocionados de alguém que nunca vi na vida (e provavelmente não verei) sobre a mãe, que havia acabado de falecer, vitimada por um câncer. Estava eu ali, diante de um heteróclito e virtualmente infinito repositório de histórias de vida e escritas de si, oferecidas de modo aparentemente muito espontâneo, e mais do que isso: de modo desejado. E em uma rede social, num momento em que as pesquisas sobre as redes sociais da *web* estão em plena ascensão, vez que elas constituem, cada vez mais, práticas de linguagem tão presentes na vida de quem acessa a *web* e no espectro das práticas de comunicação de um modo geral. Os olhos brilharam, havia encontrado o meu *locus* de pesquisa e a angústia da coleta parecia, enfim, resolvida.

“Parecer” é certamente a avaliação mais honesta que posso fazer sobre aquela incipiente descoberta. Uma tese não é um dado disponível no mundo, obtida tão somente a partir da observação de um fenômeno por parte do pesquisador. A constatação da existência de um evento que inspira uma investigação deve ser submetida a inúmeros enquadres, que passam pelo estabelecimento da relevância da pesquisa para o campo

³ Nome específico para as publicações feitas no Twitter. “Piados”, em inglês, constituem pequenas publicações de, no máximo, 140 caracteres com espaço. Na seção 4.1 desta tese trataremos mais detidamente da natureza dessas publicações.

⁴ Resposta ao *tweet*. Trataremos mais detidamente das possibilidades de interação oferecidas pelo Twitter no capítulo 3 desta tese.

discursivo no qual ela se pretende inscrita e pela tentativa de propor contribuições para esse campo. A proposição de uma problematização que, a partir de esforços futuros, será transformada em tese, é, sobretudo, fruto de um investimento cognitivo-retórico-discursivo do pesquisador. Assim, de modo a apresentar a materialidade textual que é o produto da construção que empreendi, desse ponto em diante assumirei a primeira pessoa do plural como pessoa do discurso, menos para cumprir uma rotina de suposta imparcialidade acadêmica, mais para fazer jus às vozes que me constituíram e me perpassaram, às quais pude conferir um senso de unidade no presente texto. Esse eu é feito de nós.

O Twitter tem sido *locus* de investigação para várias áreas do conhecimento, dada a dinamicidade na propagação de informações que torna possível, dinamicidade esta que promove um grande impacto nas relações que os sujeitos que tomam parte da rede vão formatando. Desse modo, os interagentes vão atualizando, modificando e dando gênese a várias possibilidades de interação, fenômeno que tem inspirado várias pesquisas. Sem a pretensão de sermos exaustivos, vez que muitos dos estudos são de âmbitos cujos interesses diferem radicalmente dos nossos intentos, apresentaremos, num primeiro momento, um breve panorama de pesquisas que se dedicaram exclusivamente ao Twitter, demarcando, sobretudo, os elementos oferecidos por elas que nos ajudaram a chegar na configuração do objeto de investigação proposto nesta tese, qual seja: a análise da autoapresentação que os sujeitos constroem no Twitter ao narrar a si mesmos. Em um segundo momento, também buscamos, para a redação desta Introdução, apoio em pesquisas que não tratam exclusivamente Twitter, mas que focalizam as mais diversas práticas discursivas observáveis em ambientes digitais, que nos auxiliaram a lançar luzes sobre a problematização que intentamos construir. Vale ainda salientar que a ordem escolhida para a apresentação dessa literatura seguiu uma organização dos trabalhos por temas e abordagens, ao invés de apresentar uma sequência cronológica dessas publicações.

No âmbito dos estudos de comunicação, para os quais o Twitter oferece inúmeras possibilidades de enquadramentos metodológicos, Carvalho (2010) procurou compreender as estratégias utilizadas pelo jornalismo informativo na busca por obter uma legitimação institucional por meio do uso das mídias sociais. Ao reconhecer os usos

institucionais do Twitter e identificar as estratégias de legitimação institucional emergentes nas postagens do jornal Zero Hora, bem como observar o modo pelo qual o Zero Hora desenvolve o papel de mediação informativa no uso do Twitter como mídia social – na medida em que a relação entre o papel de mediação do jornalismo vai assumindo as características de intermediadoras das mídias sociais digitais –, a autora concluiu que os principais usos do Twitter estão relacionados às categorias de difusão de informações, participação, compartilhamento e conversação, e que essas categorias emergentes passam a ser assumidas como estratégias de legitimação institucional do jornalismo. Tais estratégias apresentam-se como continuidades e possíveis rupturas no processo de legitimação do jornalismo informativo, processo que se caracteriza pela transição da lógica de emissão centralizada da comunicação de massa para uma lógica de interação e descentralização promovida pela mídia social digital. A autora tece, ainda, considerações sobre a transformação no papel de mediação da organização jornalística observável no Twitter, verificável na crescente apropriação das possibilidades de participação da mídia social digital, em que o público é cada vez mais incluído.

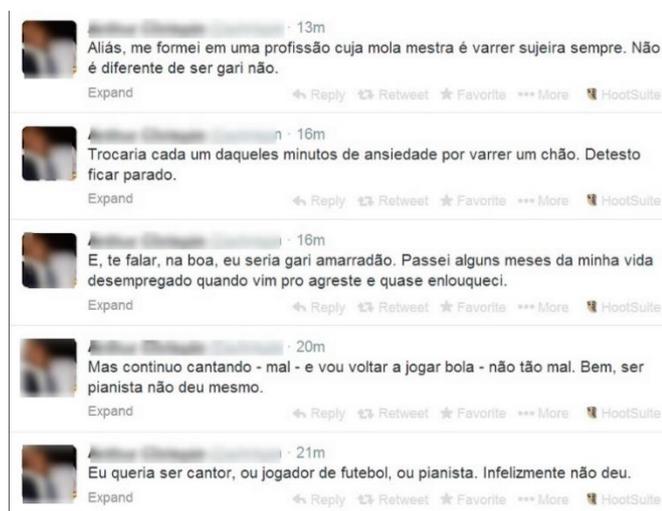
Desse modo, com o papel da mediação se transformando a partir das possibilidades de interação propiciadas pela *web 2.0*⁵, e a dinamicidade do Twitter colaborando decisivamente com essa transformação, consideramos legítimo nos questionarmos sobre a emergência das escritas íntimas publicizadas – algo já presente na rede, sobretudo através dos *blogs* (dos quais trataremos mais adiante, ainda nesta Introdução) –, que também passam a ser possíveis nessa rede. A autora nos fornece pistas que nos conduzem a questionamentos interessantes acerca da ação dos sujeitos nessa rede. Como a possibilidade de interação quase síncrona, que aproxima o Twitter dos *chats*, mas também assíncrona, o que o aproximaria dos fóruns, incide sobre as narrativas de si que os interagentes vão construindo ao longo de sua permanência na rede? Quais elementos são mobilizados nessa construção? E mais: como essa relação estreita do usuário da rede com os conteúdos veiculados por uma mídia agora acessível e manipulável pode incidir sobre a criação narrativa do si que se desenvolve nesse ambiente? Ainda que nossa pesquisa não se detenha diretamente sobre essas questões, elas nos conduzem a um

⁵ “**Web 2.0** é um termo popularizado a partir de 2004 pela empresa americana O'Reilly Media para designar uma segunda geração de comunidades e serviços, tendo como conceito a ‘Web como plataforma’, envolvendo wikis, aplicativos baseados em *folksonomia*, redes sociais e Tecnologia da Informação”. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Web_2.0 (Acesso em 20 set 2014)

acercamento de nosso objeto, que diz respeito sobretudo a essa construção de si empreendidas pelos sujeitos em seus perfis.

As considerações de Carvalho (2010), ainda que não ofereçam elementos concretos que fundamentem uma investigação em âmbito linguístico (em sentido estrito, pelo menos), nos oferecem reflexões que sedimentam o entendimento de que a descentralização dos filtros mediadores pelos quais passam as informações propagadas pelo Twitter é, em um processo de retroalimentação, fruto de um crescente aumento da consciência dos sujeitos sobre as possibilidades de manipulação das informações a que têm acesso. Essas possibilidades vão sendo agenciadas em prol da dinamicidade dos processos interativos deflagrados pela rede. A apropriação dos conteúdos jornalísticos é feita cada vez mais em nome de uma inserção do sujeito numa realidade de difusão de informação que agora lhe é manipulável. Os sujeitos podem, por exemplo, usar o conteúdo veiculado pelos jornais para inserir a própria história naquela história que, na lógica jornalística, não pertenceria a um único indivíduo. Na figura abaixo, percebemos claramente esse processo, quando um sujeito da rede comenta a greve dos garis no Rio de Janeiro, ocorrida em março de 2014:

Figura 1 – Narrativa de si a propósito de conteúdo jornalístico



Fonte: twitter.com⁶

⁶ As figuras desta tese foram, em sua maioria, obtidas a partir dos procedimentos de coleta descritos na seção 4.2, os quais incluem procedimentos para ocultar as identidades dos perfis pesquisados. Desse modo, a fonte informada será o domínio twitter.com, sem indicação de link específico, pois este daria acesso direto à identificação dos perfis, comprometendo o que estabelecemos como diretriz ética deste trabalho.

A dinâmica de atualizações do Twitter, dada as limitações dos 140 caracteres, promove um deslocamento que, a nosso ver, as reflexões de Carvalho (2010) confirmam: como as atualizações mais recentes são exibidas no topo, o sujeito pode apropriar-se das informações que obtém da imprensa para comentá-las e prosseguir, em atualizações posteriores – que aparecerão sempre no topo, obedecendo a organização temporal da rede, que privilegia a informação mais recente – tecendo considerações sobre esse conteúdo, o que abre um espaço para a inserção da própria história e para uma imediata reelaboração da escritura, acrescentando informações que julga de impacto para a rede, ajustando essas informações em função das respostas que obtém.

Também tomando o Twitter pelo viés da midiatização, Siqueira (2011) focaliza as redes sociais a partir da forma como essas redes extrapolariam uma função primária apenas de socialização, para contemplar também outros tipos de manifestações linguageiras. A autora se detém particularmente na análise da promoção da interatividade em programas de TV, analisando a interação entre os programas de TV e o espectador possibilitada pelo Twitter, tomando o programa Central da Copa, exibido durante a Copa do Mundo de 2010, como foco. Os resultados apontariam para comportamento de alta responsividade por parte dos tuiteiros que, provocados e estimulados pelos temas abordados durante a exibição do programa, ofereceriam percepções das mais diversas características sobre o conteúdo, o que, para Siqueira, indica que o Twitter pode ser atualizado, por exemplo, como instrumento de análise de marketing para empresas, visto que a pesquisa da autora se dá no âmbito da Publicidade.

Mas, na pesquisa de Siqueira, o que nos chama a atenção é a observação de que é possível constatar que, ao interagir, os sujeitos apontam preferências, percepções e críticas sobre objetos do mundo (sobre notícias, personalidades, filmes, etc), e ainda que isso não seja algo singular do Twitter, e sim da interação entre as pessoas, seja em qualquer suporte ou formação discursiva, a autora pondera que tal qualidade pode ser utilizada para construir uma estratégia de relacionamento aderente aos reais anseios do público, abrindo inúmeras perspectivas para a interação que o Twitter deflagra inclusive por um viés mercadológico.

Compreender que o aspecto valorativo expresso pelos usuários via *tweets* pode ser um grande trunfo para as relações estabelecidas pelo mercado e pelo capital é de grande importância para compreendermos a tensão que se estabelece entre a exposição

de si (via, com efeito, a expressão de valorações) e a apropriação dessas valorações por parte do mercado, elemento que, apesar de não ser o foco da pesquisa em tela, também perpassa o fenômeno que focalizamos, visto que a valoração é, com efeito, uma marca linguística de expressão de subjetividade, o que pode nos fornecer pistas sobre a construção desse “eu” e dessa subjetividade a partir das narrativas de si na rede.

Couto (2012), de uma perspectiva enunciativa, considera que compreender o modo de enunciação da subjetividade no espaço digital é um caminho para entender a maneira como a sociedade se configura atualmente, e entende o Twitter como um território a ser descoberto, “um fervilhar de sentidos, um caminhar por entre corpos, palavras, gestos, textualizações em 140 caracteres que nos deslocam para outro lugar de produção das ‘coisas a saber’, da própria informação” (COUTO, 2012, p. 37). A ambiência da rede social, segundo a autora, põe em xeque a unicidade do sujeito, uma vez que os deslizamentos possibilitados pelo espaço da internet repercutem graças aos esgarçamentos dos limites discursivos do ciberespaço e das fronteiras que resvalam justamente na constituição do sujeito que se configura no Twitter.

Pensando no atravessamento do político, no constante movimento de incompletude da linguagem explicitado pelo expediente dos 140 caracteres, e no modo como se dá a organização social dentro e fora do microblog, a autora propõe pensar o fracionamento do sujeito que se verifica na escrita do Twitter dos “eus” que assumem funções diversas, categorizadas sobretudo em função da cotidianização dos discursos, vez que falar de si é, sobretudo, uma decisão de ser, e ser no mundo é ser, no âmbito da escrita de si, ser no cotidiano. No entanto, os contornos do trabalho de Couto são eminentemente ensaísticos, não oferecendo elementos de ordem metodológica que permitam flagrar esse fracionamento do “eu” na materialidade textual, nas pistas que os sujeitos ofereceriam da relação entre si mesmo e alteridade que a rede deflagra e explicita. Ainda assim, Couto pondera sobre algo que nos parece bastante relevante: o Twitter inequivocamente põe em cena essas narrativas de si no cotidiano como construções nas quais os sujeitos investem e reinvestem iterativa e interativamente, o que vai ao encontro da nossa proposta de sistematizar essas narrativas de si em função da cena de interação que se constitui na rede.

Costa (2012), no âmbito da análise dos gêneros do discurso, se propõe a investigar as pistas que os sujeitos forneceriam de seu trabalho enunciativo, ao analisar o Twitter a

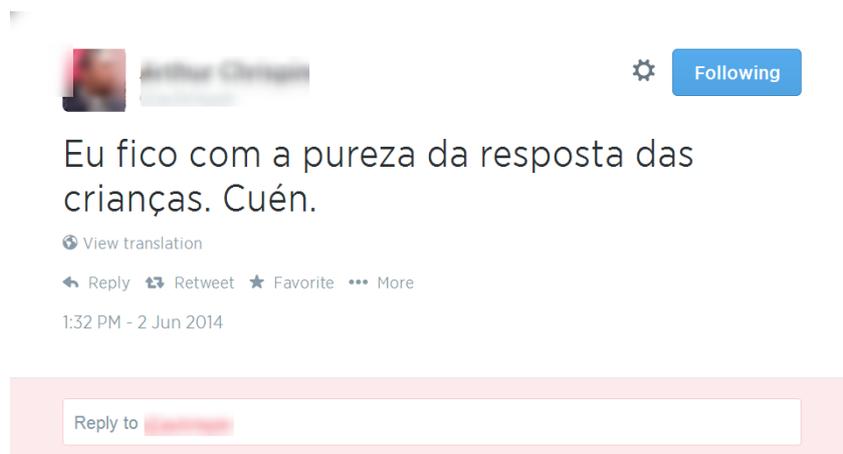
partir dos índices de propagação das postagens (*re tweet*⁷ e *favorites*⁸), assinalando a importância da dinâmica de funcionamento da rede social na difusão e sedimentação de arranjos genéricos formados a partir de padrões e gêneros distintos. O funcionamento da rede também teria impacto nas estratégias utilizadas pelos usuários para intervirem nos gêneros, de modo que, na rotina enunciativa característica do Twitter – marcada, mormente, pela adequação de postagens (ou conjuntos de postagens) a, no máximo, 140 caracteres –, a alteração de propósitos comunicativos e a mobilização de padrões genéricos distintos são fatores que, conjuntamente, dão esteio a um contínuo processo de reelaboração de gêneros, cujos produtos são consumidos e propagados dentro da rede social. A autora demonstra que há uma dinâmica de funcionamento peculiar na rede, refletida nas ações de linguagem dos atores, motivada pelo desejo dos interactantes de colocarem-se em evidência e ampliarem suas conexões, o que motivaria a mobilização e a manipulação de padrões genéricos distintos por meio de estratégias várias. Os arranjos genéricos gerados a partir desse esquema possuem propósitos comunicativos característicos, colocados a serviço da própria rede social.

As considerações de Costa nos parecem interessantes de modo a corroborar a nossa intuição de que os padrões genéricos são manipulados em prol dos efeitos pretendidos e causados – numa via de mão dupla, cuja confluência é constante – ao longo das interações estabelecidas na rede. Esses arranjos genéricos, agenciados em favor de uma publicização do confessional, incidem sobre os interactantes de modo que as reações podem ser medidas em relação ao impacto que promovem, revelado na quantidade de *re tweets*, *favorites* e respostas. O exemplo abaixo demonstra a apropriação que um usuário faz de um verso de uma canção conhecida, inserindo o segmento “Cuén”, relativo à narrativa de si que vem formatando na rede: tornou-se pai há poucos meses e os temas relativos ao filho e ao cotidiano ligado à paternidade têm imensa importância em seu projeto de autoapresentação na rede.

⁷ Ação na qual um sujeito participante do Twitter republica uma publicação de um outro usuário do Twitter, mantendo a identificação do perfil autor da postagem.

⁸ Ação na qual um sujeito participante do Twitter marca um *tweet* de outro usuário como de seu agrado, a partir da atribuição de uma estrela à publicação, mantendo assim tal publicação acessível em uma lista de *tweet* favoritados ao longo da sua participação na rede.

Figura 2 – Reelaboração do gênero canção para narrativização de si



Fonte: twitter.com

A reelaboração de gêneros, segundo Costa, parece ser, então, um dos modos pelos quais os sujeitos mobilizam elementos para a sua projeção na rede, o que corrobora a nossa observação de que, mesmo apropriado mormente pelas estratégias de divulgação de conteúdo jornalístico (dada a sua dinamicidade), o Twitter, por ser uma rede social e se caracterizar, portanto, pela projeção que os indivíduos oferecem de suas individualidades, é um campo fértil para a construção e reconstrução de um si.

Parente (2014), ao investigar a escrita produzida no Twitter, de natureza fundamentalmente sintética – dado o expediente dos 140 caracteres –, observa que as escritas dos sujeitos que compõem uma esfera de caráter mais interpessoal na rede – em contraposição a perfis da esfera institucional, ou seja, empresas e entidades corporativas que mantêm perfis para a divulgação de suas ações –, quando não são confrontados com textos motivadores, como notícias e reportagens, e produzem *tweets* de maneira livre, se caracterizam sobretudo pela produção de relatos do cotidiano. Vez que os *tweets* são produzidos e dirigidos à plateia composta pelos seguidores que cada usuário conquista ao longo de sua atuação na rede, consideramos que as constatações de Parente reafirmam os entendimentos que temos da rede social como um palco no qual os sujeitos se autoapresentam para a plateia que constituem, e tal autoapresentação é de cunho fundamentalmente narrativo, sendo a narrativa a organização textual mais propícia a uma expressão do eu esperada em uma situação interpessoal.

Silva (2013), da perspectiva da semiótica discursiva de extração francesa, investiga a composição narrativa e discursiva dos perfis constituídos por traços que

podem ser identificados como autobiográficos nas redes sociais. Buscando verificar como a modalidade discursiva configura um modo de apresentação e interação do sujeito na rede social, movimentando axiologias em percursos de construção identitária e subjetiva, a autora analisou quatro redes da *web*, Facebook, Sonico, MySpace e Twitter, observando na interface de interação dessas plataformas um conjunto de narrativas de perfis e destacando percursos de enunciação de um eu. Enquanto modelos discursivos, realizados no nível mais superficial na geração do sentido, tais percursos seriam fundados em valores que apresentariam potencial comparativo, sendo a construção da visibilidade pretendida pelos sujeitos identificadas como uma invariante premente.

No percurso do sujeito que tenciona fazer-se visível, Silva observa estratégias de exposição do sujeito indicadoras, sobretudo, de formas de pertencimentos e modos de presença, o que vai ao encontro do que identificamos na relação que se estabelece entre a narrativa de si e a interação na rede, visto que o pertencimento e a presença do sujeito naquele espaço parecem ser os elementos que deflagram a narrativa de si, a confiança do sujeito nas interações ali estabelecidas e a relativa segurança que a sua grade de contatos oferece quando dessa faceta mais íntima exposta. Tal característica pode ser relacionada com os regimes de visibilidade descritos pela autora, que aponta para a identificação de dois grandes percursos enunciativos: percursos de autopromoção e de socialização, manifestos pelo atravessamento dos discursos da celebridade e da espetacularização, perpassados pelo discurso midiático e de midiatização.

Polivanov (2012), tomando igualmente os sites de redes sociais como lugares para a autoapresentação dos atores sociais na vida cotidiana, procurou entender como os atores de cenas da música eletrônica paulistana e carioca se autoapresentam no Facebook. A autora problematiza as redes sociais a partir da potencial superexposição dos sujeitos e de suas intimidades na contemporaneidade que estas redes propiciariam, bem como pela busca incessante e indiscriminada por visibilidade que elas fomentariam. Polivanov afirma que os processos de autoapresentação dos atores sociais no Facebook estão relacionados à performatização de determinados aspectos de suas identidades para públicos imaginados específicos, fazendo com que tenham de gerenciar cuidadosamente as impressões que desejam criar para sua rede de contatos, buscando manter ou, ao contrário, romper propositalmente com uma suposta coerência expressiva entre seus *selves* off-line e no Facebook e instaurando novos regimes de visibilidade.

Concordamos com Polivanov, quando a autora afirma que as redes sociais são lugares no ciberespaço através dos quais os atores sociais se relacionam, criam e mantêm laços sociais e constroem identidade, engendrando novas práticas sociais e modos de interação. As redes sociais, que consideramos constituir espaços de relativa liberdade para os sujeitos empreenderem os seus projetos de dizer, pois, marcadas pela autorreflexividade desses sujeitos, ensejam reconfigurações de práticas discursivas, especialmente no que diz respeito aos regimes de visibilidade e modos pelos quais os atores sociais se autoapresentam nessas redes.

Máximo (2006), ao investigar os *blogs* como um fenômeno social que engendra uma forma específica de apresentação do eu, defende que o que alimenta os *blogs* não é da ordem da “intimidade” ou da “vida privada”, mas um cotidiano inventado, teatralizado e constantemente negociado de modo a se tornar compartilhável no interior de contextos sociais mais ou menos delimitados. Apesar do desejo sempre enfatizado pelos usuários de se conquistar audiências cada vez mais amplas, Máximo observa que a vida social no universo dos *blogs* ocorre nas densidades das redes, onde as relações se constroem e se mantêm por vínculos de reciprocidade, pela troca diária de visitas, comentários e links. É no âmbito dessas “blogosferas” locais, onde os sujeitos se constroem na relação com o outro, que os *blogs* se constituem como uma experiência cotidiana e processual, que se desenvolve num movimento constante entre a harmonia e a desarmonia, entre o conflito e a sociabilidade. Tal dinâmica nos parece remeter à dinâmica do Twitter, a uma “twittosfera” na qual a presença diária dos sujeitos, as intimidades construídas na interlocução cotidiana entre os participantes são fundamentais quando se leva a cabo um projeto de autoapresentação baseado em um oferecimento da própria vivência narrativizada – transmutada, portanto, em experiência compartilhada.

Ainda a propósito dos projetos de autoapresentação dos sujeitos nas redes sociais da *web*, mas sob o ponto de vista da Análise do Discurso de orientação francesa – e numa concepção mais apocalíptica⁹ do que a defendida pelas integradas Polivanov (2012) e Máximo (2006) –, referenciamos a tese de Komesu (2005), cujo cerne reside na defesa de que o jogo enunciativo entre a publicização de si e a intimidade construída na escrita

⁹ Referência à obra **Apocalípticos e Integrados**, de Umberto Eco, obra na qual o autor italiano analisa as críticas feitas à sociedade do consumo e à cultura de massas, polarizadas entre os que viam a cultura de massa como a anticultura que se contrapõe à cultura num sentido aristocrático – sendo, portanto, um sinal de decadência; e de outro os que viam nesse fenômeno o alargamento da área cultural com a circulação de uma arte e de uma cultura popular consumidas por todas as camadas sociais.

dos *blogs* deve ser feita em função da problematização das condições sócio-históricas de produção de um discurso marcado pela incessante necessidade de falar. A permanência dos sujeitos no espaço de enunciação – ou no campo de visibilidade social – tem como fiadora a necessidade de falar sobre o que a autora denomina “qualquer coisa”, ainda que as estratégias discursivas adotadas pelo sujeito para fazer ver e ser visto sejam, ainda segundo Komesu, uma espécie de mascaramento da impossibilidade de dizer, em forma de crítica, o novo. A autora considera que o caráter excepcional do fenômeno de escrita presente nos *blogs* parece se encontrar tão somente nos procedimentos de controle e delimitação do discurso sobre o indivíduo e a intimidade partilhada com o outro no espaço público, reveladores da trama da multiplicidade das relações do poder que regem e disciplinam os sujeitos e a sociedade.

Embora as considerações de Komesu digam respeito aos *blogs*, acreditamos que o Twitter, dado o seu nascedouro como *microblogging*¹⁰, também possa ser problematizado à luz de suas reflexões, ainda que discordemos da crítica que a autora faz à ausência do “novo” na linguagem presente nesses dispositivos. Não acreditamos que uma investigação deva ser pautada pela busca de qualquer inovação linguageira que possa ser verificada, mas na atualização e na reelaboração das estratégias linguístico-discursivas promovidas pela interação instaurada nesses meios, que, constituindo-se como espaço de relativa liberdade autoral requisitada pelos sujeitos em jogo com as requisições dos outros, seriam igualmente reveladoras das complexidades que envolvem as relações intersubjetivas e sociais. A inscrição que os sujeitos reivindicam a partir das interações promovidas pela narrativa de si não deve, ao nosso ver, ser tratada somente como reiteração da banalidade ou como oferecimento dado de bom grado aos mecanismos de vigilância: narrar a si mesmo é algo de empoderamento, embora esse empoderamento esteja certamente em tensão com os aspectos de eco e vigilância levantados por Komesu.

Também tratando sobre os *blogs* e as autoapresentações neles configuradas, Araújo (2011) busca compreender o funcionamento discursivo desse dispositivo de comunicação a partir da análise de três eixos, a argumentação, a enunciação e o funcionamento interacional construídos pelos sujeitos (classificados como locutor-

¹⁰ “**Micro-blogging** é uma forma de publicação de *blog* que permite aos usuários que façam atualizações breves de texto (geralmente com menos de 200 caracteres) e publicá-las para que sejam vistas publicamente ou apenas por um grupo restrito escolhido pelo usuário. Estes textos podem ser enviados por uma diversidade de meios tais como SMS, mensageiro instantâneo, e-mail, MP3 ou pela Web”. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Microblogging> (Acesso em 02 Jun. 2014)

jornalista e interlocutores-leitores) envolvidos nessa prática social de comunicação. A autora, em sua tese, considera que os blogs possuem um caráter dialógico diferenciado, vez que comportam situações nas quais são possíveis a verificação da reação de seus leitores, construindo o que chama de situação mista, híbrida entre a situação monolocutiva e a interlocutiva.

Temos severas críticas a essa discretização de categorias proposta por Araújo, na medida em que não visamos, em suas reflexões, quaisquer problematizações a respeito dos efeitos de sentido que promoveriam as realizações monolocutiva e interlocutiva. E mais: a autora fornece, como exemplo de texto monolocutivo, o jornal, apenas pelo fato de que ele não apresentaria uma natureza responsiva (o que é bastante controverso, sobretudo quando compreendemos a atividade humana sempre como algo interativo), enquanto os *blogs* seriam, a despeito da escritura ser realizada em caráter monolocutivo, interlocutivos por abrir um canal a partir do qual os leitores/comentaristas podem expressar a sua opinião sobre o conteúdo ali veiculado. A autora parece desconsiderar tanto o aspecto constitutivamente dialógico/interativo da linguagem quanto as funções interativas que caracterizam tanto o jornal quanto os *blogs*, diferentes entre si por terem manifestações materiais distintas, portanto emergências em suportes distintos, mas cujas características são, sim, estabelecidas interativamente, por se tratarem de configurações formatadas pela responsividade das atividades humanas. Tal lacuna nos inspira a construção de um modelo que busque dar conta do funcionamento interacional em ambientes digitais, sobretudo aqueles que propiciam a veiculação de escritas nas quais os sujeitos apresentam narrativas de si – sendo o si uma construção fundamentalmente dialógica, dado o constante vislumbre do outro – e exercem a sua liberdade enunciativa tendo sempre um outro como horizonte de sua atuação.

É essa concepção que reafirmamos quando partimos da hipótese de que, no que diz respeito às narrativas de si no Twitter, a interação é deflagrada sobretudo pelas dramaturgias postas em movimento pelos sujeitos na rede, nas quais eles reconhecem e exercitam as suas rotinas enunciativas face às relações que estabelecem com os outros usuários e com os elementos que a própria configuração da rede põe à disposição. As contingências interativas, advindas da consciência dos usos que os sujeitos fazem da rede e das mudanças de alinhamento constantemente levadas a cabo pelos interlocutores, bem como das reelaborações e inovações desses mesmos usos, têm impacto de grande

magnitude sobre os elementos da enunciação que constituem as narrativas de si produzidas nessas ambiências.

Isto posto, e visto que as pesquisas que tratam das autoconstruções dos sujeitos nas redes sociais ainda não contemplam o narrar a si mesmo, contar a própria história e narrativizar o percurso da própria experiência como elementos dessa autoapresentação, conforme o apresentado nesta Introdução, formulamos os seguintes questionamentos que serviram de norte para a realização desta pesquisa:

- Como se estrutura a narrativa de si no expediente de 140 caracteres?
- Que estratégias dramáticas caracterizam a narrativa de si no Twitter?
- Como a interação no Twitter se desenvolve a propósito das narrativas de si?

O caminho trilhado na busca pela resolução dos problemas acima apresenta-se textualizado da seguinte maneira:

- a) No capítulo que se segue a essa Introdução, intitulado “As narrativas de si como projeto de autoapresentação”, expusemos o aporte teórico que fundamenta as pesquisas sobre histórias de vida e autobiografia (LEJEUNE, 2014; BERTAUX, 2010; JOSSO, 2012, 2010, 2006; PINEAU e LEGRAND, 2012; PINEAU, 2006, 2002), bem como algumas considerações sobre a estrutura da narrativa de experiência (LABOV, 1997) e a especificidade do entendimento de narrativas de si (BRUNER, 2014, 2008), demarcando as escolhas que fizemos em relação a esse conjunto de estudos e formatando uma noção de narrativa de si que se presta a um projeto de autoapresentação em redes sociais da *web*;
- b) No capítulo seguinte, intitulado “O artefato dramático das narrativas de si”, resenhamos e cotejamos as bases das teorias da Sociolinguística Interacional, com amplo destaque para as reflexões de Erving Goffman (2013a, 2013b, 2011), vez que a perspectiva de interação defendida por este autor, embora inicialmente pensada para as interações face a face, nos fornece categorias que podem ser operacionalizadas para a análise de interações virtuais, com especial atenção às categorias de fachada – composta por aparência e maneira – e alinhamento,

articulando tais noções às narrativas de si como dramaturgias de autoapresentação dos sujeitos nas redes sociais da *web*;

- c) No capítulo denominado “Percurso Metodológico”, fazemos uma descrição do Twitter (nosso *locus* de pesquisa), bem como tratamos da filiação etnometodológica da nossa pesquisa, o que impactou decisivamente nos critérios para a escolha dos perfis cujas postagens constituíram nosso *corpus*, nas implicações éticas e procedurais dessa escolha e dos procedimentos de coleta e composição do *corpus*; também apresentamos as categorias de análise que selecionamos de modo a tornar operativas as questões de pesquisa apresentadas mais acima;
- d) No capítulo que intitulamos “As narrativas de si no Twitter”, apresentamos as nossas análises, obtidas a partir do cotejo das categorias analíticas e dos procedimentos para a manipulação do *corpus*, à luz da teorização empreendida sobre narrativas de si, dramaturgia e interação e das escolhas metodológicas explicitadas nas seções anteriores;
- e) Por fim, na seção dedicada às configurações finais, fazemos uma síntese do trabalho, elencando as tendências identificadas, quais perguntas de pesquisa permaneceram sem resposta ou tiveram o seu alcance extrapolado, e quais questionamentos surgiram, porém não puderam ser respondidos dada a limitação espacial dos contornos desse trabalho em específico.

2. AS NARRATIVAS DE SI COMO PROJETO DE AUTOAPRESENTAÇÃO

A grande luta do homem é a luta pra não deixar o friozinho na barriga morrer.
(@lianamachado, [23 Abr 2015](#))

2.1. Histórias de vida e formação

Aceitar o desafio de tomar a abordagem das histórias de vida como ponto de partida de uma visada tanto teórica quanto metodológica representa desafiar os sujeitos da pesquisa na busca de conhecimento de si que não somente constitui uma compreensão da sua formação por meio de um conjunto de experiências, ao longo de sua vida. Parte sobretudo de uma tomada de consciência de que este reconhecimento de si mesmo como sujeito permitirá a esse sujeito mesmo, de forma mais ou menos ativa, o confronto com os seus itinerários de vida, os seus investimentos pessoais e os seus objetivos, tanto os alcançados, quantos os que permanecem a cargo do devir, na articulação de

uma forma mais consciente as suas heranças, as suas experiências formadoras, os seus grupos de convívio, as suas valorizações, os seus desejos e o seu imaginário nas oportunidades socioculturais que soube aproveitar, criar e explorar, para que surja um ser que aprenda a identificar e a combinar constrangimentos e margens de liberdade (JOSSE, 2012, p. 22).

Desse modo, uma das dimensões da construção da história de vida na abordagem de autores como Josso (2012, 2006), Pineau (2006) e Pineau e LeGrand (2012) reside mormente em um elaboração de uma autoimagem textualmente orientada e dinâmica, na articulação das diferentes identidades que orientaram e orientam as atividades dos sujeito em suas diversas esferas de atuação, as suas opções deliberadas, as decisões legadas ao acaso, as representações e as projeções, tanto nos seus aspectos tangíveis como invisíveis para outrem, e, assinala Josso (2012, p. 22), “talvez ainda nem mesmo explicitados ou surgidos na consciência do próprio sujeito”. Por meio desta autoconstrução mais ou menos estabilizada, o empreendimento da autonarrativa evidencia sobretudo “as posições

existenciais adotadas ao longo da vida, permite ao autor da narrativa tomar consciência da sua postura de sujeito e das ideias que, consciente ou não conscientemente, estruturam essa postura” (JOSSO, 2012, p. 22).

Tecer uma narrativa de vida, ao longo de um processo compreensivo do que foi a formação para, em seguida, trabalhar na organização do sentido desses materiais ao construir uma história – a narrativa corolário desse trabalho do sujeito sobre e na sua linguagem e sobre e nas suas referências –, constitui uma prática de dramatização do sujeito que se torna autor de sua própria história apenas quando se propõe a pensar a sua vida em termos de uma globalidade temporal retrospectiva e prospectiva, nas suas linhas de força, nos seus saberes adquiridos ou nas marcas do passado, assim como na perspectivação dos desafios do presente entre a memória revisitada e o futuro já atualizado, porque induzido por essa perspectiva temporal. É o adentrar no palco de um sujeito que se torna ator ao pensar na sua existencialidade em contraponto com as existencialidade outras que lhe são reflexo e parâmetro. No processo autorreflexivo deve existir a compreensão de tal atitude como uma atividade de autointerpretação crítica e de tomada de consciência da relatividade social, histórica e cultural dos referenciais interiorizados pelo sujeito e, por isso mesmo, constitutivos da dimensão sócio-cognitiva da sua subjetividade.

Ao refletir ainda sobre as implicações metodológicas da abordagem das histórias de vida, Josso (2006) afirma que o trabalho sobre relatos de “história de vida” no campo das ciências humanas e na interpretação interativa com seus autores é uma revolução de ordem metodológica que constitui um dos signos da emergência de dois novos paradigmas: “o paradigma de um conhecimento fundamentado sobre uma subjetividade explicitada, ou seja, consciente de si mesma, e o paradigma de um conhecimento experiencial que valoriza a reflexividade produzida a partir de vivências singulares” (JOSSO, 2006, p. 22).

Pineau (2006) afirma que a emergência referida por Josso, que implica na reformulação de paradigmas do fazer científico, concorre para uma flutuação terminológica em torno das histórias e relatos de vida, biografias e autobiografias, ao indicar precisamente uma flutuação de sentidos atribuídos a essas tentativas de expressão de uma temporalidade pessoal vivida. Elencamos algumas das perspectivas apontadas por

Pineau (cf. PINEAU, 2006) como prova dessa flutuação:

- Bourdieu trata o estudo sobre histórias de vida como “ilusão biográfica”, na medida em que a história de vida deve ser vista, para esse autor, como uma reiteração de noções do senso comum. Bourdieu argumenta que a reconstituição biográfica da própria vida se trata de uma ilusão, pois produz um efeito de objetividade, linearidade e homogeneidade que, nem de longe, poderia ser atribuída a qualquer ação que possa ser identificada como fruto da atividade humana.
- LeGrand considera que a abordagem que se ocupa dos relatos de si como uma possibilidade teórico-metodológica que vai do relato de pesquisa à intervenção biográfica constituiria uma revolução no âmbito dos estudos em ciências humanas clínicas, com ênfase nas pesquisas em psicologia e psicanálise.
- Gusdorf parte da consideração das histórias de vida como uma prática antropológica, uma vez que existiria o que se pode chamar de campo biográfico, todos os textos que tenham relatado a vida de qualquer pessoa que tenha existido, de modo que o conjunto desses textos constituiriam – ou auxiliariam na reconstrução – da história de toda uma sociedade, posição também adotada por Bertaux (2010), ao defender a narrativa de vida como um método revelador de determinada realidade social.
- Ferraroti considera que a assunção desse campo que privilegia a expressão da subjetividade como prática consciente a ser empreendida pelos sujeitos constitui uma passagem obrigatória para a renovação substancial das ciências do homem em sociedade. O conhecimento subjetivamente formatado, fulcro da revolução etnometodológica ocorrida nas ciências sociais nos EUA, na década de 60, deveria ter a sua importância radicalizada: não seria possível, segundo o autor, existir conhecimento sem a concorrência da subjetividade nos processos humanos.

Pineau (2006) defende que a história de vida se inscreve numa ordem vital de

“saber-poder viver”, como uma prática formadora de existência mais ou menos comum, mais ou menos consciente, mais ou menos formalizada. Mas também observa que, mesmo entre os estudiosos que consideram esse campo de estudo como frutífero, há flutuações terminológicas que devem ser esclarecidas. Basta uma investigação mais detida dos estudos que tratam dessa construção de si empreendida pelos sujeitos para nos depararmos com um heteróclito de nomenclaturas. Autobiografia? Biografia? História de vida? Narrativa de vida? Narrativa do eu? Narrativa de experiência? Escrita de si? Como definir cada termo e, principalmente, como nos localizamos nesse campo?

Ao longo desta tese, temos adotado o termo “narrativas de si” para tratar do fenômeno das escritas de si que emergem nas redes sociais, formatadas pelas contingências interativas próprias dessas redes. Tal escolha assinala a nossa irrefutável inscrição no campo linguístico: tratar de “narrativa” relaciona-se com a investigação sobre as estruturas linguísticas de que fazemos uso para, em co-construção, formatarmos as nossas próprias histórias. Narrar significa expor eventos e ações, comunicar estados que reivindicam as noções temporais de anterioridade e posterioridade em relação ao momento da narração, visto que narrar é, sobretudo, localizar um sujeito em um tempo determinado e em face a uma rede de escolhas e operações que o sujeito faz sobre a sua história de modo a torná-la particularmente sua.

A narrativa é, ainda segundo Josso (2010), um processo que caracteriza a formação de um indivíduo, de uma singularidade, no que ela tem de semelhança com as outras. Se consideramos a ação de um coletivo sobre o indivíduo, procuramos conhecer o que é a formação como atividade de um indivíduo em relação consigo mesmo e também com o seu meio humano e natural, no seu percurso de vida. A apropriação das narrativas que um sujeito produz sobre si constitui via de acesso a esses processos de socialização e consequente constrição das individualidades, inerentes à sua formatação.

O espaço desse sujeito antropológico singular que emerge não é, então, livre, embora signifique um espaço de liberdade relativa, reivindicado, conquistado, construído em negociação com as coerções e limites estabelecidos pelas convenções dos agrupamentos humanos. Os espaços já são ocupados por poderes heterônomos, econômicos, políticos e religiosos. Esse espaço deve ser, então, conquistado por um conhecimento e um cuidado de si (FOUCAULT, 2001) que conjuga na primeira pessoa

do singular e do plural esses poderes com verbos, pessoas, objetos de todos os modos e em todos os tempos, assinalando, portanto, para a configuração eminentemente narrativa dessas possibilidades de projetos do eu.

Bruner (2008), nessa esteira, observa que em nossa cultura, as concepções do Si mesmo são moldadas e sustentadas pela nossa teologia judaico-cristã e pelo humanismo moderno que emergiu da Renascença. São igualmente configuradas por uma sociedade, uma economia, uma linguagem que têm realidades históricas, as quais, embora abertas à revisão, criaram uma armação que suporta as nossas práticas enquanto agentes humanos. O modo pelo qual os sujeitos se apropriam dessas práticas para relatar as suas experiências, formatando-as numa materialidade linguística, será a discussão que faremos na seção a seguir.

2.2. A estrutura da narrativa de experiência: pensando a narrativa de si em 140 caracteres

Labov (1997) define uma narrativa de experiência pessoal como o relato de uma sequência de eventos que podem ter lugar na biografia do falante, expressa por uma sequência de sentenças que corresponde à ordem dos eventos originais. Tal definição nos parece um bom ponto de partida, tendo em vista o que Bertaux (2010), de uma perspectiva etnossociológica, chama de “narrativa minimalista”, que se trata de um entendimento da narrativa como relato de uma experiência pessoal ou um conjunto dessas experiências, de fatos ocorridos em qualquer intervalo que possa ser localizado como pertencente à vida do sujeito.

Mas o que seria a vida do sujeito? Como podemos delimitar tal extensão e os fatos definidores dessa extensão? Pineau (2002) afirma que todos temos, por evidente constatação, uma vida, mas nem todos temos uma história de vida, não antes de nos lançarmos na aventura de contá-la, de buscarmos, no fio da memória que só se faz presente quando o fazemos coincidir com o fio da linguagem, trazer à consciência a possibilidade de uma invenção de si antes não ousada. Quais, então, os fatos que traremos à lume nessa rememoração que parece ser, na verdade, constante reinvenção? Qual a

organização adotamos quando dessa decisão de transmitir uma experiência narrativamente?

Ainda segundo as considerações de Labov (1997), que se debruçou sobre o entendimento do que seria uma narrativa de experiência oral fornecida em uma situação de entrevista sociolinguística, o que inicialmente estabelece uma oposição com as narrativas que serão objeto de nosso estudo – visto que lidamos com narrativas escritas, produzidas por contingências estabelecidas pelo próprio sujeito narrador, sem a constrictão da presença de um pesquisador ou entrevistador –, é preciso, então, distinguir uma narrativa dessa natureza de outros meios de contar uma história ou de recontar o passado. É uma segregação arbitrária no sentido da narrativa para propósitos técnicos, mas que, para o autor, se mostrou muito útil em termos de delimitação desse objeto. Especificando que a experiência precisa ter lugar na biografia dos falantes, Labov distingue narrativas de experiência de uma mera recontagem de observações tais como, por exemplo, os eventos que compõem um episódio¹¹ de uma greve de trabalhadores observados e relatados por uma testemunha olhando por uma janela. Isso acarretará que eventos que tiverem lugar na biografia dos falantes sejam social e emocionalmente avaliados e, assim, transformados pela experiência.

Podemos definir assim as narrativas produzidas no Twitter? Se pensarmos na biografia em termos canônicos, como o livro que se publica com os fatos relevantes, dignos de nota, ocorridos na vida de uma pessoa, de seu nascimento – ou mesmo antes dele, a depender de como a estrutura da família impactou na formatação daquela vida – à sua morte – ou até mesmo depois dela, a depender do que foi legado pelo sujeito –, certamente as narrativas curtas, de fatos corriqueiros, ordinários, constituem experiências que não teriam parte em livro algum que pudesse ser chamado de biografia. Mas, sendo o Twitter, e sua dinâmica de mensagens curtas já uma publicação em si mesma, e fruto da disposição que o sujeito leva a cabo ao selecionar e relatar, e o sendo o relato centrado em algo experimentado pelo sujeito, contado porque existiu a necessidade de que fosse

¹¹ Gorski (1994) define episódio como uma unidade semântico-discursiva, constitutiva do texto narrativo, que consiste em um conjunto de eventos relacionados e governados por um tópico central; e evento como uma unidade semântico-discursiva, constitutiva do episódio, que corresponde a um centro de interesse que contém ações/estados com graus variáveis de integração, governados por um subtópico global. É nesse sentido que tomaremos tais definições de agora em diante.

contado, por que não pensar nas narrativas de si do Twitter como, sim, relatos de experiência? A perspectiva pessoal oferecida pela testemunha que viu a greve dos trabalhadores pela janela constitui, sim, o relato de algo que foi experimentado pelo sujeito da perspectiva oferecida por ele, de sua vivência particular relativa àqueles fatos. Haveria, na organização estrutural da narrativa de experiência, algo que pudesse distingui-la, então, de outros tipos de contagem e recontagem de histórias?

Seguindo a exposição de Labov (1997) sobre o que constituiria tal estrutura, a primeira admissão é a de que uma narrativa, para ser narrativa, *precisa conter pelo menos uma juntura temporal*, ou seja, dois eventos precisam estar ligados em uma relação de anterioridade e posterioridade. Duas sentenças estão separadas por uma juntura temporal se a inversão de sua ordem resultar na mudança que o ouvinte faz na interpretação da ordem dos eventos descritos: se o acontecimento A é necessário para que o acontecimento B pudesse ter ocorrido, já temos, no relato dos acontecimentos A + B, uma narrativa mínima, ou minimalista, nos termos de Bertaux (2010). É possível considerar, no entanto, que narrativas podem ser contadas sem qualquer juntura temporal marcada, apenas pela incorporação sintática, uso de verbos no pretérito perfeito, pela manipulação das relações semânticas entre os sintagmas e outros artifícios gramaticais. A expressão da juntura temporal, sendo a marca da sequenciação narrativa expressa por expressões adverbiais como “depois”, “então e “daí”, constitui, portanto, a maneira mais simples, mais conveniente e convencional de marcar esse reconto do passado.

A narrativa é, assim, constituída por sentenças sequenciais relacionadas por junturas temporais, expressas ou não. Todas as sentenças sequenciais são sentenças independentes, na medida em que cada sentença, por si, expressa um acontecimento que será parte do encadeamento narrativo. Para uma sentença ser descrita como sequencial, seu verbo principal precisa incluir um tempo que é não somente dêitico, indicando um domínio temporal específico que exige o conhecimento da situação específica na qual se deu o fato relatado, mas identificar relações sequenciais de tempo. Um passado progressivo – composto por sentenças do tipo “venho estudando” ou “tenho investigado” – designa um tempo antes do tempo do relato, mas não indica o ponto inicial ou final desse tempo. No entanto, Labov considera que tal expressão temporal pode ser utilizada como sequenciadora, visto que a expressão de tempo progressivo também promove

encadeamentos, ainda que não estabeleça uma referência precisa de início e término das ações.

Se a definição de narrativa como sentenças sequenciais unidas por juntura temporal necessita que os relatos sejam relatos de eventos reais, podemos considerar que, formalmente, verbos no futuro e negativas não se prestam a centro de orações que atuem como juntura temporal, constituindo mais elementos que forneceriam pistas contextuais sobre o entorno dos fatos que são objeto da narrativa. O modo consagrado como narrativo seria o indicativo, que é o modo ligado à expressão do *realis*, ou seja, de uma factualidade determinada, indicativa de certeza (PALMER, 2007). As sentenças sequenciais de uma narrativa seriam, portanto, prototipicamente construídas na modalidade *realis*, de modo que o raio de ação da sentença narrativa é o conjunto das sentenças narrativas entre a primeira precedente e a próxima imediatamente após uma juntura temporal. O raio de ação é a soma das duas sentenças e de seu alcance enquanto fio condutor capaz de encadear novas sentenças.

Também podemos destacar a possibilidade de presenças de sentenças livres em uma narrativa, que se constitui como uma sentença que se refere a uma condição que se prova verdadeira durante toda a narrativa. Uma sentença livre não é, então, definida sintaticamente, mas semanticamente. Uma sentença livre não pode servir, desse modo, como uma sentença sequencial na narrativa, já que dela não depende o encadeamento temporal que é o cerne do procedimento narrativo. Já as sentenças presas, encadeadas, seja por mecanismos sintáticos ou semânticos, constituem sentenças sequenciais. É importante lembrar que Labov descreve, aqui, uma estrutura prototípica, canônica, do que seria uma narrativa, o que não corresponde, em todos os seus aspectos, às narrativas que coletamos, dado o aspecto de brevidade que as constitui fundamentalmente, pois publicadas em segmentos de 140 caracteres por vez, injunção do software do Twitter que implica em modificações, supressões, sintetizações e reformulações em relação ao modelo de sequenciação narrativa proposto por Labov.

Ainda que as narrativas do Twitter apresentem diferenças em relação ao modelo laboviano, visto que o tipo de narrativa descrito por ele é produzido em condições e situações de enunciação diferentes daquelas do Twitter, podemos afirmar que, do modelo laboviano em confronto com nosso *corpus*, é possível identificarmos a presença de

sentenças de ação complicadora, que são necessariamente sentenças sequenciais, já que podem participar de juntas temporais; sentenças como resumos, orientações e codas não são do tipo sequencial, mas também compõem a narrativa pois, ainda que unidas a uma única junta temporal, podem constituir a narrativa inteira. Um resumo é uma sentença inicial, que relata brevemente uma sequência de eventos da narrativa, oferecendo uma espécie de *teaser* do que virá a seguir – se vier algo a seguir, o que frequentemente não acontece no Twitter: o expediente de brevidade faz com que, muitas vezes, a sentença de resumo constitua o cerne da narrativa inteira. Uma sentença de orientação fornece informações sobre o tempo, o lugar dos eventos de uma narrativa, a identidade dos participantes e seu comportamento inicial. Já a sentença de ação complicadora é uma sentença sequencial que relata um evento seguinte como resposta à questão potencial “*E o que aconteceu?*”. Dessa afirmação podemos depreender que todas as sentenças sequenciais são sentenças de ação que conduzem a uma ação complicadora e, com efeito, todas as sentenças de ação complicadora são sentenças sequenciais. Uma coda é uma sentença final que retorna a narrativa ao tempo de enunciação do narrador, impedindo que a questão potencial “*E, então, o que aconteceu?*” ainda seja feita após concluída a narrativa. Isso não significa que o ouvinte esteja necessária e automaticamente satisfeito com toda a informação dada como consequência de um evento que se apresenta como um centro de interesse, haja vista a necessidade que o narrador cria de narrá-lo. Se a resolução não é satisfatória nesse aspecto, o ouvinte terá a impressão de que a narrativa está incompleta.

Labov, *pari passu* a toda essa exposição acerca das sequências que estruturam a narrativa de experiência, admite que uma das discussões mais instigantes que dizem respeito à essa análise se dá na relação das questões estruturais com um conceito sócio-emocional de “avaliação”, ligada diretamente à atribuição de uma teoria de causalidade que rege os eventos ocorridos das esferas de atuação humana. Para explicar o conflito entre atores humanos, ou o esforço desses atores humanos contra forças naturais, o narrador inevitavelmente atribui elogio e culpa aos atores e objetos de discurso envolvidos nas ações relatadas. Os meios pelos quais se faz isso são muito variados e não podem ser reduzidos a conjuntos de proposições. Eles podem incluir o uso de artifícios linguísticos de modo, factualidade e causalidade, léxico avaliativo e a indiscriminada e possível omissão de eventos, e ainda a o uso da modalidade *irrealis* (cf. PALMER, 2007),

para inserir uma possibilidade, uma avaliação em termos dos planos desfeitos, frustrados e das possibilidades que se teriam apresentado, caso o fato narrado pudesse ter tido outras consequências. Para Labov, o estudo do modo pelo qual os narradores atribuem elogio e culpa é, nesse ínterim, um dos aspectos mais importantes da análise narrativa, estreitamente ligada ao campo avaliativo, cujas relações podem ser reveladoras de diversas organizações sociais, ideológicas e que se relacionam intimamente com o “si” que emerge da narrativa, visto que um “si” só se faz possível em relação, como fruto de uma inescapável negociação entre o sujeito que narra a si mesmo – e, ao narrar, vai empreendendo essa construção de si e de narrar a si como se fosse si, em uma confluência de operações – com os entendimentos sociais do que seria ser um indivíduo, do que seria ser um centro organizador de uma individualidade em meio à heterogeneidade da dispersão dos discursos.

Outro conceito crucial na análise da narrativa, segundo Labov, é o da reportabilidade. Assumir o alinhamento de narrador (GOFFMAN, 2013b) é criar um centro gravitacional de interesse que deve justificar a ocupação de um espaço social maior do que o que seria ocupado em outras trocas interacionais, de modo que a narrativa tem de produzir um elevado nível de interesse em que a lê ou a escuta para que justifique essa tomada de posição. A reivindicação para a narrativa deve ser explicada de maneira satisfatória, sob pena de que o narrador sofra as sanções cabíveis, caso tenha reivindicado esse espaço na interação de maneira indevida, pouco interessante ou insatisfatória – um “E daí?” é uma sanção possível, por exemplo. Nesse momento, cabe a nós nos perguntarmos: quais as condições para que a reivindicação do alinhamento de narrador seja plenamente justificada no Twitter? Quais padrões de interesse são estabelecidos na rede para que o sujeito que assume tal alinhamento possa fazê-lo de maneira legítima?

Labov argumenta que a dificuldade de estabelecer tais limites é a de que não há nenhum padrão absoluto de interesse inerente, próprio à estruturação da narrativa, e propõe que, em algumas circunstâncias mais relaxadas, sem tópicos competindo entre si, sem a necessidade de que o narrador lute pelo espaço que reivindica, uma narrativa pode ser feita de maneira naturalmente banal e comum, e estas nos parecem ser as condições que proporcionam a emergência da narrativa no Twitter. Dada a dificuldade de se mensurar o interesse das narrativas ou de seus propósitos em competição, visto que tais elementos parecem ser contingentes a cada agrupamento, a cada organização específica

das esferas em que se produz narrativas, a abordagem da reportabilidade é, ela própria, segundo Labov, de interesse limitado. Já o conceito de “o evento mais reportável” é central para a estrutura organizadora da narrativa e aqui Labov já antecipa a relação que fazemos entre condições para a emergência de uma narrativa de experiência pessoal e as condições nas quais as interações entre os sujeitos permitem que essas narrativas possam ser construídas e reelaboradas. Uma abordagem possível para esse problema, seria, então, reconhecer os aspectos mais objetivos da situação social do narrador, tal como foi desenvolvido na abordagem de Sacks (1992) para a inserção da narrativa em uma conversa.

Na abordagem de Sacks, o problema não é visto como uma reivindicação de espaço mais dispendiosa do que qualquer outra reivindicação de tomada de turno, mas como o controle da atribuição do falante. Uma vez que uma narrativa requisita uma série de unidades narrativas maiores do que um turno normal permite, e isso pode ser observado no Twitter quando os narradores decidem investir em seus relatos, postando vários *tweets* seguidos de modo a fazer da narrativa o mais bem-sucedida possível¹², a compleição bem-sucedida da narrativa requer reatribuições automáticas do papel de falante ao narrador após o turno seguinte de uma fala, se a narrativa não for completada naquele turno. Um evento reportável é, desse modo, aquele que justifica a automática reatribuição do papel de falante ao narrador. Para ser um ato social aceitável, uma narrativa de experiência pessoal deve conter ao menos um evento reportável. E, como propriedade intimamente ligada ao contexto no qual a narrativa é desenvolvida, a reportabilidade de um evento vai variar bastante dependendo da idade, da experiência, dos padrões culturais do falante, e, mais importante, do contexto social imediato com suas propostas competindo por uma reatribuição do papel do falante.

Labov afirma que alguns eventos são usualmente portadores de um grau maior de reportabilidade: os que tratam de morte, de sexo, de indignações morais, os eventos tidos como traumáticos. No entanto, tais parâmetros levam-nos a um reafirmar o alto grau de contextualização da reportabilidade que somente uma pessoa familiarizada com sua a

¹² O que, para determinados interagentes, pode ser caracterizado como um *flood* na *timeline*, ou seja, uma ocupação de espaço de fala maior do que o usual, visível nas linhas do tempo de quem segue o sujeito que narra.

audiência pode aferir. Essa relativização da reportabilidade é de fundamental importância para a compreensão dos mecanismos que permitem a emergência de narrativas de si no Twitter: ligadas a temáticas do banal, do cotidiano, do comezinho, tais narrativas não apenas são reportáveis por serem produzidas em uma situação social em que os interagentes compartilham o entendimento de que tais construções de si por meio de narrativas do cotidiano são possíveis, mas do modo pelo qual a reportabilidade da narrativa é construída a partir de procedimentos dramáticos que tornam a narrativa particularmente reportável para aquela audiência em particular.

Nos termos labovianos, que tomam a narrativa de um ponto de vista mais estrutural, o evento mais reportável é o evento que é menos comum do que qualquer outro na narrativa e que exerce um grande efeito na comunicação das experiências dos participantes da narrativa: é o evento mais fortemente avaliado, mais objeto das atribuições de elogio e culpa feitas pelo narrador. O evento mais reportável de uma narrativa é a maior justificativa para uma atribuição automática do papel de falante ao narrador. A credibilidade de uma narrativa é a extensão em que os ouvintes acreditam que os eventos descritos tenham ocorrido de fato na forma descrita pelo narrador.

Nesse ponto, devemos então tratar do modo como essa credibilidade é construída nas narrativas de si a partir da noção de pacto autobiográfico, defendida por Lejeune (2014). Em narrativas dessa natureza, a reportabilidade de um evento não está mais relacionada à sua frequência, ou mesmo a seus efeitos sobre a necessidade e os desejos dos atores, mas ao estabelecimento de um acordo tácito, constituído da assunção de um leitor/ouvinte de que há a correspondência entre o autor, o narrador e o personagem. Em ambientes como o Twitter, nos quais as redes se estabelecem entre os sujeitos a partir da cumplicidade construída no acesso diário, a probabilidade, defendida por Labov, de que a credibilidade do relato diminui na medida em que ele trata de um evento excepcionalmente reportável, passa a ser praticamente inexistente entre os sujeitos que compõem uma rede de relações – que é, com efeito, o que constitui a rede social –: o paradoxo da reportabilidade seria, na verdade, uma expressão de singularidade dos narradores ali presentes. Quanto mais esdrúxula a narrativa, ou quanto maior a capacidade de transmitir experiência a partir do relato de uma situação tratada como incomum, ou apresentada de um ponto de vista incomum, ou quanto maior a habilidade em transformar,

por investimentos dramaturgicos, a narrativa do cotidiano em fatos extremamente reportáveis, mais prestígio existe na construção e execução do projeto de autoapresentação de um sujeito na rede, visto que a singularização parece ser a marca desse sucesso, constituindo outro paradoxo: o da singularização que atrai adesão e identificação.

Ao mais reportável dos eventos de uma narrativa, o narrador deve devotar o maior esforço possível para dar-lhe credibilidade, e credibilidade, no que diz respeito às narrativas de si que nos propomos analisar, está ligada diretamente à execução bem-sucedida do projeto de autoapresentação que o sujeito leva a cabo a partir de suas narrativas. Dado o fato de que o narrador decidiu produzir uma narrativa sobre o evento mais reportável, ou sobre um evento que deseja relatar como mais reportável, considerações de credibilidade dirigem logicamente e inevitavelmente o mecanismo seguinte de uma construção narrativa, pois a construção narrativa requer uma teoria pessoal de causalidade, de uma causalidade estabelecida em termos de um ponto de vista. Labov (1997) assim descreve as operações que governam tal construção:

1. O narrador primeiro seleciona o evento mais reportável e-0, a partir do qual a narrativa vai se desenvolver;
2. O narrador, então, seleciona o evento primeiro e-1 que é causa de e-0, que é a resposta à questão sobre e-0 “Como isso aconteceu?”. Não existe relação intrínseca entre e-0 e e-1: é a experiência do narrador que atribuirá tal causalidade;
3. O narrador continua o processo do passo 2, recursivamente, até um evento e-n ser atingido para o qual a questão do passo 2 não ser mais apropriada. A questão “Como isso aconteceu?” não é apropriada quando a resposta é “Porque esse tipo de coisa (normalmente) acontece”, o que aponta para uma transmissão da experiência que, ao fim e ao cabo da narração, parece refletir as experiências consideradas “naturalmente humanas” por determinado grupo, segundo determinadas convenções.

Nesse momento, passa a existir uma comunhão de pontos de vista entre o narrador e seu interlocutor. O ponto de vista de uma sentença narrativa é o domínio espacial e temporal a partir do qual a informação transmitida por uma sentença pode ser obtida por

um observador e incorporada por ele. Labov aponta que um traço das narrativas orais da experiência pessoal que as distingue mais nitidamente da narrativa literária é que, na literatura, podem-se mudar pontos de vista, tomar um ponto de vista impessoal e entrar na consciência de qualquer um ou de todos os atores. Nas narrativas orais de experiência pessoal, há somente a opção de se relatar os eventos sob o ponto de vista do narrador.

Na medida em que o narrador acrescenta relatos subjetivos de suas emoções à descrição de um evento objetivo, os ouvintes tornam-se conscientes desse evento como se ele fosse experiência do narrador e aqui temos uma releitura do paradoxo da singularização que busca a adesão. A objetividade da descrição de um evento é uma condição necessária para a transferência da experiência em uma narrativa pessoal, ao mesmo tempo em que transferência da experiência é um fenômeno subjetivo, que não é facilmente aferível. A transmissão da experiência subjetiva termina por ser um efeito da apresentação objetiva dos eventos. Deve-se ter em mente que essa transmissão de experiência subjetiva cujo centro seria um si, todavia, não se constitui como um bloco uniforme e sólido, em torno do qual gira o discurso – é mais uma instância em formação, que se modula de uma narrativa a outra, em relação a todo um corpo de discursos autobiográficos socialmente difundidos que definem o que é um eu que relata uma experiência de cunho pessoal.

2.3. A estrutura do si: o outro imprescindível para o eu

A narrativa é, então, a organização desse si que se orienta para a exterioridade, para uma autodefinição que só é possível em relação a uma alteridade, posta em movimento pela interação. Para Bruner (2014, p. 76) a narrativa é “uma recontagem de planos humanos que não saíram como previstos, de expectativas que foram frustradas. É um jeito de domesticar o erro e a surpresa do ser humano”. As narrativas confirmariam um certo senso comum a respeito daquilo que podemos esperar, e até mesmo daquilo que podemos esperar que saia errado, bem como daquilo que deve ser feito para restaurar a situação inesperada ou lidar com ela. A narrativa opera esses prodígios não apenas por sua estrutura *per se*, mas por conta de sua flexibilidade e maleabilidade. Não apenas as histórias são produtos da linguagem, como contar histórias é algo que rapidamente se

torna crucial para nossas interações sociais – visto que “contar histórias”, assim como “conversar”, pode ser identificado como uma das primeiras formas de interação de que tomamos parte e que, provavelmente, não abandonaremos ao longo da vida.

Mas contar aos outros sobre si mesmo é uma tarefa que passa longe de ser algo simples, o que tem estreita relação com as mesmas demandas interativas que autorizam, e até mesmo estimulam, essa narrativização do eu. Formatar narrativas de si depende do que nós achamos que “eles” acham que nós deveríamos ser – ou o que a maneira pela qual os “eus”, em geral, deveriam ser, segundo entendimentos social e culturalmente difundidos. Mesmo as nossas narrativas autoconstruídas e autodirigidas expressam aquilo que os outros esperam que sejamos, de modo que a narração de si sempre será formatada em termos de uma apropriação, de uma adequação tenuamente construída com o ambiente: a natureza e a forma do eu são, com efeito, questões de interesse tanto cultural, *res publica*, quanto individual. Bruner (2014, p. 78) assevera que “a construção de si e a narração de si são atividades tão públicas como quaisquer outros atos privados poderiam ser”, atividades que, portanto, sofrem as constrições sociais que quaisquer outros atos poderiam sofrer.

A narrativa de experiências que fazem emergir o si é, então, segundo Viana (2012), uma forma a partir da qual o sujeito pode compreendê-las melhor, num entendimento semelhante ao caminhar para si preconizado por Josso (2012). Mesmo a narrativa de experiências traumáticas (MAIA-VASCONCELOS, 2005) é uma forma de provar que se sobreviveu a elas e, a partir disso, transmutar essas experiências em vivências. A narrativa de si é, então, fundamentalmente, uma forma de organização da experiência humana, em todos os termos a que se pode atribuir experiência, desde as mais grandiosas, parte da biografia de um indivíduo (LABOV, 1997), quando daquelas mais corriqueiras, as narrativas miúdas (em extensão e em despojamento, como as que encontramos no Twitter), experimentadas em nível micro, e ainda assim experimentadas, portanto justificadas em sua própria gênese.

A organização dessas escritas é uma forma de atribuir sentido a elas e identificar seu impacto no todo. É uma forma de tornar compreensível aquilo que acontece na nossa vida. Ao colocar os fatos em uma determinada ordem, também estamos assumindo um posicionamento diante desses acontecimentos (JOSSO, 2012). Recontar um episódio é,

também, construir uma identidade face ao ocorrido, estratégia de ressignificação do sujeito face às vivências do mundo, cujas implicações reverberam no estatuto interativo estabelecido por essas escritas e formatam e reformulam as estratégias linguísticas agenciadas pelos participantes.

Viana (2012) propõe um estudo indutivo, que parte de um microcosmo que, saturado pela análise e avolumando-se gradativamente em função dessa saturação, forneceria categorias em direção ao entendimento do macrocosmo, procedimento que tem a sua gênese no entendimento de Bertaux (2010) sobre uma narrativa de vida como método etnossociológico. Porém, uma pesquisa que aborde esse conteúdo confessional descrito de diversos indivíduos a fim de perceber seu impacto no coletivo seria, segundo a autora, exaustiva e inviável. A autobiografia, como vem sendo concebida nas mais diversas áreas de estudo, é um modelo de pesquisa no qual o pesquisador busca compreender um determinado acontecimento que está inscrito em cada relato que lhe é concedido e a recorrência desse acontecimento nessas histórias pessoais. Trata-se, portanto, de um recorte, de um ponto em comum entre elas. É nessa singularidade que a narrativa de vida se encaixa e assim é definida a concepção minimalista de narrativa de Bertaux (2010) a qual será central em nosso estudo.

Maia-Vasconcelos e Cardoso (2009) elaboram um esquema a fim de tentar construir um arcabouço teórico capaz de diferenciar as vertentes que partem do grande gênero autobiografia. O esquema elaborado pelas estudiosas buscou compreender as histórias de vida narradas por indivíduos que sofreram algum tipo de trauma. Segundo as autoras, o que pode nos levar a discernir a história de vida do relato de vida é que o primeiro apresenta um caráter mais espontâneo, enquanto que o segundo é construído a partir da solicitação de terceiros. A narrativa de vida adquire relevância linguística por ser necessário recorrer aos estudos sobre gêneros discursivos e sobre a tipologia narrativa, para fins de definição, ainda que, para os nossos objetivos, a definição do que é uma narrativa de si já seja satisfatória. A marca do indivíduo que conta sua história está presente no modo como esse “eu” decide contar sua história pessoal e tal decisão constitui o cerne do projeto de autoapresentação. Não se deve buscar apreender o sujeito por seu modo de contar sua história de vida, com riscos de reduzi-lo a uma instância isenta de conflitos. Desde as primeiras análises, as histórias de vida são estudadas como ferramenta

de transformação para o sujeito que se narra. Falar de si seria, portanto, estabelecer um domínio no qual seria possível entender a singularidade do enunciador. Incorporada essa relevância que nossa própria história possui, torna-se mais fácil compreender a história do outro. O indivíduo constrói-se em sua individualidade ao mesmo tempo em que se projeta como ser social.

Josso (2006) preconiza que todo projeto de escrita de si, e, portanto, de formação do sujeito cruza, à sua maneira e nas palavras de seu autor, com a temática da existencialidade associada à questão subsequente da identidade (identidade para si, identidade para os outros). Assim, a questão do sentido da formação, vista através do projeto de formação, apresenta-se como uma voz de acesso às questões de sentido que hoje permeiam os atores sociais, seja no exercício de sua profissão – eles se assumem como porta-vozes dos problemas dos grupos sociais com os quais operam –, seja nas vivências questionadas e questionadoras de sua própria vida.

Gaulejac (2009) defende que o indivíduo, seja ele autor ou leitor de uma história, é o produto dessa história, da qual ele sonha ser sujeito. A partir dessa assertiva de Gaulejac, podemos inferir que a constituição narrativa demanda uma formulação que autorize o sujeito a se questionar: de que história se trata? O que significa ser produto dessa história? O que fundamenta essa produção e essa reprodução? O que desperta a busca desse papel de sujeito da história? Para Gaulejac, essas questões podem ser respondidas pelo imperativo genealógico: a identificação do sujeito como sujeito da história se define em função da sua identificação territorial e de ascendência familiar e social. Sistematizar essa ordem social permite fundamentar a cultura, a história, os sistemas e as filiações, portanto, o posicionamento dos sujeitos.

Para Maia-Vasconcelos (2010), a interpretação é sempre um risco, por ser a manifestação do pesquisador frente ao objeto de estudos, concernente a sua própria ideologia como pessoa agente diante da pesquisa. Daí por que tratamos aqui de relações de sentido estabelecidas por um sujeito que negocia com a “miríade de expectativas que nós, desde cedo, até mesmo sem pensar, recolhemos da cultura em que estamos imersos” (BRUNER, 2014, p. 75), não de interpretações. Isso corresponde às relações defendidas por Ricoeur (2007) entre estrutura, conjuntura e acontecimento, elementos considerados por historiadores como a fronteira entre memória coletiva e história. Para Ricoeur (2005)

a história oferece esquemas de mediação entre a memória individual e a memória coletiva que pontuam especificamente as temporalidades sociais observáveis. Ao mesmo tempo, Ricoeur considera não existir um plano intermediário, concreto, entre a memória viva das pessoas e a memória pública das coletividades, o que consagra a autoria como a categoria que promove o irremediável entrelaçamento dessas duas dimensões, desse Si Mesmo que se vê como um Outro e que consagra o si como emergente dessa necessária relação.

Dito de outro modo, a narrativa de si é uma disposição languageira que o sujeito descobre diante de uma possibilidade de interação, por ser um impulso que muito diz à respeito da nossa propensão a sermos narradores (MAIA-VASCONCELOS, TAVARES, CARDOSO, 2013), ao contrário de uma concepção apocalíptica que considera o narrador um sujeito em extinção, em detrimento de sociabilidades orientadas para a espetacularização, que “promoveriam um inevitável distanciamento com relação às próprias vivências e uma impossibilidade de transformá-las em experiência” (SIBÍLIA, 2008, p. 39). No próximo capítulo, quando discutiremos a noção de interação orientada para uma apresentação do eu ou, nos nossos termos, para um projeto de autoapresentação do sujeito, pretendemos sustentar a concepção de que as formas de interação mediadas pelos dispositivos sócio-técnicos não “matam” o narrador, como defende Benjamin: do contrário, revelam que o impulso de narrar a própria vida trata-se de ação humana espontânea, cada vez mais incorporada ao manuseio das tecnologias (PASSEGGI, 2010) e que, portanto, é reinventada de modo a compor as sociabilidades que emergem dessas novas possibilidades de mediação das intersubjetividades.

3. O ARTEFATO DRAMATÚRGICO DAS NARRATIVAS DE SI

Se vc passa o dia na Internet e faz dela um lugar pra se comportar como não se comporta em outros espaços públicos, deve ter algo errado.

(@cydlos, [27 Mai 2014](#))

3.1. Sociolinguística interacional: o princípio fundamental da intersubjetividade

A interação começou a ser considerada como objeto de investigação científica a partir dos estudos de George Mead (cf. COULON, 1993), ao chamar a atenção para a natureza simbólica da vida social: as significações sociais deveriam, antes de serem tomados sob qualquer outra perspectiva, consideradas produtos e produções mutuamente afetados numa relação processual, resultado das atividades intersubjetivas. Essa concepção nasce como uma refutação da concepção durkheimiana de ator social, para a qual o ator, ainda que capaz de descrever as ações que pratica, não é capaz, na atividade de autorreflexão, de conferir e reelaborar os sentidos de suas práticas.

Coulon (1993) resume as principais proposições do Interacionismo nascido sob o signo das concepções de Mead da seguinte maneira:

- Vivemos em um meio ambiente, simultaneamente, simbólico e físico, e somos nós que construímos as significações do mundo e de nossas ações no mundo com a ajuda de símbolos;
- Graças a esses símbolos “significantes” que, segundo Mead, são distintos dos sinais naturais, temos capacidade para tomar o lugar do outro, porque partilhamos com os outros os mesmos símbolos;
- Partilhamos uma cultura que é um conjunto elaborado de significações e valores, que orienta a maior parte de nossas ações e permite-nos prever, em larga medida, o comportamento dos outros indivíduos;
- Os símbolos e, portanto, também o sentido e o valor que lhes estão associados não estão isolados, mas fazem parte de conjuntos complexos,

em face dos quais os indivíduos definem seus papéis, definições designadas por Mead como “ego”, que varia segundo os grupos com quem está em relação, enquanto o “eu” seria a percepção que tem de si mesmo como um todo;

- Por fim, o pensamento é o processo pelo qual determinadas soluções potenciais são, em primeiro lugar, examinadas sob o ângulo das vantagens e desvantagens que o sujeito obterá em relação a seus valores e, finalmente, escolhidas.

Sob essas bases, a concepção interativa da ação social consolidou-se nas ciências humanas, na medida em que o mundo social visível passou a ser considerado objeto privilegiado de estudo, e a interação passou a ser estudada por si mesma, e não somente como a manifestação das estruturas sociais ditas profundas. O interacionismo ajusta as lentes na tentativa de visar o papel criativo que os atores desempenham na construção de seus saberes da vida cotidiana, além de lançar luzes para os detalhes dessa construção.

A partir dessa vertente crítica da teorização e da metodologia da ciência sociológica, surgem os estudos linguísticos sobre a conversa, a Análise da Conversação, também chamada de Análise do Discurso de Orientação Americana por alguns autores (cf. DIONÍSIO, 2001). Sacks, Schegloff e Jefferson postularam as premissas básicas da conversa, que deveria ser entendida, sobretudo, como a unidade básica das relações intersubjetivas, quais sejam:

(1) a troca de turnos é um fenômeno recorrente, e ocorre, (2) na maioria das vezes, sistematizada na certeza intersubjetivamente compartilhada de que um falante toma um turno de cada vez, (3) muito embora ocorrências de mais de um falante ao mesmo tempo sejam comuns - mas breves -, e, ainda, (4) as transições entre turnos sem pausa ou sobreposição sejam extremamente comuns. As transições com pequenas pausas e sobreposições compõem a vasta maioria das transições, (5) a ordem dos turnos não é fixa, varia, assim como (6) o tamanho dos turnos também não é fixo, varia, (7) bem como o tamanho da conversa não é especificado previamente; (8) o que é dito pelas partes também não é especificado previamente, (9) e a distribuição relativa dos turnos igualmente não é especificada previamente, e, (10) do mesmo modo que o número de participantes pode variar, (11) e que a conversa pode ser contínua ou descontínua, (12) técnicas de alocação de turnos podem ser utilizadas – um falante que detém o piso conversacional pode selecionar o próximo ou o próximo pode se autosselecionar –, e (13) várias unidades de turnos possam ser empregadas, por exemplo, como turnos de uma única palavra ou sentenciais, além de (14) existirem mecanismos de reparo que lidam com erros e violações na troca de turnos. (SACKS, SCHEGLOFF, JEFFERSON, 1974, p. 100 – versão nossa)

Descrever e explicar as estratégias de que se utilizam os falantes no momento em que participam de uma conversa socialmente organizada parece ser, então, uma forma de compreender as interações humanas por natureza, pois, no momento em que tomamos parte de uma conversa, estamos mobilizando uma série de esquemas socialmente compartilhados, estruturando a linguagem ao tomarmos parte de uma prática social, numa co-construção nos permite compreender que o “coletivo” e o “intersubjetivo” de que estamos tratando não circunscreveria unicamente os interactantes, na verdade incluiria, mais amplamente, a sociedade e a cultura que abrigam esses interactantes.

Mas a Sociolinguística Interacional se consolida sobretudo num bojo de feições interdisciplinares, numa convergência entre os campos da filosofia, psicologia e sociologia, tomando a interação como o processo que ocorre quando pessoas agem em relação recíproca num dado contexto social, colocando-se nos diferentes pontos de vista dos membros de seu grupo, manipulando o conhecimento que tem das regras sociais ao desempenhar papéis (GOFFMAN, 2013b).

Este entendimento implica basicamente numa distinção entre comportamento e ação, sendo que o primeiro inclui tudo o que o indivíduo faz e o segundo consiste num comportamento intencional, fruto de uma tomada de consciência de si mesmo – do *self* – e fundamentado na ideia de como os outros o interpretarão e a ele reagirão. O conceito de interação se define, portanto, pela consideração de ações individuais no âmbito de um conjunto de ações interpessoalmente relacionadas. Como consta na introdução de “A representação do eu na vida cotidiana”, combinando a visão teórica herdada de Simmel e de Park com a metáfora teatral usada por Burke para explicar a linguagem da vida cotidiana – o comportamento social de todo indivíduo é como o de um ator em cena –, Erving Goffman desenvolve um quadro conceitual que o coloca em posição de proeminência no contexto dos estudos propostos pela Sociolinguística Interacional.

Goffman afirma que, nas interações sociais, agimos com base na percepção que construímos das pessoas e situações sociais; elaboramos hipóteses sobre o que é esperado de nós e sobre os valores, crenças e atitudes que se aplicam às situações interativas nas quais nos envolvemos. Esta abordagem coloca o indivíduo no centro da definição de uma situação interativa, atuando ao representar sua atividade perante os outros. Segundo Goffman, o indivíduo projeta uma definição da situação quando chega à presença dos

outros, informando-os a respeito do que é e do que eles devem entender por ser. A partir dessa contextualização, ele terá de controlar a impressão que os parceiros da interação recebem da situação, através da sua atuação como ator social.

É nesse sentido que, ao tratar da interação em redes sociais, mormente o Twitter, nossos *locus* de pesquisa, consideramos que não vamos tratar de conversação em sentido estrito, muito embora possamos identificar, nas interações dessas redes, elementos que remetam à interação face a face que caracteriza a conversa. Para os propósitos visados em nosso estudo, uma definição de interação que rompa com a interação síncrona que seria a raiz da noção de conversação parece ser a mais adequada, pois existe, na interação das redes sociais, elementos que apontam para uma quebra da expectativa, tanto por se tratar de meio no qual os interactantes se expressam a partir das manipulações permitidas pela modalidade escrita da linguagem quando pelas construções cênicas que parecem ser ensejadas pelo expediente das mensagens curtas, que deve cumprir o seu propósito em apenas 140 caracteres.

3.2. A dramaturgia das interações sociais de Erving Goffman

Os estudos de Goffman (2013a, 2013b, 2011), filiados à tradição da Sociolinguística Interacional que investiga as interações face a face, vão buscar na linguagem teatral metáforas que procuram dar conta do complexo processo de apresentação do *self* – que devemos distinguir do “eu”, entidade mais individual, enquanto o *self* é mais relacional, externo e, no nosso entendimento, identificado com o *si* de Bruner (2014) –, entendendo esse processo enquanto atores/personagens que encenam para uma plateia – estando sempre suscetíveis a rupturas através, principalmente, dos “gestos involuntários”, ainda que as ações sejam realizadas com o objetivo de manter a coerência na sua encenação. Tal procedimento os permite adotar tais entendimentos para outras interações estabelecidas para além do face a face – ou não seria o perfil a perfil uma expressão desse face a face no recorte específico da interação que se verifica nas redes? Tal processo só pode ser entendido enquanto “produto dos arranjos interativos”, específicos a cada ambiente, e, sendo a rede um ambiente, que “em todas as suas partes traz as marcas dessa gênese”, há também na rede uma gênese no entendimento

de representação de papéis entre parceiros de uma interação (GOFFMAN, 2013a, p. 232).

Compreendemos, partindo dessa concepção, que aquilo que se verifica na expressão narrativa de si nos *tweets* – e no cotidiano do Twitter em geral – é um cotidiano encenado, dramatizado por meio de jogos de atuação que tem como propósito uma autoapresentação do sujeito que manipula o perfil e constrói relações na rede, de modo que a abordagem de Goffman nos autoriza a pensar a atuação do sujeito no que diz respeito a um controle que ele estabelece da impressão que os outros recebem de sua atuação, processo esse que não se dá fora de uma gramática interacional, de um conjunto de normas, códigos e regras sociais relativas ao contexto específico em que a interação se desenvolve e que devem ser conhecidas e reconhecidas – pois compartilhadas, especialmente por quem compõe a rede e frequenta cotidianamente – pelos participantes que colaboram na construção de uma definição generalizadora e programática das normas que governam a situação social ali estabelecida. As redes de relações sociais são, dessa forma, baseadas no compartilhamento de interesses, sentimentos, pontos de vista, expectativas, para as quais e nas quais os sujeitos se apresentam.

O que alimenta o Twitter e faz derivar o movimento da rede social é, portanto, da ordem da experiência cotidiana, de uma invenção de um cotidiano delineado em um espaço de sociabilidades que refletem e refratam nossas ações, em todas as esferas em que ela se realiza, marcada pela atuação dos sujeitos, que manipulam cada possibilidade da interação oferecida pela interface da rede, de maneira que tudo o que assume feições narrativas que permitem a emergência de um si, nosso foco de interesse, é uma *performance* – no sentido de uma atuação, marcada por investimentos dramáticos – de modo a se tornar compartilhável num contexto marcado por afinidades, onde os perfis se constroem, e, nesse intercâmbio interativo com o outro, desempenham papéis sociais estabelecidos naquela rede em específico.

É nesta situação imediata de interação, que denominamos cena de interação, que os sujeitos usuários dos perfis do Twitter se relacionam nessa reciprocidade e busca da familiaridade traduzida no *login* feito diariamente na rede, nas respostas e menções uns aos outros ao longo do, nos perfis mantidos públicos que, ao ter as suas publicações alcançado determinada projeção por processos algorítmicos do *site*, conseguem conquistar audiências mais amplas e diversificadas, o que é proporcionado sobretudo pelo

mecanismo de ratificação dos participantes que se veem autorizados a ser parte da interação estabelecida por determinado perfil na rede, já que todo aquele que faz *login* na rede é potencial participante das interações estabelecidas nela – e, se não o faz, é devido às constrictões que observa existir nas relações entre os grupos familiares, das quais não compartilha. O uso do Twitter se baseia, nesse sentido, num modo de fazer e inventar o cotidiano, como afirmaria Certeau (1994), um cotidiano composto de “rotinas tuiteiras” associadas às demais práticas que compõem a vida cotidiana e que está subordinada às táticas, aos gestos, a uma etiqueta social compartilhada e constantemente negociada em cada contexto que a rede apresenta como possibilidade de interação do indivíduo com a rede que constitui e que a rede constitui para ele.

Ao compreendermos a dinâmica das participações nos ambientes online como parte das dinâmicas de quaisquer relações que estabelecemos cotidianamente, deixamos de compreender as sociabilidades estabelecidas na rede como parte de uma dimensão que não seria real, destacada das rotinas estabelecidas em um mundo físico, cuja “verdade” residiria na materialidade que perpassaria as relações. É importante observarmos que o espaço da rede constitui igualmente uma materialidade com a qual devemos lidar para nos relacionarmos com os outros (uma vez que os textos por nós produzidos e divulgados nessas plataformas sofrem injunções de ordem material verificáveis na organização dos dizeres que cada rede social constrói) e, ao percebermos que cada vez mais pessoas têm acesso à rede, graças especialmente ao incremento do acesso às tecnologias móveis, não podemos mais tratar das práticas da *web* como distintas de quaisquer outras práticas sociais, como práticas de “nerds”, de seres isolados da socialização.

Não se trata de afirmar que o acesso à rede é algo generalizado, possível a todas as camadas da população, mas de entender *web* como uma forma de comunicação cada vez mais difundida, consolidada e reconhecida. Dados da Pesquisa Brasileira de Mídia¹³ demonstram a importância crescente e a penetração das chamadas novas mídias na sociedade ficam claras quando se analisam os dados da pergunta sobre qual meio de comunicação o entrevistado utiliza mais. A internet foi apontada por 42% dos brasileiros

¹³ Disponível em <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf> (Acesso em 6 de abril de 2015)

(1º + 2º + 3º lugares). Por esses critérios, ela ficaria atrás da televisão (93%) e, por uma pequena diferença, do rádio (46%).

Sendo a *web*, então, um ambiente cuja difusão nos autoriza cada vez mais a entendê-la como um lugar onde os sujeitos realizam trocas sociais e investem muito tempo nessas trocas, permanecendo uma grande parte de seu dia nesses ambientes (cf. AUGÉ, 1994), fortalecemos o entendimento de que os conceitos goffmanianos, forjados para as interações face a face, também se aplicam aos encontros ocorridos na Internet.

Ao nos colocarmos na presença de outros, seja em uma palestra, uma aula, uma sala de reuniões ou em uma rede social, nossa participação na interação depende de uma apresentação no sentido apontado por Goffman: é a partir da percepção que fazemos dos outros, das suas expectativas e da situação como um todo, e da imagem que desejamos que tenham de nós, que elaboramos e desempenhamos nosso papel, nosso personagem. Interagir tem, então, semelhança com um processo autopoiético de invenção de si, não em um sentido de falseamento, mas em alinhamentos que devemos construir para nos adaptarmos às mais diversas demandas sociais. As características de cada modalidade de “comunicação mediada por computador” nos colocam limitações e possibilidades específicas para essa atuação e, assim, toda e qualquer situação interativa apresenta suas especificidades em termos de regras socialmente compartilhadas.

Mas podemos afirmar que o gerenciamento da impressão, ou seja, a busca dos sujeitos por tentarem controlar e administrar a impressão que os outros terão dele (ainda que muitas das vezes possa haver uma ruptura involuntária nessa construção) talvez seja a invariante que podemos verificar de maneira geral em todas as situações interativas. Polivanov (2012) afirma que este aspecto seria facilitado nos ambientes virtuais, onde não há a presença do corpo físico e podemos então selecionar os conteúdos que queremos deixar à mostra, e principalmente em sites de redes sociais, no qual uma série de ferramentas nos permite escolher que grupos de pessoas terão acesso a determinados conteúdo. No Twitter, o recurso ao perfil fechado, por exemplo, constitui essa forma de restrição do acesso e tal procedimento foi de grande relevância quando da constituição do nosso *corpus* (conforme o descrito na seção 4.2 desta tese).

Polivanov discute ainda, com base em Giddens (2002), os modos de construção

identitária na alta modernidade admitindo que, na ordem pós-tradicional da modernidade, e contra o pano de fundo de novas formas de experiência mediada, a autoidentidade se torna um empreendimento reflexivamente organizado. Esse “empreendimento” ou “tarefa” só é possível se entendido enquanto projeto, conceito proposto por Simmel (cf. GIDDENS, 2002) que se refere à possibilidade, na modernidade, de os sujeitos escolherem e planejarem seus cursos de vida, visando fins diversos, não pré-determinados por instâncias sociais de sociedades tradicionais. Podemos, nessa vereda aberta por Simmel, afirmar então a existência de um *projeto de autoapresentação* que é o arcabouço sobre o qual se assenta a atuação do sujeito ao criar um perfil em uma rede social e manipulá-lo de modo a projetar uma imagem para aqueles com quem atua como parceiro na interação. O empreendimento narrativo é tão somente uma das formas de tornar esse projeto realizável: existem tantas formas de autoapresentação na rede – e nas situações cotidianas em geral – quanto existem projetos de dizer (cf. BAKHTIN, 2003) à disposição da manipulação linguageira dos indivíduos. A narrativa de si emerge com proeminência para nós devido à sua capacidade de tornar evidentes os aspectos dramáticos dos quais nos servimos ao interagirmos.

O “projeto reflexivo do eu” descrito por Simmel, agora aproximado do que chamamos de projeto de autoapresentação narrativa, teria ao menos três características fundamentais: é continuamente reelaborado pelos sujeitos, a partir de investimentos dinâmicos em fachadas, conceitos que discutiremos a seguir; está ligado necessariamente a escolhas de estilos de vida, entendidos como planejamento de vida reflexivamente organizado ou decisões tomadas e cursos de ação seguidos e consiste em que os sujeitos mantenham “narrativas biográficas coerentes” (POLIVANOV, 2012).

O conceito de “fachada” tal como proposto por Goffman, entendido como “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (2013a, p. 29) aparece como de fundamental importância para as nossas reflexões, dado que a construção de uma fachada é algo pensado, e que exige reflexão a respeito de que tipo de impressão se deseja causar, buscando-se eliminar o que não condiz com o papel que se busca representar, e enfatizar o que favorece essa autoapresentação. Sobre a fachada, Goffman ainda acrescenta que a informação transmitida por ela tem um caráter abstrato e genérico, é um “tipo

padronizado”, uma vez que circunscreve o indivíduo a determinado “clã”, algo que seria necessário nas sociedades. Polivanov (2012) entende que a fachada, definida desse modo, trata-se de uma dimensão mais quantitativa do que qualitativa do ator social, e questiona, dentre as possibilidades de personalização das narrativas nos sites de redes sociais sobre as quais a sua análise se debruçou (a dos perfis do Facebook ligados à cena da música eletrônica), se o conceito de fachada seria adequado para aplicação no seu caso. Não concordamos com a autora sobre esse entendimento quantitativo da fachada. Como a teoria de Goffman foi pensada para as interações nas quais temos acesso ao corpo físico daqueles com quem interagimos, talvez a dificuldade seja a de mobilizar uma operacionalização do conceito de fachada em ambientes nos quais prescindimos dessa presença física simultânea à nossa própria. No entanto, tal ausência não impede que a fachada possa ser construída em termos discursivos: a narrativa de modo geral é pródiga em construir, pela materialidade da linguagem, objetos de discursos que remetem aos elementos que Goffman entende como constitutivos de uma fachada. Os investimentos dramáticos mobilizados pelos sujeitos são, com efeito, uma tentativa de incluir-se em clãs, em conjuntos de posicionamentos discursivamente levados a cabo que coincidem, a nosso ver, com as partes de que a fachada é constituída.

Goffman vai explicar que o conceito de fachada pode ser dividido em “aparência” e “maneira”, sendo o primeiro os “estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator” e o segundo aqueles que nos informam “sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima” (GOFFMAN, 2013b, p. 31). Comumente se espera que haja uma “compatibilidade” entre maneira e aparência, mas que nem sempre isso ocorre. A aparência está, assim, para o status social, assim como a maneira está para os gestos e ações do ator social. Polivanov (2012) mais uma vez, ao também debruçar-se sobre tais entendimentos, considera que apreender os gestos dos atores das redes sociais não é possível, mas sua aparência e ações ficam visíveis nesses lugares, sendo passíveis, portanto, de serem analisados. E reafirmamos a nossa convicção de que tais elementos se deixam entrever em uma construção discursiva, que, especialmente nas narrativas sobre as quais nos debruçamos, compostas apenas por linguagem verbal, sem recurso aos avatares, imagens, vídeos ou links (cf. seção 4.2 desta tese), edificam todo o conjunto de signos da corporeidade e do pertencimento – ou desejo de pertencimento – dos sujeitos a determinados clãs. A dimensão discursiva é tudo a que

temos acesso do sujeito: é o seu universo, o seu corpo, o seu tom e a sua historicidade.

A aparência, concretizada então em signos que indicam status, gestos expressivos e insinuações torna-se elemento fundamental no erigir de uma fachada de interação social para que o indivíduo possa tentar desvelar ou prever minimamente com quem e qual situação está lidando, conforme explica Goffman: para descobrir inteiramente a natureza real de uma situação, seria necessário que o indivíduo conhecesse todos os dados sociais importantes relativos aos outros assim como os mais íntimos sentimentos deles a seu respeito. Raramente se consegue completa informação dessa ordem. Na falta dela, o indivíduo tende a empregar substitutos, quais sejam, deixas, provas, insinuações, gestos expressivos, símbolos de status, etc., como recursos para a previsão e para basilar a sua atuação em determinada comunidade. Paradoxalmente, quanto mais o indivíduo se interessa pela realidade inacessível à percepção, tanto mais tem de concentrar a atenção nas aparências (GOFFMAN, 2013b, p. 228) e em seu próprio investimento nas aparências.

Tal processo, no que tange ao autocontrole que os atores sociais exercem cotidianamente sobre seus próprios corpos e atos, trata-se de um processo de escolha e controle que se torna ainda mais acentuado quando pensamos na crucial manutenção do casulo protetor que o indivíduo empreende em suas ações cotidianas. Em situações ordinárias, os sujeitos mantem uma orientação corporal mostrando o que Goffman chama de ‘controle fácil’ (GIDDENS, 2002, p. 58). Assinalando as especificidades da perspectiva tanto de Goffman, quanto de Giddens, voltadas para as interações face-a-face, oralizadas, acreditamos que o controle do qual os autores falam, entendido como “o meio fundamental através do qual se mantém uma biografia da autoidentidade; e, no entanto, ao mesmo tempo o tu que está quase sempre ‘em exibição’ para os outros em termos de sua corporificação” (GIDDENS, 2002, p. 59), também é verificável nos sites de redes sociais, e vale assinalar, que não se trata de uma “exposição” indiscriminada ou aleatória, mas de uma exibição controlada, feita através de uma rigorosa seleção daquilo que o indivíduo quer que os outros vejam.

Nesse sentido, Goffman (2011) situa a identidade como múltipla, flutuante e situacional, pois se estrutura através dos encontros sociais e da interação. A linguagem teatral é um artifício utilizado pelo autor para trabalhar a concepção de identidade, definindo a representação do “eu” na vida cotidiana como o conhecimento do

indivíduo sobre si mesmo, pois o modo como o indivíduo aparece para a sociedade é resultado dessa espécie de ação teatral, em que ele (indivíduo) tenta dominar qualquer impressão que as pessoas possam ter sobre sua maneira de agir perante o mundo, de falar e de se apresentar. Cada sujeito é identificado e reconhecido pelo outro, de acordo com a identidade que quer projetar, ou que almeja projetar, embora nem sempre seja a que se tem socialmente.

Goffman (2011) considera a identidade como estratégia, estratégia essa composta de interações na construção da narrativa – sempre tomada de um ponto de vista cênico em que se dá a representação do *self*, entidade eminentemente relacional e interativa. Para o autor, passamos a maior parte do tempo narrando experiências e acontecimentos, de modo que opiniões, tomadas como forma de experienciar o mundo, também constituiriam formas de narrarmos a nós mesmos. Nesse caso, a narrativa é sempre a dramatização do sujeito para um público, e o ator-narrador-personagem, nessa triangulação de projeções que oferece ao público, sabe todo enredo da sua história, embora a saiba tão somente quando passa a narrá-la. Nesse sentido, ao narrar suas histórias, o sujeito revela as relações que o configuram ao longo de sua história de vida e formação. Ao identificar as relações de acompanhamento em suas várias faces, ou seja, nos variados papéis que exerce socialmente, Josso (2012) argumenta que essas relações implicam na constituição da identidade do sujeito, nas suas diversas relações, sejam de parentesco, terapêuticas, profissionais ou pessoais.

O alinhamento surge então, para Goffman (2013b), como um importante conceito, que pode ser metodologicamente operacionalizado em análises que se dedicariam aos modos pelos quais cada sujeito particular se envolve subjetivamente em uma dada situação social. Interessa ao autor o problema de como os indivíduos se utilizam dos alinhamentos como disposições cognitivas que são fundamentais para a sua percepção e trânsito pelas diversas realidades sociais com as quais tomam contato. Assim, se a primeira dúvida que cada um tem diante de uma determinada situação é sobre os seus significados, os indivíduos lançarão mão, na construção das explicações, de um repertório dado por sua inserção no mundo, recuperando o conhecimento sociocognitivo compartilhado intersubjetivamente, valendo-se de estruturas cognitivas que lhes auxiliem neste processo, que implicará sempre na seleção de um aspecto particular da totalidade da cena, que prevalecerá sobre os demais. Essas estruturas são definidas por Goffman

como quadros primários.

Quadros de referência sociais que ensejam mudanças de alinhamento, portanto, são construções humanas historicamente localizáveis, a partir de interesses e demandas também identificáveis. Ter consciência sobre tal dimensão, ao lado da mobilização que os sujeitos fazem dessas construções em suas construções dramáticas, é elemento indispensável para o corolário interpretativo sobre o qual se baseia o entendimento de interação goffmaniano e sobre o qual o nosso entendimento dramático das narrativas de si está fundamentado.

4. PERCURSO METODOLÓGICO

Salsichas, política e pesquisas "científicas". É melhor não saber como são feitas.

(@donizett1, [11 Nov 2014](#))

Neste capítulo, apresentaremos uma breve descrição da dinâmica de funcionamento do Twitter – nosso *locus* de pesquisa –, bem como dos princípios de filiação etnometodológica que guiaram a coleta, seleção e composição do nosso *corpus*. Também faremos uma exposição das implicações éticas dessa escolha, vez que trabalhamos com sujeitos, e, por fim, também apresentaremos as categorias de análise que selecionamos e os procedimentos que tornaram operativos os conceitos norteadores da nossa pesquisa.

4.1. “O que está acontecendo?": o Twitter como campo

Com inspiração em sistemas de mensagens curtas como o Telex e o SMS – ambos compostos por 160 caracteres –, o Twitter foi criado em 2006 pelos desenvolvedores de *web* Jack Dorsey, Evan Williams – co-criador do Blogger, uma das primeiras e mais famosas plataformas dedicadas à publicação de *blogs* –, Bit Stone e Noah Glass. O *site*, que se caracteriza pelo envio de mensagens de, no máximo, 140 caracteres por publicação, representou, para a comunidade tecnológica, a inauguração de uma forma de os sujeitos utilizarem a *web*, vez que não surgia como substituto de nenhum outro serviço ou assim não era apresentado por seus criadores. Bilton (2013) relata que os primeiros usuários do Twitter não sabiam ao certo como utilizar o serviço após cadastrarem-se nele. As primeiras mensagens geralmente eram algo como “O que eu faço com isso?”, “Para que isso serve?”, e tal indefinição dividia até mesmo os seus criadores, quanto aos propósitos do recém-nascido *site*: para Jack Dorsey, o Twitter era um lugar no qual as pessoas diziam para a sua rede de seguidores o que estavam fazendo naquele momento, enquanto para Evan Williams tratava-se de uma versão reduzida do *blog*, um *microblog*, que comporia uma rede de informações compartilhadas de maneira veloz, dada a

brevidade das mensagens; Noah Glass, por sua vez, defendia que o Twitter era uma rede de contatos pessoais, facilmente acessível, que conectaria as pessoas a propósito de acontecimentos comuns a elas, relatados de maneira breve, de modo que elas se sentiriam menos solitárias (BILTON, 2013).

Tais diferenças de entendimento entre os fundadores, bem como os usos do Twitter que passaram a ser feitos pelos participantes da rede, repercutiram nas várias reformulações que o site sofreu ao longo dos anos: inicialmente utilizado para disparar mensagens de cunho pessoal e responder à pergunta título do site (“What are you doing?”, cuja tradução literal é “O que você está fazendo?”, em consonância com o entendimento que Dorsey tinha da ferramenta), o *tweet*, atualmente, assume diversas outras funções consolidadas pelo uso que os internautas fazem dele, como compartilhamento de notícias, uso institucional por parte de empresas etc. A variação constante do propósito comunicativo do *tweet* inspirou a troca da pergunta-mote da página inicial de “What are you doing?” para, finalmente, “What’s happening?” (O que está acontecendo?), que permanece até hoje.

Mas, a despeito dessas inúmeras reformulações que o Twitter sofreu desde a sua criação, a sua dinâmica de participação permaneceu fundamentalmente a mesma desde a criação e pode ser sumarizada da seguinte maneira: o usuário, de posse de uma conta criada no endereço <http://www.twitter.com>, cria um nome de usuário cuja marca será uma arroba (doravante @), e está então habilitado a postar atualizações em conjuntos de, no máximo, 140 caracteres (*tweets*) em seu perfil, podendo interagir com outros usuários, membros ou não da rede que pode estabelecer, através da fórmula @ + nome do usuário a quem se dirige.

Eis a tela visualizada quando se acessa a homepage do Twitter:

Figura 3 – Homepage do Twitter¹⁴

Fonte: twitter.com

Após a inserção dos dados de acesso previamente cadastrados (telefone, e-mail ou *username* + senha), na caixa de inserção de dados localizada à direita, indicada pela expressão *Sign in* (“Assinar” em inglês, no sentido de fornecer identificação), conforme a figura 3, chegamos à seguinte tela:

Figura 4 – Linha do tempo do usuário logado¹⁵

Fonte: twitter.com

¹⁴ Todas as capturas de tela desta tese, salvo exceções a serem informadas, foram obtidas a partir dos procedimentos de coleta descritos na seção 4.2 desta tese. Captura realizada em 20 set. 2014.

¹⁵ Trata-se da nossa própria página pessoal, que utilizamos nesse capítulo como exemplificação do funcionamento geral do Twitter. Tivemos o cuidado de borrar os avatares e os dados de identificação dos demais usuários exibidos, com vias de preservar as identidades desses sujeitos.

A figura acima mostra um recorte da linha do tempo a que o usuário tem acesso imediatamente após fazer *login* no site e após ter realizado a operação de seguir alguns perfis. A linha do tempo é constituída por todas publicações (*tweets*) feitas pelos perfis que o usuário segue, organizadas da mais recente para a mais antiga e, num rápido exame da figura 4, podemos perceber que tais publicações são de naturezas das mais diversas possíveis: em (1) temos um *tweet*, seguido de citação a outro usuário da rede; em (2), uma sequência de dois *tweets* postados pelo mesmo usuário, que responde a si mesmo como estratégia para dar seguimento à narrativa de sua participação em um concurso; em (3), um *tweet* semelhante a (1), mas seguido de um *link* para acesso ao conteúdo que sumariza na mensagem; e, em (4), um *tweet* composto por uma mensagem e uma imagem, procedimento multimodal amplamente utilizado pelos participantes do Twitter, que acreditamos ter como objetivo ilustrar e reforçar o conteúdo das mensagens postadas¹⁶. A captura da tela registrou apenas os *tweets* visíveis na página, que não havia sido rolada; rolar a linha do tempo significaria acessar uma quantidade virtualmente infinita de *tweets*, todos aqueles publicados pelos perfis que compõem a rede do usuário logado, bem como as trocas de respostas visíveis entre o usuário logado e sua rede. Também é digna de nota a caixa de texto que aparece logo acima dessas publicações: trata-se do lugar onde o usuário digita a mensagem que eventualmente irá compor um novo *tweet* (com a mensagem “What’s happening?”, sobre a qual falamos anteriormente). Ao lado dessa mensagem, há o ícone de uma câmera fotográfica, que é a ferramenta da qual o usuário se serve para publicar uma imagem, a exemplo de (4).

Outro elemento a ser observado na figura 4 está localizado nas duas caixas de informações localizadas no canto superior esquerdo da tela: trata-se tanto das informações que o usuário fornece quanto das informações que passa a ter uma vez que se cadastre na rede e passe a utilizá-la, quais sejam, uma imagem de identificação (avatar), o nome (que pode ser tanto o nome real quanto um apelido, fica a critério do usuário; no exemplo em tela, o usuário fornece o seu nome verdadeiro, sem sobrenomes); o nome de usuário, marcado pela arroba; a quantidade de *tweets* que já publicou (no exemplo em tela, há a indicação de que o usuário já publicou mais de onze mil *tweets*, marcada pelo K, que indica “mil”), o número de pessoas que segue (*following*, “seguindo” em inglês), o

¹⁶ Discutimos em trabalho anterior (MAIA-VASCONCELOS; TAVARES; CARDOSO, 2013) que tal procedimento se faz presente em todas as redes sociais da *web* baseadas em envios de mensagens.

número de pessoas pelos quais é seguido (*followers*, “seguidores” em inglês). Logo abaixo, há uma outra caixa de informações, com *links* para os assuntos em destaque na rede no momento do acesso. Tais *links* constituem atalhos para grupos de *tweets* que tratem do assunto selecionado. Se clicássemos, por exemplo, no *link* “Zeca Camargo”, teríamos acesso a todas as publicações que tiveram como assunto o jornalista em questão, dos mais diversos usuários e das mais diversas épocas, a depender da indexação fornecida pelo site naquele momento.

Uma vez que o usuário manipule a sua linha do tempo, siga e se permita ser seguido – e uma vez que opte por manter um perfil aberto ou fechado, escolha que descreveremos logo adiante, vez que foi de fundamental importância para a composição do *corpus* desta pesquisa –, crie *tweets*, responda os *tweets* – produzidos tanto pelos perfis que segue, quanto por qualquer outro usuário da rede que mantenha o seu perfil público, o que o torna um interlocutor em potencial, ele terá uma página pessoal cujo acesso será sempre possível por um endereço formatado como [https://www.twitter.com/\(nome do usuário, sem a arroba\)](https://www.twitter.com/(nome do usuário, sem a arroba)), que terá a seguinte configuração:

Figura 5 – Exemplo de perfil pessoal do Twitter¹⁷

Fonte: twitter.com

Como o nosso interesse recai sobre as narrativas de si produzidas pelos participantes que impactam e são impactadas pela demanda interativa própria do Twitter, a tela sobre a qual nos debruçamos mormente é a tela que o Twitter reserva a cada *tweet* em particular, obtida a partir do click realizado sobre a data de publicação presente em todo e qualquer *tweet*, destacada em vermelho na figura 5. É importante observar que a configuração temporal exibida dependerá do momento em que o perfil ou o *tweet* é visualizado. A indicação temporal poderá ser feita em segundos, minutos e horas em relação ao momento no qual a publicação é visualizada, ou, caso ela já tenha sido lançada na linha do tempo há mais de 24 horas, teremos então o dia e o mês de sua publicação. Para os nossos fins, no entanto, basta esclarecer que o acesso à tela de *tweet* único se dá por essa via da indicação temporal que é atribuída a cada *tweet*. Observemos então a imagem a seguir:

¹⁷ Trata-se de nosso perfil pessoal, cuja identificação optamos por não ocultar. Os demais perfis exibidos nesta tese tiveram as suas identidades ocultadas.

Figura 6 – Descrição da tela de visualização do *tweet* individual

The image shows a screenshot of a Twitter profile page with 13 numbered callouts pointing to specific UI elements:

- 1 Identificação do perfil visualizado: @ e nome
- 2 Pano de fundo escolhido pelo usuário do perfil visualizado
- 3 Avatar escolhido pelo usuário
- 4 Atalho para responder o *tweet-origem*
- 5 Número de *retweets*
- 6 Número de *favorites*
- 7 Avatar do usuário autor do *tweet-resposta*
- 8 Corpo do *tweet-resposta* também em 140 caracteres, incluindo a @ do perfil a quem a resposta se dirige
- 9 Data da publicação do *tweet-resposta*
- 10 Usuários que retuitaram e favoritaram o *tweet-origem* em tela
- 11 Atalhos para compartilhar o *tweet-origem*, bloquear e silenciar o perfil visualizado
- 12 Corpo do *tweet-origem*: em, no máximo, 140 caracteres.
- 13 Seguir o perfil visualizado

The screenshot includes the Twitter logo, a search bar, a 'Sign in' link, a profile header with a 'Follow' button, a tweet text 'Já pensou alguém compor Layla pra vc? Eu me arrastaria até o inferno atrás desse homem.', interaction buttons (Reply, Retweet, Favorite, More), and a reply from a user named 'hétero'.

Fonte: twitter.com

Na figura 6, temos todos os elementos que compõem a tela de visualização de cada *tweet*, bem como os elementos que nos permitem visualizar como esse *tweet* foi recebido pelos usuários da rede que a ele tiveram acesso: **esta tela constitui um exemplo da unidade de análise de nosso estudo**, cuja composição é (TABELA 1):

Tabela 1 – Elementos que compõem a tela de visualização do *tweet* individual

1	Identificação do perfil visualizado: @ e nome	A @ é a marca que identifica todo usuário do Twitter, seguida de um nome de usuário que é escolhido pelo sujeito ao criar o perfil, sujeito à disponibilidade de nomes de usuário indicada pelo site. Como o conjunto @+username constitui um link de acesso ao perfil dos sujeitos, em nossas capturas de tela ele sempre aparecerá borrado, como forma de manter a identidade dos sujeitos em sigilo. Já o nome se trata de uma escolha que o sujeito realiza mais livremente, também fornecido pelo sujeito quando de seu cadastramento. Pode ser o nome real, com ou sem sobrenomes, ou um nome fictício, ou mesmo uma expressão que não seja necessariamente identificada como um nome próprio, mas esse campo deve ser preenchido pelo sujeito em seu cadastro, obrigatoriamente. Também em prol do sigilo dos sujeitos pesquisados, aparecerá igualmente borrado em nossas capturas.
2	Pano de fundo escolhido pelo usuário do perfil visualizado	O pano de fundo é uma das possibilidades de personalização da própria página que o Twitter oferece ao usuário, sendo uma escolha do sujeito trocá-la ou não.
3	Seguir o perfil visualizado	É o botão que permite que o leitor, de posse de uma conta no Twitter, possa tornar-se um seguidor do perfil visualizado. Tal ação só pode ser executada por um usuário logado em sua própria conta do Twitter, o que não ocorre na captura de tela que constitui a figura 6.
4	Avatar escolhido pelo usuário	Imagem de identificação escolhida pelo usuário do perfil visualizado, escolha que pode ser feita no momento do cadastramento ou em momento posterior.
5	Corpo do <i>tweet</i> -origem: em, no máximo, 140 caracteres	Texto que constitui o <i>tweet</i> que denominamos <i>tweet</i> -origem, pois não se trata de resposta direta a nenhum outro <i>tweet</i> anterior a ele. Também pode conter links – que são encurtados para que o uso dos caracteres seja otimizado –, imagens e vídeos, bem como menção a outros usuários.
6	Atalho para responder o <i>tweet</i> -origem	Atalho que abre uma caixa de texto para a digitação de um texto que poderá constituir uma resposta direta ao <i>tweet</i> -origem, um <i>tweet</i> -resposta, como passaremos a denominar daqui em diante. Ação executável somente por um interagente que disponha de uma conta no Twitter e esteja conectado a ela, o que não ocorre na captura de tela que constitui a imagem 6.
7	Atalho para retuitar	Atalho que permite a republicação do <i>tweet</i> em tela, republicação esta que aparecerá com indicações de se trata de um <i>retweet</i> (doravante RT), com a indicação da arroba do autor do <i>tweet</i> republicado, na linha do tempo do usuário que executou a ação de republicar.

8	Atalho para favoritar	Atalho para atribuir uma estrela ao <i>tweet</i> visualizado, ou seja, o de marca-lo como favorito, operação que não aparece na linha do tempo de nenhum usuário, mas que é notificada ao usuário que teve o seu <i>tweet</i> favoritado.
9	Atalhos para compartilhar o <i>tweet</i> -origem, bloquear e silenciar o perfil visualizado	Atalho do tipo “sanduíche”, que condensa outros três atalhos: o que permite o compartilhamento do <i>tweet</i> -origem por meio de embedamento ¹⁸ ; o que permite o bloqueio do perfil visualizado, ou seja, a interrupção de quaisquer possibilidades de interação por parte do perfil bloqueado em relação ao usuário que bloqueou; e o que permite silenciar o perfil visualizado, ou seja, torna invisíveis as publicação do perfil silenciado para o usuário que silenciou, mas não interrompe as possibilidades de interação entre eles, vez que o perfil silenciado ainda pode ser mencionado em um <i>tweet</i> -resposta, bem como responder, retuitar e favoritar <i>tweets</i> do perfil que o silenciou.
10	Número de <i>retweets</i>	Indicação de quantas vezes o <i>tweet</i> visualizado foi republicado por outros usuários.
11	Usuários que retuitaram e favoritaram o <i>tweet</i> -origem em tela	Miniaturas dos avatares dos usuários que republicaram e favoritaram o <i>tweet</i> visualizado. Avatares de perfis mantidos privados não são mostrados aqui.
12	Número de <i>favorites</i> ¹⁹	Indicação de quantas vezes o <i>tweet</i> foi marcado como favorito por outros usuários.
13	Data de publicação do <i>tweet</i> -resposta	Indicação temporal da publicação do <i>tweet</i> que responde o <i>tweet</i> -origem.
14	Avatar do usuário autor do <i>tweet</i> -resposta	Imagem de identificação do perfil autor do <i>tweet</i> -resposta.
15	Corpo do <i>tweet</i> -resposta também em 140 caracteres, incluindo a @ do perfil a quem a resposta se dirige	Texto que constitui o <i>tweet</i> que denominamos <i>tweet</i> -resposta, já que se trata de uma operação responsiva dirigida ao <i>tweet</i> -origem. A exemplo do <i>tweet</i> -origem, também pode conter links – que são encurtados para que o uso dos caracteres seja otimizado –, imagens e vídeos, bem como menção a outros usuários que não somente o autor do <i>tweet</i> -origem.

Fonte: Elaborada pela autora

Os indicadores de *retweets* e os *favorites* constituíram, em nosso *corpus*, índices que nos dizem do impacto alcançado pelo *tweet*-origem, enquanto os *tweet*-resposta relativos aos *tweet*-origem nos falam dos investimentos e reinvestimentos discursivos que os sujeitos vão delineando na medida em que suas narrativas vão sendo produzidas e respondidas. Das possibilidades de interação com o *tweet*-origem, privilegiaremos

¹⁸ Do inglês “embed”, é a ação de inserir conteúdos de uma página em outra, mantendo a formatação original. *Tweets* podem ser embedados a através do atalho acima referido.

¹⁹ Na versão web do Twitter traduzida para a língua portuguesa, *favorite* foi traduzido como “curtir”, a exemplo do “Like” do Facebook.

sobretudo o *tweet*-resposta, dado o seu caráter de investidura discursiva por parte dos interagentes, no movimento que promovem quando fazem circular a narrativa que fez originar o *tweet*.

Vale observar que o *tweet*-resposta também possui uma tela para a sua visualização individual, igualmente acessível pelo *link* presente na indicação do instante de sua publicação, e nesta tela teremos acesso igualmente a todos os índices de impacto alcançado por esse *tweet*, embora tenhamos optado por tomar como ponto de partida aqueles *tweets* que dão origem a atividades interativas – *tweet*-origem –, que não sejam fruto de respostas diretas a outros *tweets*. Mais à frente detalharemos os procedimentos que adotamos para a escolha de nossas unidades de análise; no momento cumpre apenas esclarecer que, diante da miríade de possibilidades de acesso às publicações do Twitter, da multiplicidade do Twitter como campo de pesquisa, tais observações constituem as primeiras escolhas que realizamos. Passemos às implicações de ordem metodológica que guiaram a composição do nosso *corpus*.

4.2. Por uma abordagem etnometodológica do Twitter: coleta, seleção e composição do *corpus*

A proposta de pesquisa aqui em tela pode ser classificada como de inspiração fundamentalmente etnometodológica, na medida em que procura dar conta de uma disposição linguageira pressuposta pelas intersubjetividades que tomam parte do conhecimento como ação social, ação traduzida em práticas racionais compartilháveis, cotidianas, cujo sentidos podem ser reorganizados a partir das contingências interativas. Coulon (1993) argumenta que os atores sociais empreendem as suas ações segundo uma reflexividade que faz com que eles não sejam tão somente autômatos que reproduzem as normas sociais e culturais que teriam, previamente pela socialização, internalizado. Diz Coulon que

{...} a observação atenta e a análise dos processos postos em prática nas ações permitem revelar os procedimentos pelos quais os atores interpretam constantemente a realidade social. Será, portanto, capital observar como os atores do senso comum produzem e tratam a informação nas trocas e como utilizam a linguagem enquanto recurso; em suma, como fabricam um mundo “razoável” a fim de poderem viver nele (COULON, 1993, p. 26).

Dessa perspectiva, descrever o mundo é descrever as ações práticas que são realizadas em nossas vidas cotidianas, de modo que os contextos sociais passam a ser considerados uma obra sempre em aberto, não mais um quadro passivo que apenas circunscreve ações preestabelecidas por normas também preestabelecidas. No decorrer das interações, as ações e os significados atrelados a elas são continuamente reinterpretadas e reformulados. As diferentes relações que se estabelecem entre os atores conformam valores igualmente diferentes, vez que cada interação constrói o seu universo de atitudes e conhecimentos que lhe são concernentes.

Miller (2012), tratando os gêneros textuais como prática retórica, assume uma perspectiva etnometodológica ao defender que classificações e distinções devem ter como base o conhecimento que a prática estabelece. No centro da ação humana encontra-se um processo compreensivo, visto que, antes de agir, precisamos compreender e definir a situação que subsume a ação. As tipificações existentes são a base para novas tipificações, na medida em que sofisticamos, especializamos e redefinimos as práticas e, sobretudo, os propósitos que almejamos com essas práticas.

Nesse sentido, o processo fundamental de investigação etnometodológica passa, portanto, pela compreensão. O pesquisador, também um ator social do mundo, deve ser parte do universo que investiga, a fim de compreender o ponto de vista que fundamenta as ações que se propõe a descrever. No âmbito da nossa pesquisa, tal corolário não poderia ser mais verdadeiro: percebemos o fenômeno das narrativas de si emergindo nas interações no Twitter ao tomarmos parte dessa rede e comungarmos da prática que agora pretendemos descrever. O fenômeno que se tornou visível para nós emergiu dos movimentos e ações que praticamos como atores interessados em um universo de sentidos no qual estamos imersos, visto que somos parte do contingente de pessoas que incorporaram as redes sociais ao seu cotidiano, incorporação cada vez mais acelerada pela difusão das tecnologias digitais móveis²⁰ – embora não possamos cair na esparrela de afirmar que há uma completa e irrestrita democratização desse acesso²¹. Nosso esforço

²⁰ Cada vez mais brasileiros acessam a internet via smartphone.

http://www.em.com.br/app/noticia/tecnologia/2014/09/30/interna_tecnologia,574196/mais-de-80-de-brasileiros-com-smartphone-usam-redes-sociais.shtml (Acesso em 30 set 2014)

²¹ Cerca de 100 milhões de brasileiros ainda não têm acesso à internet.

<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/numero-de-brasileiros-com-acesso-a-internet-cresce-7> (Acesso em 30 set 2014)

nesta seção compreende, portanto, o desafio de apresentar o Twitter e os procedimentos que adotamos para coleta e análise de dados, usufruindo da nossa experiência como participante da rede.

Uma vez que o Twitter pode ser considerado um repositório quase infinito de escritas de si, como defendemos na Introdução desta tese, um dos maiores desafios que enfrentamos certamente foi o processo de escolha dos perfis cujos *tweets* serviriam de base para a nossa análise. Uma série de decisões teve de ser tomada para que a nossa análise pudesse ser levada a cabo, a contento.

A primeira delas parecia óbvia: nos deteríamos apenas sobre perfis que postasse em Língua Portuguesa. Mas quais perfis? A nossa própria *timeline*, estabelecida a partir da rede de *followers* e *followings* que construímos no Twitter, por sermos usuários dela, poderia servir como *corpus*, mas decidimos que não trabalharíamos com perfis com os quais mantivéssemos contato direto ou que tivessem nos contatado, de modo a manter um mínimo de distanciamento do material que manipularíamos.

No entanto, estas primeiras decisões excluía um contingente mínimo das possibilidades oferecidas pelo Twitter, visto que seguimos apenas 81 perfis e somos seguidos por 124. Segundo dados da empresa de consultoria francesa SemioCast, o Twitter conta com cerca de 40 milhões de usuários no Brasil²², o que representa um total de 8% dos usuários cadastrados em toda a rede. Muito embora, ainda segundo os dados da SemioCast, apenas 6% desses usuários atualizem seus perfis com regularidade, o número de potenciais participantes da pesquisa continuaria imenso, vez que o Brasil possui cerca de 15 milhões de usuários ativos.

Explorando um pouco mais o levantamento da SemioCast, verificamos que a maciça maioria dos *tweets* publicados no Brasil foram oriundos da cidade de São Paulo, o que nos impeliu a definir como critério de escolha dos perfis cujo cadastro indicasse que o usuário vive no Brasil e cujas postagens dessem a entender que o usuário vive em São Paulo, dada essa representatividade da cidade no conjunto de perfis ligados ao Brasil.

²² Fonte:

http://semioCast.com/en/publications/2012_07_30_Twitter_reaches_half_a_billion_accounts_140m_in_the_US (Acesso em 07 ago 2014).

Uma condição que inicialmente guiou a nossa escolha era a de que os perfis não poderiam ser perfis de celebridade em sentido estrito – atores, jornalistas, apresentadores, jogadores de futebol, modelos, cantores, etc –, ou seja, não seriam pessoas cujas profissões exigem uma constante divulgação de si mesmas – um dos vários outros propósitos conferidos ao Twitter na medida em que ele foi apropriado pelos mais diversos usuários. Os perfis que nos interessavam necessariamente ser gente “comum”, cuja exposição nas redes não se faz a propósito de divulgação profissional, mas de inserção em uma prática comunicativa com vias de lazer, exercício da linguagem ou contato com amigos e familiares e rede contato estabelecida de modo geral. “Por que um sujeito com essas características é impelido a falar sobre si, contar a própria vida?”, eis a pergunta que intuitivamente fazíamos, guiados por essa necessidade de escolher perfis para os quais as motivações para falar de si teriam mais relação com a dinâmica que eles estabeleciam dentro da própria rede, e menos com uma intenção preestabelecida de vedetizar a própria imagem.

No entanto, se estamos tratando de uma rede em que os sujeitos exibem perfis e os alimentam com publicações diárias, seguem e são seguidos por outros perfis, e há um investimento de modo a manter o próprio perfil acessível e com conteúdo reportável, de modo a despertar o interesse de outros participantes, podemos dizer que essa noção de celebridade é relativizada, vez que se torna contextual, a depender do grupo a que se relaciona, o que nos conduz à noção de *capital social*. Para Recuero (2009), detectar a presença de um valor simbólico como o capital social não é tarefa simples, porém, para a compreensão da dinâmica que está por trás da ação de postar algo em uma rede social, mostra-se elemento imprescindível. Recuero (2009, p. 50) define o capital social como “um conjunto de recursos de um determinado grupo, que pode ser usufruído por todos os membros do grupo, ainda que individualmente, e que está baseado na reciprocidade”. O capital social compreende dois níveis: no primeiro, situam-se as relações (relacional), as normas (normativo) e o conhecimento (cognitivo), enquanto, no segundo, estão a confiança no ambiente e a presença de instituições. O capital social consolidado pelos sujeitos ao longo de sua inserção na rede nos parece fator de suma importância para compreender as dinâmicas que se estabelecem, afinal, é plausível admitir que as narrativas de si de um agente com maior capital social irá reverberar com mais veemência do que a mesma escrita por parte de quem possui capital social menor, e tal reverberação

é fundamental para o nosso interesse em flagrar os elementos interativos como instituidores dos elementos que compõem os projetos de autoapresentação narrativa.

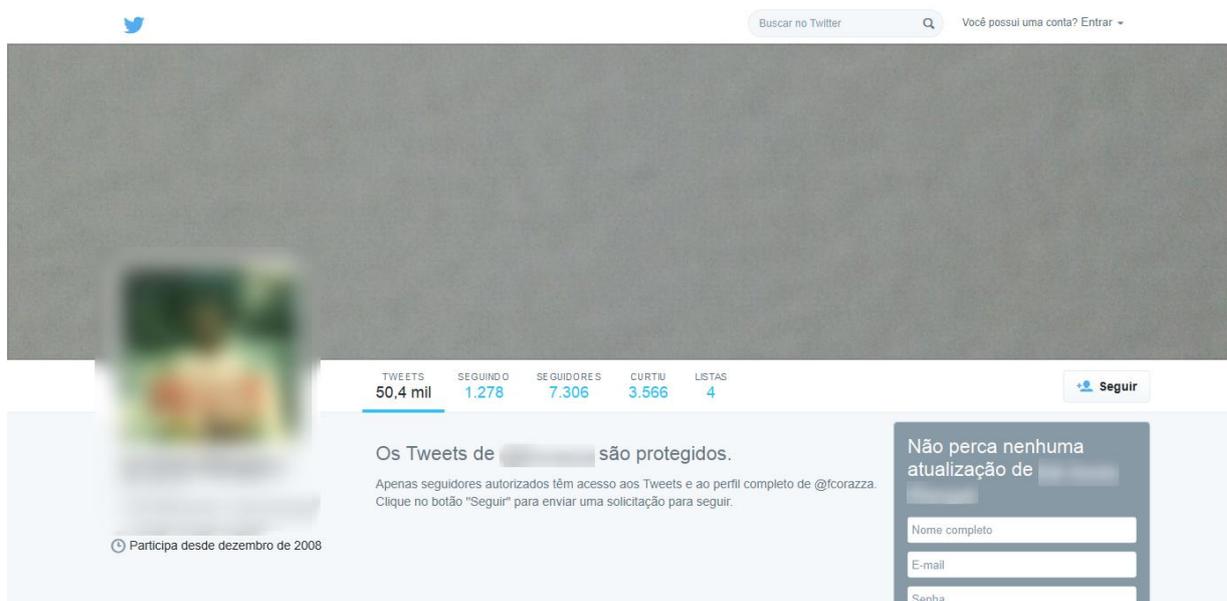
A quantidade de postagens totalizada pelos perfis também nos pareceu um dado importante, pois partimos do pressuposto de que a quantidade de *tweets* postados pelo usuário é diretamente proporcional ao tempo que ele dedica diariamente à rede, o que aumenta a familiaridade do sujeito com os outros interactantes, demonstra a confiança que ele tem na rede, o que, por fim, promoveria proporcionaria um contexto mais frutífero para a expressão de conteúdos mais confessionais, bem como a proficiência nas estratégias das quais ele lançaria mão para projetar a própria imagem a partir da manipulação desse conteúdo. Mas, nesse ínterim, é importante observar que esses conteúdos deveriam ser visualizáveis por qualquer pessoa que acesse o Twitter e o perfil, mesmo sem a necessidade de ter uma conta na rede. E aqui reside a importância de diferenciarmos perfis privados de perfis públicos, a que nos referimos na seção 4.1 deste capítulo. Vejamos as imagens abaixo, que demonstram a diferença entre esses dois tipos de perfil:

Figura 7 – Exemplo de perfil público



Fonte: twitter.com

Figura 8 – Exemplo de perfil privado



Fonte: twitter.com

A figura 8 apresenta um perfil mantido em modo privado, marcado sobretudo pela impossibilidade de visualização dos *tweets*, *retweets* e respostas produzidos por esse usuário no caso de não possuímos um perfil na rede e não sermos necessariamente parte da rede de contatos desse usuário. Tal fato não ocorre no perfil da figura 7, cujo conteúdo produzido pode ser visualizado por qualquer pessoa com acesso à internet.

A essa altura, já tínhamos o seguinte conjunto de critérios para a seleção dos perfis para a pesquisa: deveriam pertencer a usuários que postam em Língua Portuguesa, cuja geolocalização das publicações fosse, fundamentalmente, a cidade de São Paulo, no Brasil (importante salientar que, ainda que São Paulo seja a cidade na qual o usuário reside e da qual posta com mais frequência, ele poderia postar de qualquer lugar do mundo, o que pode interferir, por exemplo, nos relatos que ele produziria ao estar em outras cidades, a propósito de uma viagem de férias, por exemplo); deveriam pertencer a usuários que não se identificassem como celebridades – ainda que tal conceito possa ser problematizado – e que totalizassem, até o momento da coleta, uma quantidade de *tweets* cuja média diária pudesse ser prova do engajamento desses sujeitos na rede, engajamento que também se revela na quantidade de *followers* que o perfil tem, o que apontaria para o alcance desse perfil; e deveriam ser, ainda, perfis de usuários que mantivessem o seu perfil aberto, pois esse tipo de perfil oferece mais possibilidades de interação, visto que

não restringe o contato apenas à sua rede de amigos e conhecidos, integrantes de suas listas de *followers* e *followings*.

Uma preocupação que também perpassou todo o processo de tomada de decisão para a seleção dos perfis dizia respeito às implicações éticas de toda pesquisa que lida com sujeitos. Deveríamos pedir autorização para uso desse conteúdo? Registrar o projeto na Plataforma Brasil²³? Nesse ínterim, a exemplo de Komesu (2005) na composição de seu *corpus*, composto por postagens de conteúdo confessional publicadas em *blogs*, consideramos que, por circular em domínio público, de acesso a qualquer usuário da internet (o que constituiu, inclusive, critério de seleção), o conjunto final dos *tweets* obtidos não requeria autorização obtida por meio de consentimento livre e esclarecido de seus autores, podendo assim ser utilizados para a produção de reflexões científicas, como as propostas neste trabalho. As identidades deveriam ser preservadas, no entanto, de modo que informações como endereço do perfil, nome de usuário, @, avatar e quaisquer informações que permitam a identificação dos sujeitos deveriam permanecer ocultas quando do momento da coleta, procedimentos que detalharemos a seguir. Assim, com mais uma decisão tomada, ainda precisávamos decidir sobre a quantidade de sujeitos pesquisados e quais seriam esses sujeitos.

É preciso assinalar que todas as decisões tomadas e observações feitas decorrem do posicionamento teórico ligado ao objetivo central da nossa análise: **analisar o modo pelo qual os sujeitos se autoapresentam no Twitter ao construir as suas narrativas de si**. Charaudeau (2011), ao tratar de aspectos levados em consideração pelas diferentes correntes de análise do discurso, assinala a importância da noção de contexto situacional, que, em nosso estudo, se apresenta como basilar. Tal aspecto concerne, nas condições de produção, não somente aos pressupostos de posicionamento interdiscursivo dos participantes, mas também ao condicionamento da própria situação de comunicação: qual a natureza da identidade dos parceiros do ato de linguagem? Qual a finalidade da situação? Quais dispositivos e as circunstâncias materiais dessa situação? Esse conjunto constitui o que o autor chama de contrato de comunicação, “o qual restringe o sujeito

²³ Sistema eletrônico criado pelo Governo Federal para sistematizar o recebimento dos projetos de pesquisa que envolvam seres humanos nos Comitês de Ética em todo o país.

falante, dando-lhe as instruções discursivas que deverá seguir para proceder a seu ato de enunciação” (CHARAUDEAU, 2011, p. 30).

As ponderações de Charaudeau (2011), dadas as contingências do nosso objeto de estudo, nos autorizaram, então, num primeiro momento, a tomar a decisão mais crucial relativa à composição do nosso *corpus*: a de selecionar um único perfil para a análise. A priori, o que parecia concorrer para uma restrição do universo de análise, constituir-se-ia como o recorte para que pudéssemos empreender a uma análise mais verticalizada, bem como possibilitaria a exequibilidade da pesquisa, visto que estaríamos lidando com um grande volume de dados ao decidirmos que a seleção do perfil deveria passar pela quantidade total de *tweets* por ele produzida. Decidindo, então, analisar todos os *tweets* do perfil selecionado, bem como as interações promovidas por esses *tweets*, ou seja, analisar toda uma cadeia de *tweets* e usuários que se organizam em torno de um perfil tomado como fulcro, julgamos que esse recorte seria representativo do fenômeno que intentamos analisar.

Desse modo, pela contundência e representatividade do discurso confessional demonstrada, bem como pelo grande número de cenografias que evoca e constrói interativamente com os usuários que no curso das respostas que vão sendo delineadas, e também pelas várias modalidades de interação que incidem sobre seus *tweets*, escolhemos, nesse momento da pesquisa, o perfil da imagem abaixo como foco da nossa análise, que, em relação com vários outros perfis, constitui uma rede bastante sólida, verificável, que diariamente alimenta o Twitter, sendo, portanto, um microcosmo que nos permitiria tecer generalizações acerca do fenômeno das narrativas de si em interação.

Figura 9 – Perfil primeiramente selecionado com fulcro da análise



Fonte: twitter.com

Selecionado o perfil, partimos para a coleta, que deveria ser vertical, na medida em que todos os *tweets* postados pelo usuário desde o seu ingresso na rede até o momento da coleta deveriam ser catalogados, de modo a obtermos uma amostra representativa das interações estabelecidas por esse perfil. A coleta seria realizada considerando as postagens publicadas desde o ingresso do perfil na rede, em maio de 2010, até o dia 31 de outubro de 2014, quando ele totalizava 29.307 *tweets*. Mas os equívocos dessa decisão logo se fariam presentes. A grande quantidade de postagens feita pelo usuário passou a comprometer, a exequibilidade da pesquisa, visto que, desde 2011²⁴, o Twitter exhibe somente os 3.200 *tweets* mais recentes de cada usuário, o que comprometeria seriamente a coleta vertical proposta como procedimento. Desse modo, a representatividade deste perfil único não poderia mais ser justificada: como explicar metodologicamente a escolha por um só usuário, quando não teríamos acesso a todo conteúdo produzido por ele? E, dada a limitação operacional dos 3.200 *tweets* disponíveis para todo e qualquer perfil, como qualquer perfil poderia ser individualmente representativo das práticas discursivas investigadas?

²⁴ Informação disponível em: <https://twittercommunity.com/t/why-the-3200-tweet-user-timeline-limit-and-will-it-ever-change/6946> (Acesso em 30 de dezembro de 2014).

Decidimos então adotar uma outra direção para a coleta dos *tweets* pretendidos como objeto de pesquisa: o corte não seria mais vertical, visando a totalidade as publicações de um único usuário, mas horizontal, considerando um número maior de usuários que seriam monitorados por um período de tempo menos extenso. No entanto, a dúvida ainda permanecia: quais usuários? Quais critérios determinariam a escolha de um número *x* de perfis em um universo composto por milhões de perfis?

Retornando, então, à noção de capital social como um valor relacional, estabelecido de modo distinto a depender das práticas específicas de redes específicas, chamou-nos atenção, no perfil inicialmente pretendido como único perfil a ser analisado, referência a uma eleição, organizada entre determinado grupo de @s, dos melhores perfis do Twitter em 2014. A votação e os resultados seriam divulgados no blog <https://poucodeprosa.wordpress.com/>²⁵ no final de janeiro de 2015, e constituía uma celebração da familiaridade entre vários perfis que constituíam uma rede sólida, composta por usuários que frequentavam o Twitter diariamente.

Partindo do princípio etnometodológico que assinala a importância da compreensão das práticas das quais os sujeitos tomam parte, descobrimos que o mesmo grupo já realizava a mesma eleição desde 2012, e que ter a @ figurando entre os 100 melhores perfis era, de algum modo, índice de prestígio entre o referido grupo. Decidimos, portanto, entrar em contato com o usuário do perfil responsável pela organização da votação, via mensagem direta enviada de nosso perfil pessoal, para solicitar o acesso à lista dos 100 melhores perfis do Twitter em 2013 (<https://poucodeprosa.wordpress.com/2013/12/30/os-100-melhores-tweets-de-2013/>²⁶), e, então, de posse desta lista, na primeira semana de janeiro de 2015, realizamos o primeiro tratamento dos dados, que consistiu em duas etapas: 1) na atribuição de um número a cada um dos perfis, diferente do indicador da posição que cada um ocupada na lista dos 100 melhores perfis de 2013; 2) num levantamento sobre a atividade dos perfis até aquele momento.

Quanto à privacidade, apenas 89 perfis permaneciam com seus *tweets* em modo

²⁵ Blog com conteúdo protegido, acessível ao público somente à época da referida eleição entre arrobas.

²⁶ Acesso igualmente restrito.

público, ao passo que 7 estavam em modo privado e 4 eram inexistentes (vide Gráfico 1, a seguir), o que pode ocorrer por, pelo menos, duas razões: ou o usuário decidiu deletar a conta ou realizou uma troca de @, o que faz com que a página apareça como deletada, conforme imagem abaixo:

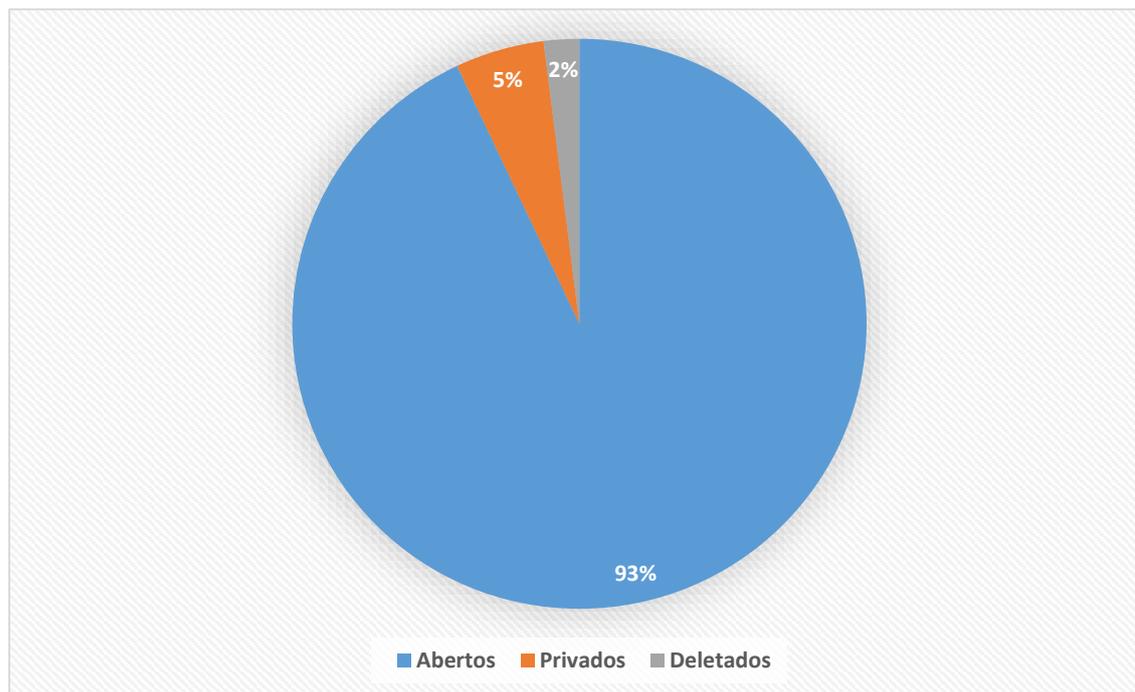
Figura 10 – Exemplo de página deletada (codificada como @22_DELETADO)



Fonte: twitter.com

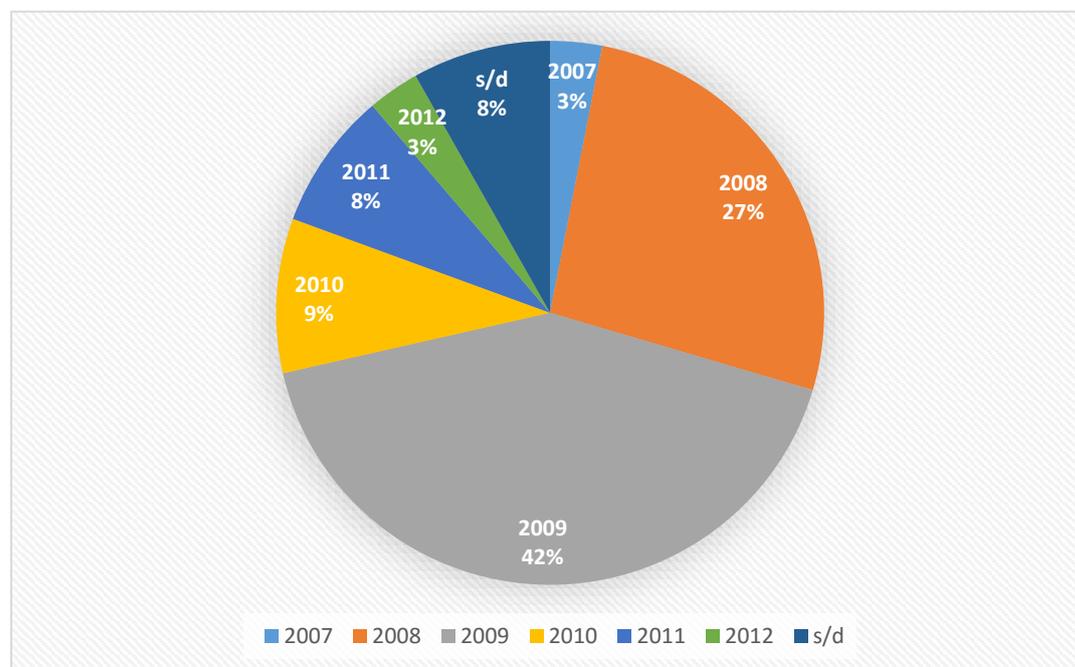
Visto que a regularidade de postagens era um critério que nos interessava, pois possivelmente reveladora do engajamento dos sujeitos na rede e, portanto, índice de que o usuário teria criado laços na rede, o que proporcionaria um contexto mais favorável a postagens com conteúdo confessional, fizemos um levantamento da idade dos perfis, a partir do ano em que cada um deles foi criado, e da quantidade total de *tweets* de cada um dos 89 perfis, obtendo os gráficos a seguir:

Gráfico 1 – Situação do acesso aos perfis em janeiro de 2015

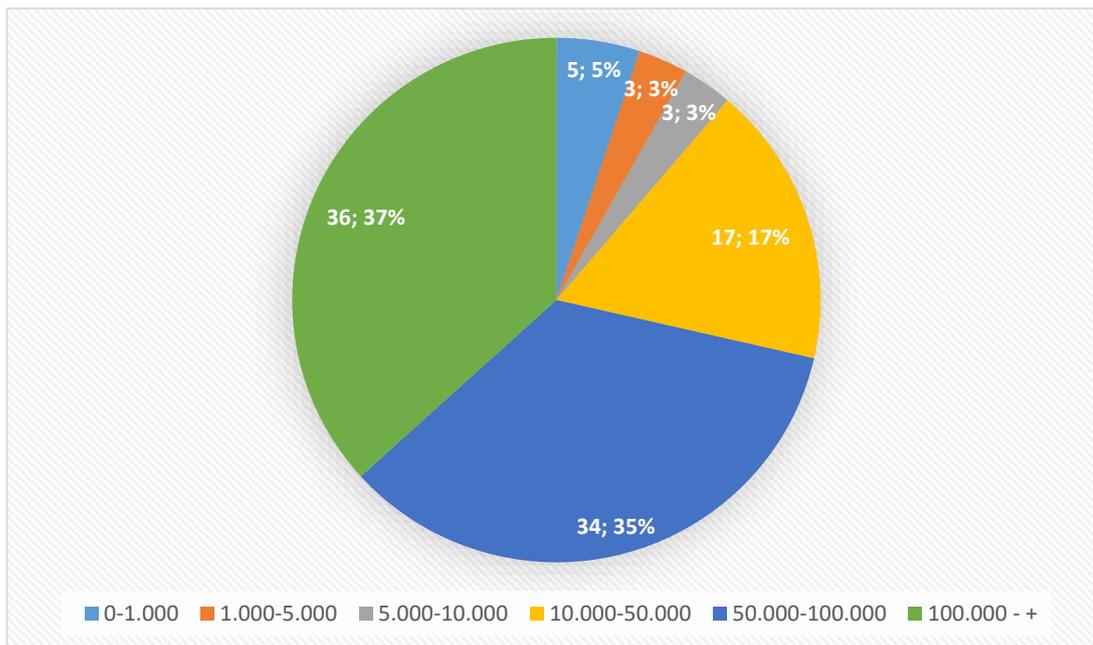


Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 2 – Distribuição de perfis por ano de criação

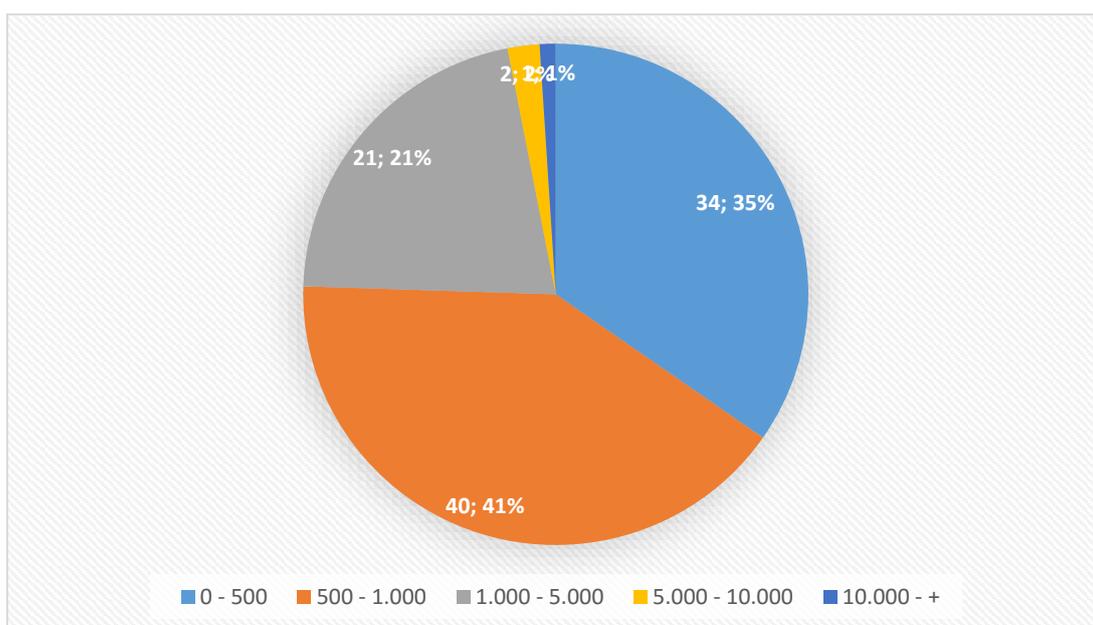


Fonte: Elaborado pela autora

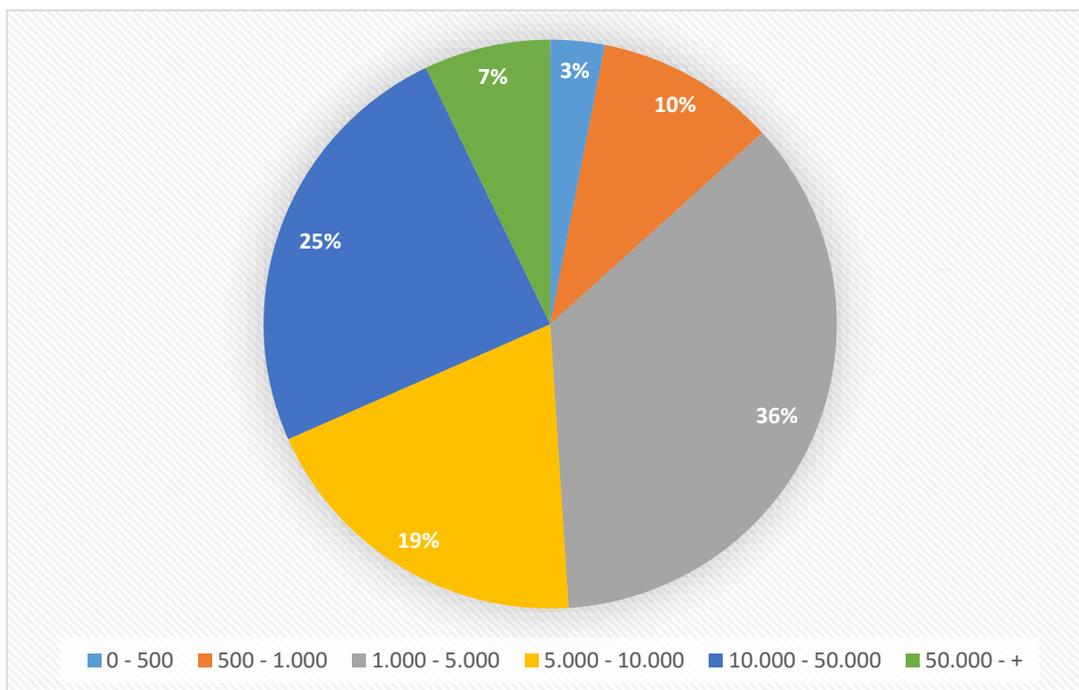
Gráfico 3 – Distribuição dos perfis por quantidade total de *tweets*

Fonte: Elaborado pela autora

Quanto ao número de *followings* e de *followers*, também indicadores quantitativos do engajamento dos sujeitos na rede, os perfis apresentavam-se da seguinte maneira:

Gráfico 4 – Distribuição dos perfis por número de *followings*

Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 5 – Distribuição dos perfis por número de *followers*

Fonte: Elaborado pela autora

Tais quantificações se fazem importantes a título de reconhecimento do tipo de atuação que o conjunto dos perfis mantém na rede, mas não acreditamos que tais dados tenham influência sobre a produção ou não de *tweets* compostos por narrativas de si, de modo que são apresentados apenas como ilustrativos do alcance dos perfis selecionados. Decidimos então permanecer com os 89 perfis mantidos em modo aberto, de modo que partimos para a coleta dos *tweets* que constituiriam a amostra, segundo os critérios abaixo:

- Foram consideradas as postagens feitas entre os dias 7 e 17 de dezembro de 2014, intervalo escolhido aleatoriamente;
- Foram excluídos os *tweets* que, em seu conteúdo, apresentavam imagens, vídeos, *links* para outros lugares da web, bem como os *retweets* realizados pelos perfis. Ficamos apenas com os *tweets* compostos exclusivamente por linguagem verbal, produzidos diretamente pelos usuários dos perfis analisados, que não foram respostas diretas a outros *tweets* e que tivessem sido alvo de pelo menos uma das possibilidades de interação do Twitter: *retweet*,

favorite ou *tweets-resposta*.

- Aos *tweets* que sobreviveram a esse segundo corte, aplicamos um novo critério de seleção: levaríamos em consideração somente aqueles que, em seu conteúdo, apresentavam uma produção discursiva que assumisse uma forma narrativa, ou seja, a comunicação de algum estado que fizesse remissão a uma experiência, quaisquer que fossem as distâncias entre o tempo da enunciação e o tempo da ação, conforme o definido por Bertaux (2010) como “narrativa minimalista”.
- Capturamos todas as telas relativas ao corpo de *tweets* obtido a partir dos critérios acima utilizando a ferramenta Nimbus Screenshot: Capture & Annotate, uma extensão do navegador Mozilla Firefox, tomando o cuidado de ocultar quaisquer elementos que possibilitassem a identificação dos sujeitos, como nomes, avatares e @s – já que as @s constituem acesso direto à página dos usuários; cumpre também observar que as capturas foram feitas no *website* do Twitter – não há, portanto, capturas da versão *mobile* do site, tampouco das aplicações do Twitter para *smartphones* –, com o nosso perfil desconectado;
- Cada *tweet* coletado foi codificado da seguinte maneira: @ + número atribuído aleatoriamente por nós ao perfil, diferente do número indicador da posição que ele ocuparia na votação dos melhores perfis + data de publicação (dia e mês) + horário de publicação (horas e minutos). Exemplo: @42_1412_1250.

Uma vez realizadas todas essas ações, obtivemos um conjunto de 195 capturas de tela, referentes a 35 perfis, já que os outros 54 perfis não apresentaram ocorrências de narrativas de si ao longo do período observado. Após capturadas e codificadas, as telas com as quais trabalhamos assumiram conformação semelhante à da imagem a seguir:

Figura 11 – Exemplo do *corpus*, após aplicados todos os critérios de coleta, codificado como @64_0812_1210



Fonte: twitter.com

4.3. Procedimentos e categorias de análise

Uma vez coletado, submetemos o *corpus* a três fases de análise, a serem descritas a seguir, respectivamente correspondentes às diretrizes estabelecidas pelas questões de pesquisa que nortearam nossa investigação, aqui trazidas novamente:

- Como se estrutura a narrativa de si no expediente de 140 caracteres?
- Que estratégias dramáticas caracterizam a narrativa de si no Twitter?
- Como a interação no Twitter se desenvolve a propósito das narrativas de si?

Cumpra observar que as fases são apresentadas de forma independente apenas

como tentativa de tornar a exposição mais clara, vez que cada estágio inclui aquele que o antecede, de forma que o precedente é parte integrante que afeta a seleção das regras do estágio seguinte.

FASE 1: A estrutura da narrativa de experiência

Nesse primeiro estágio da análise, reunimos os *tweets*-origem sob categorias de organização estrutural narrativa (LABOV, 1997), a saber, (a) ausência ou presença de juntura temporal, (b) ausência ou presença de sentenças de resumo, orientação, ação complicadora e coda, (c) ausência ou presença de seção avaliativa, (d) ausência ou presença de atribuição do elogio e da culpa, (e) ausência ou presença da exposição de um ponto de vista, (f) ausência ou presença de sequência resolutive, e refletimos sobre os modos pelos quais tais estruturas são negociadas com o expediente dos 140 caracteres do Twitter.

FASE 2: As estratégias dramáticas das narrativas de si

No segundo estágio, analisamos as estratégias dramáticas adotadas pelos autores dos *tweets*-origem, de modo a mobilizar ou não signos de *reportabilidade* e *credibilidade* (LABOV, 1997) para os fatos narrados, concorrendo assim para a manutenção ou não das fachadas, aparências e maneiras (GOFFMAN, 2013a, 2013b, 2011) apresentadas em tais publicações, para o reinvestimento ou não na narrativa inicialmente proposta.

FASE 3: A interação deflagrada pelas narrativas de si

Num terceiro momento, observamos os modos pelos quais a estruturação da narrativa e os investimentos dramáticos nas fachadas, aparências e maneiras em termos de credibilidade e reportabilidade fazem progredir a interação, que, numa operação de retroalimentação, faz reinvestir a narrativa a partir das mudanças ou manutenções de alinhamento (GOFFMAN, 2013b) e derivar as suas temáticas em vários circuitos narrativos paralelos. Para tanto, passamos a considerar também a atuação dos *tweet*-resposta neste movimento, bem como as operações referenciais levadas a cabo pelos sujeitos ao reinvestir nas narrativas de outrem e em suas próprias narrativas.

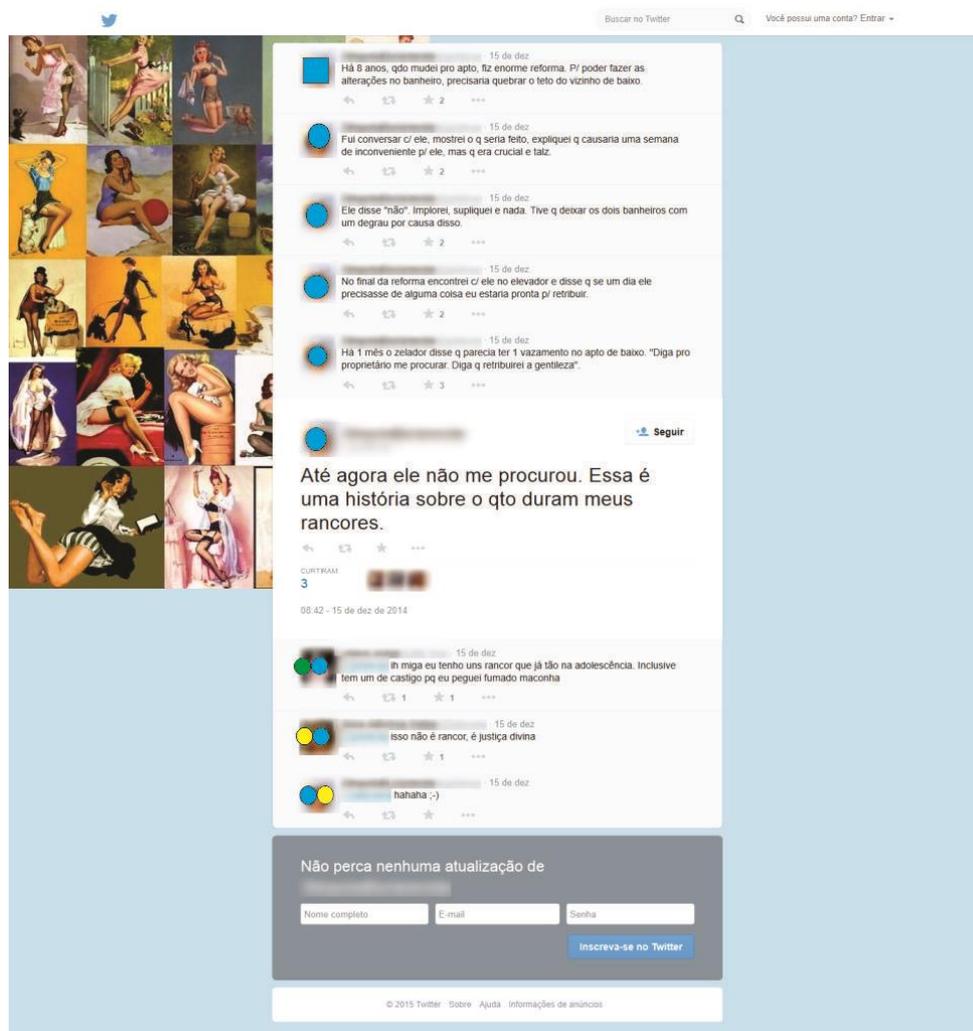
Por fim, com o objetivo de conduzir a nossa descrição das interações e de obter

esquemas generalizantes para as interações observáveis em nossa amostra, elaboramos notações para a identificação dos perfis autores dos *tweets*-origem e dos *tweets*-resposta, vez que as identidades foram mantidas ocultas, como procedimento ético-metodológico de preservação das faces dos sujeitos. Quais sejam:

- Os *tweets*-origem foram sempre referenciado pelo símbolo , necessariamente de cor azul-ciano, podendo também ser eventualmente azul marinho  no caso de existir uma relação de referência contextual a um outro *tweet*-origem.
- Já os *tweets*-resposta foram sempre indicados pelo símbolo , que recebeu cores diferentes para indicar quais usuários tomara parte daquela interação em específico. A cor do autor do *tweet*-origem permaneceu azul-ciano, mas, uma vez presente no campo de respostas, esse sujeito passou a ser referenciado como . Como, nos *tweets*-resposta, há sempre o aparecimento de dois ou mais interagentes, a indicação das cores foi feita na seguinte ordem: autor do *tweet*-resposta em questão, seguido dos demais participantes na exata ordem em que aparecem referenciados no *tweet*.

Uma vez estabelecidas tais diretrizes, chegamos à representação das interações semelhante à imagem a seguir:

Figura 12 – Captura @32_1210_0834, após aplicada a codificação para a identificação das partes da interação



Fonte: twitter.com

Temos, neste exemplo, um *tweet*-origem ■ que recebeu oito *tweets*-resposta, cinco delas de autoria do perfil que postou o *tweet*-origem em questão, representado por ●. Outros dois participantes constituíram o movimento interativo observado na ocorrência acima, representados por ● e ●, tendo as suas aparições indicadas na ordem em que foram autores do *tweet*-resposta ou mencionados em um *tweet*-resposta. Tais cores serão referidas no texto por extenso, como “sujeito-verde”, “sujeito-amarelo”.

5. AS NARRATIVAS DE SI NO TWITTER

Eu não sou escritor. Sou descritor. Eu não escrevo. Eu descrevo.

(@adnarimrasec, [3 Nov 2013](#))

Neste capítulo, apresentaremos os resultados obtidos em nossas análises, a partir do conjunto de *tweets* obtidos na composição do nosso *corpus* com a triangulação das noções de narrativa de si – dramaturgia – interação e dos procedimentos metodológicos descritos nos três primeiros capítulos desse trabalho. Contudo, antes de passarmos a essa exposição, gostaríamos de reconstruir a trajetória até aqui traçada, de modo a compor o panorama de orientações que seguimos para a realização das análises.

Do nosso entendimento de que a narrativa de si no Twitter se desenvolve a partir do conjunto operado, pelos interactantes, constituído do conhecimento da dinâmica da rede, que exige a abreviação das narrativas em 140 caracteres, e da construção de dramaturgias que vão sendo reajustadas e realinhadas no curso do processo interativo, também levadas a cabo em função da sintetização exigida pelo Twitter, obtivemos a seguinte representação gráfica:

Figura 13 – Relação entre as categorias analíticas



Fonte: Elaborada pela autora

Como afirmado anteriormente (seção 4.3), a separação dos três níveis de análise é tão somente didática, vez que é a integração dos três níveis o que constitui a visada teórico-metodológica aqui proposta: se um sujeito publica uma narrativa com determinada organização composicional em sua *timeline*, o faz em conjunto com estratégias dramatúrgicas que conferem mais ou menos reportabilidade e credibilidade, compondo assim as fachadas, aparências e maneiras específicas que projeta na rede, tendo como fulcro de sua ação a interação virtualmente possível que sua publicação irá deflagrar e dos realinhamentos que eventualmente terá de operar em suas estratégias dramatúrgicas, investindo novamente ou não em tais estratégias. Tal articulação está no cerne da tese que, enfim, constitui o norte dos esforços empreendidos nesta pesquisa: estar em uma rede social e ser parte dela é levar a cabo um projeto de autoapresentação, seja como planejamento da participação na rede, seja como projeção de uma imagem formatada a partir desse planejamento, que é dinâmico, adaptável, sensível às demandas interativas que a rede social engendra. A rede social não é a interface ou o *software*, mas a presença e a atuação dos sujeitos que manipulam as possibilidades oferecidas por essas estruturas de ordem sócio-técnicas. As seções que se seguem apresentarão como tais operações apareceram e foram descritas em nossa amostra.

5.1. A estrutura da narrativa de si em 140 caracteres

A análise da estruturação narrativa da nossa amostra, ao considerar a ausência ou presença de seis estruturas básicas, quais sejam: (a) ausência ou presença de juntura temporal, (b) ausência ou presença de sentenças de resumo, orientação, ação complicadora e coda, (c) ausência ou presença de seção avaliativa, (d) ausência ou presença de atribuição do elogio e da culpa, (e) ausência ou presença da exposição de um ponto de vista, (f) ausência ou presença de sequência resolutiva, que se relacionam na organização dos elementos de forma sistemática, ainda que suas presenças não sejam obrigatórias, como veremos na exposição da análise a seguir, nos permitiu o entendimento de que as operações de construção da narrativa empreendidas pelos sujeitos se dão em uma direção que possibilita a ascensão das seleções que o sujeito opera nos conhecimentos de mundo que compartilha com os sujeitos com quem interage, reveladas, sobretudo, pelas marcas de sua contingência deixadas na tessitura de sua narrativa, sendo estas contingências, com efeito, a manipulação da estrutura narrativa a serviço de

estratégias dramatúrgicas de projeção de um si.

Cumpramos sempre lembrar que as narrativas aqui apresentadas de forma mais ou menos isolada, na verdade ocorrem em um contexto mais amplo, fruto de uma série de interações estabelecidas pelos usuários com outros usuários, com acontecimentos de ordem jornalística noticiados pelo Twitter, conexões estas muitas vezes difíceis de serem restabelecidas quando de uma análise da natureza que propomos aqui. A observação de que tais narrativas foram produzidas de modo espontâneo, sem a constrição da presença de um entrevistador e sem um contexto que necessariamente exigisse um relato traumático ou de grandes repercussões na vida dos sujeitos, nos parece importante, afinal, parece estabelecer uma oposição em relação ao que Labov (1997, s/p) denominou “tentativa de comunicar com simplicidade e seriedade as experiências mais importantes de suas vidas”, de modo que podemos, por oposição, testar a relevância dos aspectos composicionais da narrativa de experiência apontados pelo autor para as narrativas específicas de nossa amostra, que nos parecem ser mais despojadas de qualquer aspecto cerimonioso, dada a brevidade e dinamicidade característicos da rede social em que foram produzidas e publicadas.

(a) Ausência ou presença de juntura temporal

A partir da definição que Labov (1997) constrói para a narrativa de experiência pessoal, a de um relato de uma sequência de eventos que tem lugar na biografia de um sujeito, de modo que esse relato deve manter uma relação de iconicidade com os eventos a que faz referência e serem, portanto, contados na ordem em que aconteceram, observamos, em primeiro lugar, o aspecto da temporalidade na narrativa. As juntas temporais são importantes na medida em que a inversão da ordem das sentenças unidas pelas juntas pode modificar o entendimento que o interlocutor constrói sobre aquela narrativa em específico, ainda que não seja necessário existir uma marca de junta para que ela ocorra, vez que tais relações podem ocorrer por relações de ordem semântico-pragmática, mais do que pela existência de uma operação gramatical que as aproxime.

Na figura 16, observamos que a narrativa, para além de diferenciar-se do que Labov (1997) denominou como relato de eventos que são parte da biografia de um sujeito, visto que se trata de um relato de uma situação corriqueira (aspecto a ser explorado mais

detalhadamente na seção 5.2 deste mesmo capítulo), apresenta a juntura temporal realizada de modo canônico, mais usual, pela sequenciação de ações descritas no pretérito perfeito – “queimei a mão”, “queimei o braço” –, seguidas do circunstante “depois”, assinalando de modo inequívoco a juntura e a transformação de estados que compõem a estrutura narrativa mínima prototípica.

Há uma descrição de uma situação inicial, modificada progressivamente pelos eventos descritos, que apresentam uma complicação – queimar a mão é grave, mas queimar o braço é ainda mais grave – arrematada pela juntura que indica a ápice dos acontecimentos relatados. Observemos que a narrativa é bem-sucedida na medida em que desenvolve essa operação nos 140 caracteres limites do *tweet* e concorre para a afirmação de um si que se caracteriza por ser desastrado, estabonado, e que não vê problemas em se construir dessa forma.

Figura 14 – Narrativa com juntura temporal marcada (captura @17_1012_0907)



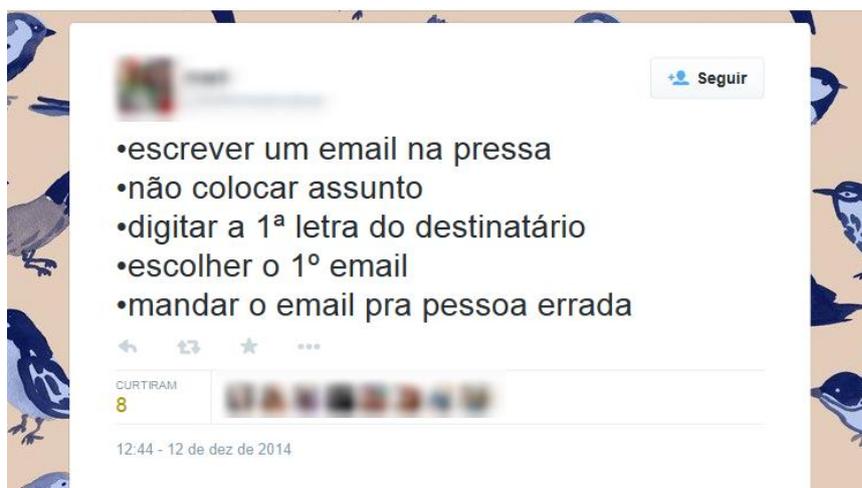
Fonte: twitter.com

Já na figura 15 abaixo observamos que a juntura temporal é dada pela relação semântico-pragmática estabelecida entre os verbos no infinitivo, evocando um uso da linguagem familiar a todos que se utilizam do e-mail para a comunicação diária. O gênero e-mail é descrito em toda a sua ritualização, expressa na sequência pragmático-discursiva compreendida por escrever – não colocar assunto (rompendo, portanto, uma expectativa

da manipulação do gênero) – digitar a primeira letra do destinatário (quando as convenções do gênero apontam para a necessidade de nos certificarmos de que o e-mail segue para o destinatário correto) – escolher o primeiro e-mail que aparece (rompendo definitivamente com a convenção genérica) – o que só poderia terminar com o e-mail sendo enviado para uma pessoa a que não estava destinado.

A ausência de marcas de junção temporal – ou mesmo de junção pessoal, já que não há a marcação de pessoas do discurso, numa operação de distanciamento que tenciona a adesão dos leitores, por tratar de um equívoco que qualquer um de nós poderia ter cometido – apresenta-se aqui como estratégia que enfatiza a sequência de ações equivocadas que terminaria por ter um resultado igualmente equivocado. Mais uma vez observamos que tal procedimento estrutural encontra-se a serviço de um investimento narrativo em um si que não teme expor os seus pequenos reveses cotidianos.

Figura 15 – Narrativa sem marca de junção temporal (captura @12_1212_1244)



Fonte: twitter.com

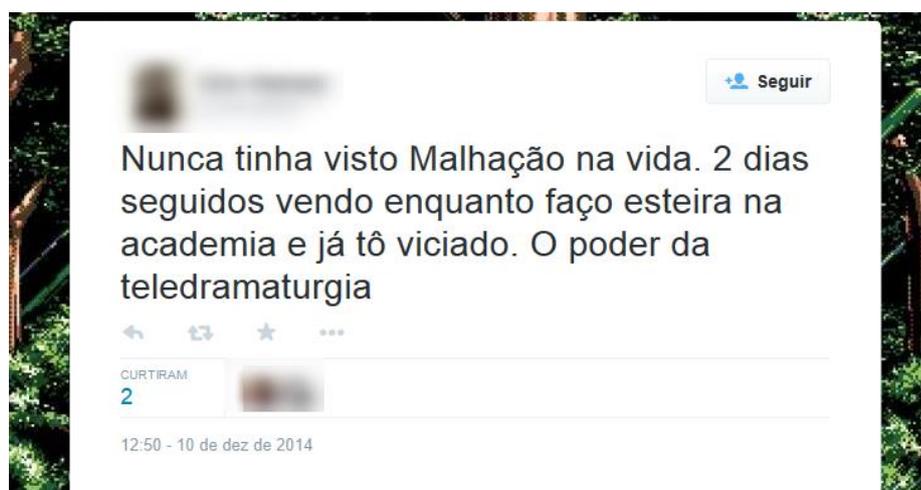
(b) Ausência ou presença de sentenças livres, de resumo, de orientação, de ação complicadora e de coda

A limitação de caracteres imposta pelas injunções próprias do software do Twitter estimula a criatividade dos sujeitos, no sentido de induzir à adoção de estratégias que

possam sumarizar procedimentos que, em outros meios, poderiam ser levados a cabo em um espaço maior, com maior investimento discursivo.

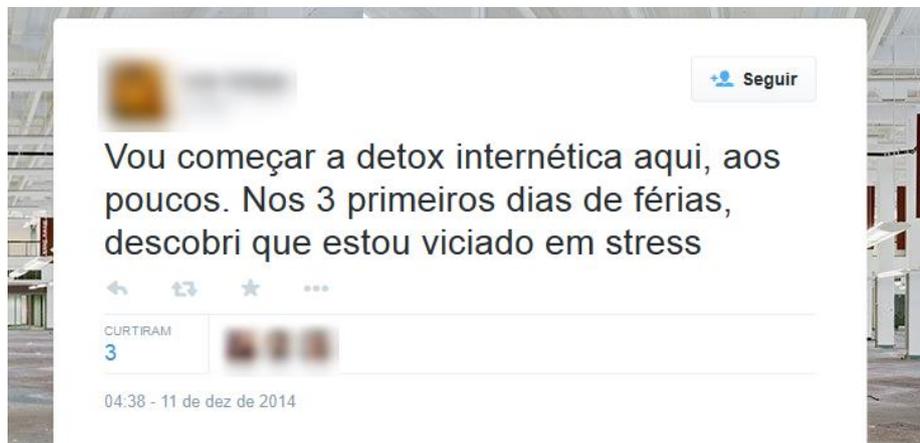
Na figura 16, encontramos realizadas as sentenças de orientação – “Nunca tinha visto Malhação na vida”, que fornece uma contextualização da identidade do usuário, operação especialmente privilegiada em um contexto de exposição da narrativa em uma rede social marcada por projetos de autoapresentação, seguida da informação “2 dias seguidos enquanto faço esteira”, que fornece um outro dado identitário de prestígio na rede, o de ser um sujeito que se exercita – e de ação complicadora e coda a um só tempo – “já tô viciado”, que tanto anuncia a transformação de estado promovida pelo evento relatado, quanto finaliza a narrativa, fechando o espaço para perguntas do tipo “mas o que aconteceu?”. Há, ainda, uma seção avaliativa de nota irônica, vez que enfatiza o poder de sedução de algo que nunca teve valor na vida do indivíduo, estabelecendo o sujeito que se insere em uma relação existente entre não ser espectador de dramaturgia – assistir por dois dias, o suficiente para ficar viciado – enfatizar o poder que tal estrutura possui. Só o “poder da teledramaturgia” pode explicar o fato de alguém viciar-se em ser espectador de Malhação.

Figura 16 – Narrativa com sentença de orientação, de ação complicadora e de coda (captura @21_1012_1250)



Fonte: twitter.com

Figura 17 – Narrativa com sentença de orientação prospectiva, seguida de apresentação da situação complicadora (captura @29_1112_0438)



Fonte: twitter.com

Já na figura 17, temos uma narrativa que mobiliza outro signo de grande difusão nas redes sociais: a do sujeito que resolve fazer uma desintoxicação, ao afastar-se por determinado tempo da internet. A sentença de orientação aponta, então, para a resolução comunicada pelo sujeito, dada a constatação da situação complicadora fornecida a seguir. Podemos admitir que a sentença de orientação mais uma vez atua também como coda, mais uma vez numa operação de síntese que creditamos ao expediente dos 140 caracteres, visto que não deixa dúvidas sobre a ordem que os acontecimentos seguirão após a constatação da complicação.

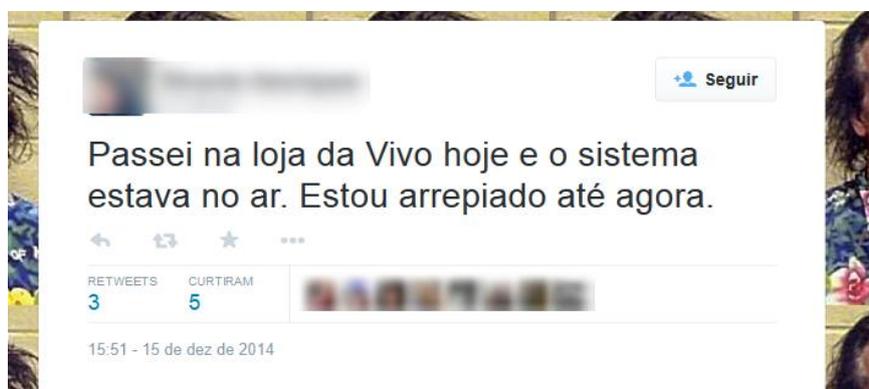
(c) Ausência ou presença de seção avaliativa

A seção avaliativa das narrativas, caracterizada por ser a expressão sobre as consequências de determinado evento para as necessidades e desejos do sujeito que narra, é de grande produtividade no Twitter, dado o aspecto episódico favorecido pelas postagens em 140 caracteres e a tendência a atribuir valorações aos episódios relatados, de modo a enfatizar a ocorrência e justificar o seu relato.

A figura 18 apresenta uma narrativa bastante ilustrativa desse procedimento: o sujeito narra a sua ida a uma loja de operadora de telefonia móvel, o que, em termos de reportabilidade, poderíamos considerar como um evento banal, sem necessidade alguma

de ser contado. No entanto, verificamos o componente dramático vinculando à avaliação, que necessariamente faz recurso a um conhecimento de mundo compartilhado entre aquele que narra e entre aquele que lê a narrativa: somente um interlocutor que compartilha da insatisfação com as operadoras de telefonia e suas constantes quedas de sistema poderia compreender a seção avaliativa “Estou arrepiado até agora” como expressão de uma admiração que pode, sim, ser bastante genuína, embora enfatizada pelo procedimento dramatúrgico propiciado pela avaliação.

Figura 18 – Narrativa com segmento avaliativo (captura @60_1512_1551)



Fonte: twitter.com

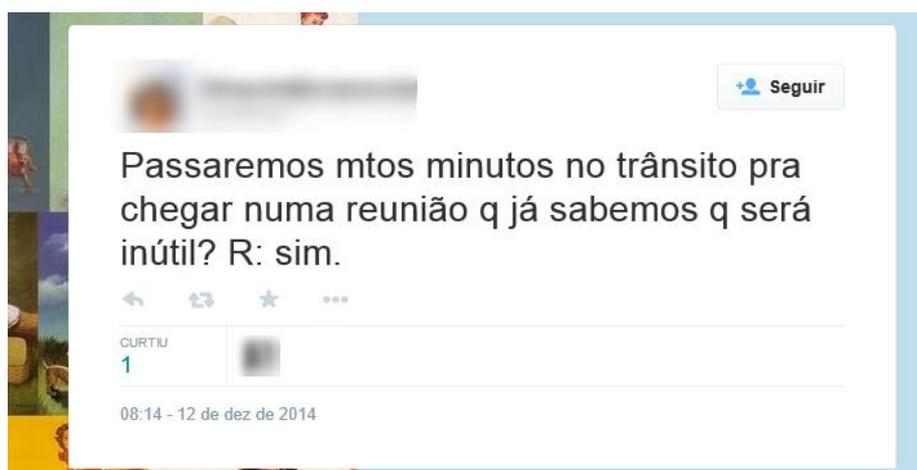
(d) Ausência ou presença de atribuição do elogio e da culpa

A atribuição de elogio e culpa é, certamente, uma das operações que mais reflete o ponto de vista do narrador. Labov (1997) argumenta que não é comum que seja uma informação consciente transmitida pelo narrador aos ouvintes, mas sim uma estrutura ideológica a partir da qual os eventos são vistos, sendo esta atribuição, com efeito, uma manifestação subjacente de estruturas sociais. Ao desvendar esta ideologia, estaríamos, então, partindo do mecanismo dramático que seria a essência do evento de fala narrativa: transferir a experiência do narrador aos seus ouvintes/leitores.

A figura 19 apresenta uma narrativa composta tão somente pela atribuição da culpa pelo acontecimento de determinado evento – não basta a reunião ser descrita como inútil, mas também haverá o tempo que será perdido no trânsito para que tal ação possa se completar. Observemos que a atribuição da culpa é prospectiva: trata-se de uma

projeção de uma possível culpa por um evento que se caracteriza por um *vir-a-ser* disfórico, associação com o esquema cognitivo do trânsito, considerado, na nossa cultura, como um entrave, um problema, uma das consequências mais negativas da contemporaneidade.

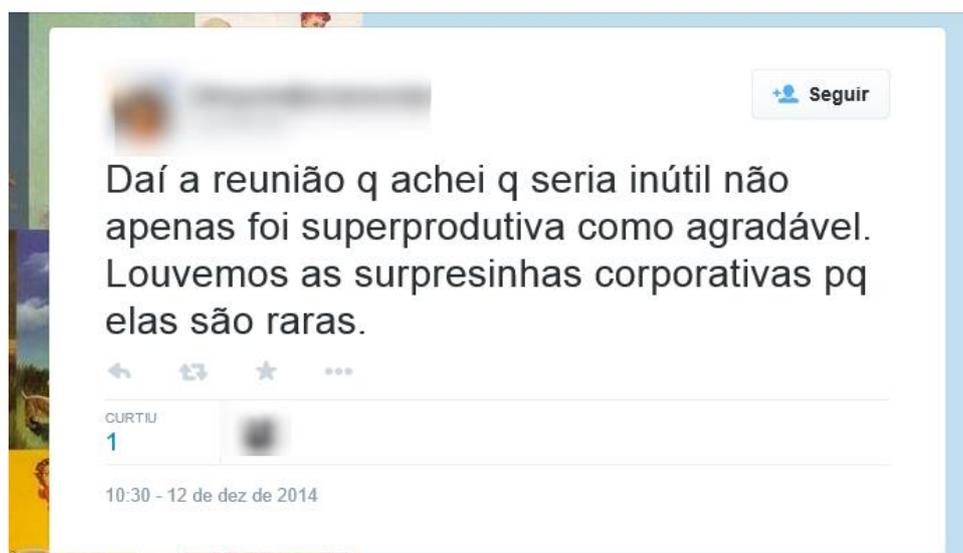
Figura 19 – Narrativa prospectiva com atribuição de culpa (captura @32_1212_0814)



Fonte: twitter.com

Como evidência do reinvestimento que os sujeitos operam em suas narrativas apresentadas de modo episódico, temos a figura 20, que apresenta uma atribuição de elogio que o sujeito narrador faz do mesmo evento, numa clara estratégia de comunicar aos seguidores sobre a transformação promovida, já que o evento, agora acabado, foi bem-sucedido, em relação à narrativa prospectiva e pessimista oferecida anteriormente. Tal retorno parece relacionar-se com os *projetos de felicidade* (FREIRE FILHO, 2010) comumente associados aos projetos de autoapresentação que se presentificam nas redes, dada a necessidade do autor de marcar a satisfação proporcionada pelo evento relatado, observável nas escolhas lexicais “louvemos”, “surpresinhas corporativas” – uma contradição em termos, na relação aqui estabelecida com o adjetivo “raras”.

Figura 20 – Narrativa com atribuição de elogio (captura @32_1212_1030)



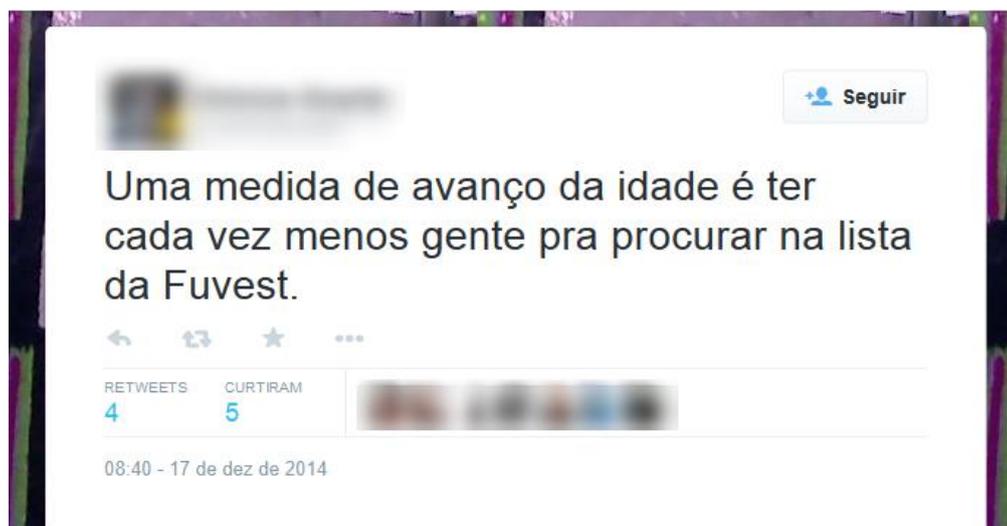
Fonte: twitter.com

(e) Adoção de um ponto de vista

Ao tentar compreender como a experiência é transferida do narrador para os seus interlocutores, encontramos os traços mais característicos das narrativas de experiências pessoais: o ponto de vista particular, ou o ponto de vista a partir do qual a ação é vista. O ponto de vista de uma sentença narrativa é o domínio espacial e temporal a partir do qual a informação transmitida por uma sentença pode ser obtida por um observador.

Labov (1997) defende que, nos relatos orais de experiência, há apenas um único ponto de vista possível, o do narrador, assunção da qual discordamos, ainda que a nossa amostra seja de relatos fornecidos em modalidade e não se preste a um contraponto perfeito às considerações labovianas. No entanto, se pudermos caracterizar a escrita do Twitter como uma escrita menos monitorada, na qual os traços de oralidade são constantemente mobilizados em prol de uma expressão que se aproxime da expressão oral cotidiana, podemos argumentar que dispositivos comuns da língua oral como “sabe quando você passa por uma determinada situação e não sabe o que fazer?”, em que uma segunda pessoa discursiva é mobilizada para relatar a ação de uma primeira – com vias de conquistar o engajamento do interlocutor –, também se fazem presentes no Twitter, como observado na figura 21 a seguir.

Figura 21 – Adoção de um ponto de vista distanciado do narrador (captura @63_1712_0840)



Fonte: twitter.com

A adoção de um ponto de vista distanciado vai ao encontro do entendimento de *Si Mesmo como Um Outro* (RICOUER, 2005), uma construção formada a partir da historicidade do sujeito e da temporalidade, a partir da qual o sujeito reflete sobre o seu passado a fim de projetar-se para o futuro. Na percepção de Ricouer, a identidade narrativa se constrói no momento em que o sujeito reflete sobre ele mesmo e se ressignifica diante dos fatos revividos e se projeta no futuro, o que podemos observar na figura 23, na retomada do passado – aquele que tinha nomes a serem procurados na lista do Fuvest, vestibular unificado das universidades paulistas, ou seja, um signo de juventude – e imediata contraposição com um presente que assume feições de futuro em curso, visto que a ausência cada vez maior de nomes a procurar na lista da Fuvest parece ser um signo de uma mudança flagrada em curso, na qual o sujeito vislumbra, ao deslocar-se para fora de si adotando um “ele” discursivo, a sua própria conformação como sujeito localizado em uma esfera de atuação do mundo e produto de uma historicidade.

(f) Ausência ou presença de sequência resolutiva

A ausência de resolução, apontada por Maia-Vasconcelos (2010) como uma das características mais prototípicas das narrativas de vida, é um dado bastante recorrente no

corpus de narrativas de si por nós coletado. O arco percorrido pelas narrativas de nossa amostra privilegia as situações complicadoras e as codas como sequências de finalização, procedimento induzido pelo apelo dramaturgico que tais sequências apresentam. A ocorrência de sequências resolutivas, no entanto, pode ser observada quando o usuário, a partir de várias postagens, seja como *tweets*-respostas que posta dirigindo-se ao seu próprio *tweet*-origem ou como vários *tweets*-origem postados em sequência. A figura a seguir trata do segundo tipo de procedimento:

Figura 22 – sequência de *tweets*-origem que, encadeados, contam uma narrativa de si que assume contornos fabulares ao apresentar uma moral compartilhada (capturas @69_0912_1009, 1010, 1013, 1018, 1019)

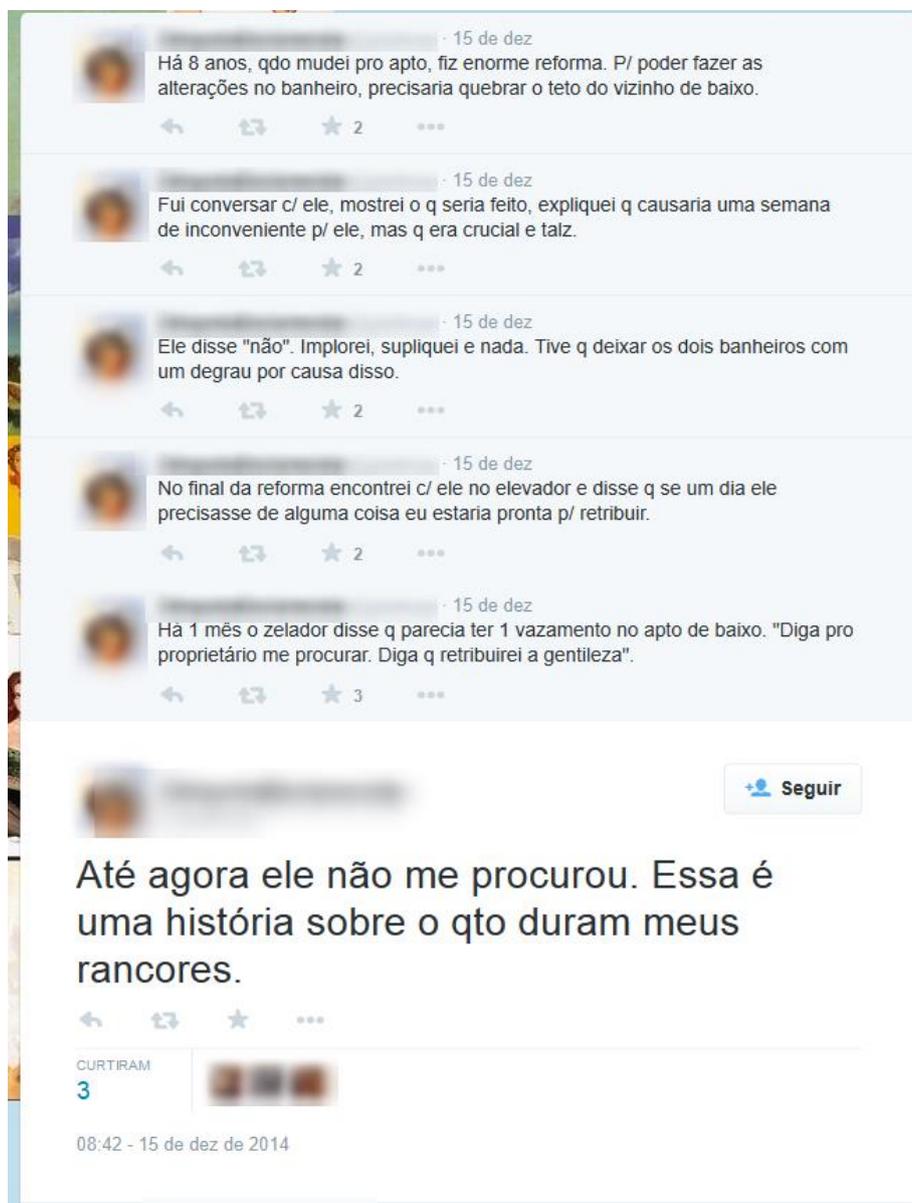


Fonte: twitter.com

A figura 22 mostra uma narrativa de si estruturada num encadeamento de cinco *tweets*-origem, que têm como sequências-chave a comunicação de dois eventos semelhantes ocorridos em temporalidades distintas: o término de relacionamentos. O primeiro, que, sem junturas temporais que explicitem o tempo de sua ocorrência para além de um passado simples, pode ser contextualmente identificado como mais próximo do momento da enunciação, comunicando então o “término” com a professora de inglês; tal dedução sobre a proximidade da primeira sentença sequencial é possível a partir da indicação temporal de um tempo mais longínquo da segunda em relação ao tempo da enunciação, marcado pela expressão “uma vez”, que evoca igualmente um término, agora localizado em um tempo passado mais remoto. A identificação da diferença entre os momentos da enunciação e o momento do relato nos parece importante na medida em que legitima a constatação que o autor do perfil faz, sobre as vantagens de romper relações por e-mail em oposição a romper relações pessoalmente, expressa como experiência, formalizada pelo recurso da moral “daí aprendi que essa história de terminar pessoalmente é superestimada”, que complementa a constatação de que “terminar as coisas por e-mail é uma conquista da nossa geração, não vamos desprezar isso”. As formas verbais em primeira pessoa do plural apontam para a inclusão proposta pelo usuário do perfil na moral que a sua experiência lhe faz construir: a sequência resolutiva aparece, então, como signo da consciência de um ator que se dirige à sua plateia, numa atitude de aproximação com essa plateia, aproximação possibilitada pela transmissão da experiência que é, com efeito, a conclusão da narrativa.

Já a figura 23 nos apresenta uma outra possibilidade de apropriação da sequência de resolução. Vejamos:

Figura 23 – Narrativa composta por uma sequência de *tweet*-origem e *tweets*-resposta da lavra do mesmo perfil (captura @32_1512_0842)



Fonte: twitter.com

A narrativa, na imagem acima, nos parece exemplar da manipulação da sequência resolutiva como uma estratégia de levar a cabo o seu projeto de autoapresentação da maneira mais explícita possível. O sujeito assume o alinhamento do narrador que fabula a respeito da sua própria história, encerrando com uma lição sobre si, sobre a sua forma particular de lidar com os rancores. Toda a narrativa é estruturada sobre esse propósito,

quando observamos que a sequência resolutiva, “essa é uma história sobre o qto duram meus rancores” sumariza, numa operação referencial, todos os outros *tweets* e o faz tanto como transmissão da experiência quanto como uma experiência que faz emergir o si.

5.2. Dramaturgias de autoapresentação: reportabilidade, credibilidade e manutenção da fachada

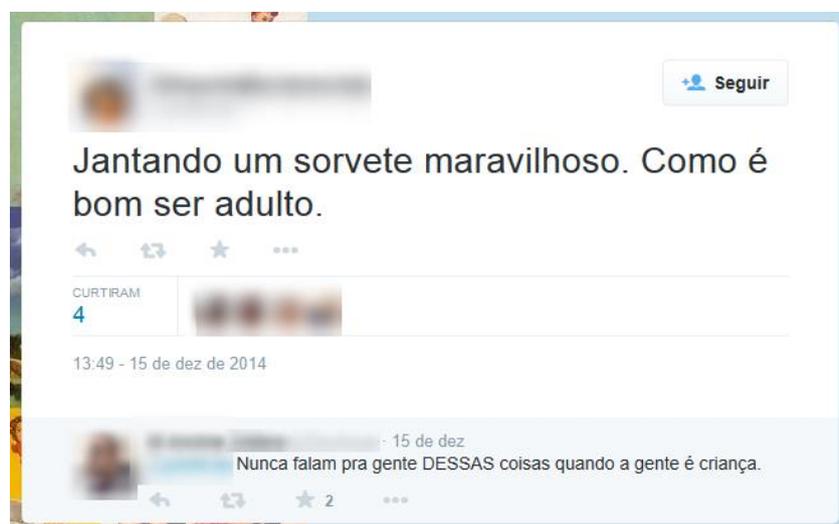
Labov (1997) apresenta a reportabilidade como uma das noções mais complexas com as quais o analista de narrativas de experiência pode lidar. Assumir o alinhamento de narrador diz respeito à ocupação de um espaço social comumente maior do que quaisquer outras tomadas de turno em um fluxo interacional, de modo que a ocupação desse tempo deve ser justificada nos termos de um centro gravitacional de interesse que governa a narrativa. Tal centro gravitacional pode ser constituído de duas maneiras: ele é estabelecido relacionalmente, a partir das regras compartilhadas entre os sujeitos que tomam parte da interação, e ele pode ser construído através dos investimentos dramáticos em fachadas – que englobam aparências e maneiras, segundo Goffman (2013a, 2013b, 2011) – que os sujeitos fazem de modo a tornar o relato de um determinado evento ou episódio o mais reportável possível.

Esse duplo movimento é verificável nas artimanhas narrativas dos sujeitos usuários do Twitter, na medida em que as narrativas de si baseadas em experiências cotidianas, ordinárias e banais não têm o caráter vão que poderiam ter em outros contextos, já que se trata de prática compartilhada, difundida entre os perfis que se relacionam uns com os outros e fazem da sua presença no site a celebração do cotidiano a partir dessa partilha de experiências da ordem do comezinho; e o duplo movimento é finalmente executado quando percebe-se que esse ordinário é necessariamente espetacularizado, traduzido em *performances* que atribuem certa carga dramática aos acontecimentos narrados, fazendo da narrativa a materialização das fachadas, “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 2013a, p. 29), fachadas estas compostas por aparências (símbolos que indicam o status, gestos expressivos e insinuações) e maneiras (gestos, tom e corporalidade) que não são

acessíveis em termos físicos aos interagentes – por tratar-se de ambiente em que não se pode contar com o corpo físico – e assim completam o giro hermenêutico ao transformar estados banais em narrativas com alto grau de reportabilidade para aquela comunidade a que é dirigida.

A figura 24 apresenta uma ocorrência bastante ilustrativa desse centro de interesse gerado por uma narrativa curta, de um fato aparentemente vão, mas que, no contexto da rede social, serve tanto ao projeto de autoapresentação do sujeito quanto à captura da adesão – ainda que pontual, localizada, dada a rapidez com que os *tweets* vão correndo na linha do tempo – que constitui o cerne desse projeto. A construção discursiva baseada na expressão de uma fachada fundamentalmente cotidiana, construída por uma única sequência de comunicação de estado temporal, que é, no entanto, transformada pela remissão a um universo de sentidos compartilhado entre os sujeitos da interação, parece ser, ao nosso ver, o êxito de um projeto de autoapresentação que se faz por meio de uma projeção narrativa de si baseada em uma nota cotidiana, compartilhada e reiterada pelas interações que estabelece.

Figura 24 – Exemplo de reportabilidade da narrativa através da reiteração da fachada (captura @32_1512_1349)

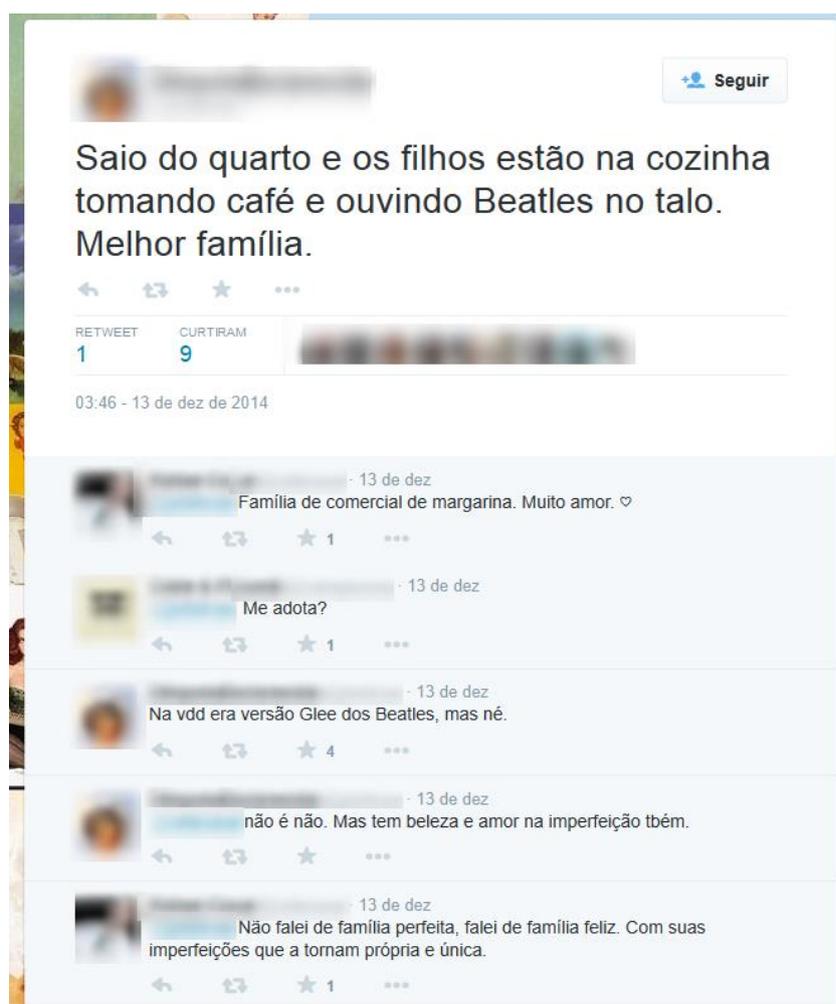


Fonte: twitter.com

O compartilhamento da experiência de ser adulto – a partir da sentença avaliativa que conclui o segmento narrativo –, e, portanto, de ter a liberdade de fazer uma refeição

noturna de um modo que não seria autorizado a uma criança, parece ser, na construção da autoapresentação do sujeito autor do *tweet*, um moeda de troca oferecida aos interlocutores, na constante busca de cumplicidade. O projeto de autoapresentação no Twitter apresenta-se, assim, como um projeto de singularização do sujeito por meio da construção de fachadas que recorrem a símbolos compartilhados por um grupo, tais símbolos manipulados de modo a conquistar essa identificação por parte do outro. Um movimento de ameaça da fachada pode traduzir-se em um realinhamento da posição de narrador, aquele que inaugura o *tweet*-origem, para uma posição responsiva defensiva, na tentativa de manutenção daquele investimento inicial, o que podemos observar na figura 25 abaixo:

Figura 25 – Realinhamento do narrador a propósito de proteção de fachada (captura @32_1312_0346)



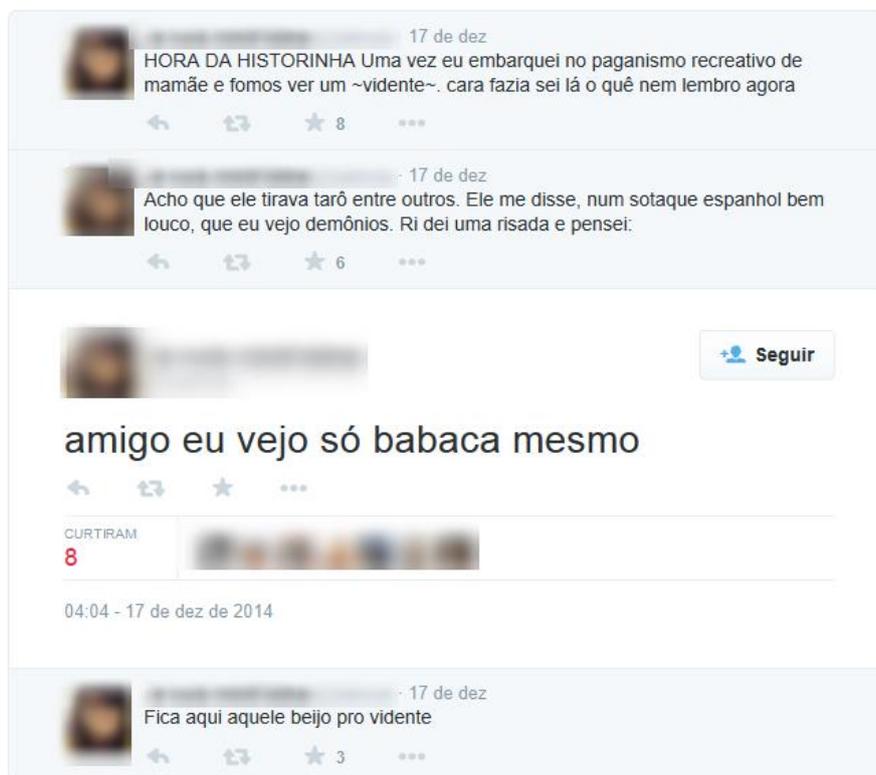
Fonte: twitter.com

O recurso a uma dramaturgia composta por uma fachada de signos que remetem a uma família feliz, espelhada na cena validada²⁷ da “família de comercial de margarina”, ainda que particularizada pela expressão verbal mobilizada, “no talo”, e por elementos dramáticos que recorrem ao clichê cult que é ouvir Beatles quando criança (e a observação fornecida pelo terceiro *tweet*-resposta, “Na vdd era Glee dos Beatles, mas né”, reforçando a singularização com uma nota irônica, já que não era Beatles em versão original), tudo isso concorre fortemente para o projeto de singularização levado a cabo pelo narrador. Os *tweets*-resposta recebidos ratificam a aproximação da cena validada com a construção narrativa do autor, de maneira eufórica, com valoração positiva, embora tal valoração tenha sido questionada pelo narrador no quarto *tweet*-resposta, “não é não. Mas tem beleza e amor na imperfeição também”, numa atitude de claro rechaço ao que poderia ser a aproximação de sua encenação com a de um clichê “mais clichê do que os outros”. Esse reinvestimento do narrador em sua dramaturgia inicial aponta para uma busca de coerência expressiva que representa a coerência de sua própria autoapresentação na rede, baseada em um si de nota irônica e idiossincrática.

A busca por uma autoapresentação baseada em idiossincrasia conduz também ao investimento em narrativas que apostam em temáticas *non-sense* que colorem de ironia o inventário de momentos cotidianos aparentemente vãos que constituem as narrativas das experiências do Twitter e os modos de narrar constituem o equipamento expressivo que reforça essa aura de experiência singular, reportável, digna de ser relatada. A figura 26 aparece como ilustração desse procedimento:

²⁷ Segundo Maingueneau (2011), são cenas instaladas na memória coletiva, seja em termos de modelos a serem valorizados ou depreciados, sendo recurso de fácil fixação e alcance por sua representação arquetípica popularizada.

Figura 26 – Alinhamento de narrador assumido e investimento no non-sense (captura @37_1717_0404)



Fonte: twitter.com

Há uma clara assunção do alinhamento de narrador por parte do usuário, que parece ter consciência da interrupção do fluxo interacional do Twitter ao anunciar que é a “hora da historinha”. Os procedimentos narrativos observados são prototípicos: marcação de junção temporal (“uma vez”), sentença de apresentação, de complicação e de resolução, esta última a partir da comunicação de um estado que o narrador experimentava quando do momento do evento, o que reforça o caráter de transmissão da experiência, no sentido estrito de relatar o modo pelo qual experienciou tal evento, buscado pela narrativa. As marcas de ironia apresentam-se em expressões do tipo “sotaque espanhol bem louco”, “tirava tarô entre outros” (em um claro desdém expresso pelo objeto de discurso que desenvolve), “Ri dei uma risada” e mesmo no expediente de transcrever palavras entre ~ ~, convenção de escrita compartilhada entre os usuários do Twitter quando estes têm a intenção de referir-se a um objeto de maneira irônica, bem

como o recurso a um meme, "Fica aqui um beijo", que reforça o desdém ao finalizar a narração com um cumprimento a quem foi demonstrada clara desaprovação. A ausência de respostas a essa sequência de *tweets* poderia ser a indicação de que a narrativa recorre demasiadamente ao *non-sense*, o que impediria uma identificação e investimento por parte dos interagentes de modo claro, mas a identificação e a validação aparecem expressas nas marcas de *favorite* presentes em três dos quatro *tweets* da sequência.

Além da expressão do *non-sense*, podemos observar também, como exemplificado na figura 27 a seguir, um investimento em certa obscuridade em algumas ocorrências, vez que a narrativa de si construída parece mais interessada em fornecer um campo aberto a várias interpretações, a um preenchimento de sentidos que caberia ao interagente, uma vez que este se disponha a completar a lacuna oferecida pelo autor do *tweet*-origem. Há o que podemos denominar de compartilhamento de uma experiência lacunar, difusa, sem referente específico, mas que assume contornos narrativos ao expressar uma temporalidade posta em movimento, uma comunicação de estados realizada por meio de uma dêixis da qual não se fornece a situação de enunciação precisamente relacionada a ela em publicações imediatamente anteriores ou posteriores e assim abre espaço para a interação – ainda que, a exemplo da figura 28, ela não ocorra através de *tweets*-resposta, mas apenas de marcas de *favorites*, o que pode apontar, ainda deiticamente, para a apropriação pessoal feita por cada indivíduo que favoritou o *tweet*, vez que o *favorite*, ainda que marcado na timeline, constitui um arquivo pessoal construído de todos os *tweets* favoritados por um usuário em particular. A fachada mobilizada parece, então, prescindir de recursos expressivos padronizados, indicadores de pertencimento a determinado espaço ou clã (GOFFMAN, 2013b), sendo constituída por maneiras que, se não indicam um *status* objetivamente identificado, fazem irradiar e compartilhar impressões narrativas que terminam por compor uma experiência, digna de ser publicada.

Figura 27 – Narrativa que investe em fachada que prescinde de recursos que remetam a um clã (captura @37_1712_1303)

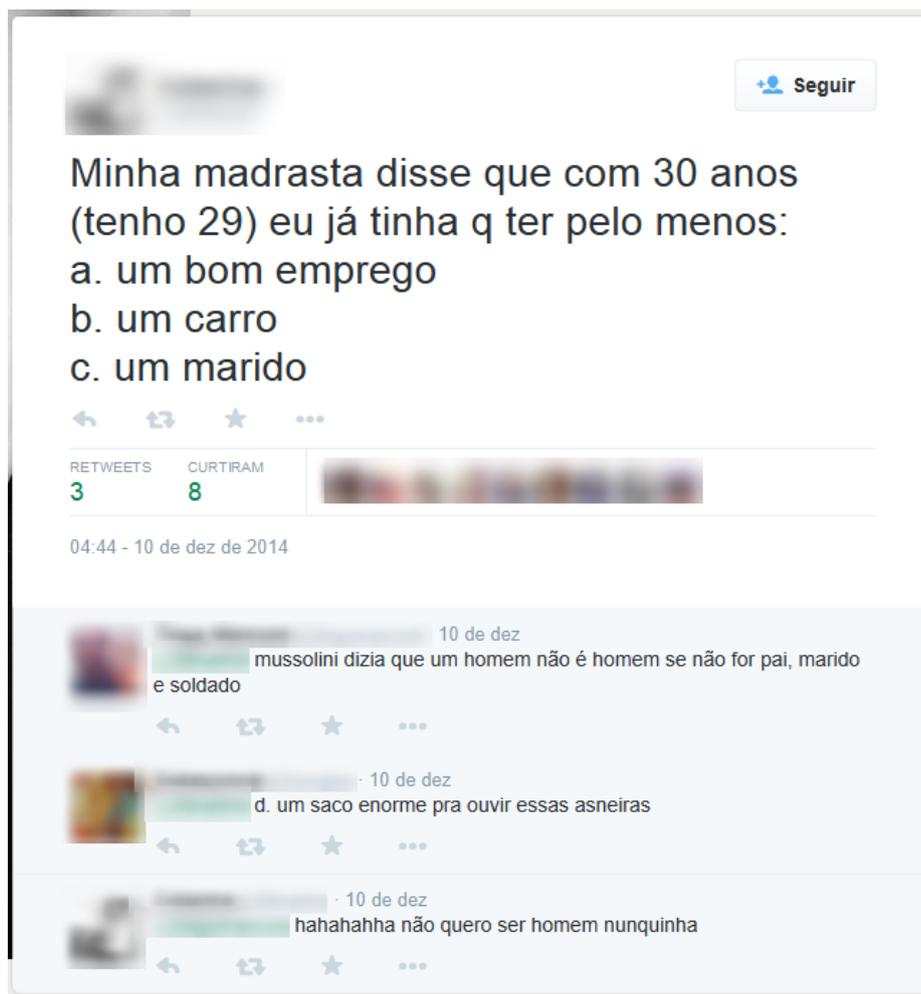


Fonte: twitter.com

Ainda a propósito dos signos de uma clã aludidos na definição que Goffman fornece de fachada, que fazem circunscrever certo sujeito em certo grupo social, atribuindo-lhe determinado *status* e que reverbera nas aparências e maneiras que ratificam o pertencimento a esse clã, em nossa amostra podemos observar a existência de narrativas que investem fortemente nesses recursos expressivos, incorrendo em uma *performance* que conquista a adesão da plateia a quem o ator-narrador se dirige, quando do entremeio de enumerações explícitas desses signos a propósito de um investimento imagético, evocado tanto pelas escolhas de palavras quanto pela formatação do *tweet* ao fazer dessa enumeração a forma pela qual pretende captar e conquistar a incorporação dos sujeitos com quem se estabelece interações na rede. A experiência é compartilhada, desse modo, por recurso a uma identificação de classe, pela comunicação de signos que têm como destino certo uma audiência conhecida e pretendida por quem narra, audiência cúmplice desse projeto de autoapresentação em específico. A figura 28 a seguir é, em nossa amostra, uma ocorrência exemplar desse procedimento de narração que se destina a um clã em específico – no caso do sujeito autor do referido *tweet*-origem, há um projeto de autoapresentação construído sobre a narrativa de experiências advindas de uma crítica a um modelo de feminilidade, baseado sempre em um si de nota crítica, transgressora, que

nega tais modelos e assim mobiliza uma rede que se manifesta em termos de confronto dessa fachada em específico, vez que posicionamentos de cunho feminista e de questionamento de papéis de gênero são objeto gerador de grande polêmica na rede, segundo estudo que realizamos (TAVARES; MAIA-VASCONCELOS; SIQUEIRA, 2015, no prelo).

Figura 28 – Narrativa que mobiliza signos de um clã (captura @39_1012_0444)



Fonte: twitter.com

A narrativa de experiência pessoal surge, na figura 30, mediada pelas expectativas que a sociedade tem sobre a mulher, sobre o controle de suas escolhas pessoais, perpassada também por injunções da ordem do consumo e da estabilidade profissional. A narradora relata sofrer as coerções que a idade “avançada” lhes estaria trazendo, feita por uma mulher que, ao contrário da fachada em que a narradora investe nos *tweets* em

sequência (figuras 29 e 30, a seguir), parece coadunar com tais coerções ao ponto de adotá-las em suas relações com a sobrinha.

Os *tweets*-resposta obtidos são todos de autoria de um homem, que procurar alinhar-se como um sujeito também alvo de coerções, visto que o homens também sofrem as coerções das expectativas de performances de gênero compartilhadas socialmente (cf. TAVARES, MAIA-VASCONCELOS, SIQUEIRA, 2015, no prelo). Tal inserção interativa é recebida com ironia, tal como é com ironia que a narradora comenta, nos *tweets* posteriores, o relato que forneceu, como podemos ver nas figuras abaixo:

Figura 29 – *Tweet* constituído de comentário sobre o relato fornecido em *tweet*-origem anterior (captura @39_1012_0445)



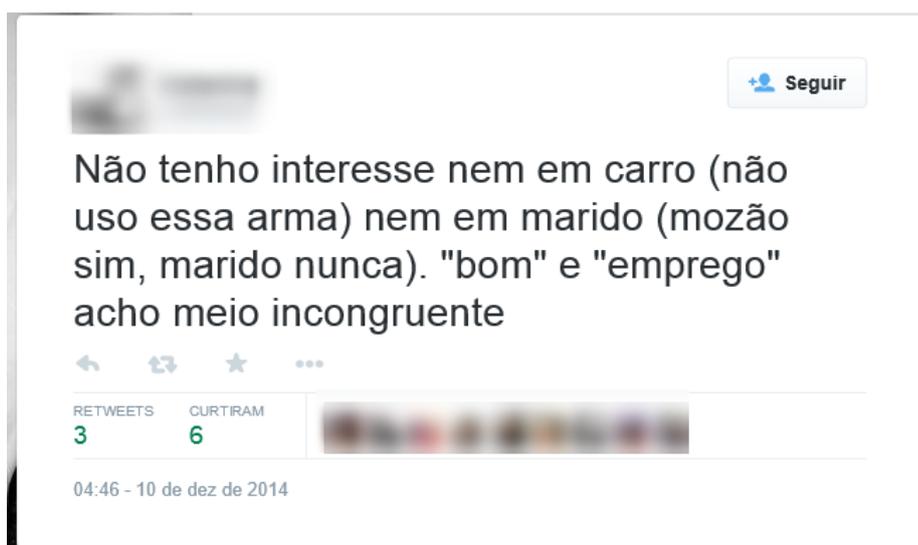
Fonte: twitter.com

A comunicação do estado revelador da experiência que é confrontar-se com expectativas de performatização de gênero por parte da família reverte-se, enfim, na adesão de uma interlocutora cuja experiência é também comunicada. Se, aos 29 anos, a autora to *tweet*-origem sofre as coerções relatadas, o que dizer da autora do *tweet*-resposta, aos 38 anos? A dramaturgia de autoapresentação construída pela fachada que

constitui a narrativa do *tweet*-origem alcança a sua projeção quando mobiliza sujeitos a expressarem também a sua experiência, numa contingência interativa que é a tradução da cumplicidade que parece ser o mote dos compartilhamentos de vivências cotidianas que são o cerne das investidas narrativas verificadas no Twitter.

O procedimento narrativo aqui explicitado é uma atividade que apenas um sujeito capaz de intervir em seu próprio discurso pode empreender – ainda que essa atividade seja restringida pelas coerções do campo discursivo a que se está inserido, singularizando-se –, de modo que não podemos perder de vista a situação específica que levou esse sujeito a produzir o seu texto e singularizar-se. Essa singularização se dá exatamente pelo fato de que a situação específica está imersa nas condições históricas de produção do discurso e o sujeito só é capaz de fazer-se autor singular de sua narrativa e de todas as contingências que circundam a narrativa quando de seu posicionamento face ao contexto imediato que se apresenta e à historicidade que lhe transcende. Temos, por fim, na figura 30, o segundo comentário que a narradora faz de sua narrativa no *tweet* que deu origem a essa sequência:

Figura 30 – Segundo do *tweet* da sequência que constitui comentário sobre relato fornecido em *tweet*-origem anterior (@39_1012_0446)



Fonte: twitter.com

Tal esforço de singularização, expresso em cada valoração atribuída aos itens elencados na narrativa do *tweet*-origem ilustrado pela figura 30, é o grande corolário do projeto de autoapresentação levado a cabo pelo investimento em determinadas fachadas, determinados signos e determinadas estratégias narrativas, diversificados dada a necessidade de adequação à injunção dos 140 caracteres. A criação e o investimento em dramaturgias que põem em movimento os alinhamentos dos sujeitos, que referem, de modo mais específico, os posicionamentos de tais narradores em uma interação com um investimento dramaturgico em uma fachada sempre passível de transformações, devem, finalmente, ser analisados em articulação nas relações estabelecidas nas próprias interações. É dessa descrição que se constituirá o esforço interpretativo da seção a seguir.

5.3. O movimento interativo deflagrado pelas narrativas de si

Uma vez estabelecido que um projeto de autoapresentação levado a cabo no Twitter tem a sua execução constricta pelo expediente de publicação próprio da rede, bem como pelas suas demandas interativas específicas – e assim ocorre em qualquer rede social da *web* –, procederemos à descrição das estruturas gerais do movimento interativo deflagrado pelas narrativas de si nessa rede. Tomando as noções de alinhamento – e o conseqüente realinhamento advindo dos intercâmbios interativos em que os sujeitos vão alternando as posições no curso das respostas –, e de fachada discursivamente construída na materialidade da narrativa, dado o recurso aos signos compartilhados entre os interagentes – que podem compor um clã ou ser deflagradores de polêmica – que compõem as dramaturgias que singularizam os autores dos *tweets*-origem, verificaremos como essas operações são efetivadas nos circuitos de *tweets* que respondem, referenciam e retomam uns aos outros.

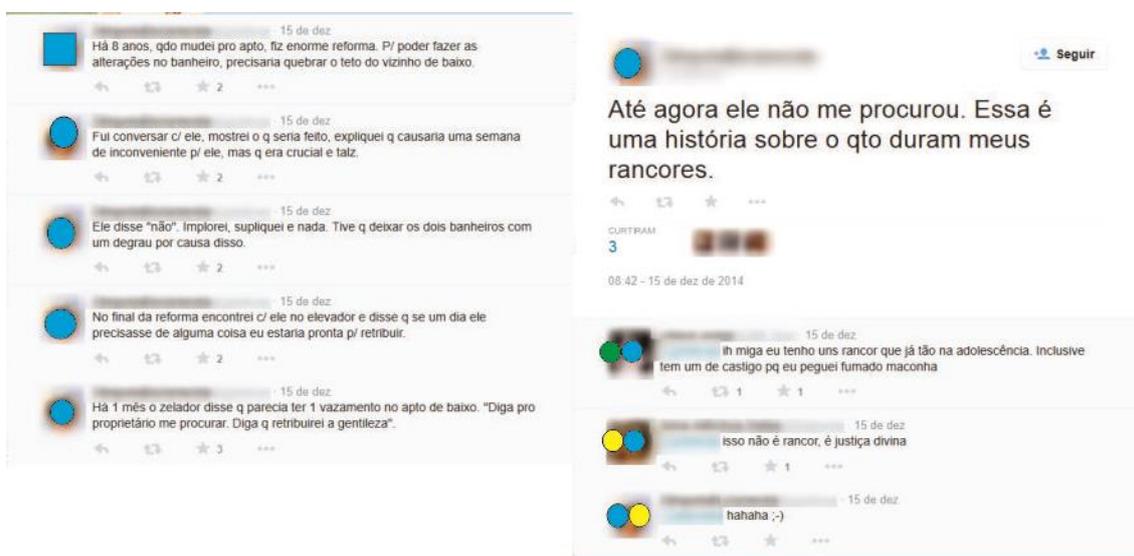
São três as estruturas generalizadoras que sintetizam os movimentos interacionais mais proeminentes em nossa amostra: a) circuito de curta duração com reforço de fachada e narrativa co-ocorrente, com presença de irradiação metonímica; b) circuito de média duração com reforço de fachada, paralelismo interacional e narrativas co-ocorrentes, com presença de irradiação metonímica; c) circuito de longa duração com reforço de fachada, paralelismo interacional, narrativas co-ocorrentes, retomadas contextuais e temporais e

presença de irradiação metonímica. Procederemos a seguir à descrição desses modelos.

a) *Circuito de curta duração com reforço de fachada e narrativa co-ocorrente, com presença de irradiação metonímica*

Como primeiro procedimento, tomemos a narrativa presente na figura a seguir:

Figura 31 – Captura @32_1512_0842 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

A narrativa da imagem 31 foi apresentada na seção 5.1 como exemplar de um procedimento de manipulação da sequência resolutiva como uma estratégia de explicitar um projeto de autoapresentação, em termos de *essa narrativa e sua conclusão dizem quem sou, como me porto diante do mundo e como avalio o impacto dos acontecimentos em termos de uma singularização*. Sendo o eu um produto da ação narrativa, e não uma “essência a ser perscrutada nos recônditos da subjetividade” (BRUNER, 2014, p. 96), o projeto de autoapresentação na rede tem a sua legitimidade posta à prova nas repercussões que a narrativa alcança, pois, em nossa compreensão, ainda respaldada por Bruner, tal projeto põe em jogo a nossa autonomia, de nos autoconstruirmos como desejamos, e o compromisso que estabelecemos no pacto estabelecido com os outros, o de manter a coerência da fachada construída nos termos de torná-la reportável e atribuir-lhe a

credibilidade exigida pela correspondência que deve existir entre o autor-narrador-personagem (LEJEUNE, 2014).

A repercussão observada a partir dos *tweets*-resposta obtidos pelo *tweet*-origem da captura @32_1512_0842 é por nós compreendido como de curta duração, haja vista a adesão de poucos interagentes para além do usuário autor do perfil (sempre identificado pela cor azul-ciano), somente dois, identificados pelas cores amarela e verde, que totalizam somente duas mensagens para além daquelas publicadas pelo perfil autor do *tweet*-origem.

É preciso esclarecer que duração aqui não diz respeito a unidades temporais, visto que o tempo, no Twitter, assume dimensões profundamente relativizadas, dada a dinamicidade proporcionada pelas mensagens curtas que são atualizadas em intervalos bastante curtos, de minutos e segundos, de modo que, se uma publicação é distanciada no tempo de outra publicação pelo espaço de vinte minutos, a distância estabelecida é imensa, visto que, nesse tempo, dezenas, centenas ou mesmo milhares de outros *tweets* certamente já terão sido publicados na timeline do sujeito, pelos perfis que segue ou por ele mesmo. Desse modo, duração aqui diz respeito ao número de *tweets*-resposta alcançado, sendo a noção de tempo somente presumida em relação à quantidade de publicações, já que a tela do *tweet* principal sobre a qual nos debruçamos fornece a indicação temporal somente do *tweet*-origem, não dos *tweet*-resposta.

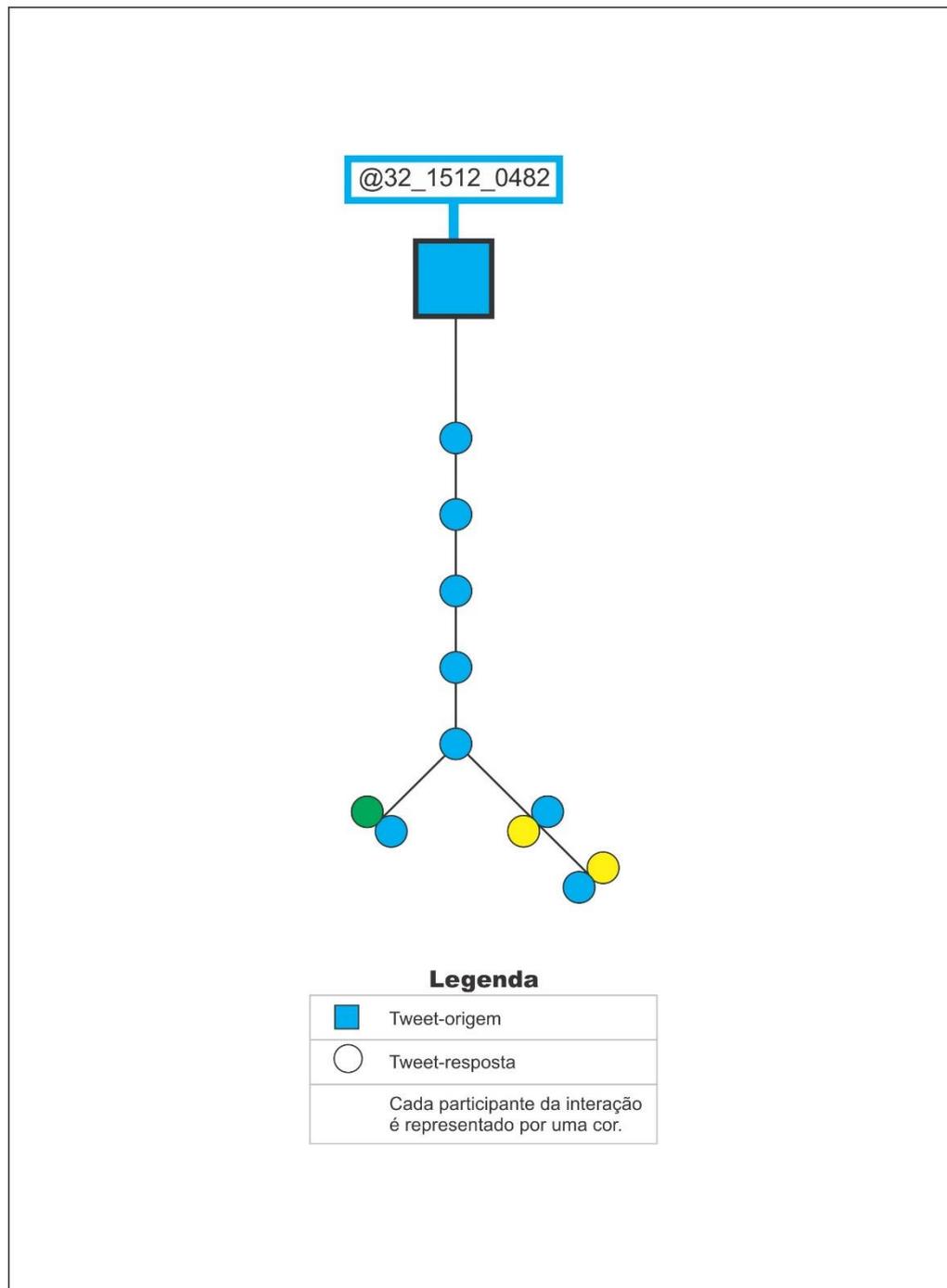
A primeira resposta logo após a sequência postada pelo autor do *tweet*-origem, apresenta-se como uma narrativa co-ocorrente, de identificação e inserção do si relativo ao autor do *tweet*-resposta, com forte investimento dramaturgico, dado o investimento em imagens que colorem a narrativa de uma aura cômica, ao relacionar a duração dos rancores referidos no *tweet*-origem à idade cronológica das pessoas, o que faz com que alguns rancores possam até mesmo estar na adolescência – rancores de catorze ou quinze anos, podemos concluir. Tal recurso a imagens constitui o que chamamos de irradiação metonímica, visto que faz progredir a narrativa inicial com signos próprios da narrativa proposta pelo autor do *tweet*-resposta, mas mantém um vínculo de significação com o que é inicialmente proposto. Esses raios metonímicos, aparentes nos fragmentos discursivos – sim, são fragmentos, uma vez que esperam, do leitor inserido nesse ambiente discursivo ‘apocalíptico’, a compreensão – reduplicam, por *retweet*, *favorite*, mas, sobretudo, por

tweet-resposta, a narrativa do *tweet*-origem. Tal resposta não é alvo de reinvestimento por parte do narrador do *tweet*-origem.

A resposta a seguir ratifica a expressão do rancor advinda do *tweet*-origem, reforçando a fachada construída, resposta essa que também é alvo de uma ratificação por parte do autor do *tweet*-origem, que, ao exprimir uma risada, parece gratificar-se com a recepção de cumplicidade irônica que a sua cena inicial foi capaz de convocar.

A interação, descrita dessa forma, tem a representação de sua estrutura ilustrada na figura a seguir, e tal figura constitui uma generalização a partir da qual se pode descrever várias outras interações que se apresentem assim modelizadas no Twitter.

Figura 32 – Representação estrutural do circuito de curta duração com reforço de fachada e narrativa co-ocorrente, com presença de irradiação metonímica



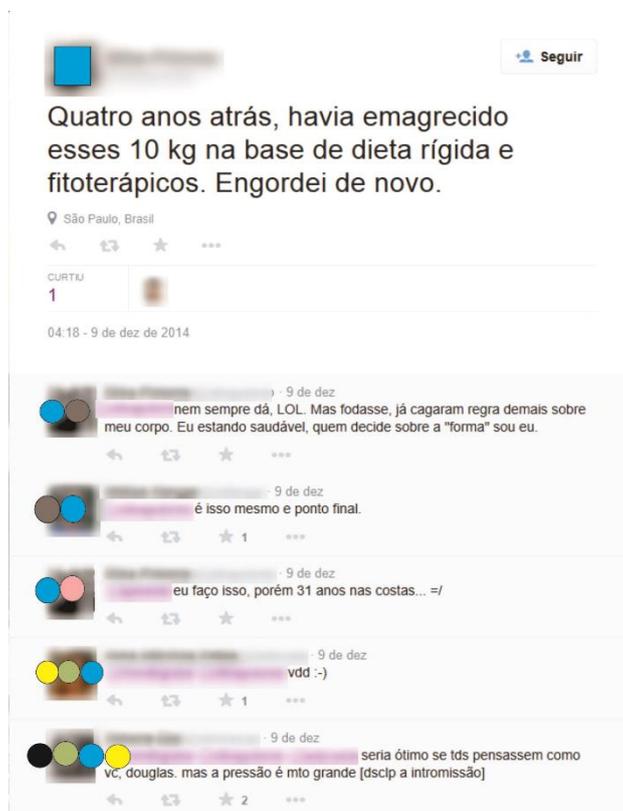
Fonte: Elaborada pela autora

b) Circuito de média duração com reforço de fachada e paralelismo interacional

O circuito de média duração é aquele que se apresenta, segundo a descrição de

duração que delimitamos anteriormente, como alvo de resposta de vários perfis, estabelecendo um paralelismo interacional expresso na existência de vários circuitos de troca de turnos. Tomemos a figur a seguir como exemplo dessa estruturação:

Figura 33 – Parte 1 da captura @03_0912_0418 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

O *tweet*-origem, ao evidenciar a temática cotidiana de cuidado com a aparência a partir da regulação do peso, é alvo de vários *tweets*-resposta, dado o alcance que tal temática apresenta nos processos de vivência cotidianos. Na primeira parte da captura, identificamos inicialmente três circuitos em paralelismo interacional, que se irradiarão em alguns outros circuitos secundários:

- O primeiro, entre o sujeito-azul-ciano e o sujeito-marrom, cuja ordem parece comprometida, já que a primeira resposta ainda é a do sujeito autor do *tweet*-origem que responde a esse outro usuário, mas não temos acesso à primeira resposta que dá início a essa interação. Os signos mobilizados são ainda de ordem narrativa, haja vista a comunicação que o sujeito-azul-ciano prossegue relatando que já “cagaram regra demais sobre meu corpo”, numa dramaturgia de indignação

que parece coadunar com o sentido do *tweet*-origem deflagrador da interação; a resposta a seguir, do sujeito-marrom, reforça a fachada reinvestida, ao expressar concordância e finalização, “é isso aí e ponto final”.

- O segundo, entre o sujeito azul-ciano e o sujeito-rosa, a que também não temos inteiro acesso, pois as respostas do sujeito-rosa não são visíveis, certamente por tratar-se de perfil mantido privado, o que oculta os *tweets* para quem não faz parte da rede particular estabelecida por esse perfil.
- O terceiro, que se inicia envolvendo três sujeitos, amarelo, verde e azul-ciano e evolui para a presença de quatro participantes, com a adição do sujeito-preto, como verificamos na última linha de interação da figura a seguir:

Figura 34 – Parte 2 da captura @03_0912_0418 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

Segundo a figura 34, a interação entre o sujeito azul-ciano e o sujeito-rosa permanece truncada, e dá origem a um novo braço interacional, visto que o sujeito-marrom passa a compor uma interação com os sujeitos azul-ciano e rosa, embora a interação particular inicial observada entre o sujeito-rosa e o sujeito azul-ciano continue transcorrendo, como percebemos na quarta linha de interação da figura 34.

Há, na quinta linha da figura 34, o início de uma interação particular entre o sujeito azul-ciano e o sujeito-amarelo, interação esta que investe na narrativa não pela continuidade do segmento narrativo, mas por trocar avaliações e cumprimentos a propósito da narrativa deflagrada presente no *tweet*-origem, que tematiza o corpo, a aparência, o peso e a idade, o que prossegue na figura 35 a seguir:

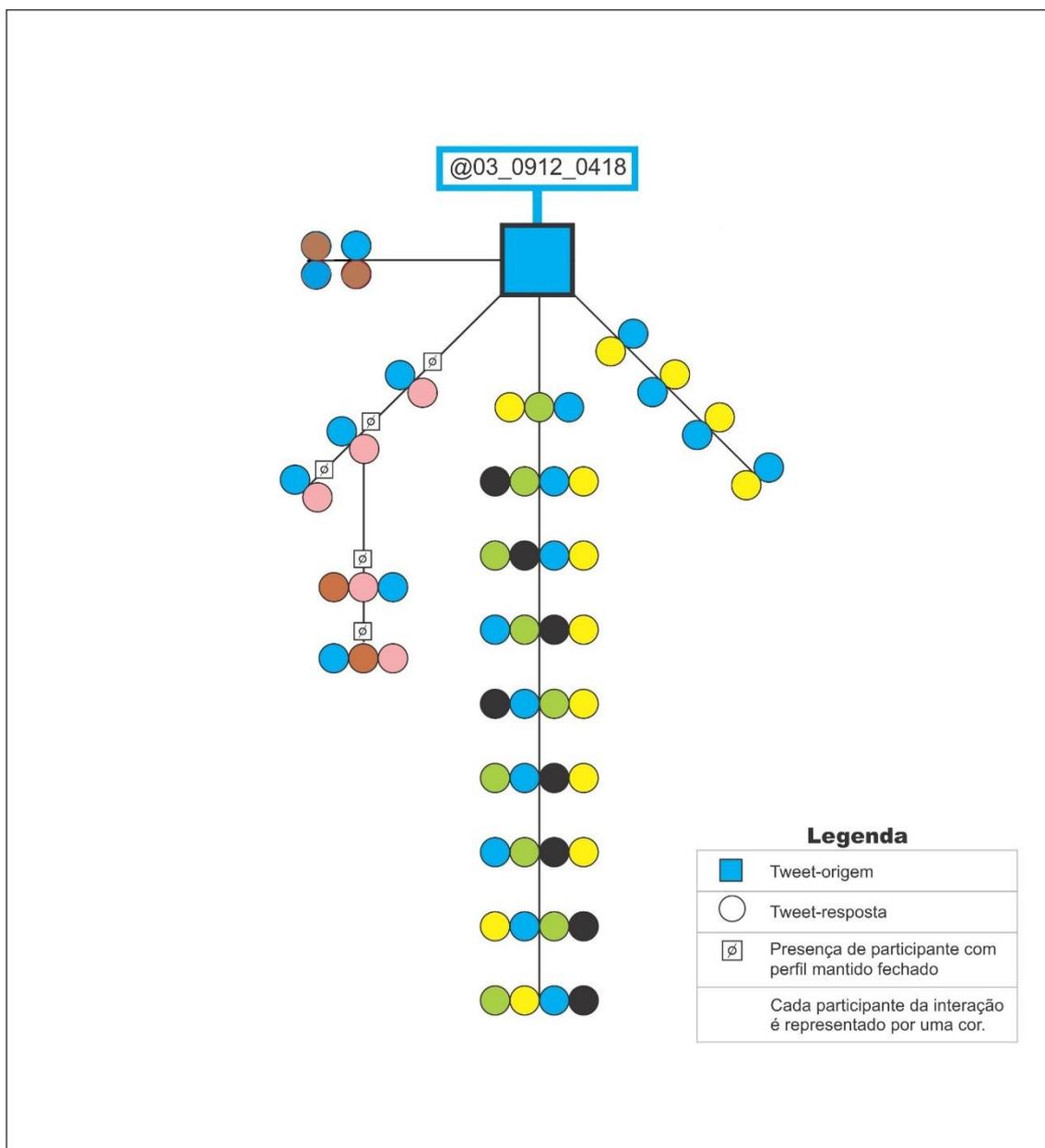
Figura 35 – Parte 3 da captura @03_0912_0418 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

O circuito de média duração aqui apresentado caracteriza-se mormente pela manutenção da fachada proposta pela narrativa de si presente no *tweet*-origem deflagrador da interação, no estabelecimento da cumplicidade que o compartilhamento da experiência promoveu, num movimento de paralelismo interacional que, em momento algum, escapou da temática proposta pelo *tweet*-origem ou deixou de referenciar o perfil autor do *tweet*-origem, numa clara admissão, por parte dos interagentes, da profunda implicação que a exposição do si propiciada pela narrativa em relação ao sujeito que a narrou. Acreditamos que uma representação estrutural do circuito interacional acima apresentado pode ser feita tal como o modelo da figura 36 seguir e que, a exemplo da figura 32, essa modelização pode dar conta de descrever circuitos interacionais do Twitter com estruturação semelhante a ela:

Figura 36 – Representação estrutural do circuito de média duração com reforço de fachada e paralelismo interacional



Fonte: Elaborada pela autora

c) Circuito de longa duração com reforço e ameaça de fachada, presença de paralelismo interacional, narrativas co-ocorrentes, retomadas diretas e indiretas e presença de irradiação metonímica

O circuito aqui em questão é considerado por nós como de altíssima complexidade, vez que envolve a relação entre nove *tweets*-origem, oito de autoria do perfil identificado como @64 e um de autoria do perfil identificado como @46, todos

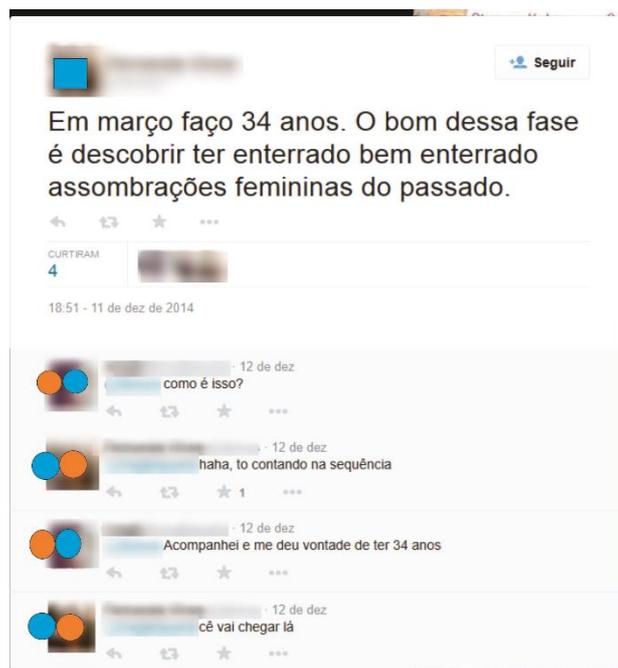
com duração variada (específica a cada ocorrência de *tweet*-origem em particular), e espacialidade temporal pouco usual em relação à dinâmica do Twitter. Se o Twitter se caracteriza por postagens de impacto e duração limitados a um curto espaço de tempo (com exceção das postagens alvo de muitos RTs e *favorites*, que podem ser retomadas a qualquer momento, por estar sempre em evidência), a ocorrência aqui descrita caracteriza-se por um movimento de:

a) citação de um *tweet* distanciado por um intervalo de tempo bastante razoável – 3 dias;
b) operação de sumarização de sete *tweets*-origem, operação que denominamos encapsulamento a despeito de não termos nos apropriado do referencial teórico da referenciação textual. Encapsulamento aqui é um termo geral para a operação de englobar uma porção relativamente extensa de textos em uma expressão nominal.

x O procedimento narrativo adotado pela @46, perfil autor dos *tweets*-origem publicados em 11 de dezembro, das 18:51 às 19:17 (cf. imagens 38 a 45 a seguir), investe em uma temática bastante recorrente quando das narrativas de si na rede: o relato de experiências amorosas fracassadas. Mais uma vez pudemos observar a citação da @46 em todas as respostas que seus *tweets* receberam, como demonstração da implicação que a narrativa de si com transmissão de experiência estabelece com quem a conta.

Tentaremos restabelecer o curso desse circuito interativo em específico, iniciando pelo *tweet*-origem presente na figura a seguir:

Figura 37 – Captura @64_1112_1851 com as interações codificadas

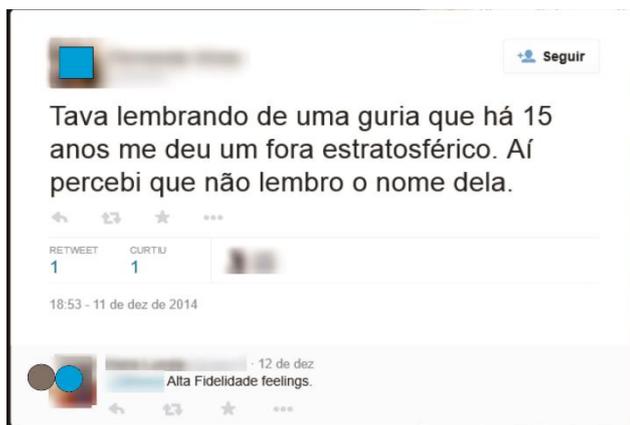


Fonte: twitter.com

O primeiro *tweet*-resposta já indica o foco de interesse provocado pela sentença de localização que constitui o *tweet* em questão, de natureza descritiva, mas definitiva comunicação de um estado de experiência provocado pela aproximação do aniversário, esquema prototipicamente indicativo de um retorno a si, ou, nos termos de Josso (2007) de um caminhar para si, a partir da reorganização dos diferentes modos que o sujeito encontra de estar no mundo, de projetar-se nele, e de o fazer na proporção do desenvolvimento de sua capacidade, do aprofundamento de sua sensibilidades para si mesmo e para o mundo, para questionar as suas categorias mentais na medida em que se inscrevem numa historicidade e numa cultura.

A propensão para a narrativa fica clara na resposta que o perfil fornece, “haha, to contando na sequência”, em uma clara assunção do alinhamento do narrador assumido pelo perfil: a reivindicação de vários pequenos turnos seguidos justifica-se pelo caráter de experiência e reportabilidade que a narrativa conquista, ao longo da enumeração que vai sendo feita nos *tweets* a seguir. Prossigamos na refacção desse circuito, agora com a figura 38:

Figura 38 – Captura @64_1112_1852 com as interações codificadas

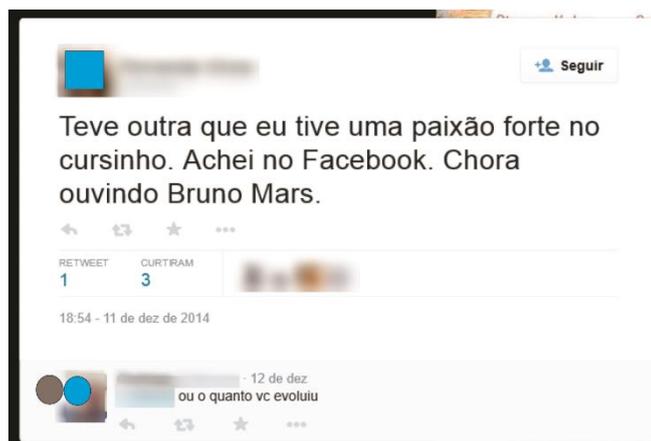


Fonte: twitter.com

A fachada que vai sendo desenvolvida, a partir da comunicação de uma maneira que aponta para um si que se narra o já superado, o já resolvido, ainda que tal resolução precise ser narrada, tem o seu reforço no *tweet*-resposta que diz “Alta Fidelidade feelings”, numa referência à obra de Nick Hornby²⁸, que narra a história de um homem na faixa dos 30 anos que sai em busca das ex-namoradas para esclarecer o motivo dos terminos e assim compreender o próprio percurso de vida.

A narrativa prossegue:

Figura 39 – Captura @64_1112_1854 com as interações codificadas



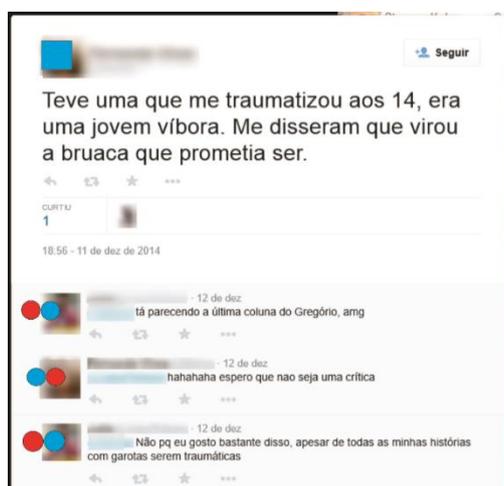
Fonte: twitter.com

²⁸ “um retrato do homem contemporâneo sem ruídos, um retrato em alta fidelidade”, segundo resenha da editora que publicou a versão em português. Fonte:

<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13324> (Acesso em 1 de julho de 2015).

A fachada vai progressivamente incorporando uma nota irônica ao avaliar de modo depreciativo os sujeitos a quem se refere, ainda que, a exemplo da personagem de Nick Hornby, o narrador assuma a preocupação que teve de procurá-la na “rede vizinha”²⁹, mesmo que somente para constatar que a referida moça hoje é alguém que “chora ouvindo Bruno Mars”, em um claro investimento na depreciação, implícito no relato que refere um cantor identificado como menor, até mesmo de mau gosto. O *tweet*-resposta que se segue é, mais uma vez, reforço à fachada que se constrói como superior às mulheres que descreve: “ou o quanto você evoluiu” marca a interação como ratificadora do projeto de autoapresentação construído até aqui. Dando seguimento à narrativa:

Figura 40 – Captura @64_1112_1856 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

O investimento na depreciação das mulheres referidas no passado prossegue, agora com uma sentença avaliadora “jovem víbora” unida a uma atribuição de culpa, “me traumatizou” e seguida de nova sentença sequenciadora encaixada em novo segmento avaliativo, “me disseram que virou a bruaca que prometia ser”. O movimento efetuado pelo narrador demonstra a sua preocupação com a recepção da reivindicação narrativa a que ele fez recurso, “hahaha espero que não seja uma crítica”, quando confrontado com uma comparação que talvez pudesse questionar o alinhamento assumido: o colunista Gregório Duvivier havia publicado na Folha de São Paulo³⁰, à época da coleta, uma

²⁹ Modo pelo qual os usuários do Twitter referem-se ao Facebook.

³⁰ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/gregorioduvivier/2014/12/1559017-a-cerimonia->

crônica que também versava sobre a temática narrativizada na sequência de *tweets* do perfil @64. Observemos, portanto, que a ratificação das fachadas erigidas se dá, recorrentemente, por recurso a elementos da cultura geral, que constituem signos identificáveis pois compartilhados, e prestigiados, mesmo que o perfil @64, quando confrontado com a possibilidade de ser comparado com o colunista em questão, tenha se sentido ameaçado, impressão desfeita logo em seguida, pela resposta “Não pq eu gosto bastante disso, apesar de todas as minhas histórias com garotas serem traumáticas”, que constitui inegável ratificação do projeto de texto proposto no *tweet* em tela.

A enumeração do perfil @64 prossegue, bem como o investimento na depreciação das mulheres referidas:

Figura 41 – Parte 1 da captura @64_1112_1904 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

O *tweet*-resposta imediatamente posterior ao *tweet*-origem constitui, aqui, uma ameaça à fachada que até então vinha sendo ratificada por todas as interações: “Posso te dar uma psicanalisada” parece uma atitude que, numa clara disposição avaliativa da narração feita, põe em xeque a solidez do que até então estava sendo ali comunicado, recebido pelo perfil @64 com alguma desconfiança “lá vem”, ainda que tal irradiação dessa seção em particular do circuito interativo tenha prosseguido em termos de uma

[do-adeus.shtml](#) (Acesso em 01 de julho de 2015).

ameaça de fachada controlada pela polidez claramente levada a cabo nessa interação em específico. Observemos ainda, na figura 40, a linha quatro da sequência interacional, no qual um outro sujeito, diferente daquele da figura 38, também faz referência a Alta Fidelidade, confirmando a observação de que as ratificações de fachada muitas vezes ocorrem por recurso a elementos culturais compartilhados naquele grupo em específico.

A segunda parte da captura demonstra o quanto a temática inicial, decepção amorosa, foi metonimicamente irradiada por recurso a signos de outros domínios:

Figura 42 – Parte 2 da captura @64_1112_1904 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

O paralelismo interacional passa a ser a marca dessa interação do circuito, pela identificação que podemos fazer de, pelo menos, quatro intercâmbios em curso na figura 41, quais sejam:

- A interação entre o sujeito-rosa e o sujeito-azul-ciano, no delicado

movimento de ameaça da face estabelecido pelo sujeito-rosa. Deve-se observar que, na quarta linha do curso da interação, o sujeito-rosa faz referência a um fato relatado pelo perfil @46 em um momento completamente distanciado da interação que transcorria. “Hahaha! Cara, se não me engano, cê tava indo pra análise numa segunda à noite. Sexta de manhã também?” demonstra o aspecto da familiaridade que os sujeitos usuários dos perfis do Twitter terminam por construir, quando de seus relatos cotidianos. O *tweet* a que o sujeito-rosa se refere é parte da coleta que realizamos (@64_0812_1210), de modo que a referência foi identificada claramente em nossa análise e, a partir da observação desse fato, somos conduzidos a pensar que se trata de procedimento talvez recorrente entre @s familiares umas às outras. Procuramos marcar esse movimento de referência de forma bastante clara na representação estrutural desse grande circuito interativo. A imagem a seguir traz o *tweet* em questão, com parte de suas interações codificadas:

Figura 43 – Captura @64_0812_1210 com parte das interações codificadas



Fonte: twitter.com

- A interação entre o sujeito-preto e o sujeito-azul-ciano, na ratificação da dramaturgia que investe nas imagens do sofrimento amoroso como uma experiência formadora, reforçada por uma irradiação metonímica

da temática narrada, pela incorporação de um outro universo de sentidos, observável na linha 3: “sofrimento com mulher é a libertadores da américa da vida”. Aqui a temática do sofrimento amoroso é espelhada na temática do sofrimento com o futebol, dado o recurso ao torneio Taça Libertadores da América, notório por sua grandeza no universo discursivo do futebol, já que o vencedor da Libertadores da América passa a ser detentor de uma vaga nas finais do Campeonato Mundial Interclubes.

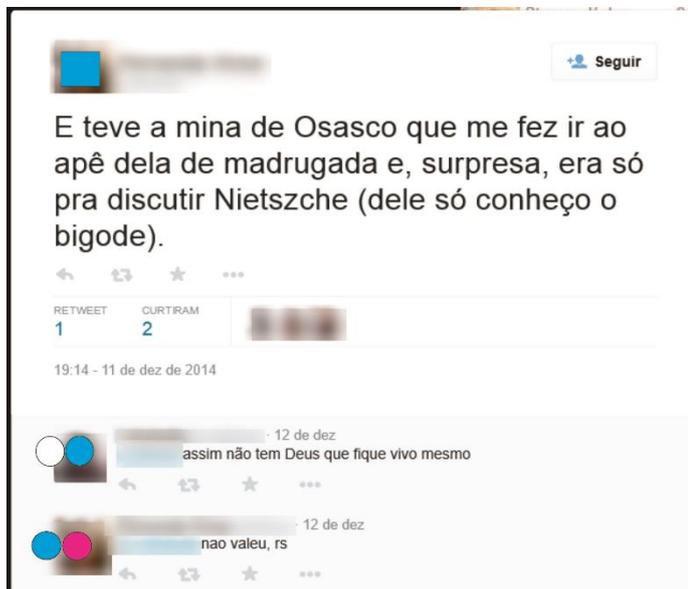
- A interação entre os sujeitos-laranja, azul-ciano e preto, que prosseguem na irradiação da temática amorosa via futebol, trazendo para a interação signos considerados menos nobres no universo de discurso do futebol, como a série D do campeonato brasileiro, o Palmeiras considerado como time que representa a falta de êxito.
- E, por fim, a interação entre os sujeitos-cinza, preto e azul-ciano, que, apesar de continuarem investindo na temática do futebol como irradiação metonímica do tema deflagrador da interação, constituíram uma interação à parte, marcada pelo *tweet*-resposta “sofrimento de homem é sulamericana”, o que nos aponta para um enunciador do sexo feminino que, adicionando ao fluxo da interação uma noção da diferença pela qual os gêneros podem encarar o sofrimento amoroso, daí incluindo-se no relato, conclui que o sofrimento masculino pode ser, no máximo, uma Copa Sulamericana, torneio igualmente continental, a exemplo da Taça Libertadores da América, mas sem a aura de grandiosidade e prestígio deste.

A interação deflagrada pela captura @64_1112_1904 constitui um centro gravitacional do circuito interativo descrito até aqui, um gargalo que condensa, em sua consecução, a ocorrência de uma série de operações que separadamente são recorrentes na interação promovida pelo Twitter. Por essa razão, a sua representação, na figura 46, que ilustra a estrutura do circuito interativo aqui analisado, é composta de um aclave que põe em relevo todas as operações referenciais e de confronto de fachada observáveis nele.

Prosseguindo na descrição do circuito interativo complexo aqui tematizado, temos a figura a seguir, na qual o perfil @64 prossegue com a sua narrativa de enumeração de

fracassos amorosos:

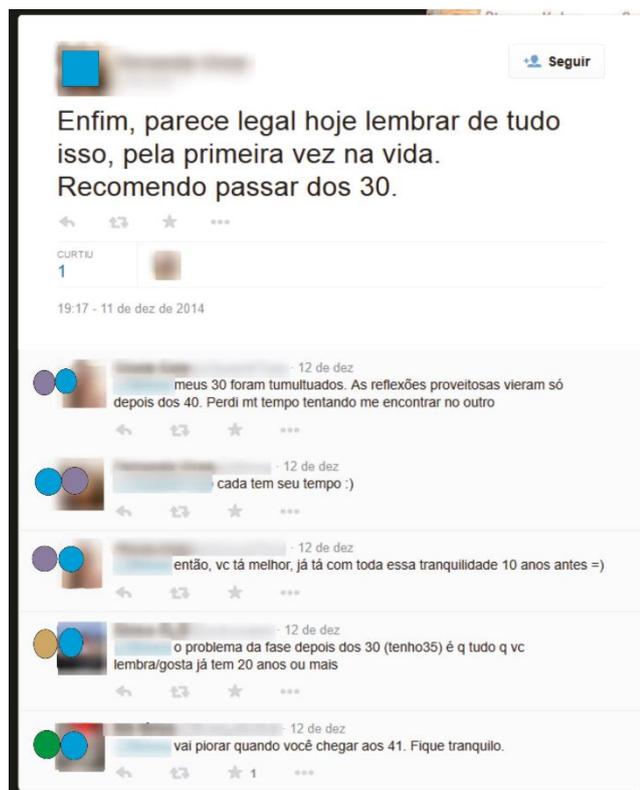
Figura 44- Captura @64_1112_1914 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

A nota irônica que parece ser o grande atribuidor de reportabilidade ao relato prossegue, igualmente ratificada pela resposta “assim não tem Deus que fique vivo mesmo”, em um outro movimento de recurso aos signos da cultura como modo de legitimar a narrativa ali dramatizada. Na figura 42 há, enfim, a conclusão da narrativa, com uma clara inscrição do narrador no alinhamento de narrador daquele que transmite a experiência, como se narrasse de um lugar privilegiado conferido pela vivência transmutada em narrativa, que chancela uma espécie de autoridade, fachada ratificada pelas linhas 1 e 3 da interação, nas quais observamos que os *tweet*-resposta executam o movimento de inserção de quem responde naquela narrativa que, enfim, poderia ser todos, vez que se trata de experiência compartilhada. Mas também podemos perceber, na última linha, uma reação revestida de sarcasmo, numa advertência jocosa que deslegitima a atitude de quem se coloca como detentor de qualquer experiência a ser transmitida por se ter mais de 30 anos: “vai piorar quando você chegar aos 41. Fique tranquilo”. Tal movimento também aponta para a inserção desse sujeito, numa nota ao mesmo tempo cúmplice, que subentende o fato de que ele, aos 41 anos, sabe bem do que o perfil @64 tanto fala.

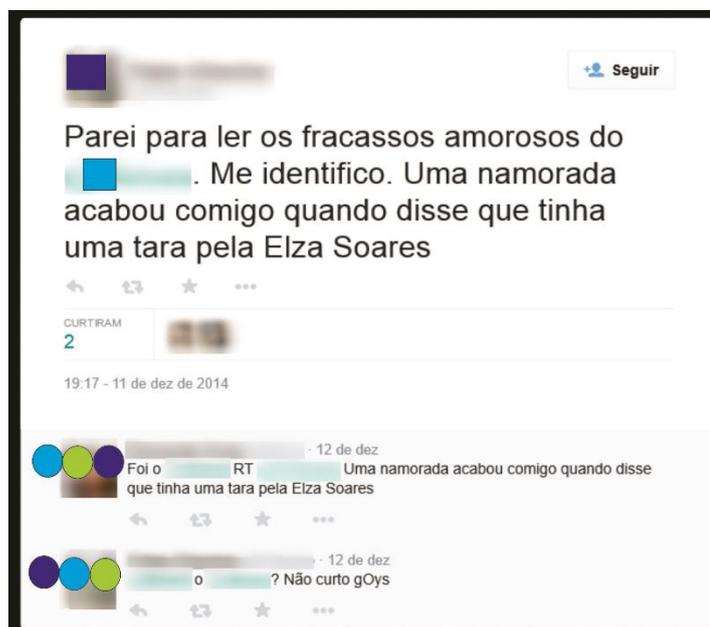
Figura 45 – Captura @64_1112_1917 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

Por fim, a descrição de tal circuito interativo ainda inclui um movimento encapsulador, executado pelo perfil @46, em sua única ocorrência presente na nossa amostra. Vejamos a imagem a seguir:

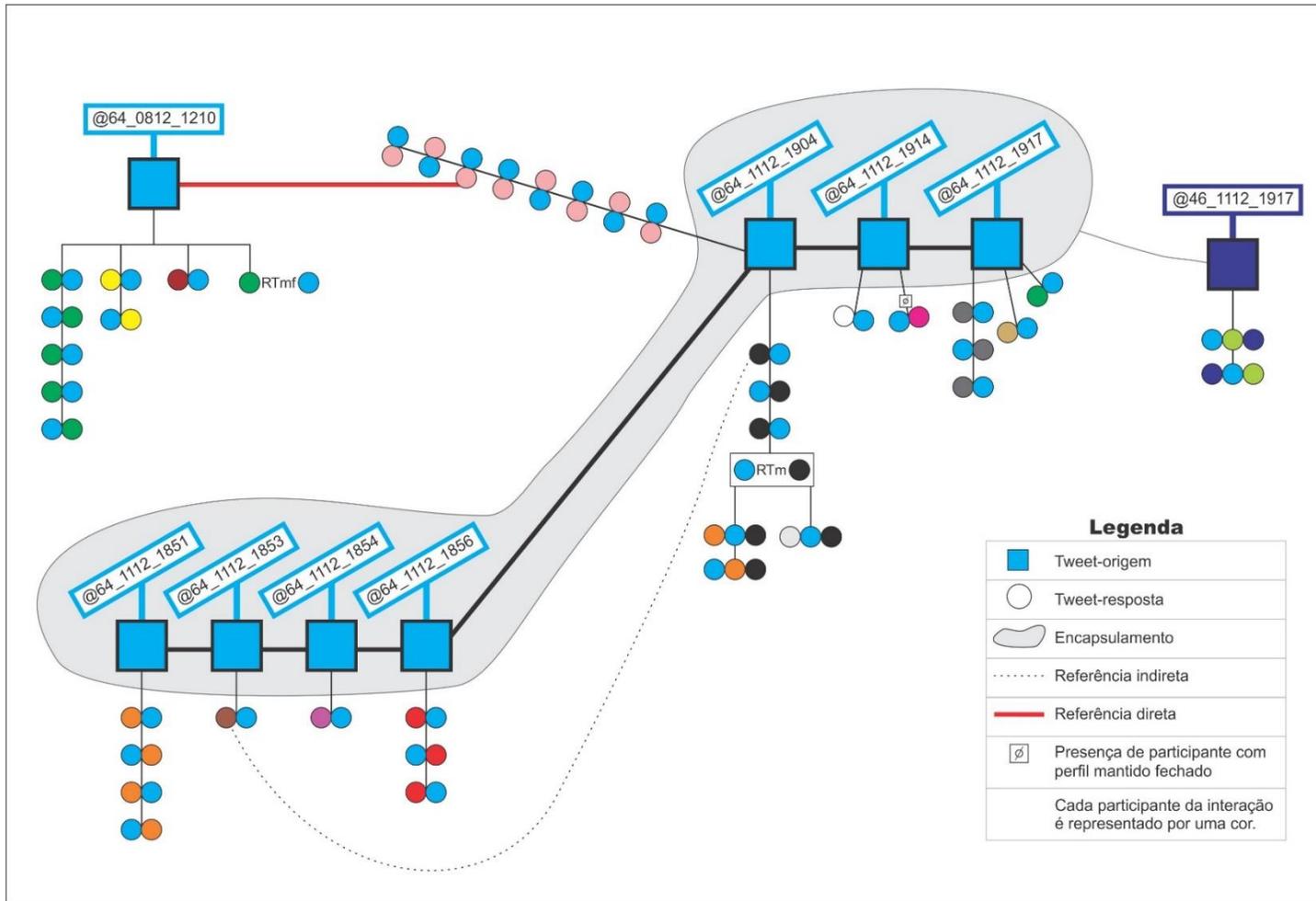
Figura 46 – Captura @46_1112_1917 com as interações codificadas



Fonte: twitter.com

A partir da expressão nominal “fracassos amorosos de @64”, seguida de um relato que não demonstra feições de relato de experiência, mas de investimento cômico, atitude de contraposição à seriedade da narrativa levada a cabo pela @46, identificamos a existência da cumplicidade que parece ser o corolário do compartilhamento de narrativas de si observável no Twitter, do intercâmbio interacional que parece constituir e ser constituído dessa naturalidade observável nas relações entre sujeitos que dividem esse espaço habitado pelo encontro das intersubjetividades. A figura 46 a seguir constitui a representação estrutural desse circuito de ocorrência bastante específica em nossa amostra, mas que acreditamos poder constituir um modelo que dá conta da descrição de vários movimentos interativos verificáveis no Twitter, se tomarmos as suas ilhas de interesse em separado.

Figura 47 – Circuito de longa duração com reforço e ameaça de fachada, presença de paralelismo interacional, narrativas co-ocorrentes, retomadas diretas e indiretas e presença de irradiação metonímica



Fonte: Elaborada pela autora

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada um nomeia o que lhe importa.

(@Xeeto, [5 Abr 2015](#))

Eles estão cada vez mais vivos, mais presentes e mais distantes. Minha pesquisa começou com um pano de curiosidade e de medo, advindos de uma desistência de um tema, seis meses depois de entrar no doutorado. Minha postagem no dia 13 de julho de 2011, quase exatos 4 anos atrás, me conduziu à construção que ora defendo como nascedoura de um longo processo que me permitiu substituir o "hoje não foi um bom dia para muita coisa, ao que parece" por um desafiador "hoje será um dia muito bom para muita coisa, tenho certeza". Não pretendo com esse desabafo nas conclusões autoapresentar-me como arrogante, mas assumir que as construções de conhecimento interpassam, sim, por nossa história de vida.

E foi assim, rolando a timeline do Twitter numa noite que parecia caminhar mal, que a presente tese foi descobrindo-se diante de meus olhos de pesquisadora.

Deste modo, e *à rebours* da limitação de caracteres do Twitter, este estudo teve seu início e caminhar, até atingirmos a construção de nosso objeto e organizarmos o objetivo de investigar a interação dos sujeitos nas redes sociais da *web*, a partir da análise das narrativas de si que estes sujeitos, não uma vez por dia, como no velho diário, mas a cada instante, a cada hora, um sem número de vezes publicam em seus perfis pessoais, sem a ambição da privacidade, sem o cuidado da civilidade de trato, somente a sedução ambivalente da pungência do dizer.

Dos objetivos específicos traçados para a execução desse trabalho, a consecução da descrição da estrutura das narrativas de si publicadas em segmentos de cento e quarenta caracteres foi um dos mais produtivos, nos conduzindo a importantes entendimentos sobre os procedimentos de síntese que caracterizam a expressão de um empreendimento narrativo em tão poucos caracteres.

No que tange às junturas temporais responsáveis pela sequenciação da narrativa, tais junturas a podem vir expressas ou não, e tal expressão tem íntima relação com o relevo que o perfil autor da narrativa pretende conferir aos fatos relatados. A expressão do ponto de vista realizado por essa operação constitui um importante procedimento de expressão do que denominamos, ao longo desta tese, de projeto de autoapresentação, na medida em que faz emergir e projetar uma imagem do sujeito, em uma co-construção identitária tributária das interações que essa autoapresentação projetada faz deflagrar.

Nesse sentido, compreendemos todas as demais operações que identificamos como descritoras de uma estrutura da narrativa do Twitter: a sentença de orientação, assim como a seção avaliativa aparecem fundamentalmente a serviço da dramaturgia levada a cabo pelas narrativas, que encontram na expressão de um si entusiástico, um canal de ratificação de impressões entre os usuários, sejam autores dos *tweet*-origem, sejam autores dos *tweet*-resposta; observamos, ainda que o sistema de atribuição do valor e da culpa, fortemente ligado ao componente avaliativo, relaciona-se ao imperativo das redes sociais da web ligado aos projetos de felicidade que parecem necessariamente permear as narrativas de autoapresentação; com efeito, as narrativas aqui analisadas encontram respaldo em modelos consagrados coletivamente, reforçando o caráter inescapavelmente interacional de suas emergências.

Ainda podemos destacar, no que diz respeito à estrutura da narrativa, que a adoção de um ponto de vista que, aliado ao ponto de vista que o narrador escolhe ao selecionar as junturas de que irá se utilizar, mais próximo ou mais distanciado, é um processo linguageiro que aponta para a localização que o sujeito deve assumir ao escrever sobre si: um si mesmo como se fosse um si, sendo necessariamente um outro, dado o sentido de perspectiva que é preciso ser instaurado para que se possa empreender o caminhar para si que negocia este si mesmo entre a historicidade que lhe transcende, o compromisso com a comunidade e a autonomia que deve ser conquistada.

Por fim, quanto ao primeiro objetivo específico proposto para este trabalho, a presença da sequência resolutiva que, no Twitter, parece ser privilegiada quando a serviço do projeto de autoapresentação pretendido pelo sujeito usuário do perfil, apropria-se de

estratégias visuais, numa espécie de construção tanto de uma ‘escrita para os olhos’ – observável na marcação dos caracteres em maiúsculas, o uso de acentuações instituídas na própria rede para marcar ironia – quanto de uma ‘escrita para a audição’, com procedimentos de escrita cujo efeito pretendido é borrar ainda mais os limites entre fala e escrita, a busca de uma cadência próxima do ritmo da fala, numa operação de conclusão da narrativa com um tom leve, despojado de rituais que identifiquem o sujeito como alguém que não deveria estar ali: um sujeito do Twitter é, sobretudo, um sujeito que se constrói como uma ironia, a autoapresentação descompromissada que faz dele uma presença talhada para o imediatismo dos cento e quarenta caracteres – ou dos vários segmentos de cento e quarenta caracteres.

No entanto, mais importante do que traçarmos um delineamento da estrutura da narrativa de experiência em cento e quarenta caracteres é observar a subversão, por parte dos usuários, do expediente dos cento e quarenta caracteres: as narrativas pode seguir por vários e vários conjuntos de cento e quarenta caracteres, na medida em que sua composição diz respeito ao projeto de autoapresentação que o sujeito intenta levar a cabo. A narrativa ocupará a extensão mesma do movimento de autoapresentação que daquele momento requisitar, bem como terá seus elementos arregimentados em prol dessa construção. A manipulação das junturas,

A análise das estratégias dramaturgias de que os sujeitos se valem para a construção de suas narrativas de si no Twitter apontaram para um investimento em narrativizações de temáticas do cotidiano (trabalho, família, relacionamentos amorosos, interesse por esportes), revestidas por dramaturgias que têm como objetivo conferir o máximo de reportabilidade às narrativas cotidianas de que se constitui a rotina narrativa do Twitter; é importante também assinalar a existência de uma constante atualização de um passado que evoca essas temáticas mesmas, o que, ao longo das mudanças de alinhamento ocorridas a propósito da narrativa e do reinvestimento na narrativa, no curso de um processo de autoconstrução dos sujeitos, faz emergir um si de notas entusiástica, irônica e autodepreciativa.

Já a análise do movimento interativo que os sujeitos deflagram a partir de uma

autoapresentação narrativa moldada pelas injunções próprias do Twitter apontam para a emergência de um paralelismo interacional, na medida em que a publicação original faz derivar uma irradiação metonímica das temáticas narrativizadas em tela – pela natureza dinâmica da rede social, que ratifica a participação de vários sujeitos numa convergência de vários eventos responsivos –, no curso dos intercâmbios simultâneos que provoca, realimentando e reconstruindo a narrativa que faz originar os eventos em questão – nesse fluxo interativo, as narrativas são validadas, progredidas e retomadas, de modo que sugerem um investimento dinâmico que os sujeitos fazem na construção e manutenção de seus projetos de autoapresentação.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- ARAÚJO, F. B. F. de. **Análise dos procedimentos enunciativos, argumentativos e interacionais em blogs jornalísticos**. 2011. 306 f. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERTAUX, D. **Narrativas de vida**: a pesquisa e seus métodos. Natal/São Paulo: EDUFRN/Paulus, 2010.
- BILTON, M. **A eclosão do Twitter**: uma aventura de poder, dinheiro, amizade e traição. São Paulo: Portfolio-Penguin, 2013.
- BRUNER, J. **Fabricando histórias**: direito, literatura, vida. São Paulo: Letra e Voz, 2014.
- _____. **Actos de significado**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CHARAUDEAU, P. Dize-me qual é teu *corpus*, eu te direi qual é a tua problemática. **Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, vol. 10, p. 21 – 46, 2011.
- CARVALHO, L. M. **Legitimação institucional do jornalismo informativo nas mídias sociais digitais**: estratégias emergentes no conteúdo de Zero Hora no twitter. 2010. 189 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, S. M. **Tweet**: reelaboração de gêneros em 140 caracteres. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- COULON, A. **Etnometodologia e educação**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- COUTO, O. F. do. **Sociedade do tagarelar**: as vozes mudas da divulgação científica no twitter. 2012. 79 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- DIONÍSIO, A. P. Análise da conversação. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. Vol. 2. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FREIRE FILHO, J. (Org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de

Janeiro: Editora FGV, 2010.

GAULEJAC, V. de. **L’histoire em héritage**: roman familial et trajctoires sociale. Paris: Desclée de Brouwer, 2009.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2013a.

_____. Alinhamento. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2013b.

_____. **Ritual de interação**: ensaios sobre comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GORSKI, E. M. **O tópico semântico-discursivo na narrativa oral e escrita**. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 1994.

JOSSO, M. C. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012.

_____. **Experiências de vida e formação**. São Paulo/Natal: Paulus/EDUFRN, 2010.

_____. Os relatos de histórias de vida como desvelamento dos desafios existenciais da formação e do conhecimento: destinos sócio-culturais e projetos de vida programados na invenção de si. In: SOUZA, E. C. de.; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). **Tempos, narrativas e ficções**: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 21-40.

KOMESU, F. C. **Entre o público e o privado**: um jogo enunciativo na constituição do escrevente de blogs da internet. 2005. 271 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LABOV, W. Some further steps in narrative analysis. **The journal of narrative and life history**, Volume 7, numbers 1-4, 1997.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAIA-VASCONCELOS, S. **Penser l’école et la construction des savoirs**: étude menée auprès d’adolescents cancéreux au Brésil. Berlim: Editions Universitaires Européennes, 2010.

_____. **Clínica do discurso**: a arte da escuta. Fortaleza: Premium, 2005.

MAIA-VASCONCELOS, S.; CARDOSO, M. N. F. Novas fronteiras linguísticas: um estudo sobre o gênero autobiográfico. **Revista Eutomia**, ano II, n. 1, p. 652-644, 2009. Disponível em: <http://eutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/linguistica-artigos/Novas-Fronteiras-Linguisticas-um-Estudo-sobre-o-Genero-Autobiografico_Sandra-Maia-Farias-e-Maria-Neurielli-Figueiredo.pdf>. Acesso em 2

dez. 2010.

MAIA-VASCONCELOS, S.; TAVARES, M. L.; CARDOSO, M. N. F. Narrativas de si no Facebook: a relação discursiva na vivência de situação traumática. **Mneme** (Caicó. Online), v. 14, p. 137-156, 2013.

MAIA-VASCONCELOS, S.; TAVARES M. L.; SIQUEIRA, K. A. **Narrativas de si e projetos de autoapresentação: performances de gênero no Twitter e no Facebook**. No prelo. 2015.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2011.

MÁXIMO, M. E. **Blogs: o eu encena, o eu em rede**. Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sócio-técnicas. 2006. 283 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MILLER, C. **Gênero textual, agência e tecnologia**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

PALMER, F. R. **Mood and modality**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PARENTE, D. V. T. **A escrita sintética do Twitter: um estudo sobre as estratégias de composição em esferas interpessoais e institucionais**. 2014. 196 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

PASSEGGI, M. da C. Narrar é humano! Autobiografar é um processo civilizatório. In: PASSEGGI, M. da C.; SILVA, V. B. da. (Orgs.). **Invenções de vidas, compreensão de itinerários e alternativas de formação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 103-130.

PINEAU, G. As histórias de vida como artes formadoras da existência. In: SOUZA, E. C. de; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 41-60.

_____. **Les histoires de vie**. Paris: PUF. 2002.

PINEAU, G.; LEGRAND, J.-L. **As histórias de vida**. Natal: EDUFRN, 2012.

POLIVANOV, B. B. **Dinâmicas de autoapresentação em sites de redes sociais: performance, autorreflexividade e sociabilidade em cenas de música eletrônica**. 2012. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 2005.

RECUERO, R.; ZAGO, G. Em busca das “redes que importam”: redes sociais e capital social no Twitter. **Líbero**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 81-94, 2009.

SACKS, H. **Lectures on Conversation**. Oxford: Blackwell, 1992.

SACKS, H.; SCHEGLOFF, E. A.; JEFFERSON, G. A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. **Language**, n. 50, 696-735, 1974.

SIBILIA, P. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, S. B. **Abordagem semiótica dos perfis autobiográficos nas redes sociais digitais**. 2013. 257 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SIQUEIRA, I. T. N. **O twitter como instrumento auxiliar de interatividade na TV aberta: uma aplicação no programa Central da Copa**. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.

VIANA, I. R. **A organização da sequência narrativa em récits de vie**. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.