

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ADIL GIOVANNI LEPRI

**EXCESSO, SENSACIONALISMO E ATRAÇÕES: AUDIOVISUAL POLÍTICO
NOS SITES DE REDES SOCIAIS**

Niterói

2019



Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L599e Lepri, Adil Giovanni
Excesso, sensacionalismo e atrações : audiovisual político nos sites de redes sociais / Adil Giovanni Lepri ; Mariana Baltar, orientadora. Niterói, 2019.
143 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2019.d.12316269761>

1. Sensacionalismo. 2. Sites de Redes Sociais. 3. Política. 4. Audiovisual Pervasivo. 5. Produção intelectual. I. Baltar, Mariana, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando ADIL GIOVANNI
LEPRI, na forma em que se segue:

Aos 18 dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove, às 14 horas, na Rua Mário Santos Braga, s/n, 3º andar, Centro – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de *Adil Giovanni Lepri* formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar – Universidade Federal Fluminense (presidente), Erly Vieira Jr. – Universidade Federal do Espírito Santo, Fernando Morais da Costa – Universidade Federal Fluminense, Kátia Augusta Maciel – Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Roberto Robalinho Lima – Universidade de Tübingen. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"Excesso, sensacionalismo e atrações: audiovisual político nos sites de redes sociais"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a importância do tema e o caráter inovador da pesquisa ao refletir sobre as relações entre política e vídeos nos sites de redes sociais a partir das contribuições teórico-analíticas do campo do cinema e do audiovisual. Elogia ainda o absoluto domínio do tema e da banca reafirmado na defesa; demonstrando que estética e política estão sensacionalmente amalgamadas.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Mariana Baltar Freire

Prof.^a Dr.^a Mariana Baltar – UFF (Orientadora)

por pp. Maurício Baltar Freire

Prof. Dr. Erly Vieira Jr. – UFES

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa – UFF

Kátia A. Maciel

Prof.^a Dr.^a Kátia Augusta Maciel – UFRJ

pp. Mariana Baltar Freire

Prof. Dr. Roberto Robalinho Lima – Universidade de Tübingen

ADIL GIOVANNI LEPRI

Excesso, sensacionalismo e atrações: audiovisual político nos sites de redes sociais

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Erly Vieira Jr.
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Kátia Augusta Maciel
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Roberto Robalinho Lima
Universidade de Tübingen

Prof. Dr. Fábian Nuñez (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Mônica Mourão (Suplente)
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Niterói, 18 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Mariana, sem a qual este trabalho não teria sido concluído, muito menos trilhado o caminho tão interessante, pra mim, que trilhou. Sua imensa generosidade, paciência e disposição ao diálogo foram marcas de uma bela experiência de orientação, mesmo em um momento tão conturbado para a ciência no país.

À minha família que apoiou e continua a apoiar o árduo trabalho acadêmico, desde o mestrado.

À Lili que foi uma parceira incondicional na realização deste trabalho. Ajudando não só com as instigantes conversas sobre o objeto, método e hipóteses, mas também emprestando um olhar paciente e detalhado na revisão do texto e da formatação.

Aos membros do ST Corpo, gesto e atuação que ajudaram a guiar o trabalho nos encontros da Socine ao longo dos anos do doutorado.

Aos colegas da turma do PPGCine que foram importantes interlocutores com quem estabeleci amplos diálogos sobre a pesquisa, o campo e o objeto fílmico.

Aos professores do PPGCine e do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF pela acolhida e constante luta em defesa da pesquisa no campo de cinema e audiovisual.

Aos colegas e professores do PPGCOM que acompanharam boa parte desta pesquisa.

Aos colegas professores do curso de Rádio e TV da UFRJ pelos diálogos e trocas de saber pedagógico.

Aos meus alunos da ECO/UFRJ que me instigam a pensar de formas diferentes sobre o objeto audiovisual cotidianamente.

À CAPES pelo apoio financeiro em parte da duração do doutorado.

RESUMO

Neste trabalho pretende-se investigar uma parcela do audiovisual presente nos Sites de Redes Sociais (SRS) no período entre o início do processo de impeachment de Dilma Rousseff, em 2015, até o mês anterior ao início da campanha eleitoral, em 2018. Com base em investigações de caráter quantitativo já realizadas sobre o impacto de determinados grupos militantes da esquerda e da direita durante esse processo, foram escolhidos alguns canais do YouTube e páginas do Facebook que têm no audiovisual um elemento central de articulação do discurso. Foi realizada análise fílmica de vídeos selecionados dos movimentos Mídia Ninja, Jornalistas Livres, Movimento Brasil Livre (MBL) e Revoltados Online, assim como dos *youtubers* Joice Hasselmann e Arthur do Val, do canal “Mamãe, Falei”. Tomando como base o sensacionalismo, o regime de atrações e o excesso de maneira geral, identifica-se certa permanência dessas “matrizes expressivas do excesso” nos vídeos em questão, sobretudo baseado em suas marcas íntimas, testemunhais, excessivas e cotidianas, produzindo um audiovisual pervasivo. A tese pretende contribuir para pensar o papel do audiovisual no campo da política contemporânea com um olhar que dá centralidade ao campo de estudos do cinema e do audiovisual, apontando como as matrizes do excesso, do sensacionalismo, do regime de atrações e a emergência de uma “câmera-corpo” são fundamentais na construção de endereçamento e engajamento dos espectadores, operando uma gestão sensacionalista da política.

Palavras-Chave: Excesso; Política; Sites de Redes Sociais; Sensacionalismo; Audiovisual Pervasivo.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate a portion of the videos on Social Networking Sites (SNS) in the period between the beginning of Dilma Rousseff's impeachment process, in 2015, until the month before the beginning of the 2018 election campaign. Going by quantitative research already carried out on the impact of left and right-wing militant groups during this process, a few YouTube channels and Facebook pages that have video as a central part of their discourse were singled out. Film analysis of selected videos from the Mídia Ninja, Journalistas Livres, Free Brazil Movement (MBL) and Revoltados Online movements, and of youtubers Joice Hasselmann and Arthur do Val, from the channel "Mamãe, Falei" was performed. With sensationalism, the regimen of attractions and excess in a general way as a basis, it is possible to identify a permanence of these "expressive matrices of excess" in the videos in question, mainly based on their intimate, testimonial, excessive and daily-life aspects, producing pervasive videos. The findings intend to contribute in thinking the role of videos in the field of contemporary politics, with an approach that centers in the field of film and audiovisual, pointing to how the matrices of excess, sensationalism, the regimen of attractions and the emergence of a "camera-body" are fundamental in addressing and engaging viewers, giving way to a sensational management of politics.

Keywords: Excess; Politics; Social Networking Sites; Sensationalism; Pervasive Audiovisual.

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 10
Capítulo 1. Política e audiovisual no contemporâneo.....	p. 31
1.1 Um deslocamento do discurso político.....	p. 36
1.2 Retórica política e retórica do excesso nos SRS.....	p. 38
Capítulo 2. Excesso como expressão e o sensacionalismo como discurso.....	p. 43
2.1 A permanência do regime de atrações no contexto das redes.....	p. 43
2.2 Excesso como expressão e o sensacionalismo como discurso.....	p. 47
2.3 Os vídeos de manifestação política e a “câmera-corpo” como elemento do discurso político.....	p. 53
Capítulo 3. A câmera-corpo como elemento retórico.....	p. 61
3.1 “Mamãe, Falei”: a figura do youtuber e o corpo no centro.....	p. 63
3.2 Mídia Ninja, Jornalistas Livres: opinião, manifestação e repressão.....	p. 76
3.3 Movimento Brasil Livre e as massas pelo impeachment.....	p. 95
Capítulo 4. A personificação como estratégia discursiva.....	p. 111
4.1 Revoltados Online e a hiperindivduação na cruzada contra o PT.....	p. 111
4.2 Joice Hasselmann e a personificação noticiosa no audiovisual.....	p. 120
4.3 Parlamentares e lideranças: a personificação da informação a partir da política tradicional.....	p. 125
Considerações finais.....	p. 133
Referências Bibliográficas.....	p. 139

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Frame do vídeo “Testando a Militância Petista na manifestação pró-governo do dia 18 de março”	p. 66
Figura 2. Frame do vídeo “Testando a Militância Petista na manifestação pró-governo do dia 18 de março”	p. 67
Figura 4 e 4.1. Frames do vídeo “Prefeito vs Sindicatos - Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”	p. 69
Figura 5. Frame do vídeo “Prefeito vs Sindicatos - Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”	p. 70
Figura 5 e 5.1. Frame do vídeo “Prefeito vs Sindicatos -Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”	p. 70
Figura 6. Frame do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”	p. 72
Figura 7 e 7.1. Frame do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”	p. 72
Figura 8. Frames do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”	p. 73
Figura 9. Frames do vídeo “Manifestação "estudantes" - Ônibus ‘grátis’?”	p. 74
Figura 10. Frame do vídeo de “Arrow News” e Figura 10.1. Frame do vídeo “Manifestação "estudantes" - Ônibus ‘grátis’?”	p. 75
Figura 11. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja.	p. 77
Figura 12. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja no dia 18/03/2016	p. 83
Figura 13. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja no dia 18/03/2016	p. 84
Figura 14. Frame do vídeo postado pela fanpage dos Jornalistas Livres no dia 18/03/2016.....	p. 85
Figura 15. Frame do vídeo “Guilherme Boulos Por que Ocupamos?”	p. 88
Figura 16. Frame do vídeo “Isa Penna - JOÃO DORIA JR, A MAIOR MENTIRA QUE JÁ TE CONTARAM!”	p. 88
Figura 17. Frame do vídeo “Ana Paula, moradora do prédio do Paissandu – Jornalistas Livres”	p. 90
Figura 18. Frame do vídeo “Depoimento em primeira mão – Repressão na Anchieta”	p. 91
Figuras 19 e 19.1. Frame do vídeo “03.05.2018 relato do 3º dia da tragédia”	p. 92

Figura 20. Frame do vídeo sobre a manifestação pela liberdade de Lula em julho de 2018.	p. 92
Figura 21. Frame do vídeo sobre a Marcha das Mulheres Negras em julho de 2018.	p. 93
Figuras 22. Frame do vídeo “Não tem palavras, é só sentir #LulaLivre”	p. 94
Figura 23. Frame do vídeo “Nós Somos o MBL”	p. 96
Figura 24. Frame do vídeo “2016: A História não Contada”	p. 97
Figura 26. Frame do vídeo postado pela fanpage do MBL em 17/03/2019	p. 99
Figura 27. Frame do vídeo em frente ao MASP postado pela fanpage do MBL em 17/03/2019	p. 100
Figura 28. Frame do vídeo de Holiday em frente a FIESP postado pela fanpage do MBL.....	p. 101
Figura 29. Frame do vídeo “Agressões do MTST ao MBL”	p. 102
Figura 30. Frame do vídeo “Agressões do MTST ao MBL.” (ambos vídeos têm o mesmo nome)	p. 103
Figura 31. Frame do vídeo “CUT ataca membros do MBL em Indaiatuba”	p. 104
Figura 32. Frame do vídeo “Kim Kataguiri em protesto na Sede da ONU contra Dilma”	p. 105
Figura 33. Frame do vídeo “Sindicalista toma choque da Guarda Municipal após invadir tribuna da Câmara”	p. 109
Figura 34. Frame do vídeo “A FARRA NO SENADO FEDERAL COM DINHEIRO DO POVO”	p. 109
Figura 35. Frame do vídeo “GREVE SEGUE ATRAPALHANDO ESTUDANTES DA UFMT”	p. 110
Figura 36. Frame do vídeo “FACEBOOK exclui página Revoltados ON LINE - Ditadura”	p. 112
Figura 37. Frame do vídeo “Bando de safados! São machos quando estão em bando”	p. 113
Figura 38. Frame do vídeo “Bando de safados! São machos quando estão em bando”	p. 114
Figura 39. Frame do vídeo “Reunião com a PM”	p. 115
Figura 40. Frame do vídeo “Impeachment de Dilma Rousseff 15.03.2015 Revoltados ON LINE/Marcello Reis”	p. 116

Figura 41. Frame do vídeo “Lula Livre 2030 Bolsonaro 2018 Brasil São Paulo (Marcello Reis)”	p. 117
Figura 42. Frame do vídeo “O BRASIL QUE QUEREMOS NENHUM BANDIDO NO PODER (Marcello Reis)”	p. 118
Figura 43. Frame do vídeo “Bolsonaro fala da reforma da previdência Remendo novo em calça velha (Marcello Reis)”	p. 119
Figura 44. Frame do vídeo “A Grande Notícia”	p. 120
Figura 45. Frame do vídeo “Concentração pelo #ForaDilma! - Joice Hasselmann - #Forapt”	p. 122
Figura 46. Frame do vídeo “MANIFESTAÇÃO FORA PT”	p. 123
Figura 47. Frame do vídeo “DILMA IMPEACHMENT OU CADEIA”	p. 124
Figura 48. Frame do vídeo de Gleisi Hoffmann	p. 126
Figura 49. Frame do vídeo de Guilherme Boulos	p. 126
Figura 50. Frame do vídeo “#AoVivo Cinelândia, Rio de Janeiro. #LulaLivre”	p. 127
Figura 51. Frame do vídeo “Lula Livre- ato em frente ao STF”	p. 128
Figura 52. Frame do vídeo “ÀS RUAS POR LULA!”	p. 129
Figura 53. Frame do vídeo “#AOVivo do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC”	p. 130
Figura 54. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja em 23/04/2018	p. 131
Figura 55. Frame do vídeo “Banheira de Nutella (ULTIMATE)”	p. 135
Figura 56. Frame do vídeo “- Novas informações e mentiras que estão sendo difundidas a meu respeito!”	p. 137

Introdução

O advento de sites de compartilhamento de vídeos e a possibilidade do audiovisual ser colocado à disposição de um público extremamente amplo, que é aquele que acessa a internet, é um acontecimento da maior importância, sobretudo no que tange a produção, circulação e recepção das obras audiovisuais no contexto da comunicação mediada por computador. Para além da capacidade do acesso direto a uma diversidade grande de vídeos que o avanço tecnológico possibilita, a criação e profundo refinamento dos sites de redes sociais (SRS) traz uma importante forma de se relacionar com o conteúdo audiovisual, sobretudo online. Num contexto social onde as telas estão em todo lugar - para Lipovetsky e Serroy (2007) "Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tema nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática" (2007, p. 12) - é fundamental pensar sobre o que se vê e como interagimos com elas. Nesse sentido este trabalho se propõe a realizar uma reflexão sobre os audiovisuais que circulam na internet, em especial no interior dos SRS, trazendo para o centro a dimensão da análise fílmica, da estética, linguagem e formatos desses vídeos. O principal é tentar compreender como as questões políticas aparecem e se manifestam através destas articulações no nível da linguagem, da expressão e sobretudo no tecido fílmico e através da retórica.

A pesquisa pretende se debruçar sobre o audiovisual de cunho político nos SRS, delimitando como ponto de partida o início do processo de impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff. O momento que se segue é de intensa polarização da política, tanto partidária quanto no nível dos movimentos sociais. A reprodução deste processo nos audiovisuais de determinados grupos organizados, tanto na sociedade quanto nos SRS, parece possuir um modo particular de se apresentar formalmente. A partir da análise e reflexão, parece se desenhar uma hipótese de que estes vídeos possuem uma aproximação estética com o que Gunning (2006) vai chamar de cinema de atrações e uma forma de narrar que privilegia uma retórica do excesso, calcada em determinados códigos de uma certa "imaginação melodramática" (BROOKS, 1995). A dimensão do sensacionalismo enquanto chave de expressão política é central na discussão na medida em que orienta uma forma de apresentar os conteúdos particular. Através do trabalho de Barbero (1997), Singer (2001) e Enne (2007) pretende-se identificar quais características ligadas ao discurso sensacionalista, sobretudo sua ênfase no corpo e no testemunho, se apresentam nos objetos estudados e no contexto da produção audiovisual de cunho político nas redes sociais online. Esses aspectos excessivos, sobretudo a partir de imagens documentais,

estão identificados também com o que Jane Gaines (1999) chama de “mimetismo político” e “pathos do acontecimento”. Mesmo que não esteja presente na maioria dos audiovisuais de cunho político, essas características parecem ser uma tendência, sobretudo em vídeos com essa temática. A hipótese é de que estes procedimentos formais e retóricos, para além de se constituírem de forma particular nos objetos estudados, servem a uma forma de narrar e mostrar a política de forma espetacular e sensacional. Fazendo assim emergir um procedimento mobilizador moralizante e eficaz, na medida em que apresenta a disputa política através de um prisma da simplicidade. Essa forma de narrar e mostrar se apresenta, a partir do que está presente no tecido fílmico, mas também do contexto próprio dos SRS, como um tipo de audiovisual *pervasivo*, que convida, seduz e sobretudo afeta o espectador/usuário. Em meio a estas análises, emerge uma noção que, embora já trabalhada sobre outros vieses, parece tomar uma dimensão específica nas obras estudadas: a “câmera-corpo”. Diferente da proposta por Vieira Jr. (2014) e mais próxima do que está presente na tradição do cine-olho de Vertov (1984), identificamos a hipótese de uma câmera-corpo como extensão do corpo de quem filma, tomando todas as dimensões de afetação corpórea que o sujeito experimenta. Constituindo-se assim, como elemento central do discurso político em um contexto de polarização e restauração de certezas.

Para embasar a análise em questão é preciso empreender uma reflexão sobre uma série de questões localizadas em torno da comunicação mediada por computador, a começar pelas questões técnicas que estão envolvidas e o que se convencionou a chamar de “cibercultura” a partir de autores como Felinto (2006), Levy (1995), Simondon (2007) e Rüdiger (2011). Para Felinto (2006) o conceito evoca uma “névoa de ideias” e um “imaginário tecnológico” que “(...) representa, nesse sentido, o instante supremo de realização da comunicação tecnológica: sem limites, sem fronteiras, sem ruídos – uma comunicação total.” (2006, p. 3). Para o autor “A cibercultura poderia, assim, ser definida como um imaginário tecnológico fecundado a partir do paradigma (e visão de mundo) digital.” (*Ibidem*, p. 6). O autor continua dizendo que “A cibercultura é uma ficção social para a qual colaboram até mesmo as teorias da cibercultura. E seria um grave erro desconsiderar a importância e a centralidade de nossas ficções para a vida social.” (*Ibidem*, p. 7). Assim, o conceito e o campo levantam termos como o “pós-humano”, o mito da comunicação total (FELINTO, 2006) e o fetichismo da alta tecnologia, que são elementos dentro de uma espécie de meta-narrativa e imaginário tecnológico historicamente determinado (SOBCHACK, 1994) onde a esperança para a libertação da

humanidade está contida na perfeita acoplagem do ser humano e da máquina. Para Rudiger (2011):

Por isso tudo, o conceito de cibercultura, menos que um construto simbólico a ser descartado, deveria continuar a ser pensado, mas criticamente, como sinal de um problema, que é o das condições de formação do indivíduo no que seria, reflexivamente, um estágio avançado da indústria cultural convertida em sistema (p. 59).

Davis (1998) aponta que toda a cultura é uma tecnocultura, em que a relação homem-máquina está presente, e, nesse sentido, Simondon (2007) vai dizer que

É o trabalho que deve ser conhecido como fase da tecnicidade, e não a tecnicidade como fase do trabalho, porque a tecnicidade é o conjunto do qual o trabalho é uma parte, e não o inverso. (...) Neste caso o trabalho é o que dá seu sentido ao objeto técnico, e não o objeto técnico o que dá seu sentido ao trabalho¹ (Idem, p. 257).

Baudrillard (1973), no entanto, defende que a técnica é função do sistema social, não uma cultura autônoma e deslocada deste, ou seja, as condições históricas e sociais de um determinado momento influenciam e condicionam os conjuntos e sistemas de objetos técnicos, que, no entanto, podem ser um elemento de inovação e de alteração do sistema geral (RUDIGER, 2011, p. 50).

Lévy (1999) tem grande esperança na cibercultura como elemento de transformação, o autor defende que a técnica é condicionante para os processos históricos e políticos, porém jamais determinante.

[...] sem o estribo, é difícil conceber como cavaleiros com armaduras ficariam sobre seus cavalos de batalha e atacariam com a lança em riste... O estribo condiciona efetivamente toda a cavalaria e, indiretamente, todo o feudalismo, mas não os determina (LÉVY, 1999, p. 24).

Assim, pensar a internet – uma espécie de máquina feita de máquinas pensando no sentido que Simondon dá aos objetos técnicos – como um elemento condicionante para o surgimento dos objetos em análise nesta pesquisa é interessante, pois traz à tona uma reflexão que dá à técnica um lugar de destaque e ao mesmo tempo não permite apoiar todo o processo apenas em cima dela. O surgimento do smartphone e da rede de internet móvel é um bom exemplo nesse sentido. Lévy também crê no potencial da internet como uma rede em que as soma das partes seja maior que o todo, onde a cooperação dos atores resulte em avanços na sociedade, culminando no que ele chama de inteligência coletiva,

¹ Tradução livre de: “Es el trabajo lo que debe ser conocido como fase de la tecnicidad, y no la tecnicidad como fase del trabajo, porque la tecnicidad es el conjunto del cual el trabajo es una parte, y no a la inversa. (...) En este caso el trabajo es lo que da su sentido al objeto técnico, y no el objeto técnico lo que da su sentido al trabajo.”

que seria “(...)uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (LÉVY, 2003, p. 28).

A despeito dos atravessamentos econômicos e políticos presentes na internet, que afinal é gerenciada em boa parte por grandes corporações transnacionais de comunicação e informação (Google, Facebook, Amazon, etc), a organização em base de dados, ou seja, em grandes coleções de conteúdo, é uma característica forte do que Manovich (2003) chama de “novas mídias”. O autor defende então uma concepção da mídia digital como “nova mídia”:

A tradução de toda a mídia existente em dados numéricos acessíveis para computadores. O resultado são as novas mídias: gráficos, imagens em movimento, sons, formas, espaços e texto que se tornam computáveis, por exemplo: simplesmente outro punhado de dados de computador² (p. 44).

O autor segue por dizer que tal qual a imprensa no século XIV e a fotografia no século XIX, as novas mídias trazem um deslocamento em nossa cultura para formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computador (Ibidem, p. 43). Um objeto de “novas mídias” consiste então de um número de partes independentes até o menor nível, os “átomos”, que seriam os pixels, pontos 3D ou caracteres. (Ibidem, p. 52), desenhando um objeto que supera a soma de suas partes. Um punhado de pixels nada representa, porém, alguns milhares deles organizados de determinado jeito formam uma fotografia, ou um quadro. Nesse sentido, a organização em base de dados se torna o paradigma. Manovich argumenta:

De uma imagem única, que representava a “unidade cultural” de um período anterior, nós avançamos para uma base de dados de imagens. Então se o herói de Blow-up (1966) de Antonioni estivesse procurando por verdade dentro de uma única imagem fotográfica, o equivalente dessa operação na era dos computadores é trabalhar com uma base de dados total de várias imagens, procurando e comparando umas com as outras³ (Ibidem, p. 247).

Para o autor, é preciso pensar não só o que há de velho no novo, mas sobretudo o que há de novo no velho, como no exemplo do cinema, que compartilharia de um elemento importante das chamadas “novas mídias”, a amostragem: “[...] o cinema já era

² “The translation of all existing media into numerical data accessible for computers. The result is new media: graphics, moving images, sounds, shapes, spaces and text which become computable, i.e. simply another set of computer data.”

³ “From a single image, which represented the “cultural unit” of a previous period, we move to a database of images. Thus if the hero of Antonioni’s Blow-up (1966) was looking for truth within a single photographic image, the equivalent of this operation in a computer age is to work with a whole database of many images, searching and comparing them with each other.”

baseado na amostragem – a amostragem do tempo. Cinema amostrava o tempo vinte e quatro vezes por segundo.”⁴ (Ibidem, p. 66). As “novas mídias” então, seriam feitas de velhas mídias e, notar que as velhas mídias já foram por si “novas mídias” é importante também para compreender as transformações contemporâneas:

“(…) um entendimento das transformações contemporâneas promovidas por celulares e pela internet se beneficia de uma conscientização sobre as ‘novas tecnologias’ anteriores, tais como a imprensa, o rádio e o telégrafo. Os novos meios, de uma forma ou de outra, têm estado conosco desde há séculos” (HASSAN; THOMAS, 2006, p. xviii *apud* FELINTO, 2006).

Para Felinto (2011) há um certo declínio do tema da cibercultura, sendo substituído nos estudos por termos como “estudos da internet” e as “novas mídias” de Manovich. Nesse sentido optamos por trabalhar com o segundo termo, que se torna mais esclarecedor para o trabalho e pesquisa em questão.

Pensar os SRS e suas funcionalidades, fluxos e plataformas é fundamental, principalmente a partir do trabalho de Recuero (2011), Burgess (2014), Van Zoonen (2012) e Christensen (2011). Nesse sentido, o audiovisual nesses contextos parece se constituir a partir da dimensão da intertextualidade (GURNEY, 2011; BURGESS, 2014), interatividade (MANOVICH, 2003; COGO e BRIGNOL, 2011) e fragmentação da experiência (CRARY, 2013), trazendo diferentes preocupações no nível da experiência e da sociabilidade do espectador/usuário, sobretudo para a análise. Os estudos de redes sociais não são recentes, há toda uma gama de pesquisas relacionadas ao tema há anos. A manifestação das redes sociais nos SRS, no entanto tem sua parcela de particularidades, nesse sentido há uma diferença sobretudo a partir da mediação. Nas redes online as relações são construídas através das ferramentas de interação (RECUERO, 2011) próprias de cada plataforma. Os SRS têm como características principais:

[...] serviços baseados na web que permitam indivíduos a (1) construir um perfil público ou semi-público dentro de um sistema fechado, (2) articular uma lista de usuários com quem divida uma conexão e (3) ver e percorrer sua lista de conexões e aquelas feitas por outros dentro do sistema⁵ (BOYD & ELLISON, p. 211, 2007).

Estas características se manifestam de formas diferentes, por exemplo, se no Facebook as relações são construídas a partir do estabelecimento de uma conexão de

⁴ “(...) cinema was already based on sampling —the sampling of time. Cinema sampled time twenty four times a second.”

⁵ “(...) web based services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system, (2) articulate a list of other users with whom they share a connection, and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system.”

amizade entre os atores ou por comentários e compartilhamentos de postagens, no YouTube os usuários seguem os canais uns dos outros e interagem através da produção de vídeos. Nesses sites a representação dos usuários é fundamentalmente controlada pelos mesmos (RECUERO, 2011).

Latour (2012) aponta que os laços sociais não são feitos pura e simplesmente de material social, mas que precisam de investimento dos atores para serem mantidos e fortalecidos. Nos SRS no entanto, os laços entre os indivíduos não necessitam de esforço de manutenção, já que são criados pela plataforma, ou seja, a não ser que uma das partes decida por romper o laço ele vai continuar existindo independente do esforço de cada um.

Discutimos que essas formas de expressão vão constituir os nós (ou nodos) dessas redes sociais, e que as interações que vão acontecer entre os diversos atores nesses sistemas é que vão constituir o substrato sobre o qual forma-se-ão os laços sociais, que constituem as conexões da rede (RECUERO, 2011, p. 55).

As redes são formadas pelas mediações entre os atores (LATOURE, 2012) e os SRS são capazes então, de levar informações a nós mais distantes do centro de uma determinada rede já que cada laço, cada conexão entre dois nós, é um canal de informação. Essas redes sociais online “[...] constituem-se, portanto, em mídia emergente, fruto de dinâmicas coletivas dos atores na difusão de informações no espaço digital.” (RECUERO, 2011, p. 5), apoiadas nas dinâmicas coletivas dos atores, que têm um custo muito pequeno para repassar informações que circulam de forma extremamente rápida. Kleinberg e Easley (2010) dão o nome de “cascata” para esta rápida e massiva forma de circulação de informação própria das redes sociais:

“[...] a cascata é um efeito da circulação de informações em um determinado grupo, gerado pela imitação. Entretanto, essa imitação é resultado de um comportamento racional, constituído pelos atores a partir das informações disponíveis (RECUERO, 2011, p. 6).

É um efeito próprio das redes sociais online pela escala e rapidez, que é motivado individualmente, mas influenciado pelo coletivo e a rede (*Ibidem*). Estas cascatas acabam muitas vezes por influenciar os meios tradicionais de comunicação, pautando grandes jornais e redes de televisão.

Estas redes, embora descentralizadas, possuem nós mais conectados e que gozam de maior autoridade e visibilidade no coletivo, Recuero (2011) chama-os de *hubs*, ou conectores. Estes nós costumam fazer filtragem de informações a partir das suas redes maiores ou maior credibilidade (conquistada off-line ou online).

As redes sociais online então podem acumular as etapas do processo comunicativo, compreendendo emissor, receptor e meio e mensagem ao mesmo tempo. Boyd (2007) propõe o conceito de “públicos em rede” para dar conta deste fenômeno. “Públicos em rede são um tipo de público mediado; a rede media as interações entre membros desse público”⁶ (BOYD, 2007, p. 125).

Esta noção está apoiada em quatro características técnicas e sociais de mediação nas redes: persistência da informação, buscabilidade, replicabilidade e audiências invisíveis. (*Ibidem*) As três primeiras se referem a condição da informação nos sites de redes sociais, a última se trata de um público que não é notado de princípio e cujo alcance não está claro.

Nesse sentido, pensar as contribuições de McLuhan (2002) sobre os meios de comunicação parece apropriado. McLuhan defende que o meio molda a mensagem, para ele uma mesma mensagem transmitida em diferentes meios teria diferentes recepções. "Pois a ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas" (2002, p. 22). Os SRS então parecem ter esta dimensão de moldar a mensagem, a partir da utilização dos hiperlinks – efetivamente a colocação de caminhos para outros meios e plataformas no interior de um determinado site, como um vídeo do YouTube dentro de uma postagem do Facebook por exemplo – mas sobretudo através da própria formatação das plataformas em si. A forma de organização e as ferramentas disponíveis nos sites acabam por privilegiar certos tipos e formatos de conteúdo. As redes sociais online então hipermediam as informações e são capazes de trazer as ditas “velhas mídias” dentro de si (MANOVICH, 2003).

A partir desta investigação tentaremos produzir algo como uma taxonomia do audiovisual nos SRS, uma relação de gêneros e convenções como: o *vlog* (vídeo blog), o vídeo ensaio e resenhas, esquetes, vídeos de acontecimentos, educacionais, entre outros. Presente em toda a discussão é a questão da técnica, como condicionante (LEVY, 1995) e como elemento na cadeia de processos que serão analisados (SIMONDON, 2007). Outra importante questão é o uso amplo do celular como câmera em boa parte das produções presentes nos SRS, desencadeando questões acerca dos formatos, relação de aspecto, e qualidade de imagem e som.

⁶ “Networked publics are one type of mediated public; the network mediates the interactions between members of the public.”

Embora existam diversos exemplos de interatividade direta nas chamadas velhas mídias, nas novas mídias ela se torna um elemento central da experiência do usuário, do consumo e da recepção, faz parte da própria materialidade desses meios.

Em contraste a interfaces mais antigas como processamento em lote, a Interface Humano-Computador (IHC) moderna permite ao usuário controlar o computador em tempo real através da manipulação da informação mostrada na tela. Uma vez que um objeto é representado em um computador, automaticamente se torna interativo. Portanto, chamar a mídia computacional de interativa é sem significado – simplesmente significa declarar o fato mais básico sobre computadores⁷ (MANOVICH, 2003, p. 71).

O autor segue por dizer que a interatividade nas mídias digitais, além de se tornar a forma principal de relação entre usuário e meio, é construída de forma a dar a ilusão de controle para o consumidor, já que a possibilidade de interação é concretamente limitada por um número finito e pré-definido de opções. No caso dos SRS deve-se pensar nas poucas ferramentas que os usuários têm à disposição para interagir entre si, no Facebook pode-se reagir a postagens, comentá-las ou as compartilhar, por exemplo. Nesse sentido, a interatividade, embora carro chefe da experiência online, é mais relevante para o estudo do audiovisual nesse contexto quando pensada de forma mais ampla. A partir das reflexões de Hall (2006), Barbero (1997) e Jenkins (2009), pretendemos destrinchar como o deslocamento das formas de recepção de decodificação das mensagens e produtos midiáticos se apresenta no contexto dos SRS, em especial na produção e circulação de vídeos. Sobre a forma de interação na internet, Manovich (2003) destaca o papel do usuário na internet como uma espécie de Robinson Crusó eletrônico, que explora de forma ativa a “paisagem” digital. (p. 87). Nesse sentido, para Sodré (2002), a “(...) postura cognitiva mais adequada ao usuário é a da explora o interpretativa, em vez da dedu o de verdades” (p. 54), trazendo a ideia de um receptor mais ativo em todo o processo comunicacional. O autor identifica que esse contexto se aproxima do que ele chama de “multimidi alismo”, onde a presença de várias mídias, a intertextualidade e a mistura de meios produzem diferentes sentidos. Essa concep o   próxima também da ideia de convergência e cultura participativa em Jenkins (2006). Cogo e Brignol (2011) destacam que há

[...] a passagem de uma *sociedade dos meios*, responsáveis pela veicula o de mensagens para as massas, para uma *sociedade*

⁷ “In contrast to earlier interfaces such as batch processing, modern HCI allows the user to control the computer in real-time by manipulating information displayed on the screen. Once an object is represented in a computer, it automatically becomes interactive. Therefore, to call computer media interactive is meaningless - it simply means stating the most basic fact about computers.”

mediatizada, em que os meios não apenas constroem e fazem circular sentidos, mas configuram uma ambiência e redefinem nossa experiência (p. 79).

Nesse sentido, o trabalho de Barbero (1997) é fundamental pois identifica que existe um deslocamento da centralidade da decodificação das mensagens para a mediação.

Por isso, em vez de fazer a pesquisa partir da análise das lógicas de produção e recepção, para depois procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das mediações, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social (p. 292).

Este processo é contraditório e cheio de conflitos, pois emerge no cotidiano e a partir da sociabilidade através do consumo de comunicação massiva. No YouTube, Burgess (2014) vai argumentar que os vídeos não são produtos ou mensagens, mas mediadores, para a autora

(...) é necessário ver vídeos como mediadores de ideias que são colocadas em prática no interior de redes sociais, não como textos discretos que são produzidos em um lugar e então depois consumidos em outro por indivíduos isolados ou massas sem consciência⁸ (p. 94-95).

O espaço da mediação então é central para compreender o consumo comunicacional, consumo este que Hall (2006) vai destrinchar, apresentando uma visão particular do processo de emissão e recepção de mensagens, que ele vai chamar de codificação e decodificação.

Mas é também possível (e útil) pensar esse processo em termos de uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução. Isto seria pensar o processo como uma “complexa estrutura em dominância”, sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência (p. 387).

O autor aponta três diferentes posições hipotéticas de decodificação de mensagens. A primeira seria a hegemônica-dominante, que se apropria de forma direta, integral e ideal da mensagem sendo transmitida. A segunda é a posição negociada e a terceira seria o código de oposição que compreende a mensagem hegemônica, mas a nega

⁸ “(...) it is necessary to see videos as mediators of ideas that are taken up in practice within social networks, not as discrete texts that are produced in one place and then are later consumed somewhere else by isolated individuals or unwitting masses.”

como verdadeira ou questiona sua afiliação, em um questionamento de todo o processo comunicativo.

O contexto do audiovisual nos SRS manifesta de uma forma particular o que Hall (2006) chama de decodificação negociada da mensagem. Para o autor esse tipo de recepção está ligada a um reconhecimento da legitimidade do discurso dominante, no entanto faz suas próprias regras a nível local (na decodificação), emergindo assim uma forma contraditória de consumo midiático que para Hall seria a forma mais comum. No contexto dos SRS essa reflexão toma uma outra dimensão, através dos elementos de persistência e *buscabilidade* comuns a maioria das plataformas. Atuando na chave da interatividade e intertextualidade – seleção, repetição e transformação – os usuários decodificam as mensagens hegemônicas, sejam advindas das mídias tradicionais ou não, modificando a sua própria materialidade ao combinar diferentes fontes, transformando-as em paródias e *memes* audiovisuais que estabelecem diferentes sentidos para os materiais originais. Nesse sentido, a noção de cultura participativa de Jenkins (2009), se apresenta como um modo de produção próprio dos SRS, onde cada novo produto criado a partir de uma determinada fonte avança em sedimentar convenções estéticas e formais no contexto dos SRS, evidenciando como produção e recepção não podem mais ser pensados como blocos homogêneos.

Nesse sentido as mídias digitais têm estratégias singulares de apropriação de outros meios a partir de releituras, recortes de programas de TV, *memes* feitos a partir de trechos de filmes entre outros usos combinados de mídias (BURGESS, 2014). A partir da organização em rede, há uma interconexão em escala antes inconcebível, influenciando na massificação da produção de conteúdo em grande escala, através da participação individual e coletiva dos usuários, causando reordenamentos nos processos comunicacionais a partir das materialidades da internet. Existe então uma complementariedade dos meios de comunicação aliada a uma ampliação das dinâmicas interativas através das dinâmicas de redes onde os processos de inserção, curadoria, personalização e compartilhamento de conteúdo são formas de interatividade diferentes, mas sempre ancoradas no ambiente da rede.

Assim, e contra muito do *hype* sobre “novas mídias, muitas das práticas performativas e comunicativas que se espalham através de “loucura” do vídeo viral não são novas, mas profundamente situadas em tradições criativas do dia a dia, até mundanas. Repensar o “vídeo viral” dessa forma pode contribuir para um melhor entendimento de como as culturas emergentes em torno do vídeo criado por usuários – imitativos,

lúdicos e frequentemente ordinários – estão moldando a dinâmica da cultura popular contemporânea⁹ (BURGESS, 2014, p. 95).

Mais do que a interatividade no entendimento corrente, como uma interação entre usuário e meio, é importante pensá-la como forma de consumo em um ambiente de rede em que os conteúdos são determinados pelas ferramentas interacionais presentes nas plataformas. Pensar a interatividade a partir da sua manifestação no tecido fílmico se torna fundamental ao analisar os objetos estudados mais à frente, uma chave de expressão que privilegia o endereçamento ao espectador como norma produz uma emergência da interatividade como aspecto formal no audiovisual. Este aspecto impacta diretamente na experiência do usuário/espectador e, no contexto dos SRS, determina a articulação de redes emergentes de sociabilidade através da manifestação do alinhamento ideológico presente no discurso dos vídeos. Estas redes então se apresentam também a partir de práticas de consumo audiovisual, para além da articulação do discurso dos usuários através das ferramentas de interação presentes nas plataformas.

Já a questão da intertextualidade é presente na discussão da forma, estética e conteúdo ainda nas mídias tradicionais. Já em Bakhtin (2003) há a noção de que “(...) cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (p. 272), evidenciando que mesmo nas mídias pré-massivas, pré-eletrônicas e pré-digitais há uma interconexão importante e relevante, seja de convenções formais ou conteúdo propriamente dito. A internet, no entanto, é um terreno extremamente fértil para o florescimento dessas conexões, sobretudo a partir das noções de Manovich (2003) de que as mídias digitais têm a capacidade de conter em si todas as mídias anteriores e da organização em formato de base de dados dos conteúdos digitais. O princípio da modularidade, proposto pelo autor, é basilar na organização da internet e traz consigo um elemento importante ligado a noção de intertextualidade, onde os diferentes objetos presentes nos websites são independentes, mas também guardam uma ligação entre si importante, reforçada através da forma de organização das plataformas.

A rede mundial de computadores como um todo é também completamente modular. Consiste de inúmeras páginas da web, cada uma por sua vez consistindo de elementos midiáticos separados. Cada elemento pode sempre ser acessado por si só. Normalmente pensamos nos elementos como pertencendo aos seus sites correspondentes, mas

⁹ “Further, and contra much of the hype about ‘new media’, many of the performative and communicative practices that spread via viral video ‘crazes’ are not at all new, but are deeply situated in everyday, even mundane, creative traditions. Rethinking ‘viral video’ in this way may contribute to a better understanding of how the cultures emerging around user created video—imitative, playful and often ordinary—are shaping the dynamics of contemporary popular culture.”

isso é só uma convenção reforçada por aplicativos de navegadores comerciais¹⁰ (MANOVICH, 2003, p. 52).

Há uma transição da estética da internet, de um ambiente guiado por texto e algumas imagens estáticas, para um ambiente orientado para a imagem e o audiovisual em especial, ancorado no fato de que o YouTube é o segundo maior motor de buscas no protocolo da World Wide Web¹¹, atrás apenas do próprio Google. Essa transição tem a ver com o aumento da largura de banda, e consequente capacidade das conexões caseiras suportarem a transmissão de vídeos em tempo real, fenômeno que é acompanhado por um relativo aumento ao acesso a dispositivos de captura e pós-produção imagética – telefones celulares com câmera, aplicativos de edição simples e gratuitos e etc. Embora estes fenômenos devam ser vistos de forma crítica, sobretudo em um país desigual como o Brasil, o fato é que a ascensão do conteúdo audiovisual na internet – e em especial nos SRS – é uma realidade no contexto brasileiro, inclusive aumentando de forma sensível o conteúdo gerado por usuário (CGU).

Esta ascensão está ligada a alguns elementos das mídias digitais e a uma capacidade de moldagem dos recursos audiovisuais. A digitalização de objetos das velhas mídias e os princípios de persistência e *buscabilidade* (BOYD, 2007) que estão presentes no âmbito dos SRS criam uma espécie de reserva de bens imagéticos, matéria prima para misturas e novas criações. O contexto de criação está inserido em um quadro referencial da cultura popular (SILVA, 2014) onde os indivíduos nas redes compartilham alguns dos mesmos referenciais de conteúdo. Nesse sentido, o potencial emancipador presente no contexto da cultura popular se torna cada vez mais ativo, extrapolando as leituras oposicionistas presentes em Hall (2006) e se manifestando através de formas de produção criativas já que os usuários não se limitam em decodificar o que é apresentado e sim em desvendar os códigos midiáticos através da desmontagem e remontagem dos conteúdos em um processo de seleção, transformação e redistribuição imbricado no funcionamento dos meios (SILVA, 2014).

No contexto dos SRS os consumidores/produtores, no entanto se tornam cada vez mais numerosos – e sobretudo essas práticas se tornam cada vez mais visíveis – com um forte conteúdo de empoderamento e crença no *broadcasting* pessoal. Assim, paródias,

¹⁰ “World Wide Web as a whole is also completely modular. It consists from numerous Web pages, each in its turn consisting from separate media elements. Every element can be always accessed on its own. Normally we think of elements as belonging to their corresponding Web sites, but this just a convention, reinforced by commercial Web browsers.”

¹¹ <Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/forbesagencycouncil/2017/05/15/are-you-maximizing-the-use-of-video-in-your-content-marketing-strategy/#7d011a203584>> Acesso em 28/05/2018.

sátiras, “remisturas” e *memes* audiovisuais em geral vão florescer nesse contexto, onde cada vídeo individualmente é relevante, mas a quantidade de cópias e repetições se torna um importante elemento na avaliação da relevância dos conteúdos a partir da sua circulação nas diferentes redes.

No ambiente dos SRS o CGU é uma parte fundamental que integra a paisagem audiovisual dessas plataformas. A crescente profissionalização dos conteúdos que é vista, sobretudo no YouTube, reflete o efeito de um modelo de negócios que remunera os criadores. Embora este modelo tenha uma série de implicações e complexidades mesmo assim parece ser um importante índice para entender a profissionalização do conteúdo na rede, além da entrada de atores já construídos nas mídias tradicionais.

No entanto, a organização do YouTube como rede social se baseia na criação individual de cada um. O slogan do site “*broadcast yourself*” ou transmita a si mesmo, indica a ideia fundante do serviço. Nesse sentido, Burgess (2014) – ao analisar o advento do que ela chama do gênero “*bedroom music*” onde um indivíduo aparece em quadro, em geral no próprio quarto, tocando algum instrumento para a câmera – identifica algo que parece fundamental para pensar gêneros e formatos no YouTube e nos SRS como um todo.

Em si mesma, “Ultimate Canon Rock” é um ato de criatividade vernacular iterativa que emergiu da dinâmica conversacional do YouTube como uma rede social tanto quanto de qualquer desejo de auto-expressão. O vídeo captura as formas nas quais pequenas contribuições de um grande número de participantes coletivamente acumulam mais do que a soma de suas partes; o valor do vídeo como um elemento na cultura participativa não pode ser atribuído para um só produtor original (porque, por exemplo, não há um)¹² (BURGESS, 2014, p. 93).

A autora toca em um elemento que parece central ao pensar as formas de expressão audiovisual nos SRS, a questão da autoria é tomada de forma diferente ao tradicionalmente pensado no campo do audiovisual, e, além disso, o valor do vídeo em si está colocado como um elo em uma cadeia de produção dentro do contexto de cultura participativa que emerge nos SRS.

O gênero de música no quarto demonstra como usos relativamente simples de tecnologia audiovisual (gravando direto na câmera e fazendo upload sem muita edição) e gêneros altamente constritivos (o cover musical), enquanto não necessariamente contribuem para o “avanço” da

¹² “In itself, ‘Ultimate Canon Rock’ is an act of iterative vernacular creativity that has emerged out of the conversational dynamics of YouTube as a social network as much as out of any desire for self-expression. The video captures the ways in which small contributions from a large number of participants collectively add up to much more than the sum of their parts; the value of the video as an element in participatory culture cannot be attributed back to an original producer (because, for one thing, there isn’t one).”

estética do meio, pode convidar mais participação estabelecendo uma regra clara¹³ (BURGESS, 2014, p. 94).

Os diferentes gêneros, ou talvez o melhor termo seja formatos, que emergem no YouTube são um produto da forma como a plataforma permite a interação entre os usuários “[...] no YouTube o conteúdo do vídeo em si mesmo é o principal veículo de comunicação e de conexão social.”¹⁴ (BURGESS & GREEN, 2008, p. 5). Como o vídeo é a principal forma de interagir no contexto do site (embora existam comentários e mais recentemente mensagens entre os usuários possam ser trocadas) essa “conexão social” se dá a partir do tecido audiovisual de forma central. Nesse sentido, o avanço estético e de linguagem ocorre de forma dinâmica e a partir da interação entre estas obras audiovisuais.

Alguns exemplos de inovações no protótipo básico do vlog incluem o uso do estilo de edição de plano e contra-plano para criar a impressão do *vlogger* tendo uma conversa com si mesmo; o uso da tela dividida e do *chorma-key*; e um significativo e crescente nível de hibridização genérica de forma que performances musicais, comédia de *stand-up*, e blog sobre a vida se mesclam e recombina para criar novas convenções genéricas e possibilidades expressivas¹⁵ (Ibidem, p. 6).

Burgess & Green (2008) argumentam que o *vlog*, embora não seja uma criação originada do YouTube, é uma forma de criação de vídeo online quase exclusivamente gerada por usuário, e o principal formato encontrado no YouTube. Esse formato, para os autores, convida o debate e as respostas.

Pareceu no nosso estudo que, mais do que qualquer outra forma, o *vlog* como um gênero de comunicação convida crítica, debate e discussão. Resposta direta, através de comentários e vídeos, é central para este modo de engajamento¹⁶ (Ibidem, p. 7).

Essa prática sedimenta a ideia de uma comunidade de criadores que avança sua gramática audiovisual a partir a troca. Os vídeos resposta são um grande formato presente na plataforma, inclusive o canal “Mamãe, Falei” (analisado posteriormente neste trabalho) dedica uma série inteira aos vídeos resposta produzidos no canal.

¹³ “The bedroom music genre demonstrates how relatively simple uses of video technology (recording straight to camera and uploading without much editing) and highly constrained genres (the musical cover), while not necessarily contributing to the aesthetic ‘advancement’ of the medium, can invite further participation by establishing clear rule.”

¹⁴ “(...) in YouTube the video content itself is the main vehicle of communication and of social connection.”

¹⁵ “Some examples of innovations on the basic prototype of the vlog entry include the use of shot-reverse-shot-style editing to create the impression of the vlogger having a conversation with him/herself; the use of split screens and green screens; and a significant and growing level of generic hybridity, so that musical performances, stand-up comedy, and life-blogging merge and recombine to create new generic conventions and expressive possibilities.”

¹⁶ “It seemed in our study that, more than any other form, the vlog as a genre of communication invites critique, debate and discussion. Direct response, through comment and via video, is central to this mode of engagement.”

Para além do *vlog*, existem diversos formatos que podem ser identificados e delimitados, até um certo ponto, no contexto do audiovisual presente nos SRS. Os vídeos de culinária são uma parte relevante da paisagem audiovisual nos SRS, tanto no YouTube quanto no Facebook, guardando suas similaridades e diferenças. Podemos identificar desde exemplos mais tradicionais e ligados a uma estética já sedimentada em produtos televisivos, embora com suas especificidades ligadas ao contexto dos SRS¹⁷ até vídeos mais claramente destinados às plataformas online, que são adaptados e encaixados nas formas de interação e organização dos sites. Um exemplo paradigmático são os vídeos da página Tasty Demais¹⁸ no Facebook, que, ao se apresentarem em formato específico para melhor encaixe no fluxo da linha do tempo, passam as informações essenciais à receita sem a utilização do som e utilizarem como padrão durações curtas, emergem como um produto altamente específico para os SRS, trazendo altas taxas de visualização e circulação, sobretudo no Facebook. Outro formato comum são vídeos que ensinam técnicas de artesanato, construção e bricolagem, alguns exemplos se assemelham muito às características dos vídeos de culinária da página Tasty (Nifty),¹⁹ outros seguem uma estética mais calcada no apresentador (I Like to Make Stuff).²⁰

Um formato que emerge de forma notável no YouTube principalmente é o vídeo ensaio, que se assemelha ao gênero já delimitado na literatura e no próprio cinema em sua estética, mas que vai abordar os mais diferentes conteúdos, de análises fílmicas,²¹ literárias e musicais²², que utilizam o conteúdo que analisam na própria análise, a assuntos políticos e sociais²³. As resenhas de filmes, músicas, literatura, videogames e bens de consumo em geral são um formato a parte que vai utilizar as próprias obras como ilustração dos argumentos, embora se distanciando do ensaio pelo conteúdo da argumentação. As críticas de bens de consumo, desde maquiagem até eletrônicos dão

¹⁷ Canal Ana Maria Brogui <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/brogui>> Acesso em 06/06/2018, canal Cozinha de Jack <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/cozinhadejack>> Acesso em 06/06/2018, e canal Panelinha <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/sitepanelinha>> Acesso em 06/06/2018.

¹⁸ <Disponível em: <https://www.facebook.com/tastydemais>> Acesso em 06/06/2018.

¹⁹ <Disponível em: <https://www.facebook.com/buzzfeedniftybrasil>> Acesso em 06/06/2018.

²⁰ Canal “I Like to Make Stuff” <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/iliketomakestuffcom>> Acesso em 06/06/2018.

²¹ Canal Copião <Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCmGNypiu7iC6b827QCM-GHw>> Acesso em 06/06/2018 e Canal Entre Planos <Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCZq_CYXRoRjKqidapMPujaQ> Acesso em 06/06/2018.

²² Canal Nerdwriter <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Nerdwriter1>> Acesso em 06/06/2018.

²³ Canal Vox <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/voxdotcom>> Acesso em 06/06/2018.

origem a um formato próprio que se convencionou a chamar “unboxing”,²⁴ ou “o que tem na caixa?” em uma fetichização incisiva da mercadoria e do ato de consumo.

Broeren (2009) argumenta também pela existência de um formato de “*physical display*”, ou mostração física. Para o autor a categoria “[...] consiste principalmente de pessoas realizando truques ou acrobacias – acrobacias de bicicleta, truques de mágica, etc.”²⁵ (p. 160). Pode se acrescentar que, para além dos truques e manobras,²⁶ existe uma dimensão do perigo físico e da captura de um ato chocante de afetação corpórea neste formato. Desde vídeos de desafios²⁷ até exemplos de desafio ao corpo que negam o bom senso.²⁸ Este tipo de formato têm uma tradição televisiva histórica nos quadros de trapalhadas e videocassetadas, mas emerge no ambiente dos SRS de forma particular. A captura de fenômenos espetaculares da natureza também tem um espaço no formato, para Broeren:

Outro tipo que pode ser incluído na categoria de mostração física é a apresentação da fisicalidade natural; uma demonstração do poder da natureza. Exemplos disso são filmes de ondas quebrando em rochas em uma tempestade, fortes trovoadas, e água sendo jogada e se tornando neve instantaneamente em baixas temperatura²⁹ (BROEREN, 2009, p. 160).

O autor argumenta então por uma permanência do regime de atrações no contexto do audiovisual nos SRS. Outros pesquisadores vão trazer reflexões também nesse sentido, ao qual agregamos a nossa, delineada no capítulo 2. Rizzo (2008) argumenta que o conceito de atrações pode ser útil para compreender os sites de compartilhamento de vídeos como o YouTube, para a autora “Esse senso de exibicionismo é levado ao extremo enquanto espectadores são não somente convidados a olhar, mas também a postar comentários e vídeos-resposta”³⁰ (p. 2). Baptista (2010) vai trazer uma reflexão

²⁴ Um exemplo é o vídeo “O NOVO MOTO G6 PLUS MUDOU e PARA MELHOR! UNBOXING e IMPRESSÕES!” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xhwfgv795KI>> Acesso em 06/06/2018.

²⁵ “(...) mostly consists of people performing stunts or tricks—bike stunts, magic tricks, etcetera.”

²⁶ Canal de Casey Neistat <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/caseyneistat>> Acesso em 06/06/2018.

²⁷ Um exemplo é o “Desafio do Balde de Gelo” que viralizou como uma forma de atrair atenção para a Esclerose lateral amiotrófica. <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0a7ZjxRuKM>> Acesso em 06/06/2018.

²⁸ Vídeo “Banheira de Nutella” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AqR1KBhVvL8>> Acesso em 06/11/2019.

²⁹ “Another type that can be included in the category of physical display is the presentation of natural physicality: a display of the power of nature. Examples of this are films of waves breaking onto a rocky beach in a storm, heavy thunderstorms, and water thrown and turning to snow instantly at very low temperatures.”

³⁰ “This sense of exhibition is taken to an extreme as audiences are not only invited to look but also post comments and video responses.”

semelhante ao propor que o YouTube seria o “novo cinema de atrações”, o autor sugere a importância do mesmo aspecto interativo colocado anteriormente por Rizzo:

[...] há um outro aspecto através do qual o YouTube leva o modo de exibição atractivo ao seu limite. Esse aspecto é a natureza dialógica do YouTube, isto é, a possibilidade de partilhar, comentar e até mesmo criar novos filmes como respostas a outros (n.p.).

A dimensão espetacular desse formato tem uma ligação com um outro formato relevante na pesquisa que são os vídeos de manifestação política, analisados com mais detalhe em outro capítulo deste trabalho. A centralidade do corpo e o carácter espetacular e sensacional são elementos centrais dos exemplos, embora o discurso político se apresente também em outros formatos de forma reiterada, como o *vlog*.

Um formato presente nos SRS é o documentário. Embora já sedimentado em diversas outras mídias o formato documental aparece nos SRS com algumas particularidades. No YouTube não são poucos os canais que se dedicam a produção de conteúdo noticioso e factual através do audiovisual embora alguns dos exemplos se originem da mídia tradicional, existem diversos exemplos que se constroem a partir da sua produção destinada para os SRS. Existem exemplos que se assemelham mais ao documentário audiovisual tradicional³¹ e outros que dialogam mais com as características dos SRS.³² Há sobretudo uma diferença notável no conteúdo factual e noticioso audiovisual entre o YouTube e o Facebook quanto ao uso do som. No Facebook os exemplos tendem a apresentar a maior parte da informação de forma visual, através de letreiros e legendas, por conta de uma característica intrínseca à plataforma que faz a maior parte dos usuários assistirem os vídeos sem som.³³

Outro formato que se baseia no factual é o educativo. No YouTube sobretudo há uma quantidade enorme de vídeos que ensinam, desde produtos que mesclam entretenimento e educação³⁴ até vídeo aulas³⁵ e o que se convencionou a chamar tutorial,

³¹ Canal da Agência Pública <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/apublica>> Acesso em 06/06/2018 e canal da TV Folha <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Folha>> Acesso em 06/06/2018.

³² Página do The Intercept <Disponível em: <https://www.facebook.com/TheInterceptBr/videos/2104514226503281/>> Acesso em 06/06/2018 e página 60 Second Docs <Disponível em: <https://www.facebook.com/60SecDocs/videos/vl.602905593242409/1458000947631360/?type=1>> Acesso em 06/06/2018.

³³ No Facebook o conteúdo audiovisual por padrão começa a ser reproduzido automaticamente na linha do tempo do usuário sem som. O sistema exige uma ação do internauta, um clique, para começar a reproduzir o som dos vídeos.

³⁴ Canal Nerdologia <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/nerdologia>> Acesso em 06/06/2018 e canal Nostalgia <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/fecastanhari>> Acesso em 06/06/2018.

³⁵ Canal Descomplica <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/sitedescomplica>> Acesso em 06/06/2018.

vídeos explicativos que ensinam desde a troca de uma resistência de chuveiro até a realização de operações complexas em softwares de computador.

Os conteúdos voltados para o público infantil e adolescente são numerosos. Embora não se restrinjam a um só formato existem alguns formatos próprios dessa seara. Há uma grande concentração de conteúdos infantis que derivam das mídias tradicionais, desde episódios de desenhos animados a videocliques, porém existem muitos vídeos produzidos para o público no âmbito das redes sociais, é possível citar os formatos de resenha e “unboxing” voltados para brinquedos ³⁶ e a enorme variedade de vídeos voltados para os jogos eletrônicos, que emerge como um formato por si só. O YouTube possui uma plataforma própria voltada somente para os videogames, chamado YouTube Gaming,³⁷ onde são postadas resenhas de jogos³⁸ e sobretudo são feitas transmissões ao vivo de usuários jogando com frequência³⁹, essas transmissões costumam ter um alto grau de interação entre espectadores.

O formato humorístico toma várias formas no contexto dos SRS, muitas das quais são faladas aqui, mas um formato cada vez mais comum para o conteúdo humorístico são os esquetes, altamente populares no YouTube sobretudo. São vídeos que se constroem apoiados em um forte apelo à intertextualidade, utilizando de um quadro referencial cultural comum aos públicos das redes, para Gurney “Comedy, especially when operating in the common mode of parody, constantly borrows from and reconstructs other texts and consequently casts them in relief, imploring audiences to hold them up for inspection.” (p. 7). Exemplos relevantes são os vídeos do Porta dos Fundos ⁴⁰ e Parafernália.⁴¹

Um formato extremamente próprio dos SRS são os vídeos que apresentam algo que só pode ser descrito como “fofura”, são vídeos de bichos, sobretudo gatos, crianças e imagens “bonitinhas” em geral. Este formato é definido menos por uma partilha de características estéticas em comum e mais pelo conteúdo que apresentam. O que talvez possa ser um dos principais formatos do YouTube é o formato musical, para Burgess:

Existem também muitos vídeos altamente populares no YouTube que foram originalmente feitos por empresas da “mídia tradicional” como redes de televisão e grandes gravadoras musicais (especialmente os

³⁶ Exemplo do canal Luccas Neto <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c50qpuXMcnM>> Acesso em 06/06/2018.

³⁷ <Disponível em: <https://gaming.youtube.com/>> Acesso em 06/06/2018.

³⁸ Exemplo do canal Zangado <Disponível em: https://gaming.youtube.com/watch?v=T37nK72Mi1A&list=PLGoVECOpVqwTg1oFgRe_LGDVDaMFLiVR> Acesso em 06/06/2018.

³⁹ <Disponível em: <https://gaming.youtube.com/live>> Acesso em 06/06/2018

⁴⁰ <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/portadosfundos>> Acesso em 06/06/2018.

⁴¹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/user/canalparafernalia>> Acesso em 06/06/2018.

videoclipes no *top 40* – de fato, muitos dos vídeos mais vistos e mais “favoritados” de todos os tempos são videoclipes oficiais)⁴² (BURGESS, 2014, p. 88).

O formato é diverso e amplo, podem ser pensados tanto os videoclipes oficiais (que ganham no YouTube talvez sua principal janela de exibição) quanto os vídeos amadores. Para Broeren

A demonstração musical, por exemplo, que consiste em pessoas se gravando tocando músicas, se reporta diretamente a um contexto de *vaudeville*. Naturalmente, o cenário difere: ao invés de um palco de teatro, a maior parte destes clipes de vídeo são gravados nas casas das pessoas. O gênero pode ser grosseiramente subdividido em três categorias: pessoas fazendo dublagem de gravações originais de músicas populares, pessoas gravando seus próprios *covers* das músicas dos seus artistas favoritos, e pessoas gravando suas próprias músicas⁴³ (BROEREN, 2009, p. 159).

A dimensão da mostra de si é importante quando se pensa no formato da performance musical, mesmo amadora.

Mas enquanto o aspecto auricular obviamente pareceria tomar dominância nestes tipos de filmes, é de fato o visual que é mais importante, já que o aspecto de literalmente se mostrar é central para todos os três. Endereçamento ao espectador é forte também em todos as três categorias, com os que fazem a performance em geral olhando diretamente para a câmera e frequentemente apresentando a música para a audiência⁴⁴ (Ibidem).

Embora a listagem e identificação de exemplos de diversos formatos aqui apresentados seja importante para dar conta da diversidade e particularidade da paisagem audiovisual nos SRS o que parece central para a compreensão dessa produção é a forma como os vídeos emergem, circulam e se misturam. Os formatos nos SRS se apresentam e hibridizam de forma extremamente dinâmica, a partir da dimensão participativa, fragmentária e errante com que os audiovisuais são produzidos e circulam no interior das redes. Dar conta da totalidade de formatos e formas de expressão audiovisual nos SRS não é factível e sobretudo não é central para a compreensão da forma como essa produção

⁴² “There are also many highly popular YouTube videos that were originally contributed by ‘traditional media’ companies like television networks and major music labels (especially Top 40 music videos—indeed, many of the most viewed and ‘most favoured’ videos of all time are official music videos).”

⁴³ “The musical display, for example, consisting of people recording themselves performing songs, harks back directly to a vaudeville context. Naturally, the setting differs: instead of a theatrical stage, most of these video clips are recorded in people’s own homes. The genre can roughly be subdivided into three categories: people lip-synching original recordings of popular songs, people recording their own cover versions of songs by their favorite artists, and people recording their own songs.”

⁴⁴ “But while the aural aspect obviously would seem to take dominance in these types of films, it is in fact the visual that is most important, since the aspect of literally showing oneself is central to all three. Audience address is also strong in all three categories, with the performers usually looking directly at the camera and often introducing their song to the audience.”

se dá, a impossibilidade de precisar essas subdivisões é um dado colocado *a priori* para analisar o audiovisual nos SRS.

Os argumentos desenvolvidos até aqui se constituem como uma base para a reflexão acerca dos objetos escolhidos para análise. O arcabouço de estudo da internet, dos sites de redes sociais e do funcionamento das chamadas “novas mídias” como um todo é uma premissa da qual se parte para privilegiar a análise de conteúdo, em especial a análise fílmica dos audiovisuais escolhidos. O campo de estudos do cinema e do audiovisual então emerge como um elemento importante para determinar a forma como a análise será feita, de que maneira estaremos olhando para estes objetos e aonde pretende-se chegar com a pesquisa. A escolha de uma perspectiva qualitativa e de análise de conteúdo se dá a partir de uma proposição que pretende tentar compreender como o discurso político se articula a nível formal no âmbito das redes sociais online. Entendendo que uma análise quantitativa é fundamental, porém já amplamente realizada com relação a estes objetos, aqui se experimenta fazer uma reflexão a partir da relação entre estética e política. Identificando então em uma série de características ligadas ao excesso, ao sensacionalismo e ao regime de atrações, um tipo de gestão política que atua no sentido da restauração de certezas e de uma mobilização moralizante e polarizadora dos sentidos políticos de um internauta/espectador.

Com uma infinidade em contínuo crescimento de audiovisual nos SRS, nossos exemplos necessitam ser delimitados, embora a característica própria das novas mídias de organizar o conteúdo em bases de dados (MANOVICH, 2003) seja um aspecto fundamental para a reflexão e análise. Porém, a análise fílmica que pretendemos realizar pede um recorte de objetos e uma pesquisa qualitativa, que escolhemos por fazer com 5 grupos de ativistas que possuem forte ênfase na internet e no trabalho nos SRS, são eles Mídia Ninja, Jornalistas Livres, Movimento Brasil Livre (MBL), em seu canal oficial e no canal “Mamãe, Falei”, Joice Hasselmann e o Revoltados Online. Sobre os grupos escolhidos, embora em boa parte dos exemplos a serem analisados ao longo do trabalho possa se argumentar por uma aparente ausência de intencionalidade⁴⁵ na articulação da linguagem audiovisual, não nos parece que isso seja impeditivo para se realizar a análise fílmica. Sobretudo pois o que a pesquisa deseja compreender é justamente a relação estabelecida entre obra e espectador, e como a espetatorialidade está implicada a partir do tecido fílmico da obra, ou seja, como o audiovisual se coloca para com o espectador.

⁴⁵ Aqui intencionalidade vai no sentido de um manuseio mais esclarecido, articulado do aparato técnico audiovisual. Um uso ligado a um suposto conhecimento da gramática cinematográfica.

Os objetos escolhidos são movimentos identificados tanto a esquerda, no caso dos dois primeiros, quanto à direita, no caso dos últimos, que têm uma produção relevante de audiovisual em torno de questões políticas. Estes grupos são protagonistas de movimentos tanto contra quanto a favor do impeachment da presidenta Dilma Rousseff (KOBBERSTEIN e CASTRO, 2017; BAIARDI e BASTO, 2016; DIAS, 2017; GALINARI, 2017; LERNER e RIBEIRO, 2017). Embora existam outros movimentos com representação nas redes sociais online que são também partes relevantes do processo neste período – as páginas Vem Pra Rua, Movimento Contra a Corrupção, Partido Anti-PT, Frente Brasil Popular e Frente Povo Sem Medo, para citar algumas – a escolha por estes aqui apresentados se dá a partir da identificação de uma centralidade no uso do audiovisual de produção própria como ferramenta de articulação de seus discursos políticos.

Capítulo 1. Política e audiovisual no contemporâneo

“Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.”

Karl Marx, **O 18 de Brumário de Louis Bonaparte**.

Existem diversas abordagens para análise da política e da sociedade como um todo a partir das ciências sociais, e, embora fuja ao escopo deste trabalho uma ampla revisão da literatura do campo, é necessária uma breve reflexão no sentido de localizar a discussão que será realizada a partir dos SRS, da análise fílmica e de seus sentidos políticos. Para este fim optamos pela mobilização de alguns autores específicos para contextualizar nossa discussão, que, embora seja de cunho político, tem no seu cerne a questão da análise fílmica.

O trabalho de Frédéric Lordon (2015) propõe um resgate do pensamento de Spinoza (2009) e uma interessante conjugação deste com o pensamento estruturalista hegemônico nas ciências sociais durante boa parte do século XX. O autor defende que

[...] a redescoberta das emoções está muito vinculada ao retorno, após muitas décadas, das figuras do indivíduo, do ator e do sujeito; recolocadas no centro da paisagem teórica das ciências sociais – não é lógico que acabemos por nos interessar por seus “sentimentos”, depois de nos interessarmos por suas ações e seus discursos? (LORDON, 2015, p. 8).

Embora Lordon deixe claro que este resgate das emoções para o jogo social não signifique “[...] enclausura-lo imediatamente em um subjetivismo sentimental, preocupado com os estados singulares da alma do ‘ator’”. (Ibidem, p. 9), parece fundamental trazer para o centro da discussão a questão dos desejos e dos afetos, no sentido que Spinoza dá a esses termos: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2009, p. 98). Nesse sentido, os indivíduos se movem e agem a partir de desejos e afetos, para Lordon

[...] são as afecções pelas coisas exteriores e os afetos que se seguem que colocam os corpos em movimento, fazendo deles corpos concretamente desejantes, assim determinados a realizar coisas particulares” (LORDON, 2015, p. 64).

No entanto essas “coisas exteriores” frequentemente têm, segundo o autor “qualidades sociais”, ou seja, podem “[...] ter o caráter abstrato de estruturas, de instituições ou de relações sociais” (Ibidem).

Para o autor então os desejos movem os indivíduos a se afetarem, porém esses afetos “[...] não são senão o efeito das estruturas nas quais os indivíduos estão mergulhados.” (Ibidem, p. 10), propondo assim o conceito de “estruturalismo das paixões”. Um dos exemplos colocados no sentido de determinar o conceito é ligado a relação salarial própria do capitalismo. Analisada por outros vieses em trabalhos de outros autores, Lordon vai dizer que “Tantos são os afetos que podem estar imediatamente vinculados à configuração em vigor na relação salarial: as estruturas *se exprimem* nos indivíduos na forma de desejos” (Ibidem, p. 13).

A proposição de pensar a questão política a partir dos afetos, do corpo e dos desejos é central para este trabalho, pois entendemos que, sobretudo no objeto em questão – o audiovisual nos SRS – a política se materializa de forma privilegiada a partir do corpo, conforme será discutido em mais detalhes mais à frente. Nesse sentido, a reflexão de Safatle (2016) nos ajuda a compreender a necessidade de pensar a política por esse viés.

Se não é possível pensar a instauração política sem apelar às metáforas corporais é porque, na verdade, constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado [...] (SAFATLE, 2016, p. 23).

O autor discute a questão política no contemporâneo, sobretudo no contexto do neoliberalismo a nível global, a partir do medo – afeto triste, negativo, que retira a potência afetiva dos indivíduos, no pensamento espinosista. Para o autor,

[...] compreender sociedades como circuitos de afetos implicaria partir dos modos de gestão social do medo, partir de sua produção e circulação enquanto estratégia fundamental de aquiescência à norma” (Ibidem, p. 18).

Outro ponto importante no pensamento de Safatle é compreender a sociedade como um circuito de afetos, e, para o autor o medo está em um lugar privilegiado sobretudo na conjuntura do neoliberalismo e do estágio atual do capitalismo global:

A espada que carrego, as trancas na minha porta e em meus baús, os muros da cidade na qual habito são índices não apenas do desejo excessivo que vem do outro. Eles são índices indiretos do excesso do meu próprio desejo (Ibidem, p. 61).

A reflexão de Lordon dialoga com essa ideia de que desejos e afetos movem as estruturas da sociedade e das instituições ao pensar em “formações macrossociais do desejo” (LORDON, 2015, p. 74), que se exprimem, por exemplo, nas

[...] estruturas do capitalismo, em suas configurações históricas sucessivas, que dão aos homens da era capitalista os objetos em que suas energias conativas se investirão, que determinam os movimentos de corpos assalariados, primeiramente, para lutar contra o perecimento, depois, pelas alegrias extrínsecas do consumo mercantil, e, enfim, pelas

alegrias intrínsecas da “vida preenchida” ou da “vocação realizada” no e pelo trabalho” (Ibidem).

Nesse sentido, discutir uma aproximação entre afetos, desejos e estruturas sociais   também pensar *como* essas relações se dão. Para Lordon,

  pelas intera es institucionais, tais como elas põem em cena “objetos” (pessoas) que se operam não são a efetuação, mas a *localização* das relações sociais, e por elas as afecções concretas com que os corpos individuais são afetados – logo *in fine* a expressão local das estruturas globais que sustentam cada relação (Ibidem, p. 78).

Essa “localização das relações sociais” pensada a partir dos afetos traz uma importante noção para a análise dos objetos neste trabalho. Discutiremos mais a frente alguns marcadores de ordem est tica inseridos no tecido fílmico em si que fazem uma ligação quase direta entre obra, sujeito político em cena e espectador que traz para a equação justamente a ideia de que os corpos são afetados nesse local de relação individual entre si, sobretudo no contexto dos SRS.

Compreendendo a questão da a o política dessa forma, precisamos pensar o que isso significa no contexto contemporâneo a partir dos SRS. Para Sibilia (2011),

Criam-se assim, nas micropolíticas do dia-a-dia, os corpos ansiosos e empreendedores da atualidade, sempre conectados e inter-hiperativos, além de refratários   imprevisibilidade do acaso e amedrontados pela possível abertura do futuro [...] (p. 654).

Esse contexto narrado pela autora está imbricado com uma forma de ver, interagir e prestar atenção que sofre um certo deslocamento, talvez não por causa do advento dos SRS, mas certamente em conjunto com esse processo.

Para Jonathan Crary (2013) a consolidação da modernidade, em um momento pós-revolução francesa e em meio a primeira revolução industrial, faz surgir um deslocamento no modelo de atenção a fim de criar um sujeito que seja produtivo, controlável e previsível. O autor defende que há uma diminuição da amplitude da atenção, que se concentra no isolamento do indivíduo e na quebra das atividades em pequenas tarefas, típica do ambiente da fábrica e da linha de montagem.

Interessa-me como a modernidade ocidental desde o século XIX exigiu que os indivíduos se definissem e se adaptassem de acordo com uma capacidade de “prestar atenção”, ou seja, de desprender-se de um amplo campo de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos (p. 25).

Essa condição de atenção não é natural, mas motivada por necessidades econ micas em um novo modo de produção em ascensão no século XIX e ligada a uma necessidade de um modelo de atenção disciplinar, ligado ao ambiente escolar e do

trabalho, mas que também se manifesta de forma diversa no âmbito do consumo de massa.

Para Benjamin (1987):

[...] a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo (p. 194).

Embora ligada a uma noção da visualidade, Crary (2013) defende que a cultura do espetáculo “(...) não está fundada na necessidade de fazer um sujeito ver, mas em estratégias pelas quais os indivíduos se isolam, se separam e *habitam* o tempo destituídos de poder.” (p. 27). Dito isso, nesse estágio de desenvolvimento da sociedade com os diversos aparelhos que habitam o dia a dia dos indivíduos, é preciso concordar com Manovich (2003) quando este diz que

Por enquanto, nós claramente vivemos na sociedade da tela. As telas estão em todos os lugares: as telas dos agentes das linhas aéreas, atendentes de inserção de dados, secretárias, engenheiros, médicos, pilotos, etc.; as telas do caixa eletrônico, das caixas de supermercado, painéis de controle de carros, e, claro, as telas de computadores. Ao invés de desaparecer, a tela ameaça tomar conta dos nossos escritórios, cidades e casas⁴⁶ (p. 114).

Uma importante atualização nesta reflexão é a presença contínua da tela do smartphone na vida das pessoas. Estas telas, no entanto, se diferem do que ele chama de “tela clássica”, aquela que vem da tradição da pintura renascentista e posteriormente do cinema que aponta a existência de outro espaço, “[...] outro mundo tridimensional cercado pelo quadro e situado dentro do nosso espaço normal. O quadro separa dois espaços absolutamente diferentes que de alguma maneira coexistem.”⁴⁷ (Ibidem, p. 99). Essa tradição está ligada a estabilidade de uma tela que busca a ilusão completa e a suspensão de descrença do espectador diante daquele espetáculo. Para o autor, porém,

Essa estabilidade foi desafiada pela chegada da tela do computador. De um lado, ao invés de mostrar uma imagem única, a tela do computador tipicamente mostra um número de janelas coexistentes. De fato, a coexistência de um número de janelas sobrepostas é um princípio fundamental da Interface Gráfica de Usuário (GUI). Nenhuma janela sozinha domina completamente a atenção do espectador⁴⁸ (Ibidem, p. 100).

⁴⁶ “For now, we clearly live in the society of a screen. The screens are everywhere: the screens of airline agents, data entry clerks, secretaries, engineers, doctors, pilots, etc.; the screens of ATM machines, supermarket checkouts, automobile control panels, and, of course, the screens of computers. Rather than disappearing, the screen threatens to take over our offices, cities and homes.”

⁴⁷ “(...) another three-dimensional world enclosed by a frame and situated inside our normal space. The frame separates two absolutely different spaces that somehow coexist.”

⁴⁸ “This stability has been challenged by the arrival of the computer screen. On the one hand, rather than showing a single image, a computer screen typically displays a number of coexisting windows. Indeed, the

Se a distração só pode ser entendida, segundo Crary (2013), na relação com o aumento e deslocamento de normas e práticas de um determinado modelo de atenção, a exigência de atenção em uma multiplicidade de estímulos concomitantes típica da experiência com o computador e a internet revela um modelo diverso, também economicamente motivado, próprio para um novo estágio do capitalismo global. O borramento das fronteiras entre trabalho e diversão é um elemento central desse modelo de atenção, segundo Manovich (2003):

O melhor exemplo desta convergência é um navegador da Web usado tanto no escritório quanto em casa, para trabalho e para diversão. A esse respeito a sociedade da informação é bem diferente da sociedade industrial, com a sua clara separação entre o campo do trabalho e o campo do lazer⁴⁹ (p.77).

No contexto das mídias digitais, sobretudo da internet, esse novo deslocamento de um modelo que privilegia uma concentração singular para um outro que exige um desdobramento da atenção em uma série de atividades diferentes revela a formação subjetiva de um sujeito centrado na experiência moldada pela tela do computador “[...] essa experiência chave da vida moderna: janelas dinâmicas da GUI, multitarefa, motores de busca, bases de dados, espaço navegável, e outros.”⁵⁰ (Ibidem, p. 276)

Crary (2013) identifica em uma suposta epidemia do déficit de atenção e outras patologias em torno da ausência de concentração na virada do século XX para o século XXI uma crise massiva do modelo de atenção hegemônico da modernidade. O que parece no entanto é que há uma outra concepção que se impõe a partir das mudanças econômicas e sociais que exigem uma atenção múltipla e contínua no contexto de um capitalismo cognitivo que precisa de sujeitos conectados o tempo inteiro em uma infinidade de redes e plataformas dos mais diversos formatos e organizações. Nesse contexto que os audiovisuais estudados neste trabalho vão emergir, para além dos elementos de uma cultura participativa e de uma materialidade construída a partir das noções de intertextualidade e interatividade, a fragmentação da experiência do indivíduo nos termos aqui explicitados é um elemento constitutivo dessa paisagem audiovisual que emerge no ambiente da internet.

coexistence of a number of overlapping windows is a fundamental principle of modern GUI. No single window completely dominates the viewer's attention.”

⁴⁹ “The best example of this convergence is a Web browser employed both in the office and at home, both for work and for play. In this respect information society is quite different from industrial society, with its clear separation between the field of work and the field of leisure.”

⁵⁰ “(...) this key experience of modern life: dynamic windows of GUI, multi-tasking, search engines, databases, navigable space, and others.”

1.1 O deslocamento do discurso político

A questão da política como gestão do visível, de percepções e de um sentimento geral da população passa longe de ser algo recente. Wilson Gomes (2014) traz um relato fundamental localizando essa preocupação já no tempo de Maquiavel e Luís XIV. O autor destaca que “[...] uma parte relevante da atividade política se realiza na arena de disputa pela opinião pública – portanto, realiza-se como política de opinião – podemos dizer que esta última é, sobretudo, competição pelo fazer ver, fazer pensar, fazer sentir.” (p. 275).

Para o autor, pensar em política aliada a ideia de espetáculo está relacionada a três dimensões diferentes: uma dimensão que divide as pessoas em duas condições, ou de atores ou de espectadores; outra que diz respeito a qualidade dramaturgica do fazer político, que envolve atuação, figurino, cenários e etc; e uma terceira que fala do espetacular como “[...] o notável, o admirável, o apreciável, o que não pode deixar de ser visto, o que enche os olhos.” (Ibidem, p. 301). Para fins de discussão neste trabalho optamos por pensar a questão da política e do espetáculo abarcando todas as três dimensões. Sim, nos parece que no âmbito dos SRS há uma distinção entre atores e espectadores, embora esses espectadores não sejam tão passivos quanto o termo possa levar a crer e estes atores não sejam os únicos dotados de agência e de afetos. Esse jogo entre ator, obra e espectador vai se desenrolar de forma particular no contexto analisado e essa articulação será detalhada a partir principalmente da discussão da noção de “câmera-corpo” no capítulo 3 e da reflexão em torno das matrizes expressivas do excesso no capítulo seguinte a este.

Nos parece também que há uma encenação e um esforço de colocar em cena nos audiovisuais analisados, mesmo que por vezes isso não seja intencional ou feito de forma informada a partir da articulação consciente da linguagem audiovisual. E sobretudo nos parece que os objetos em questão neste trabalho estão de forma intrínseca ligados a ideia de que a ação política é algo que se dá a ver, que é impressionante, admirável e sensacional. Para Judith Butler, em sua reflexão sobre “levantes”, “De qualquer forma, os corpos têm sempre um meio de aparecer no espaço, seja ele físico ou virtual, mesmo que essa maneira de “aparecer” não tenha hipervisibilidade” (BUTLER, 2017, p. 27).

Esses corpos que se levantam, para a autora, estão referenciados por outras experiências, imagens, afetações: “Um levante sempre cita um outro e é animado por imagens e narrativas do anterior. Levantes que não param de se produzir em um lugar e em outros formam uma herança histórica.” (Ibidem, p. 31). Para Antonio Negri

O levante é linguístico, performativo; é de fato uma passagem do dizer ao fazer, mas, sem o dizer, não há levante. Um manifesto, um escrito, uma inscrição, uma mensagem, um símbolo, uma bandeira; um simples aperto de mão para perguntar ou aprovar; ou ainda o punho fechado: são palavras (NEGRI, 2017, p. 45).

Nesse sentido, nos parece que algo central no fazer político contemporâneo é que é preciso que seja algo a ser visto, sentido, experienciado. Para Sibilia,

Por tudo isso, não soa fortuito que vários estudiosos do presente clima cultural se refiram à nossa época como “a era da *performance*”, por se tratar de um momento histórico que registra pressões inéditas sobre os corpos e as subjetividades, instando-os a que melhorem constantemente seu desempenho nos domínios mais diversos (SIBILIA, 2015, p. 354).

Ainda na reflexão de Gomes (2014), temos um interessante resgate etimológico para chegar naquilo que é espetacular.

Outro verbo, do riquíssimo campo semântico visual grego e latino, talvez traduza ainda melhor o que veio a ser atribuído ao adjetivo “espetacular” na língua portuguesa. Trata-se de *miro* (*mirari*), admirar, contemplar, de onde os adjetivos *mirus*, admirável, maravilhoso, e *mirabilis*, o substantivo *miraculum*, maravilha, prodígio. Daí vem *mirabilia*, que são maravilhas, prodígios, mas, antes de tudo, aquilo que enche os olhos, que chama a atenção (p. 298).

Esta passagem então reitera a ideia de que o espetacular é aquilo que deve ser visto, que se articula a partir do visível, do que é dado a ver, do que se apresenta para o espectador de forma quase *pervasiva*. É essa qualidade de se infiltrar, entrar por cada fresta existente para se apresentar ao deleite visual do espectador que parece central nos audiovisuais a serem analisados mais à frente. Quando pensamos em espetáculo político no contexto desse trabalho então estamos articulando essas dimensões.

Os espetáculos da política, como alguns preferem dizer, seriam, nesse sentido, as ações e os discursos da política que não podem deixar de ser vistos, que se impõe pela sua excepcional visualidade, que existem para encher os olhos e os monitores de vídeo, para fabricar imagens técnicas, para ganhar o centro da cena, da praça, da tela. [...] E de tal forma esse é um recurso importante que a ele recorrem tanto a política profissional de partidos quanto a política civil dos movimentos sociais (o Greenpeace é apenas um dos exemplos) na tentativa de impor-se visualmente e de ocupar o centro da cena da comunicação de massa (Ibidem, p. 394).

Essa condição espetacular então nos parece se articular sobretudo a partir de uma herança expressiva que remonta ao que propomos identificar como matrizes expressivas do excesso. Excesso que se apresenta a partir de uma certa retórica e sobretudo diretamente no tecido fílmico.

1.2 Retórica política e retórica do excesso nos SRS

O advento dos SRS traz a necessidade de se refletir sobre o discurso político e o fazer político inseridos nesses novos contextos. Embora não se apresente uma mudança fundamental no jeito de se fazer e dizer a política, é verdade que a discussão que se trava no interior das plataformas online aqui estudadas traz diferentes configurações da política, principalmente na sua dimensão retórica.

O lugar do debate público e da discussão política é um importante ponto de partida ao pensar o discurso político nos SRS, nesse sentido, o trabalho de Papacharissi (2008) sobre a esfera pública no contexto da internet e das redes sociais estabelece um diálogo com a noção habermasiana do conceito e com o pensamento de Arendt (1981) sobre a questão massiva. A autora sustenta que os espaços online não são imunes à comercialização, “Entretanto, eles se tornam adeptos em promover um híbrido de interação comercialmente pública que serve a demandas dos usuários e é simultaneamente mais viável dentro de um mercado capitalista.”⁵¹ (PAPACHARISSI, 2008, p. 22) e assim a tensão entre público e privado é aparente. Arendt então aponta uma reflexão ligada à dificuldade da sociedade de massas de se sustentar.

O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o fator fundamental: antes, é o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras e de separá-las (ARENDR, 1981, p. 62).

Com a qual Papacharissi dialoga ao dizer que:

É precisamente este “entre”, que, enquanto indivíduos agem civicamente a partir do lócus da esfera privada, é preenchido pela mídia digital online. Diferente da mídia digital offline, tecnologias online possuem arquitetura “reflexiva”, responsiva às necessidades de múltiplas esferas privadas, que seriam isoladas se não fosse pelas capacidades conectivas da mídia online⁵² (PAPACHARISSI, 2008, p. 25).

A capacidade conectiva da mídia online então é uma característica fundamental no que tange o pensamento da atuação dos indivíduos politicamente, não sendo possível então pensar em uma esfera pública unificada, algo que mesmo o conceito habermasiano já não dá conta. A dimensão de massa e comunicativa, no entanto, é central para pensar

⁵¹ “However, they become adept at promoting hybrid of commercially public interaction that caters to audience demands and is simultaneously more viable within a capitalist market.”

⁵² “It is precisely this ‘in-between,’ that, as individuals act civically from the locus of the private sphere, is filled in by online digital media. Unlike offline digital media, online technologies possess ‘reflexive’ architecture, responsive to the needs of multiple private spheres, which would be isolated were it not for the connectivity capabilities of online media.”

o agir político nesse contexto. Moraes (2000), há quase duas décadas, já apontava a inevitável contradição que emerge ao pensar o fazer político na internet, embora haja uma clara esperança nas palavras do autor, é latente a compreensão de que a rede está submetida a ação das forças sociais, políticas e econômicas presentes na sociedade como um todo.

Muito menos de imaginar um Eldorado digital, habilitado a suplantar o poderio de veiculação dos megagrupos – o que seria, além de tolice, desconhecer o indiscutível predomínio dos conglomerados multimídias no atual cenário de transnacionalização dos mercados de informação e entretenimento. Quisemos ressaltar, sim, a emergência de potencialidades no âmbito virtual, fundadas em práticas comunicacionais interativas, descentralizadas e não submetidas aos mecanismos habituais de seleção e hierarquização adotados pela grande mídia. As entidades civis valem-se da Internet enquanto esfera pública de comunicação, livre de regulamentações e controles externos, para veicular informações e análises quase sempre orientadas para o fortalecimento da cidadania e para o questionamento de hegemonias constituídas (p. 153).

Nesse sentido, a pesquisa de Christensen (2011) é importante para pensar o fazer político online, ao chamar atenção para o chamado “slacktivism” ou “ativismo de sofá”, que segundo o autor denota uma ação política que demanda o menor esforço, frequentemente realizada pela internet, mas pode também tomar outras expressões: “(...) tal qual usar mensagens políticas de várias formas em seus corpos ou veículos, entrar em grupos do Facebook, ou tomando parte em boicotes de curto-prazo como o Dia de Comprar Nada ou a Hora do Planeta.”⁵³ (CHRISTENSEN, 2011, p. 3). Esta forma de participação política encontra críticas que argumentam que:

(...) ativismo online é tipicamente nada mais que o “ativismo de sofá” isto é, atividades que podem fazer o indivíduo ativo se sentir bem, mas tem pouco impacto em decisões políticas e podem até mesmo distrair cidadãos de outras formas, mais efetivas, de engajamento⁵⁴ (Idem, p. 6).

Construindo então uma forma de engajamento que é também, e por vezes principalmente, uma estratégia de distinção, como uma mercadoria que agrega valor a um determinado indivíduo, através da divulgação de certas ações políticas no espaço online. Ainda que uma certa “comodificação” do ativismo seja latente no contexto das redes sociais, Christensen sustenta que ao contrário do que se defende em certas críticas ao “ativismo de sofá”,

⁵³ “(...) such as wearing political messages in various forms on your body or vehicle, joining Facebook groups, or taking part in short-term boycotts such as Buy Nothing Day or Earth Hour.”

⁵⁴ “(...) online activism is typically nothing more than slacktivism, that is, activities that may make the active individual feel good, but have little impact on political decisions and may even distract citizens from other, more effective, forms of engagement.”

(...) a maior parte da pesquisa recente sugere uma positiva – embora fraca – ligação entre a atividade online e o engajamento em participação política offline. Isso sugere que se envolver em atividades políticas sem esforço online não substitui formas tradicionais de participação, se muito, elas reforçam o engajamento offline⁵⁵ (*Ibidem*).

Aldé (2011), ao analisar diferentes perfis de internautas, vai comungar dessa opinião, trazendo uma definição diferente de ação política para o espaço online.

A experiência online, com suas práticas de interatividade e compartilhamento, audiência pessoal e seletiva, propõe uma mudança na abrangência de escopo da política, que pode estar presente em esferas mais microscópicas e cotidianas, próximas do indivíduo. Assim, reencaminhar um e-mail, pertencer a um grupo público ou clicar em apoio a uma petição, por exemplo, representam para várias pessoas tipos de atividade política (p. 386).

Embora esteja incorporada na lógica da cultura participativa, de uma noção do compartilhamento de informação e ação comunitária, o YouTube – que é o maior site de compartilhamento de vídeos em funcionamento – não traz na sua arquitetura enquanto plataforma um privilégio à colaboração e a ação coletiva no que tange a produção audiovisual. O slogan do site que destaca a transmissão de si mesmo encapsula uma organização prática e técnica que está ligada a individualidade. Apesar de, como já foi discutido anteriormente, os formatos e conteúdos que circulam no site emergirem de um contexto de mistura e participação, não parece ser essa a função primordial da plataforma enquanto rede social online.

Um dos mais impactantes aspectos das atividades orientadas para a comunidade dos *YouTubers* é que elas ocorrem no interior de uma arquitetura que não é primariamente designada para a participação colaborativa ou coletiva. Apesar da sua retórica de comunidade, a arquitetura e design do YouTube convidam para a participação individual, ao invés da atividade colaborativa⁵⁶ (BURGESS e GREEN, 2008, p. 4).

O discurso político sofre um certo deslocamento no contexto dos SRS e da internet como um todo, este deslocamento tem a ver com forma, conteúdo e sobretudo com o meio onde ele circula. A reflexão feita acima tenta dar conta de como isso se dá, no entanto, o centro desta pesquisa reside na forma como esse discurso e sobretudo a retórica política se dá no tecido fílmico. O que parece ser uma tendência, - embora como já discutido antes, não representar a totalidade do audiovisual nos SRS, ou sequer do audiovisual de

⁵⁵ “(...) most recent research suggests a positive — albeit weak — link between online activity and engagement in off-line political participation. This suggests that being involved in effortless political activities online does not replace traditional forms of participation, if anything, they reinforce off-line engagement.”

⁵⁶ “One of the more striking features of YouTubers’ community-oriented activities is that they take place within an architecture that is not primarily designed for collaborative or collective participation. Despite its community rhetoric, YouTube’s architecture and design invite individual participation, rather than collaborative activity.”

cunho político nas plataformas – é uma certa aproximação da retórica política com o campo das emoções, das sensações e do espetáculo. Longe de ser uma exclusividade ou uma novidade trazida pelo contexto dos SRS, essa forma de falar e sobretudo de mostrar parece estar no centro de alguns vídeos e constituir uma forma retórica calcada na chave do excesso. Parece haver um certo entendimento moderno da política que exclui a emoção da equação, algo que entraria em contraste com os debates institucionalmente admitidos, estando relegado aos canais de comunicação mais popularescos (ENGLISH et al, 2011).

Existem inúmeros exemplos que demonstram uma dessacralização da política através de ações e situações vividas pelos próprios personagens políticos, como o ex-presidente Lula dando uma “sarrada no ar”⁵⁷, ou o ex-prefeito Fernando Haddad pichando um muro,⁵⁸ ou o ex-prefeito João Dória varrendo uma rua vestido de gari.⁵⁹ Parece haver uma operação que ao mesmo tempo expõe a fragilidade dos personagens políticos, privilegiando o inesperado e não intencional, sobretudo quando são acontecimentos que fogem ao seu controle, e traz o entretenimento para o interior da retórica política, ao reiterar a necessidade da construção de narrativas através de performances como as citadas há pouco.

O caráter participativo e “vernacular” dos audiovisuais já discutido anteriormente, principalmente no YouTube, vai lidar com essa dimensão espetacular da política de forma particular. Embora a sátira política não seja uma invenção do YouTube, os *memes* audiovisuais produzidos a partir de discursos e performances oficiais de personagens da política são criações típicas dessa plataforma ao usar as próprias imagens oficiais como matéria prima, que, através de um processo de seleção e mistura resultam em peças satíricas especificamente ligadas ao funcionamento do site. A musicalização de um discurso confuso da ex-presidenta Dilma⁶⁰ e a inserção de efeitos de som e imagem em um trecho do discurso de Michel Temer⁶¹ são exemplos que demonstram como a sátira e a paródia podem atuar na própria imagem do personagem político, afastando ou aproximando-os de um determinado público. A imbricação entre entretenimento e política está presente de forma relevante no discurso político através do audiovisual nos SRS, embora seu uso retórico não seja exclusividade deste contexto. O que está no centro, no entanto, é a primazia da emoção, das sensações e do espetáculo de forma destacada.

⁵⁷ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7w-Mxf2AhPo>> Acesso em 26/06/2018.

⁵⁸ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GOG84jITIY>> Acesso em 26/06/2018.

⁵⁹ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tiw6sv_F_88> Acesso em 26/06/2018.

⁶⁰ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMFX84cZpPM>> em 26/06/2018.

⁶¹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kAqVn2CYeVQ>> em 26/06/2018.

Selnow (1998), já apontava a forma como o uso reiterado da imagem na publicidade política na televisão tem a ver com as sensações, ao analisar o comercial “It’s morning again in America”⁶² da campanha de Ronald Reagan à presidente, nos anos 1980 nos EUA.

[...] somente a televisão poderia ter entregado o que era necessário para os produtores desta peça. Havia pouco interesse no “conteúdo da mensagem” [...] Emoções e sentimentos importavam aqui. Apenas os visuais quentes poderiam trazer o efeito desejado⁶³ (SELNOW, 1998 *apud* ENGLISH et al, 2011, p. 737).

Gomes (2014) vai argumentar que essa dimensão espetacular da política vai atuar na cotidianidade e buscar despertar a atenção do eleitorado.

[...] os empreendimentos políticos e as iniciativas da indústria da informação e do entretenimento para produzir, na ordem da realidade ou das linguagens e dos discursos, um certo número constante de *mirabilia* política, isto é, de eventos, situações e textos relacionados ao campo político que retirem o espectador da letargia da apreciação cotidiana, que, justamente, suspendam a cotidianidade média, que despertem a atenção, conquistem os imaginários e fixem as memórias, em suma, que encham os olhos e dêem o que falar (p. 394).

Aqui busca-se argumentar que essa operação, no objeto estudado, vai se dar a partir da mobilização das sensações e dos afetos do espectador a partir do tecido fílmico, algo que vai acontecer de forma particular no contexto dos SRS, através da ativação de diversas características ligadas ao regime de atrações e também de uma chave discursiva calcada no excesso e no sensacionalismo.

⁶² <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fy-uhxiXcE>> em 26/06/2018.

⁶³ “(...) only television could have delivered the goods for the producers of this spot. There was little interest in ‘message content’ (...) Emotions and feelings mattered here. Only the warm visuals could have brought the desired effect.”

Capítulo 2 – Excesso, sensacionalismo e audiovisual nos SRS

A pesquisa sobre o audiovisual nos SRS abre uma série de caminhos e enfoques a serem tomados e privilegiados, dentre todas as possibilidades que se apresentam, este trabalho se atém sobretudo a como uma certa parcela dos vídeos presentes nos SRS estudados trazem consigo características de algumas formas de narrar e mostrar de matriz excessiva apresentadas e reapresentadas em diversos meios, historicamente. Estas características tomam um papel central a partir da noção de que o discurso e a retórica política não são calcados apenas na lógica e na razão. A opção então se dá por pensar estes vídeos através de alguns conceitos, como o regime de atrações, cunhado com base nos estudos de Gunning e Gaudreault (2006) e diversos outros autores; de uma forma de discurso de marca sensacionalista, a partir de uma leitura feita por Babero (1997), Singer (2001) e Enne (2007); e de uma chave retórica excessiva como um todo, seguindo uma tradição da imaginação melodramática e de uma retórica do excesso (BROOKS, 1995).

A dimensão exibicionista do espetáculo cinematográfico, a forma de organizar o discurso através do sensacionalismo e uma qualidade excessiva de modo geral então vão guiar a reflexão a seguir, identificando em certos tipos de vídeos uma permanência dessas formas de narrar e mostrar, que, no contexto estudado, parecem estar ligadas a um determinado discurso político que tende ao excesso.

2.1 A permanência do regime de atrações no contexto dos SRS

O termo cinema de atrações foi cunhado pelo pesquisador Tom Gunning (2006), e o interesse é o primeiro cinema (período compreendido até 1910) e sua forma estética, bem como a permanência desta “(...) concepção que vê o cinema menos como uma forma de contar histórias do que como uma forma de apresentar uma série de vistas para um público, fascinante por causa de seu poder ilusório e exotismo” (p. 64). Essa qualidade de *mostrar* mais do que contar é central para a reflexão acerca do conceito, Elsaesser (2006) vai destacar essa característica ao dizer que “(...) ao se focar menos na progressão de uma narrativa linear, consegue capturar a atenção do espectador para uma peculiar forma do mostrar, e com isso, uma especial economia de atenção e envolvimento sensorial”⁶⁴ (p. 207).

⁶⁴ "by focusing less on linear narrative progression, manages to draw the spectator's attention to a unique form of display, and thus a special economy of attention and sensory involvement"

A palavra central do conceito, no entanto, deriva da montagem de atrações de Sergei Eisenstein, uma forma de montar teatro (e depois cinema) que privilegiava o engajamento emocional do espectador com a obra através de choques, ações corporais e tudo que pudesse direcionar o público através das sensações

Sendo o espectador o seu foco principal, Eisenstein vai se utilizar de todos os elementos que constituem o aparato teatral, sem fazer distinção hierárquica entre texto, som, iluminação, figurino, já que cada elemento desses pode ter sua presença justificada por ser uma *atração* (OLIVEIRA, 2008, p. 119).

O termo atração estava intimamente ligado aos espetáculos de diversão populares comuns na virada do século XIX para o século XX, as feiras, o *music hall*, o circo. É nesse contexto que o cinema surge e se desenvolve em um primeiro momento, se encaixando como mais um espetáculo, daí o conceito de cinema de atrações se torna, para além de uma formulação estética e que diz respeito a estrutura, também um pensamento acerca do lugar da experiência cinematográfica nesse momento. As exhibições de “cinematógrafo” até 1910 funcionavam nessa chave, eram programações que frequentemente apresentavam pequenos filmes mostrando vistas sensacionais, veículos em movimento, imagens chocantes e grotescas, espetáculos que causavam repostas sensoriais em geral. Estas sessões estavam ligadas a um quadro referencial compartilhado e auto referenciado entre todas estas atrações populares que povoavam o imaginário das pessoas neste momento histórico, vinculando o cinema de atrações a estes outros divertimentos, por seu caráter disjuntivo de organizar a programação – um formato variável, modular e fragmentado, princípios que se assemelham aos princípios da mídia digital segundo Manovich (2002) – e pela forma de mediação entre a obra e o público, em uma interação que se constrói através de diversos elementos extra-fílmicos como explicadores, cartelas e acompanhamento musical (HANSEN, 1997). Estas características apontam para uma experiência de visionamento fragmentária, estimulante e excitante que tem na relação entre o corpo do espectador e o tecido fílmico um engajamento sensorial e emocional.

Na teoria de mudança social e cinema de Eisenstein, os sentidos corpóreos direcionam o espectador, o qual envolvimento não é estritamente intelectual – política não é exclusivamente uma questão da cabeça, mas pode também ser uma questão do coração (GAINES, 1999, p. 88).

Este engajamento entre espectador e obra, no cinema, ocorre através de um forte endereçamento ao público a partir do tecido fílmico. As ações dos corpos em cena são frequentemente voltadas para o olhar da câmera, e conseqüentemente para o olhar do

espectador, capturando assim a atenção e direcionando os afetos de quem vê. Em um exemplo muito citado pelos pesquisadores da área, o filme *The Electrocuting of an Elephant* (1903), a ação está o tempo inteiro atrelada ao endereçamento direto do personagem em cena ao espectador, quando este traz o elefante para o centro do quadro e o posiciona. Há não só uma dimensão de performance para a câmera, mas também um destaque do aparato cinematográfico como um espetáculo em si, causando o *maravilhamento* do público, fazendo ver a ilusão dos corpos e objetos em movimento.

(...) um direto, por vezes marcado, endereçamento ao espectador à custa da criação da coerência diegética, são os atributos que definem as atrações, junto com o seu poder de “atração,” sua habilidade de ser puxadora de atenção (em geral por ser exótica, atípica, não esperada, novidade)⁶⁵ (GUNNING, 2006, p. 36).

Nesse sentido, Jaques (2006), ao falar do filme musical e o regime de atrações aponta que os momentos de caráter *atraccional* nestas obras vão aparecer para quebrar o fluxo da narrativa integrada, falando diretamente ao espectador, e “(...) longe de negar sua presença, procura confrontá-lo, ao nos apontar, as atrações tentam nos perturbar, surpreender, provocar e até arrebatá-lo”⁶⁶ (p. 282).

Estes elementos ligados ao regime de atrações vão permanecer de diferentes formas após a hegemonia do chamado cinema de integração narrativa, não só em gêneros como o musical, já apontada por Jaques (2006), mas também no que Gunning (2006) vai chamar de “cinema de efeitos” de Lucas, Spielberg e Coppola, onde o caráter de atração está presente nas grandes cenas de ação e no uso de efeitos para proporcionar vistas tecnicamente impossíveis para o espectador.

Para Hansen (1997), o cinema tomou emprestado dos entretenimentos sensacionalistas modernos dois princípios fundamentais: uma forma disjuntiva de estruturar a programação a ser ofertada ao público (formato variável e fragmentado) e a mediação individual entre obra e público operada a partir de diversas estratégias (explicadores, cartelas, acompanhamento musical ou sonoplástico ao vivo, entre outras) que se sustentavam no valor de interação e interatividade entre público e obra. São facetas desses dois aspectos que, segundo a autora, estarão presentes no contexto contemporâneo. Queremos argumentar que estas facetas são especialmente importantes na espetatorialidade do YouTube (BALTAR & LEPRI, 2019).

A relação com o cotidiano que este audiovisual fragmentário e errante constrói nesse estágio da modernidade mantém uma semelhança com o que se entende ser a

⁶⁵ “(...) a direct, often marked, address to the spectator at the expense of the creation of a diegetic coherence, are attributes that define attractions, along with its power of “attraction,” its ability to be attention-grabbing (usually by being exotic, unusual, unexpected, novel.)”

⁶⁶ “Far from denying its presence, it seeks confrontation. By pointing at us, attraction tries to unsettle, surprise, provoke and even assault us.”

relação que o cinema de atrações com este mesmo cotidiano, guardadas as devidas proporções. Burgess (2014) destaca essa relação e como ela se manifesta no contexto do YouTube, ao falar da relação destas tradições criativas com o mundano, ligado ao dia a dia.

Outra similaridade está no caráter referencial das obras, apoiando-se em uma intertextualidade que recorre a um entendimento coletivo de certos signos e conteúdos e atua na construção de uma cumplicidade com o espectador, ao apresentar algo que este já conhece, mas de outra maneira, através de um chamado ao testemunho de um público curioso e incrédulo. Para Gurney (2011) os conteúdos humorísticos nos SRS apresentam uma ligação forte com a noção de atrações em Gunning (2006) e com as diversões populares do início de século XX em geral, como o teatro *vaudeville*.

Nesse sentido, há algo sobre os cliques de comédia online é inegavelmente “viral” em natureza – especificamente o fenômeno pervasivo da recombinação. Assim como a propagação com sucesso de vários vírus biológicos é um resultado da habilidade de múltiplos vírus de “recombinarem” os seus códigos genéticos através da replicação intracelular, a propagação bem-sucedida de muitos cliques virais é o resultado da habilidade de múltiplos códigos culturais de serem recombinados com eles e através deles uma vez que eles encontram uma audiência online⁶⁷ (GURNEY, 2011, p. 3).

Por fim, a dimensão do *mostrar* está presente também no audiovisual nos SRS de forma relevante. Nem sempre se identifica um caráter sensacional e espetacular naquilo que é mostrado – embora esse caráter esteja latente no aparato cinematográfico, como já foi discutido – porém existem diversos formatos que se baseiam exatamente em mostrar algo, ordinário ou extraordinário, mas sobretudo espetacular. No entanto, a exibição do eu parece um objeto recorrente nos vídeos dos SRS, para Broeren (2009) essa característica também guarda uma semelhança com o regime de atrações do primeiro cinema e se reapresenta no contexto da internet de forma destacada.

Outra similaridade com o primeiro cinema é que estes cliques frequentemente trabalham especificamente para mostrar. Isso tem a ver com a mostraçã de si – o aspecto exibicionista do cinema de atrações ganha uma dimensão literal. Usando webcams, câmeras de celular ou equipamento de vídeo caseiro, usuários filmam a si mesmos fazendo todo o tipo de coisas⁶⁸ (p. 159).

⁶⁷ “Furthermore, there’s something about online comedy clips that is unmistakably viral” in nature—specifically, the pervasive phenomenon of recombination. Just as the successful propagation of many biological viruses is a result of the ability of multiple viruses to “recombine” their genetic codes through intracellular replication, the successful propagation of many viral clips is a result of the ability for multiple cultural codes to be recombined with them and through them once they find an audience online.”

⁶⁸ “Another similarity with early cinema is that these clips often work specifically to show. This concerns the showing of the self—the exhibitionist aspect of the cinema of attractions getting a literal dimension. Using webcams, mobile-phone cameras or home-video equipment, users film themselves doing all sorts of things.”

Nesse sentido, parece possível fazer um paralelo dos vídeos no contexto dos SRS com o regime de atrações, apontando uma permanência desse modo de representação, que aponta um modo de ver audiovisual que se constitui em um combinado de atrações próprio, com suas especificidades e transformações. Por derivarem sua força – como já discutido, da dimensão da cultura participativa em Jenkins (2009) – de uma construção de discurso que remete a autenticidade do sujeito comum e do forte endereçamento ao espectador como norma, estas obras possuem uma força espetacular, sensacionalista e pervasiva que deve ser destacada. Esta característica do sensacionalismo é um elemento importante na construção do discurso nos audiovisuais que serão analisados mais à frente neste trabalho, esta dimensão sensacionalista e excessiva se apresenta também como parte constitutiva de uma retórica que é ela própria calcada no excesso.

2.2 Excesso como expressão e o sensacionalismo como discurso

Pode-se apontar um elo, uma continuidade temática e formal ao longo da história, entre algumas diferentes formas de mostrar e narrar aqui apresentadas e sua expressão no audiovisual como um todo e especificamente naquele presente nos SRS. O regime de atrações, o melodrama e o sensacionalismo têm em comum o caráter excessivo e espetacular que os permeia. O cinema de atrações em sua origem como modo principal de experiência cinematográfica guarda forte relação com outros entretenimentos que estão no campo do excesso e do sensorial, as atrações podem se apresentar em uma lógica de engajamento sensorial e espetacular que está ligada as narrativas melodramáticas, e o sensacionalismo é uma chave expressiva que apesar de não ser sinônima com o regime de atrações, está no mesmo campo formal e temático. Barbero (1997) vai apontar que essas formas derivam de uma mesma matriz cultural popular.

Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama (p. 166).

Ainda no que tange o melodrama é importante reiterar sua particular relação com o corpo, Singer (2001) vai dizer que é “Crucial para um grande número de melodramas populares era o sensacionalismo, definido como uma ênfase na ação, violência, emoções,

visões incríveis, e espetáculos de perigo físico.” (p. 48)⁶⁹, ênfase essa que está ligada a um “O elemento essencial, talvez mais frequentemente associado com melodrama é uma certa qualidade de ‘extenuação’ ou ‘exagero’ resumida pelo termo *excesso*” (*Ibidem*, p. 38-39).⁷⁰ Brooks (1995), quando analisa a retórica do melodrama no teatro, identifica uma manifestação do excesso como retórica, para o autor:

Retórica melodramática, como nossos exemplos acumulados suficientemente sugerem, tende na direção do inflado e sentencioso. Suas figuras típicas são a hipérbole, antítese e oximoro: estas figuras, precisamente, que evidenciam a recusa de nuance e a insistência de se lidar em conceitos puros e integrais (p. 40).⁷¹

Destaca-se então o aspecto monolítico da retórica do excesso, nos termos do autor. A dimensão da obviedade está latente no discurso em questão, trazendo à tona a necessidade de restauração de certezas. Brooks apresenta então sua hipótese com relação a retórica do melodrama, aqui historicamente situada no período pós revolucionário na França, como uma estratégia discursiva que vence as repressões.

Nós podemos agora avançar a hipótese que a retórica melodramática, e todo o empreendimento expressivo do gênero, representa uma vitória sobre a repressão. Nós podemos conceber essa repressão como simultaneamente social, psicológica, histórica e convencional: o que não poderia ser dito em um estágio mais inicial, nem ainda em um estado mais “nobre”, nem dentro dos códigos da sociedade (*Ibidem*)⁷².

Esta forma de falar, primordialmente excessiva, além de se calcar na recusa a nuance e em uma tendência ao exagero, está presente na chave discursiva do sensacionalismo ao apresentar o discurso através de símbolos e figuras de linguagem e um endereçamento ao leitor/espectador trazendo uma retórica passional e sensorial. Para Barbero (1997) esses são rastros de uma matriz cultural popular.

O sensacionalismo delinea então a questão dos rastros, das marcas deixadas no discurso da imprensa por uma outra matriz cultural, simbólico-dramática, a partir da qual são modeladas várias das práticas e formas da cultura popular. Uma matriz que não opera por conceitos e generalizações, mas sim por imagens e situações; excluída do mundo da educação oficial e da política séria, ela sobrevive no mundo da indústria cultural, onde permanece como um poderoso dispositivo de interpelação do popular (p. 246).

⁶⁹ “Crucial to a great deal of popular melodrama was sensationalism, defined as na emphasis on action, violence, thrills, awesome sights, and spectacles of physical peril.”

⁷⁰ “The essential element perhaps most often associated with melodrama is a certain ‘overwrought’ or ‘exaggerated’ quality summed up by the term *excess*.”

⁷¹ “Melodramatic rhetoric, as our accumulating examples sufficiently suggest, tends toward the inflated and the sententious. Its typical figures are hyperbole, antithesis, and oxymoron: those figures, precisely, that evidence a refusal of nuance and the insistence on dealing in pure, integral concepts.”

⁷² “We may now advance the hypothesis that melodramatic rhetoric, and the whole expressive enterprise of the genre, represents a victory over repression. We could conceive this repression as simultaneously social, psychological, historical, and conventional: what could not be said on an earlier stage, nor still on a “nobler” stage, nor within the codes of society”

Enne (2007) vai apresentar as principais características que permanecem no sensacionalismo a partir dessas matrizes culturais populares. Características de forma, temática e conteúdo que remetem a uma chave excessiva que se manifesta através da oralidade, do destaque para as sensações e de um maniqueísmo latente.

a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual; b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando em uma relação de cotidianidade com o leitor; c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (arma “fumegante”, voz “gélida”, “treme” de terror etc.) (...); d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes(...); e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta (p.71).

O aspecto temático e formal se manifesta também em uma forte presença do testemunho como força motriz da narrativa, conferindo uma dimensão sensorial ao acontecimento, mostrado “em primeira mão”.

Refiro-me, por um lado, a tudo o que essa forma de jornalismo representa enquanto continuidade com o sensacionalismo da literatura do acontecimento e de terror – narração gótica na Inglaterra, *pliegos* de cordel na Espanha, *canards* na França - através das crônicas escritas por repórteres que se fazem passar por detentos em penitenciárias ou loucos internados em hospícios, e que se acham presentes no lugar do crime ou do acidente para poderem “comunicar ao vivo” a realidade e as emoções do acontecimento (BARBERO, 1997, p. 195-196).

A continuidade destas formas de narrar, mostrar e falar está presente também no tecido fílmico em exemplos documentais. Nos casos narrados por Barbero a palavra escrita e o meio de massa, os jornais, eram os suportes mais adequados para a articulação dessas narrações. Com o advento das imagens em movimento, cinema e televisão, há algo de relevante na técnica envolvida no registro de depoimentos. Rothberg (2004), ao analisar o testemunho sobre o Holocausto em *Crônica de um verão* (1960), dá ênfase à essa dimensão discursiva que está não só no corpo que testemunha em si, mas também na articulação técnica, estética e política.

O fato de que a memória de Marceline não emerge “naturalmente”, que deriva de forças sobrepostas de tecnologia, imaginação e política e é situada em um contexto aparentemente removido do genocídio nazista – deve provocar reflexões mais profundas na história da memória do Holocausto⁷³ (p. 1243-1244).

⁷³ “The fact that Marceline's memory does not emerge “naturally”, that it derives from overlapping forces of technology, imagination, and politics and is situated in a context seemingly far removed from the Nazi genocide – ought to provoke further reflection on the history of Holocaust memory.”

Para além do excesso como chave expressiva, o conjunto de características ligado a uma certa retórica do excesso e sobretudo ao sensacionalismo e ao regime de atrações, constitui a base na qual vão se constituir alguns filmes documentais. Embora evidentemente não seja possível dar conta da totalidade da paisagem audiovisual documental a partir dessas características, pode-se notar a sua permanência em uma parcela de obras audiovisuais.

As imagens em movimento têm potência, inclusive aquelas que retratam acontecimentos factuais, como passeatas, acidentes, brigas, e etc. A pesquisadora Jane Gaines (1999) analisa um certo gênero de filme documentário que ela chama de “documentário radical”, aquele que deseja sobretudo produzir mobilização em torno de uma determinada causa. Para a análise dos audiovisuais produzidos para a internet, portanto, é possível tomar alguns apontamentos feitos em seus textos.

(...) o filme documentário que usa realismo para fins políticos tem um poder especial sobre o mundo do qual é cópia por que deriva seu poder daquele mesmo mundo. (A cópia deriva seu poder do original). O filme radical deriva seu poder (magicamente) dos eventos políticos que retrata⁷⁴ (p. 95).

Logo, é necessário compreender como a ilusão de realismo trazida pelas imagens em movimento é relevante para a construção de narrativas que desenvolvem uma série de certezas acerca de um assunto em particular e, mais do que isso, podem produzir um engajamento no mundo das imagens. A autora, porém, segue por dizer que “(...) só em conexão com momentos ou movimentos que filmes poderiam fazer uma contribuição para a mudança social, e que neles mesmos, não tinham nenhum poder para afetar situações políticas (*Ibidem*, p. 85). Ou seja, Gaines trata os filmes como índices para a mudança de uma determinada situação política.

Nesse sentido é importante pensar como o caráter corpóreo desses filmes pode suscitar uma resposta similar do espectador no mundo real. Com essa definição em mente é interessante trazer um conceito proposto por Gaines e que traz possibilidades de análises relevantes para os objetos em questão.

O que eu estou chamando de mimetismo político tem a ver com a produção de afeto dentro e através da imagética convencional da luta: corpos ensanguentados, multidões marchantes, polícia zangada. Mas claramente tal imagética não terá ressonância sem política, a política que tem sido teorizada como consciência, no marxismo como

⁷⁴ “(...) the documentary film that uses realism for political ends has a special power over the world of which it is a copy because it *derives its power from that same world*. The copy derives its power from the original). The radical film derives its power (magically) from the political events that it depicts.”

consciência de classe, o protótipo para consciência politizada em lutas feministas, antirracistas, gays e lésbicas⁷⁵ (*Ibidem*, p. 92).

Este mimetismo político opera a partir de um chamado a ação e deriva seu poder dos próprios acontecimentos que retrata, atuando para criar respostas corpóreas e de ação nos espectadores, idealmente.

Embora nós talvez não queiramos defender o caso do documentário radical como um gênero do corpo, nós ainda precisamos pensar o corpo em relação a filmes que fazem espectadores quererem chutar e gritar, filmes que fazem eles quererem fazer algo por causa das condições do mundo dos espectadores⁷⁶ (*Ibidem*, p. 90).

Nesse sentido, a noção de *pathos* do acontecimento é fundamental, pois determina como essa operação – do tecido fílmico para o espectador através de um forte endereçamento – ocorre.

Seu status comprobatório faz seu apelo na forma do que eu chamei de “*pathos* do acontecimento”: isso aconteceu; pessoas morreram por essa causa; outros estão sofrendo; muitos foram às ruas; essa vítima inocente pode ser salva somente se algo for feito⁷⁷ (*Ibidem*, p. 92).

Nesse sentido, essa paixão acoplada ao fato o coloca em um lugar de significado. Solto no emaranhado de acontecimentos cotidianos determinados fatos se perdem, não são vistos, ou são vistos e não são incorporados de significado. Para Rancière (2013) “[...] não há uma montagem de fatos. Eles apenas são, eles só podem escapar do não-diferenciado ‘fluxo da vida’ se eles carregaram um significado que os individualiza”⁷⁸ (p. 239). Assim, estes dois conceitos atuam de forma relacionada, ao tentar pensar o documentário como um gênero que direciona também os sentidos corpóreos do espectador. Para Gaines isso quer dizer

(...) que cineastas radicais têm historicamente usado a mimese não só nos interesses da mudança de consciência, mas também à serviço de fazer ativistas mais ativos – de fazê-los mais como os corpos em movimento na tela⁷⁹ (*Ibidem*, p. 94).

⁷⁵ “What I am calling political mimicry has to do with the production of affect in and through the conventionalized imagery of struggle: bloodied bodies, marching throngs angry police. But clearly such imagery will have no resonance without politics, the politics that has been theorized as consciousness, in Marxism as class consciousness, the prototype for politicized consciousness in antiracist and feminist as well as gay and lesbian struggles.”

⁷⁶ “Although we might not want to make a case for the radical documentary as a body genre, we still need to think the body in relation to films that make them want to do something *because of the conditions in the world of the audience*.”

⁷⁷ “Its evidentiary status makes its appeal in the form of what I have called the “*pathos of fact*”: this happened; people died for this cause; others are suffering; many took to the streets; this innocent victim can be saved if only something is done.”

⁷⁸ “[...] there is no montage of facts. They are only so, they can only escape the undifferentiated ‘flux of life’, if they carry a meaning that individualizes them”

⁷⁹ “(...) that radical filmmakers have historically used mimesis not only in the interests of consciousness change but also in the service of making activists more active – of making them more like the moving bodies on the screen.”

Embora essa busca seja latente em certa produção documental de cunho político, parece importante problematizar não só o *que* constitui “ação política”, mas também se o filme age como catalisador verdadeiramente na equação. Gaines (1999) vai partir da premissa de que a pergunta é irrespondível “(...) por que é muito grande, requerendo os recursos intelectuais de uma quantidade de campos, mas também irrespondível por causa das várias armadilhas empíricas na problemática.”⁸⁰ (p. 89). Armadilhas essas que têm a ver com a conceituação do que é ação política e como medir consciência política por exemplo. Como discutido anteriormente, ação política em tempos de SRS pode se apresentar de maneiras diversas aquelas tradicionalmente compreendidas. Outra armadilha teórica relevante é o risco de incorrer em um determinismo quando analisa-se a produção audiovisual de um certo momento histórico sem dar conta de que as forças que atuam na influência das lutas políticas são numerosas, multifacetadas e contraditórias.

A autora insiste na reflexão sobre a relação entre filme e ação política ao falar sobre filmes feitos em torno do assassinato pela polícia do jovem negro estadunidense Rodney King no estado da Califórnia nos anos 1990. Como na sua concepção de análise fílmica Gaines entende que as imagens audiovisuais derivam seu poder dos fatos que retratam, ela vai dizer, sobre o uso de imagens de saques, violência e revoltas que

(...) é como se os videógrafos estivessem deferindo ao poder das imagens por elas mesmas – imagens de prédios em chamas e famílias saqueando mercados e lojas de secos e molhados⁸¹ (1999, p. 96).

Aproximando-se a uma ideia de que o *mostrar* se torna potência, exatamente pelo caráter espetacular e verdadeiro, sobretudo para aqueles que estavam vivendo aquele tempo histórico naquela região. Nesse sentido, o que Gaines (2002) chama de atrações documentais, são exatamente esses momentos – essas vistas – que vão *mostrar* e principalmente pegar o espectador “(...) entre a credulidade e a incredulidade, ele ou ela experimenta os efeitos vertiginosos do maravilhamento”⁸² (p. 791). Um maravilhamento arrebatador, que deseja deixar o espectador coçando a cabeça, em suma: “Atrações documentais são aquelas atrações que automaticamente levantam a questão: ‘será?’”⁸³ (*Ibidem*).

⁸⁰ “(...) because it is too large, requiring the intellectual resources of a range of fields, but also unanswerable because of the many empirical traps in the problematic.”

⁸¹ “(...) it is as though the videomakers are deferring to the power of the images themselves – images of burning buildings and families looting grocery and dry goods stores.”

⁸² “Caught between credulity and incredulity, he or she experiences the dizzying effects of wonder.”

⁸³ “Documentary attractions are those attractions that automatically raise the question of ‘really?’”

O regime de atrações, o sensacionalismo e o melodrama compõem um emaranhado de formas de expressão que se apresentam de forma similar em diferentes meios, privilegiando tudo aquilo que extrapola, é extenuante e exacerbado. São formas de narrar e sobretudo de *mostrar* que atuam numa mesma chave retórica excessiva que opera uma recusa da nuance e restauração de certezas. Aqui tentou-se argumentar como esses tipos de expressão permanecem em uma parcela relevante da produção audiovisual mais recente. Mais à frente pretendemos traçar análises de alguns objetos em um determinado recorte histórico a fim de identificar como essas formas de expressão se apresentam, se transformam e se misturam no contexto das redes sociais online.

2.3 Os vídeos de manifestação política e a “câmera-corpo” como elemento do discurso político

O registro em imagens de manifestações políticas não é exclusivo aos sites de compartilhamento de vídeos. A tradição da filmagem e montagem de protestos e multidões já aparece de forma central no pensamento de Eisenstein (1983).

A tensão máxima dos reflexos agressivos do protesto social em “Greve” deriva do acúmulo ininterrupto (sem satisfação) de reflexos, ou seja, da concentração dos reflexos da luta (elevação do tônus potencial de classe) (p. 200).

Essas imagens – em Eisenstein e nos SRS – trazem um aspecto que é essencialmente espetacular, e, neste trabalho, pretendemos dialogar de também com a questão de espetáculo como inserida no pensamento de Debord (1967). Para o autor, o espetáculo é indivisível da sociedade a qual pertence e ao mesmo tempo engendra, está ligado ao modo de produção de forma intrínseca e por isso é inescapável enquanto forma de reprodução sistêmica.

Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o seu corolário o consumo. Forma e conteúdo do espetáculo são, identicamente, a justificação total das condições e dos fins do sistema existente (p. 26).

O espetáculo é sobretudo um estado de coisas, uma forma de relação, que, embora se apresente de forma clara a partir da comunicação de massa, não é apenas a manifestação de uma instrumentalização a partir desses meios. O espetáculo então “(...) não é outra coisa senão o sentido da prática total de uma formação socioeconômica, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém” (p. 27). O autor continua e sustenta que “A cisão generalizada do espetáculo é inseparável do Estado moderno, isto

é, da forma geral da cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe” (*Ibidem*, p. 30).

Jansson (2002) argumenta que o espetáculo traz como ponto central uma sobreposição da aparência sobre essência como mecanismo de reprodução. “De acordo com Debord, o espetáculo é mais claramente manifestado no fato de que o valor de uso da mercadoria é julgado de maior forma de acordo com seu estilo e superfície”⁸⁴ (p. 17). Debord destaca esse aspecto do espetáculo ao dizer que “A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência.” (1967, p. 27) Jansson chama então de “cultura da imagem” algo que vai se apresentar a partir de um processo de consumo e comodificação de sensações, aparência e estilo. Para o autor,

O que une a cultura da mídia e a cultura de consumo, então, é que ambos conceitos lidam com o processo hermenêutico através do qual produtos de consumo (isto é, mercadoria) e produtos midiáticos se tornam culturais (através da sua incorporação no interior de redes de significância) e, de modo inverso, como estes produtos entram e se tornam influencias para a formação de redes de significância como tal⁸⁵ (2002, p. 10).

Nesse sentido, no pensamento original de Debord está presente a noção de que “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem” (1967, p. 32). Essa articulação das imagens pode produzir autenticidade, que pode ser mais real que o próprio real, ou seja, “(...) podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), em um jogo de ausência e presença através do que Mondzain (2009) chama de “encarnação”. Para a autora:

A imagem é fundamentalmente irreal; sua força reside na sua rebelião contra se transformar em substância com seu conteúdo. Encarnar é dar carne e não dar corpo. É agir na ausência das coisas⁸⁶ (p. 29).

Essa necessidade de se mostrar, se ver e dar a ver algo está presente no contexto dos SRS de diversas maneiras, em geral a partir de uma certa retórica do cotidiano, do

⁸⁴ Tradução livre de: “According to Debord, the spectacle is most clearly manifested in the fact that the use-value of commodities is judged to an increasing extent according to their style and surface”.

⁸⁵ Tradução livre de: “What unites media culture and consumer culture, then, is that both concepts deal with the hermeneutic processes through which consumer products (that is, commodities) and media products become cultural (via their incorporation within webs of significance) and, conversely, how these products enter into and become influential for the formation of webs of significance as such”.

⁸⁶ The image is fundamentally unreal; its force resides in its rebellion against becoming substance with its content. To incarnate is to give flesh and not to give body. It is to act in the absence of things.”

usuário comum que possui uma marca de autenticidade no seu modo de agir perante à câmera. Sibilia (2015) vai chamar isso de performance, e, sem entrar em minúcias sobre a palavra e o conceito, pretendemos aqui dialogar com o que este modo expressivo tem em comum com o audiovisual enquanto ferramenta política na contemporaneidade. Para a autora: “Algo é evidente, porém: se esses cobiçados olhos que (me) olham jamais comparecerem, não haveria performance alguma. Tudo isso leva a formular uma conclusão inquietante, embora óbvia: somente se performa para o olhar alheio” (p. 359). O que parece relevante para a discussão em questão é este convite, este endereçamento ao espectador, essa chamada ao vislumbre através de uma espetacularização da própria vida. Nesse sentido, Debord destaca o entendimento de que “O espetáculo é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. Não só a relação com a mercadoria é visível, como nada mais se vê senão ela: o mundo que se vê é o seu mundo.” (p. 35).

No terreno da política na quadra atual da história que a sociedade se encontra, essa retirada do espectador da letargia e essa suspensão da cotidianidade média, estão sustentadas de forma latente nas telas em suas mais variadas formas, em especial no audiovisual. Para Debord

O tempo do consumo das imagens, médium de todas as mercadorias, é inseparavelmente o campo onde plenamente atuam os instrumentos do espetáculo e a finalidade que estes apresentam globalmente, como lugar e como figura central de todos os consumos particulares (...) (1967, p. 82).

A partir dessa reflexão é importante trazer o pensamento de Mondzain (2009), que, ao falar sobre o atentado às torres gêmeas em Nova Iorque em 11 de setembro de 2001, dá importância à imagem – que na ocasião transmitiu, “ao vivo e a cores”, o fogo, o desabamento e a barbárie – como uma espécie de personificação do horror, a partir da força do real.

As torres personificaram a América e através dela, toda a humanidade, como vítima de uma invisibilidade carnívora. O poder do mito foi substituído pela força do real. A voz do poder era a única alternativa para o silêncio do visível [...] A violência do terrorismo, como aquela de qualquer ditadura, atingiu tanto a vida real das vítimas e a vida imaginário dos viventes. A execução da imagem invariavelmente acompanha a execução da vida e da liberdade⁸⁷ (p. 50).

⁸⁷ “The towers personified America and through her, all of humanity, as a victim of a carnivorous invisibility. The power of myth was substituted for the strength of the real. The voice of power was the only alternative to the silence of the visible. [...] The violence of terrorism, like that of any dictatorship, struck both the real life of the victims and the imaginary life of the living. The execution of the image invariably accompanies the execution of life and liberty.”

A noção da coletividade como elemento fundamental da produção de imagens de manifestação é central para compreender não só a forma de produção inscrita no contexto dos SRS, mas também a própria imagem da manifestação como acontecimento.

Uma vez que as imagens estabelecem uma relação liminar com os protestos agenciando sua produção política e subjetiva, a hipótese dessa tese é que é através dessa relação, imagem e ação política, que é possível vislumbrar as produções políticas e subjetivas de junho de 2013, no sentido em que as imagens permitem ver um corpo político que se forma ou que é possível ver um processo de incorporação política a partir dos agenciamentos entre imagem e acontecimento (LIMA, 2017, p. 17).

A articulação de uma multidão que se afeta e se registra desenvolve uma potência exatamente através da quantidade e diversidade de registros audiovisuais. Essa multidão, esse “corpo-múltiplo”, engendra uma enunciação coletiva que constitui uma força política por si (BRASIL & MIGLIORIN, 2010). Nesse sentido, o lugar do corpo na equação que produz estas imagens é fundamental enquanto elemento de enunciação. Para Freitas (2016) os corpos de quem filma e de quem se manifesta – em contínua sobreposição – se afetam “(...) pela sua constelação interna de elementos (corpos) e pelo encontro com outros corpos externos (...)” (p. 5), produzindo afetos humanos que “(...) não seriam expressões de uma individualidade isolada, mas produzidos a partir do encontro entre corpos.” (p. 16). Ao analisar o filme *The Uprising* (2013), realizado a partir da montagem de diversos vídeos postados no YouTube que retratam os protestos da chamada “Primavera Árabe”, a autora identifica o uso destes audiovisuais como a montagem de um fluxo de “imagens-acontecimentos” que se constituem como “(...) mais uma presença corporal de quem filma do que imagens figurativas ou explicativas.” (FREITAS, 2016, p. 16). Nesse sentido, a reflexão de Polydoro (2016) destaca a potência de uma autenticidade presente nos registros de manifestações. Para o autor,

Há aqui uma verdade da própria manifestação, de sua existência e dimensão, que, na imagem, está associada a uma função de simples mostração. Esse dar a ver, combinado às características estéticas da câmera engajada, propicia um efeito de convocação ligado às propriedades performativas da imagem: isto é, aptidão de provocar consequências efeitos *a posteriori*, de intervir na realidade e no desenrolar dos acontecimentos (p. 102-103).

Nos vídeos em questão, embora haja o registro e mostra de fatos, também está presente um jogo de aparência contido nesse espetáculo do visível, a articulação do que Sibilia (2015) chama de performance. A autora diz que

[...] dispositivos como as redes sociais Facebook, Twitter, Instagram e Youtube, assim como a proliferação de câmeras e telas sempre disponíveis para se ver e se mostrar, estão a serviço dessas novas ambições. Servem para tornar visível a própria performance – e, nesse

gesto, performar e projetar um eu atraente – para um público potencialmente infinito. E, é claro, não é preciso ser artista para isso, ou sim? (p. 357).

Não está em questão aqui o ser ou não ser autêntico e verdadeiro, mas sim um sequestro da essência pela aparência como chave expressiva a serviço do espetáculo. Não basta ser autêntico, real ou factual, é preciso parecer e aparentar,

Trata-se de sujeitos que devem ser transparentes e parecer autênticos, não porque sejam fieis à sua essência – daí sua condição ilusória –, mas porque aparentam muito bem ser aqueles que aparentemente eles estão ou gostariam de estar sendo (*Ibidem*, p. 363).

Esta presença corpórea nas manifestações e sobretudo em articulação com a filmagem e o registro em imagens e sons através do dispositivo cinemático revela nos objetos audiovisuais em questão algo que pretendemos chamar aqui de “*câmera-corpo*”.

Embora esta seja uma noção já trabalhada por Vieira Jr. (2014) e Silva (2013) a partir de um certo tipo de cinema contemporâneo, aqui deseja-se pensar este fenômeno por outro viés. Os autores propõem a “*câmera-corpo*” como uma entidade em si, ligada à apreensão das sensações em quadro: “Daí pensarmos numa ‘*câmera-corpo*’, em estado de ‘*semiembriaguez*’, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo” (p. 1223). O olhar da objetiva para os corpos e objetos em tela está em um lugar privilegiado na reflexão, buscando a ativação das sensações e do sentir a partir dos “[...] transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um “*aqui-e-agora*” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento” (*Ibidem*). Para Vieira Jr. a centralidade está na visualidade, na textura dos objetos e corpos em cena e na proximidade desta câmera a eles. Silva (2013), por sua vez, defende – a partir da utilização do cinema de Naomi Kawase como objeto – uma câmera que se coloca como uma entidade com agência, que transita pelo espaço fílmico de forma ativa

Em vez de uma curiosidade passiva – que apenas aguarda os acontecimentos se desenrolarem à sua frente –, uma curiosidade ativa torna-se cada vez mais aguçada e penetrante. Ao fazer parte do jogo de perseguição desencadeado no início por Shun ao alcance de Kei, esta câmera-corpo absorve intensas nuances sentimentais de curiosidade, a ponto de querer ver por dentro da imagem, de esquadrihar uma intimidade (p. 3).

A “*câmera-corpo*” como proposta por Silva está ocupada em produzir afetos entre os personagens, espectador e tecido fílmico. É um aparato que traz em primeiro plano a sensação, que busca compreender o filme “[...] a partir dos afetos dos personagens e de

seus próprios afetos, sem necessariamente recorrer a uma atenção intelectual” (*Ibidem*, p. 5). É uma abordagem que entende que há no aparato cinematográfico, nesse caso e nestes filmes, algo que é primeiramente sensorial, que precisa mostrar, fazer sentir e dar a ver. A câmera-corpo de Silva é um corpo para além dos personagens, mas que sobretudo se afeta e se relaciona com estes em um jogo de descobrimento e fascinação.

Embora estas importantes reflexões sejam fundamentais para uma compreensão da relação entre dispositivo cinemático e sensações, aqui deseja-se seguir por outro caminho e analisar objetos de outra natureza. A discussão de câmera-corpo neste trabalho está mais próxima da noção conforma apresentada por Lima (2017), em relação à tradição de Dziga Vertov (1984) e do cine-olho. A articulação da câmera-corpo em vídeos de manifestações das chamadas Jornadas de Junho de 2013 no Brasil se apresenta no trabalho do autor como um resgate da tradição de Vertov.

Em certa medida, esta câmera-corpo em risco retoma o cine-olho de Vertov. A ideia de um acoplamento entre aparelho e corpo humano, quase um animismo tecnológico, em que este novo corpo pode estar em qualquer lugar, pode produzir um novo olhar sobre o mundo e está em constante movimento [...] (LIMA, 2017, p. 56).

Nessa reflexão a câmera e o corpo se confundiriam, se mesclariam e se afetariam em conjunto, no contexto das manifestações. Para o autor então a neutralidade do registro se torna impossível, já que o próprio ato de filmar é também um ato político, um ato de se afirmar enquanto sujeito e de produzir um discurso político, mesmo que apenas através de imagens. “O próprio processo de feitura da imagem é uma forma de ser, ser com a câmera que filma, ser com o mundo, afinal se acoplar à câmera é uma forma de se acoplar ao mundo.” (*Ibidem* p. 57). Na mesma chave, ao pensar na imagem como uma afirmação política, Mondzain (2009) argumenta – a partir de uma oposição entre o cinema soviético e nazista nos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial – a favor de uma diferença fundamental na própria ética das imagens, uma diferença na essência política entre as duas cinematografias.

A diferença fundamental, seja em Eisenstein ou Pudovkin, vem da estatura existencial de cada indivíduo, considerado totalmente humano, mesmo no berço. Na imagem, discurso se torna carne independente do discurso que pretende servir sem questionar. Em um filme nazista, a única coisa que importa deve ser a invencibilidade do herói alemão em uma narrativa que evita toda a temporalidade. Para Riefenstahl, os corpos dos atores são somente a personificação instrumental de uma ideia, ferramentas para um discurso (p. 46).

Resgatar a tradição do cine-olho de Vertov então parece importante e apropriado para construir essa noção de câmera-corpo. O cine-olho se apresenta, a partir do

pensamento de Vertov, como um dispositivo que revela, descobre e mostra o mundo: “Eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a você o mundo como só em posso ver.”⁸⁸ (VERTOV, 1984, p. 17), a visão da máquina cine-olho então desnudaria a fraqueza do olho humano frente ao dispositivo cinematográfico, “1. Cine-olho, desafiando a representação visual do olho humano do mundo e oferecendo a seu próprio ‘eu vejo’ (...)”⁸⁹ (Idem, p. 5). Revelando então a potência deste dispositivo.

A fraqueza do olho humano é manifesta. Nós afirmamos que o cine-olho, descobrindo dentro do caos do movimento o resultado do seu próprio movimento; nós afirmamos o cine-olho com suas próprias dimensões de espaço e tempo, crescendo em força e potencial ao ponto de autoafirmação⁹⁰ (*Ibidem*, p. 16).

O propósito do cine-olho então é revelar o escondido, a verdadeira natureza das coisas, dar autenticidade ao dissimulado: “Cine-olho como a possibilidade de fazer o invisível visível, o não claro, claro, o escondido manifesto, o disfarçado revelado, o atuado não-atuado; transformando falsidade em verdade.”⁹¹ (*Ibidem*, p. 33). Se Gaines (1999) vê a possibilidade de significar o acontecimento através do *pathos*, Ranciére (2013) vê em Vertov a instrumentalização deste em parte fílmica. “[...] Ele quer organizá-los em uma coisa-fílmica que por si contribui para a construção do fato da nova vida”⁹² (p. 228). Se o *pathos* revela e dá sentido ao acontecimento, se a transformação do acontecimento em “coisa-fílmica” o coloca em um lugar de significância, então o cine-olho ou a “câmera-corpo”, quando presentes, são a maquinária necessária para realizar este processo.

Nesse sentido a noção que pretende ser trabalhada aqui no que tange a câmera-corpo está próxima a reflexão de Lima (2017) e relacionada a discussão do cine-olho de forma central, bem como às reflexões de Mondzain (2009), Ranciére (2013), Didi-Huberman (2012) e os apontamentos de Debord (1967).

O que se deseja construir é que esta câmera seria então uma extensão do corpo de quem filma, não necessariamente se confundir com este corpo, mas sobretudo fazer parte dele, se afetando junto principalmente no interior das manifestações. A questão da técnica

⁸⁸ “I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it.”

⁸⁹ “1. Kino-eye, challenging the human eye’s visual representation of the world and offering its own ‘i see’”

⁹⁰ “The weakness of the human eye is manifest. We affirm the kino-eye, discovering within the chaos of movement the result of the kino-eye’s own movement; we affirm the kino-eye with its own dimensions of time and space, growing in strength and potential to the point of self-affirmation. “

⁹¹ “Kino-eye as the possibility of making the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt, the acted nonacted; making falsehood into truth.”

⁹² “He wants to organize them into a film-thing that itself contributes to constructing the fact of the new life.”

parece importante na equação, já que o avanço dos dispositivos de filmagem possibilita, e talvez condiciona, a existência desta “câmera-corpo” nos objetos aqui analisados. Para além da articulação da câmera a partir de um corpo em protesto que a opera, parece central a capacidade de usar o dispositivo – exaltado enquanto atração cinematográfica – para filmar a si neste mundo das imagens e no contexto de manifestação. O uso do dispositivo como ferramenta de produção de testemunho nesse sentido então coloca em destaque não só a afetação da câmera junto com o corpo através do movimento e dos tremores que vem junto com esta operação voltada para si. Mas também através da captação de um som direto que vai conferir autenticidade às imagens na medida em que traz os ruídos típicos dos momentos de protesto e sobretudo a partir de uma afetação própria em conjunto com o corpo, quando, nos momentos de confusão e violência o dispositivo se arrasta e choca com os corpos em movimento, produzindo ruídos especificamente corpóreos e sensoriais.

A noção de “câmera-corpo” que se propõe aqui parece ser então a epítome de uma série de tradições de narrar e mostrar ligadas ao excesso, ao regime de atrações e a ao sensacionalismo enquanto chave retórica. Nesse sentido produzindo um discurso político através do audiovisual que parece particular ao contexto dos SRS, carregando uma dimensão pervasiva, convidativa, de ligação direta entre espectador e obra/autor. Pretende-se analisar em seguida a partir de exemplos concretos essa particularidade, que, embora esteja inscrita em uma série de tradições e matrizes excessivas que privilegiam o mostrar e o sentir, emerge de forma diferente no contexto estudado.

Capítulo 3 – A câmera-corpo como elemento retórico

Um aspecto importante do lastro da eficácia do discurso sensacionalista para Barbero (1997), é uma qualidade de *testemunho* do conteúdo. Um relato em primeira mão, “fui, vi e contei”, relato este que pelo próprio caráter de primeira pessoa carrega em uma chave das sensações, dos sentidos corpóreos e muitas vezes do excesso, ligado a outras características particulares ao sensacionalismo. Uma ligação direta entre pessoas, uma incorporação em indivíduos de questões sócio-políticas maiores, consolidando o sistema de identificações empáticas entre o público e o tema através do individual. Estes testemunhos, ao narrar em primeira pessoa, trazer em primeira mão – nas reflexões de Mondzain (2009) isso está presente de alguma forma quando a autora diz que “A força das imagens está no poder das vozes que as habitam”⁹³ (p. 51) – são potentes, na medida em que encarnam, “dão carne” nos termos da autora, os complexos temas da política e da sociedade. Trazem à tona, disputas e oposição de visões de mundo, mas em termos cotidianos, particulares e simplificados. Nos objetos aqui em questão nos parece que há uma aderência a esse regime objetivando uma representação na chave da moralidade simples e sobretudo à gestão sensacionalista da política.

Para Michael Rothberg (2002), quando ele escreve sobre o testemunho acerca do Holocausto em *Crônica de um Verão* (1960), esta potência tem a ver com a tecnologia, com o uso do aparato cinematográfico como já discutido anteriormente, mas também tem a ver com o corpo presente no tecido fílmico. Para o autor “Muito do poder do testemunho em vídeo e do cinema verdade deriva do seu uso aparentemente fono-cêntrico de um corpo auto-presente”⁹⁴ (p. 1239). A partir dessa reflexão Rothberg problematiza o grau de “autenticidade” muitas vezes conferido aos testemunhos audiovisuais, frequentemente celebrados como exemplos não mediados do discurso de um determinado personagem. O autor, no entanto, rapidamente destaca o quanto essa noção é equivocada, visto que – conforme sua própria reflexão percebe – a intervenção da linguagem cinematográfica (montagem, enquadramento, uso do som, por exemplo) é fundamental na mediação do depoimento analisado por ele, e de qualquer tipo de testemunho captado através do aparato cinematográfico.

⁹³ “The strength of images is in the power of the voices that inhabit them”

⁹⁴ “Much of the power of video testimony and cinema verite derives from their apparently phonocentric use of a self-present body.”

[...] enquanto as cenas com Marceline são tocantes – e sem precedentes – elas não podem simplesmente serem consideradas “autênticas”; ou, aliás, elas desassossegam noções de autenticidade que têm aderido ao poderoso gênero do testemunho audiovisual⁹⁵ (*Ibidem*).

Essa correlação entre autenticidade, verdade e testemunho a partir do tecido fílmico se insere em um contexto de uma ascensão do âmbito privado no domínio público, trazendo a noção da intimidade como chave privilegiada de representação de si. Como já discutido no capítulo anterior a partir das reflexões de Sibilia (2015; 2011), essa “autenticidade” a partir da superexposição do eu se coloca como uma marca do discurso presente nos SRS, em especial. Sennet (2014) já trazia à tona uma percepção desse deslocamento, para o autor “Gradualmente, essa força perigosa, misteriosa, que era o eu, passou a definir as relações sociais. Tornou-se um princípio social. Nesse ponto, o terreno público de significação impessoal e de ação impessoal começou a diminuir.” (n.p.). Nesse sentido, parece haver em sua reflexão uma certa preocupação quanto às consequências desse processo no terreno da política:

A sociedade em que vivemos hoje está sobrecarregada de consequências dessa história: o evanescimento da res publica pela crença de que as significações sociais são geradas pelos sentimentos de seres humanos individuais (*Ibidem*, n.p.).

O autor segue, reparando em algo que nos parece recorrente nos exemplos a serem analisados a seguir: uma hipertrofia do cotidiano, de um certo verniz de “sujeito comum” se apresentando no discurso político, traduzindo os grandes temas e polêmicas do debate nacional em pílulas para consumo periódico.

O bairrismo e a autonomia local estão se tornando credos políticos de amplo espectro, como se as experiências das relações de poder tivessem mais sentido humano quanto mais intimista for a escala – mesmo que as estruturas efetivas de poder cresçam cada vez mais na direção de um sistema internacional (*Ibidem*, n.p.).

Voltando a Sibilia, parece importante então reiterar o aprofundamento deste processo, já descrito por Sennet. No estágio atual do capitalismo, no contexto dos SRS, no momento em que se encontra a sociedade, o recrudescimento da hipertrofia do privado parece se apresentar de forma ubíqua. Para a autora

[...] se a era burguesa representou um trânsito do “regime da máscara”, característico da aristocracia e a artificialidade cortesã, em direção a certa “era da autenticidade” que se instalou após a utopia democrática de finais do século XVIII, é possível que agora estejamos ingressando em um novo e complexo “regime da *performance*” (SIBILIA, 2015, p. 359).

⁹⁵ “[...] while the scenes with Marceline are moving - and unprecedented - they cannot simply be considered "authentic"; or, rather, they unsettle notions of authenticity that have since come to adhere to the powerful genre of audio-visual testimony.

Baltar (2019) vai identificar esse processo em certa parcela do documentário brasileiro moderno, a partir do que a autora chama de “pacto de intimidade”, engajamento entre personagens, aparato cinemático e espectador que legitima e traz autenticidade à realidade retratada. Algo similar parece estar em vigor nos exemplos a seguir, uma certa qualidade de “verdade” a partir de um eu que *testemunha* algo e nos conta diretamente, sem mediações, as coisas “como elas são”. Essa correlação entre intimidade e autenticidade, como percebida pelos autores citados há pouco, é algo que dá lastro para a emergência deste tipo de discurso.

Nesse sentido propõe-se trabalhar com a noção do discurso dos *youtubers* como um testemunho, no que tange ao objeto aqui analisado. O discurso político ligado aos canais destacados carrega uma força a partir dos acontecimentos que retrata, como se discute com o conceito de *pathos* do acontecimento, e parece querer – partir de um forte endereçamento ao espectador – causar uma resposta corpórea em quem vê a partir do tecido fílmico, em uma operação ligada a noção de mimetismo político, ambos conceitos discutidos a partir do trabalho de Jane Gaines (1999; 2002). Pretende-se então analisar, a partir destes pressupostos e características, alguns exemplos de vídeos dos canais do YouTube “Mamãe, Falei”⁹⁶ e “Joice Hasselman TV”⁹⁷⁹⁸.

3.1 “Mamãe, Falei”: a figura do youtuber e o corpo no centro

O canal “Mamãe, Falei” é focado em produzir um discurso assumidamente ideologicamente à direita, a base retórica do canal gira em torno do liberalismo econômico e de um conservadorismo nos costumes. A figura de *youtuber* fica a cargo de Arthur Do Val, que apresenta todos os vídeos, sempre em lugar destacado e em primeiro plano. Do Val é membro da direção nacional do Movimento Brasil Livre (MBL)⁹⁹ e frequentemente figura nos vídeos do canal do movimento também, mas tem no “Mamãe, Falei” o centro da articulação do seu discurso através do audiovisual, funcionando como

⁹⁶ <Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UcKsJy-IOEq-eMtarZl2uH1Q>> Acesso em 20/07/2018.

⁹⁷ <Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCgfv9J6FuOXaJnp-UuNRydA>> Acesso em 20/07/2018.

⁹⁸ Importante destacar que ambos *youtubers* se tornaram parlamentares após as eleições de 2018. Arthur do Val, do “Mamãe, Falei” foi eleito deputado estadual pelo partido Democratas em São Paulo (em 2019 foi expulso e se filiou ao Patriotas), e Joice Hasselman – eleita pelo Partido Social Liberal – é deputada federal pelo mesmo estado. A deputada foi líder do governo Bolsonaro na câmara até 2019, quando rompeu com o presidente, que também saiu do PSL. Os dois utilizaram de alguma forma seus canais em campanha, e, embora não faça parte da proposta de recorte temporal deste trabalho a análise dos vídeos postados e realizados em período eleitoral, nos parece importante esta nota.

⁹⁹ Um detalhamento maior do MBL enquanto movimento é feito no mais à frente neste capítulo.

uma espécie de braço de vídeos do movimento. O canal se divide em diversas séries temáticas, cada uma se ocupando de um determinado assunto, mas com uma organização estética e de linguagem que se mantém com pequenas alterações em todas. A série “Manifestações”¹⁰⁰ parece ser o carro-chefe do canal, possuindo os vídeos mais assistidos e moldando efetivamente a marca estética do “Mamãe, Falei”, que ficou conhecido no âmbito das redes sociais online pelo modelo de vídeo de manifestação que faz, onde Do Val vai a manifestações de movimentos alinhados ideologicamente a esquerda para revelar contradições presentes no âmbito dos protestos e sobretudo questionar a legitimidade das pautas dos movimentos. A série “Na rua”¹⁰¹ tem uma estética similar, embora com um caráter menos excessivo apesar de ainda assim trazer uma forte marca do testemunho e de um discurso de caráter sensacionalista. Aqui o *youtuber* destaca momentos onde ele mostra iniciativas e manifestações com as quais concorda e entrevista figuras da política em tom menos agressivo do que na série “Manifestações”. Ocasionalmente se vêem vídeos que estão nas duas séries, de protestos ligados a esquerda, mas no geral o tom deste conjunto é outro. A série “Escolas invadidas ‘ocupadas’”¹⁰² traz, em um arranjo estético bem parecido com a série “Manifestações”, vídeos que mostram Do Val questionando *in loco* os grupos e militantes ligados ao movimento de ocupação de escolas secundaristas ocorrido em 2017. O tom dos vídeos segue a mesma linha daqueles encontrados na outra série citada e o intuito parece ser o de deslegitimar e mostrar contradições nos movimentos, marcado já no título da série.

A série “Home”¹⁰³ traz um conjunto de vídeos no formato vlog opinativo onde Do Val comenta diversos acontecimentos e temas que julga relevantes no que parece ser a sala de sua casa. A estética é bem similar ao formato corrente no site e não apresenta grandes especificidades. “Entrevistas”¹⁰⁴ é uma série autoexplicativa, que traz vídeos onde Do Val entrevista figuras do mundo da política mais alinhadas a direita e pessoas

¹⁰⁰ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qCEndxny8XAp58oS1E1fRah>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰¹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qDfDDKIW16E3Gxt4JhSJnmX>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰² <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qCtjaseEnyfpIOEr5xGyJJ>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰³ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qC9ByGICg4UX2Qs10TdgNHn>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰⁴ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qDsrxri-00sJty1HAMYEdN>> Acesso em 20/07/2018.

do mundo corporativo e mercado financeiro. Os vídeos em geral trazem Do Val e o entrevistado enquadrados em conjunto de frente para a câmera e os dois conversam sobre diversos temas. A série “Pílulas”¹⁰⁵ possui uma premissa similar, mas de menor duração, são encontros de Do Val com figuras da política e dos negócios e ocasionalmente a repercussão da participação do *youtuber* em algum evento, repercutindo seu discurso ou sua experiência, essa série parece ter caído em desuso já que não recebe novos vídeos desde o ano de 2017. A série “Vídeo resposta”¹⁰⁶ se organiza esteticamente de forma idêntica a série “Home”, a partir do expediente do formato *vlog*, a diferença aqui está no tipo de discurso. Nesta série Do Val se propõe a responder outras pessoas que fazem declarações diretamente ou indiretamente a ele, ou que apenas fazem um discurso do qual ele discorda, ele segue então por construir a sua retórica em oposição à que ele deseja responder, por vezes usando do material original para articular o vídeo. Na série “Projetos”¹⁰⁷ o *youtuber* destaca iniciativas com as quais ele concorda, sejam elas propostas do MBL, eventos que promovem o liberalismo político e econômico ou figuras que representam ideias com as quais ele concorda. Estes vídeos costumam seguir as linguagens usuais do canal, seja utilizando do expediente do *vlog* ou do testemunho, onde Do Val filma a si no espaço que ele deseja destacar. Por fim, a série “English subtitles”¹⁰⁸ traz alguns dos principais vídeos do canal legendados em inglês.

Embora existam vários formatos diferentes no canal “Mamãe, Falei”, a escolha aqui se dá por privilegiar a análise da série “Manifestações”, estudando com mais profundidade alguns vídeos desta. A escolha se dá pela identificação de traços do regime de atrações, do sensacionalismo e da chave do excesso de forma geral nestes exemplos. Nesse sentido não se pretende dar conta da totalidade do audiovisual político ou mesmo dos formatos presentes no canal com profundidade nesta análise, apesar de haver um olhar holístico no que tange o funcionamento do canal.

O primeiro vídeo postado na série “Manifestações” data de março de 2016 e já contém o principal intuito da série marcado no título. “Testando a Militância Petista na

¹⁰⁵ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qBJ7mdUM6oWQM-wf142lz9i>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰⁶ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qDNeDJXHsYeIh_TUzUzIt-0> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰⁷ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qAML_dp0SAVOo7klniGbBAZ> Acesso em 20/07/2018.

¹⁰⁸ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsZOgQhid7qBZfXbw4rkQsZoNSCmpuAd->> Acesso em 20/07/2018.

manifestação pró-governo do dia 18 de março”¹⁰⁹ é um vídeo onde Do Val vai até um protesto favorável a nomeação do ex-presidente Lula para o ministério da casa civil do então governo petista de Dilma Rousseff. A intenção é declaradamente achar contradições e desinformação entre a militância ali presente e os alvos escolhidos são militantes menos informados no geral. O *youtuber* vai com algumas perguntas preparadas e tenta, com sucesso, deixar os entrevistados confusos com questões que giram em torno da definição do que o ministério da Casa Civil faz, sobre como funciona um tipo de imposto específico e outras perguntas que estão ligadas a dados e necessitam de conhecimento prévio para serem adequadamente respondidas. Do Val também vai comparar o ex-presidente Lula a outros políticos investigados e malquistos pela população em geral. Neste primeiro exemplo, embora o conteúdo do vídeo já seja bem próximo ao que fica posteriormente estabelecido como padrão na série há uma diferença sensível na forma.



Figura 1. Frame do vídeo “Testando a Militância Petista na manifestação pró-governo do dia 18 de março”.

Aqui o *youtuber*, apesar de aparecer diversas vezes em quadro ainda não manipula ele próprio a câmera, como vai se tornar a norma a partir de um certo momento. As perguntas são feitas por Do Val e este está em geral fora de quadro, mas próximo do entrevistado, ocasionalmente vazam suas mãos gesticulando e outras partes do corpo em cena.

¹⁰⁹

<Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58yys1cACYg&t=0s&index=25&list=PLsZOgQhid7qCEndxny8XAp58oS1E1fRah>> Acesso em 20/07/2018.



Figura 2. Frame do vídeo “Testando a Militância Petista na manifestação pró-governo do dia 18 de março”.

O vídeo é feito em um contexto de manifestação na rua mas não contém momentos – comuns nos exemplos subsequentes – de confusão e princípios de violência contra Do Val. O tom de testemunho está presente no vídeo sobretudo no momento ao final quando ele faz um resumo do que mostrou ao longo da duração deste exemplo e em alguns momentos durante as entrevistas quando se coloca em cena de forma mais explícita, porém com a operação da câmera sendo feita por outra pessoa. A inserção de Do Val de corpo presente naquele contexto se torna menos apelativa, produzindo um audiovisual de tom menos excessivo. O *youtuber* produz mais vídeos do tipo de forma periódica e o formato vai se modificando aos poucos, com a figura de Do Val cada vez mais presente em quadro, até que se chega a uma convenção dos traços estéticos e de linguagem que se repete de forma idêntica em quase todos os vídeos. O primeiro exemplo que traz o padrão que a série vai tomar como norma é postado em janeiro de 2017, e é um vídeo que se passa em uma manifestação a favor do passe livre nos transportes em São Paulo.¹¹⁰ Neste exemplo Do Val já opera a câmera, sempre voltada para si e traz um tom de testemunho e apelação de cunho mais excessivo, sobretudo na relação com os militantes ali presentes. Neste exemplo os momentos finais são tomados por confusão e tentativas de violência contra o *youtuber* contando com ataques ao seu corpo e à câmera que ele opera.

110

<Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=euUpGzxAqGE&t=0s&index=16&list=PLsZOgQhid7qCEndxny8XAp58oS1E1fRah>> Acesso em 20/07/2018.

O vídeo “Prefeito vs Sindicatos - Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”¹¹¹ traz Do Val indo ao encontro de uma manifestação dos servidores do município de Porto Alegre contra medidas de austeridade do prefeito da cidade. O *youtuber* defende as medidas e vai, como de costume, buscar contradições e a tentativa de tirar legitimidade dos manifestantes e do sindicato envolvido. O vídeo se inicia com Do Val andando e filmando a si com a câmera na mão e relatando dados sobre a situação fiscal da cidade e o porquê da importância, ao seu ver, de cortar gastos com a folha de pagamento. Após este momento, ainda no início, Do Val chega a uma tenda onde se encontram alguns manifestantes, após fazer algumas das perguntas preparadas sobre os problemas em questão alguns sindicalistas começam a se incomodar, em 1’52” uma das pessoas ali presentes faz alusão ao risco de Do Val ter a câmera quebrada caso continue ali e em seguida empurra a lente para longe de si. Este momento é visto por dois ângulos, primeiro pela câmera que ele usa como vestimenta em seu tronco e depois por aquela que fica em sua mão.



Figura 3. Frame do vídeo “Prefeito vs Sindicatos - Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”

A repetição do movimento da sindicalista amplifica aquele momento e o torna mais excessivo. Um pouco mais adiante uma cena similar também é mostrada por estes dois ângulos, dessa vez protagonizada por um segurança do prédio público na frente de onde os sindicalistas se manifestam, novamente fazendo da repetição um elemento de amplificação do ocorrido. Nessa ocasião as imagens da câmera na mão de Do Val, ao ser manipulada pelo segurança, se tornam uma sucessão de balanços e borrões sustentados

111

<Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Me8gwB7oSTY&t=0s&index=6&list=PLsZOgQhid7qCEndxny8XA p58oS1E1fRah>> Acesso em 20/07/2018.

por um som direto que destaca a manipulação do dispositivo através dos ruídos do arrastar das mãos na câmera e desta no corpo de Do Val. Este momento, embora breve, já demonstra um expediente de linguagem muito utilizado nos vídeos da série “Manifestações” e que se repete no exemplo em questão de forma cada vez mais excessiva.



Figura 4 e Figura 4.1. Frames do vídeo “Prefeito vs Sindicatos - Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”

O vídeo segue no formato de entrevistas feitas por Do Val, sempre em cena junto com o entrevistado, que continua buscando contradição na fala dos militantes sindicais. A fala de Do Val é sustentada em alguns momentos por texto contendo dados e as respostas dos sindicalistas são frequentemente picotadas através do uso intenso do *jump cut*, construindo via de regra uma percepção de um discurso bem articulado e embasado da parte do *youtuber* e confuso e fragmentário por parte dos entrevistados. A montagem do vídeo se organiza como uma espécie de colcha de retalhos de acontecimentos, colocando em sucessão diversas conversas de Do Val com os manifestantes, privilegiando uma sucessão de fatos ao invés de uma construção narrativa contendo um nexos causal perceptível.

Em 5’50” os manifestantes, já mobilizados contra a presença de Do Val ali, começam a entoar um grito de “fora MBL” e hostilizar o *youtuber*. Nesse momento ele é empurrado pra longe do local onde estão concentrados os sindicalistas, com o som do grito tomando conta da pista sonora do vídeo. Do Val insiste em ficar no local e nesse momento vemos ele em primeiro plano e os militantes ao fundo, gritando palavras de ordem.



Figura 5. Frame do vídeo “Prefeito vs Sindicatos - Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”

Em 7’50’’ há uma intervenção textual e gráfica na imagem destacando uma suposta operação para atacar Do Val, com uma seta indicando um local na imagem o texto diz que os militantes se organizam para bloquear a visão de uma segunda filmagem usada no vídeo a fim de esconder a agressão que em seguida vai ser feita. Há uma montagem paralela entre a filmagem feita pela câmera que Do Val veste e a câmera mais afastada, que tem sua visão bloqueada por uma pessoa segurando um guarda-chuva. Em seguida, a partir do ângulo da câmera vestível vê-se a tentativa de um militante de tomar a câmera que está na mão de Do Val, este acontecimento então é mostrado também pelo ponto de vista dessa câmera, produzindo novamente uma sucessão de borrões e tremores e de um som do arrastar das mãos e do corpo de Do Val no microfone do dispositivo.



Figura 5 e 5.1. Frames do vídeo “Prefeito vs Sindicatos -Marchezan Vs Simpa - Porto Alegre – RS”

A câmera mais afastada é manipulada da mesma forma um pouco mais adiante, também produzindo imagens e sons similares. Em ambos os momentos o som de gritos e um burburinho majoritariamente ininteligível salvo por alguns xingamentos é presente de forma destacada. Logo após esta sucessão de empurrões e balanços em ambas as câmeras o vídeo apresenta uma sequência de fotografias de Do Val sendo agredido por um

militante sindical. A ausência de som neste momento amplifica as imagens que são mostradas pois produz um choque pela diferença. Em seguida, sem a conclusão da agressão ser mostrada, Do Val aparece em cena conversando com um rapaz que supostamente o distraiu antes do momento da agressão, na conversa o garoto afirma a Do Val que recebeu dinheiro dos sindicalistas para distraí-lo.

Estes momentos destacados há pouco, onde os corpos se afetam junto com as câmeras, trazem uma marca que parece ligada ao regime de atrações na medida em que apresentam vistas sensacionais e um forte apelo a afetação corpórea de maneira excessiva. São momentos em que o *mostrar* está em primeiro plano. Sua força deriva dos acontecimentos do mundo das imagens, ligada a noção de *pathos* do acontecimento, e de um forte endereçamento ao espectador, seja no tom testemunhal que está presente em todo o vídeo, seja nessa articulação de uma espécie de atração documental que convida quem vê a também testemunhar a agressão. Ela é apresentada de forma sensorial através da articulação de uma câmera-corpo que se afeta junto com o corpo de quem a opera, trazendo para o centro as sensações do *youtuber* e pretendendo direcionar os sentidos corpóreos do espectador em uma tentativa de produzir um mimetismo político a partir da experiência de Do Val em cena. Todos estes elementos contribuem para uma qualidade *pervasiva* deste audiovisual.

Um outro exemplo, com o título “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”,¹¹² traz Do Val em uma situação similar a anterior. O *youtuber* vai até Curitiba acompanhar uma manifestação a favor do ex-presidente Lula ocorrida quando da realização de seu depoimento para o então juiz Sérgio Moro. O usual expediente da busca da contradição é realizado aqui de forma reiterada, com Do Val buscando militantes que parecem menos esclarecidos a fim de revelar desconhecimento da causa e das bandeiras da manifestação. O uso de texto por cima da imagem para criar humor e ridicularizar a dificuldade dos entrevistados de responder algumas perguntas do *youtuber* é usado repetidas vezes. Como em 1’57” quando aparece ao centro na parte inferior do quadro um texto que começa em “1ª tentativa” e vai até a “6ª tentativa”, fazendo referência ao número de vezes que Do Val questiona o militante em cena sobre o motivo pelo qual Lula está sendo investigado, questionamento que o rapaz não é capaz de responder.

¹¹² <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SlS_T-bb3Gc> Acesso em 20/07/2018.



Figura 6. Frame do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”

Em 4’36” o *youtuber* se encontra em uma situação de hostilidade por parte dos manifestantes, que entoam o grito “fora MBL”, observados por Do Val em primeiro plano e pelo espectador em conjunto, encarado repetidamente pelo *youtuber* que olha várias vezes diretamente para a câmera. Nesse momento a câmera é atingida, sem aviso, por um militante que está fora de quadro.



Figura 7 e 7.1. Frames do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”

Num primeiro momento há um choque com o golpe na objetiva e em seguida, como já padronizado na maioria dos vídeos da série “Manifestações”, o acontecimento é mostrado por outro ângulo, onde se vê o manifestante que atinge a câmera. Do Val então começa a correr dos militantes que o hostilizam e sobretudo daquele que bateu em sua câmera. O início da corrida é repetido, pelo mesmo ângulo, mas da segunda vez em câmera lenta, o som é afetado junto com a imagem e para além da lentidão dos quadros há a diminuição na velocidade das ondas sonoras que deixa a pista de som mais grave, exacerbando aquela vista sensacional. Do Val continua a correr se afastando da câmera e perseguido pelo militante, este acontecimento é então mostrado novamente pelo ângulo da câmera vestimenta que o *youtuber* carrega, balançando conforme o ritmo da corrida e

produzindo sons que destacam o arrastar da câmera nas roupas de Do Val e em seu corpo e o ruído do vento incidindo sobre o microfone do dispositivo.



Figura 8. Frames do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”

Esse trecho é então mostrado uma terceira vez, agora em câmera lenta, do mesmo ângulo, e uma intervenção gráfica na imagem cria uma seta vermelha com a palavra “CUT” dentro aponta para um local do quadro onde um militante surge e tenta atingir Do Val enquanto este corre. A pista sonora, novamente mais grave devido a lentidão imposta, apresenta também um efeito sonoro de uma voz que diz “olé”, fazendo alusão ao fato de que Do Val desvia do golpe do militante, como um jogador de futebol de um carrinho. Após um corte brusco o *youtuber* aparece novamente em quadro e conversa com outro militante, o assunto são as agressões que ele está sofrendo. A confusão continua e a câmera é atingida mais algumas vezes, acontecimentos que são mostrados em diferentes ângulos novamente, também com recurso de câmera lenta em alguns momentos. A partir de um certo momento já não é mais possível compreender o que é dito e o som das vozes se torna apenas ruído.

Nesse sentido, parece haver uma apresentação do dispositivo fílmico enquanto atração, e, no contexto dos exemplos analisados a articulação do que se propõe aqui como câmera-corpo, faz extrapolar o caráter espetacular e sensorial destes momentos. Estas vistas sensacionais inseridas no interior do tecido fílmico marcado por um caráter de testemunho e intervenção amplificam os acontecimentos registrados e fazem do corpo e da câmera instrumentos de identificação a partir de um constante endereçamento ao espectador.

Arthur Do Val se torna mais notório quanto mais vídeos do tipo presente na série “Manifestações” faz. A partir da circulação destes conteúdos nas redes sociais online essa notoriedade se faz cada vez mais ampla e esse reconhecimento acaba por influenciar o próprio tecido fílmico, o conteúdo e a forma dos audiovisuais produzidos.

O vídeo “Manifestação "estudantes" - Ônibus ‘grátis’?”¹¹³ se desenrola de acordo com o padrão do restante dos vídeos da série, mas a produção de um vídeo por parte dos manifestantes presentes no protesto funciona quase como um contra argumento ao vídeo de Do Val. Embora seja possível ver em boa parte dos exemplos da série “Manifestações” personagens em cena que filmam a filmagem de Do Val, estes registros não circulam de forma tão ampla nos SRS, nem em redes emergentes mais identificadas com movimentos de esquerda. É possível, no entanto, achar estes registros, como o que se ocupa de mostrar a atuação de Do Val por outro ângulo, aquele dos militantes que se manifestam.¹¹⁴

O vídeo do canal “Mamãe, Falei” começa com o *youtuber* abordando alguns manifestantes que se preparam para uma passeata da forma usual, no entanto nesse momento ele não obtém sucesso em começar uma conversa e já aos 26 segundos do vídeo começa a ser hostilizado e empurrado pra longe do local da concentração. Os tapas e empurrões na câmera já começam e as operações a nível de linguagem também, com a repetição dos acontecimentos por mais de um ângulo e o uso de câmera lenta.



Figura 9. Frames do vídeo “Manifestação "estudantes" - Ônibus ‘grátis’?”

113

<Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=tu_NE2mRy7c&t=0s&index=9&list=PLsZOgQhid7qCEndxny8XAp58oS1E1fRah> Acesso em 20/07/2018.

114 <Disponível em: <https://www.facebook.com/arrownews/videos/1062804373856429/>> Acesso em 20/07/2018.

O vídeo feito por um manifestante começa neste mesmo momento e mostra a mesma confusão e empurrões em Do Val. O vídeo segue em um longo plano sequência o caminho do *youtuber*, sempre por trás, até um carro da guarda municipal próximo, Do Val então se coloca no meio dos guardas enquanto é cercado pelos manifestantes. Neste momento, em 57” deste vídeo e 1’15” do vídeo de Do Val, uma infinidade de outras câmeras cercam o *youtuber* e os guardas, como em uma disputa de narrativa feroz que tem no registro sua principal arma, criando uma vista sensacional e espetacular que coloca Do Val no centro desta disputa.



Figura 10. Frame do vídeo de “Arrow News” e Figura 10.1. Frame do vídeo “Manifestação “estudantes” - Ônibus ‘grátis?’”

O vídeo dos manifestantes tem logo em seguida um corte (o único) e o *youtuber* conversa com os guardas, que pedem para que ele desligue a câmera, Do Val em seguida pede que eles o escoltem até um policial militar que está próximo e o grupo segue até este encontro. A pequena multidão de manifestantes e câmeras que se formou no entorno segue-os, na pista sonora é presente de forma contínua um ruído de vozes incompreensíveis em geral, ocasionalmente emergindo alguma palavra ou frase em geral hostil a Do Val. Ao chegar no policial ele pede ajuda para sair daquele espaço e atravessa a rua, ainda seguido pelos manifestantes e suas câmeras. Nesse momento o vídeo se encerra, sem um desfecho claro. O vídeo de Do Val continua após esse acontecimento, destacando alguns momentos de agressão e empurrões, mas logo faz um corte e uma elipse marcada por uma cartela de texto que faz alusão a passagem de algumas horas. Já a noite Do Val retorna mostrando um diálogo seu com um casal de manifestantes, o vídeo segue na maneira padronizada a partir desse momento, alternando entre diálogos entre Do Val e manifestantes e momentos de empurrões, tapas e golpes na sua câmera. Este vídeo em especial acaba então por ter seu objetivo um pouco frustrado a partir da reação dos sujeitos que o *youtuber* costuma interpelar e buscar suas contradições ideológicas. Esse resultado parece estar ligado a própria evolução do fazer audiovisual de Do Val na

série “Manifestações” – a partir do aumento da notoriedade destes vídeos e por consequência da figura do *youtuber* – os manifestantes de movimentos que usualmente são alvos do canal passam a se “armar” contra as suas intervenções. O que já começa a ficar claro em outros exemplos analisados aqui onde Do Val é hostilizado e expulso das imediações das manifestações toma um contorno exacerbado neste vídeo específico, onde a disputa pelo registro se torna ainda mais excessiva do que o comum.

A escolha por privilegiar a série “Manifestações” na análise do canal “Mamãe, Falei” se dá pela identificação de algumas características ligadas ao regime de atrações, ao testemunho enquanto marca do sensacionalismo e a chave do excesso de forma geral sobretudo a partir dos conceitos de *pathos* do acontecimento e mimetismo político. Os audiovisuais aqui destacados utilizam do expediente do testemunho para criar situações de intervenção onde o intuito parece ser o de deslegitimar e revelar contradições. Estes vídeos se organizam de forma fragmentária e apresentam o que aqui se propõe categorizar, a partir do trabalho de Gaines (1999) como atrações documentais que derivam sua força dos próprios fatos que retratam. A partir de um constante endereçamento ao espectador através do olhar direcionado para a câmera e do corpo em cena, estes vídeos parecem querer produzir um mimetismo político através da articulação do que aqui se propõe como a noção de “câmera-corpo”, se construindo como o que classificamos como audiovisual pervasivo.

3.2 Mídia Ninja, Jornalistas Livres: opinião, manifestação e repressão

A produção audiovisual da Mídia NINJA se divide em duas plataformas, seu canal no YouTube e sua página no Facebook. De forma similar a exemplos já vistos à direita a diferença entre os dois espaços está ligada aos tipos de vídeos que são postados de forma mais frequente em cada site. Embora existam ocasiões em que um vídeo originalmente colocado no canal é postado na página do Facebook esse tipo de uso é minoritário. A página da Mídia NINJA então privilegia conteúdos audiovisuais que sejam mais efêmeros, sejam vídeos de manifestações mais curtos, pequenas declarações de alguma figura conhecida, chamadas para eventos ou transmissões ao vivo que trazem os acontecimentos de determinado protesto em tempo real. É comum também a postagem de trechos selecionados de fluxos televisivos, em geral de discursos de parlamentares retirados de canais das casas legislativas, mas ocasionalmente também se destacam trechos relevantes ideologicamente de programas de TV a cabo ou TV aberta. Para citar

dois exemplos, há um vídeo onde é selecionado e reapresentado um trecho do depoimento em uma comissão da câmara federal da mãe de uma criança assassinada pela polícia em uma favela carioca, trazendo um momento especialmente emocionante de sua fala.¹¹⁵



Figura 11. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja.

Esse trecho demonstra como o movimento pode atuar no sentido de fazer uma curadoria de momentos relevantes presentes em fluxos televisivos que possam atuar no sentido de sustentar um determinado discurso ideológico. Outro exemplo onde esta operação fica clara é em um vídeo onde se apresenta um trecho de um desenho animado exibido em um canal de TV por assinatura, neste trecho dois personagens do mesmo sexo se casam e a chamada inserida na página diz “Casamento LGBT em Steven Universe”,¹¹⁶ trazendo o encapsulamento de um discurso favorável ao reconhecimento das uniões homoafetivas a partir de uma relação com o entretenimento. Embora este tipo de conteúdo seja comum e relevante no fluxo de postagens audiovisuais na página do Facebook da Mídia NINJA, o que parece tomar um lugar central na plataforma são as transmissões ao vivo, via de regra de algum evento ou manifestação ligados a movimentos sociais de esquerda e progressistas de forma geral alinhados com os valores do coletivo.

O canal do YouTube da Mídia NINJA apresenta formatos audiovisuais diversos dos encontrados na página do Facebook do movimento, embora como já dito alguns dos vídeos inicialmente postados no canal acabam sendo repostados na página e coexistem nas duas plataformas. O canal é organizado em uma divisão que apresenta algumas séries

¹¹⁵ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1207656356059174/>> Acesso em 20/07/2018.

¹¹⁶ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1204167983074678/>> Acesso em 20/07/2018.

temáticas que se concentram na variação de um formato base em comum que é o vlog opinativo, ou “coluna” como apresentado em algumas destas séries. As séries em destaque são “Histórias generosas e subversivas de Jesus Cristo”,¹¹⁷ onde o pastor evangélico Henrique Vieira fala sobre histórias bíblicas e religião em geral por um viés progressista e identificado com uma ideologia de esquerda. Estes vídeos seguem uma unidade estética rigorosa, sempre trazendo o pastor sobre um fundo preto enquadrado em variações de um plano médio, sempre falando diretamente para a câmera, acompanhado por ocasionais intervenções textuais no quadro que reiteram sua fala. A série “De pretas para Marielle”¹¹⁸ traz, em um arranjo estético muito similar ao anterior, depoimentos de mulheres negras que falam sobre sua experiência e relação com a vereadora do PSOL do Rio de Janeiro Marielle Franco, assassinada em 2018. Os depoimentos são emocionados e emocionantes, e são feitos sempre enquadrados em um plano médio e ditos diretamente para a câmera. “Delírios Utópicos de Claudio Prado”¹¹⁹ é uma série que também se baseia no formato do vlog opinativo, no entanto possui um tom mais leve e jocoso. O personagem do título surge sempre sentado na frente a uma grande estante de livros, usando roupas coloridas, ele fala sobre diversos assuntos ligados ao campo do exotérico, das drogas e de um imaginário *hippie*. São usadas intervenções gráficas e imagens de outras fontes com frequência na ilustração de sua fala, embora essa seja o elemento central dos vídeos. Nesta mesma série também estão presentes vídeos que utilizam de um formato diferente, da entrevista, embora não sejam maioria. O mesmo personagem figura nestes vídeos, que são feitos em outros lugares que não o cenário com os livros, e trazem personalidades ligadas ao mundo artístico em geral em uma conversa de tom descontraído.

117 <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BF9V17BwQgXCCn4zO4vQ36>> Acesso em 20/07/2018.

118 <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BFDMrTwf3bCdwHqCkDj24JH>> Acesso em 20/07/2018.

119 <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BFblyfE3tDgoh2TIMhRUMTI>> Acesso em 20/07/2018.

As séries “Coluna da Isa Penna”¹²⁰ e “Antonia Pellegrino”¹²¹ são similares em temática, embora tragam estéticas levemente diferentes. Ambas são calcadas no expediente do vlog opinativo e giram em torno de temas do feminismo e do ativismo de mulheres, apesar de apresentarem vídeos sobre outros assuntos também em determinados momentos. Em ambas há a presença constante das personagens titulares em quadro e suas falas guiam os vídeos, que eventualmente contam com intervenções gráficas que reforçam o discurso e o uso de imagens de outras fontes como forma de ilustração daquilo que se diz. A série apresentada por Pellegrino conta com a predominância do fundo opaco da cor lilás no cenário, enquanto que a série de Penna vai trazer ao fundo diferentes cenários, desde o uso de variadas cores opacas até o uso de um local que parece um pequeno jardim. As duas mulheres falam sempre diretamente a câmera e se endereçam ao espectador como norma.

A série “Alê Youssef – Candidate-se”¹²² se organiza no formato de entrevista e traz Youssef sempre conversando com uma liderança política diferente que pretende se candidatar para as eleições legislativas de 2018. Não há um recorte partidário embora o próprio apresentador destaque que os vídeos pretendem buscar novos representantes progressistas para a ocupação das cadeiras parlamentares no país. A série “Coluna do Guilherme Boulos”¹²³ se inicia no ano de 2017 e traz o então dirigente do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) falando de temas relevantes da política nacional e dos movimentos ligados a esquerda em um formato de vlog opinativo, os vídeos contam também com intervenções gráficas e textuais que sustentam as afirmações feitas por Boulos, sempre diretamente para a câmera. Esta série também figurou de forma destacada no Facebook do Mídia NINJA no mesmo período que foi postada no canal do YouTube do movimento.

¹²⁰ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BGV2oH3f_jnQf9CRfv8oox> Acesso em 20/07/2018.

¹²¹ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BFDxxGGtlq_lzYO_rF5CW_r> Acesso em 20/07/2018.

¹²² <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BEZbImTYer--eRnfrJIUEN>> Acesso em 20/07/2018.

¹²³ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BGM6gAdhhtQ8Xt5t2MKH4Sf>> Acesso em 20/07/2018.

Por fim a série “Documentários”¹²⁴ traz vídeos das mais diferentes temáticas, que tem como similaridade a forma estética e o uso da linguagem audiovisual mais próxima a tradição documental cinematográfica e da reportagem televisiva, em pequenos filmes que apresentam algumas manifestações políticas, personagens e discursos através da articulação da montagem e do uso de depoimentos e material de arquivo.

O canal do YouTube dos Jornalistas Livres não se organiza prioritariamente através de séries de vídeos, como os outros exemplos até aqui analisados. Embora existam duas séries que figuram na página principal do canal, “Urgência 588”¹²⁵ e “Carregamentos populares”,¹²⁶ não há uma organização e curadoria das produções como um todo a partir de formatos e temáticas. A exceção está na série “Urgência 588”, que embora curta com apenas três vídeos postados, tem uma categorização precisa, são vídeos reportagem que tratam da ameaça de despejo de famílias que ocuparam um prédio ocioso. Os vídeos se desenrolam em um formato que se insere em uma tradição documental e informativa e narra as dificuldades enfrentadas pelo grupo de famílias ocupantes. A série “Carregamentos populares” é gerada pela própria plataforma do YouTube e apresenta os vídeos mais vistos do canal em ordem decrescente, apenas.

O canal apresenta muitos formatos diferentes, embora o que pareça mais comum são os depoimentos colhidos em campo. A maior parte dos vídeos postados giram em torno da fala de uma figura específica sobre algum evento ou tema, elas variam entre pequenas falas factuais que se referem a notícias recentes,¹²⁷ entrevistas mais longas com lideranças políticas ou candidatos a cargos eletivos¹²⁸ e falas que não apresentam um conteúdo noticioso de fato, mas tem a ver com o alinhamento ideológico do movimento como um todo.¹²⁹

¹²⁴ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmsK4TGRR2BFbxGs1yxbkLlO4NsPboVD>> Acesso em 20/07/2018.

¹²⁵ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLOpBSZuodhMHkzY5BKS56xe5N-8bVImUK>> Acesso em 20/07/2018.

¹²⁶ <Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCjwyfg7vfsScSPfzPyWkEUg/videos?shelf_id=2&view=0&sort=p> Acesso em 20/07/2018.

¹²⁷ Um exemplo é o vídeo “João Miguel desabafa e conclama a união” em que o ator dá um depoimento para a câmera em meio a um ato que repudia o assassinato da vereadora Marielle Franco. <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4wY_O7i-iE> Acesso em 20/07/2018.

¹²⁸ Um exemplo é o vídeo “Entrevista com Manuela D’Ávila” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ma8xK2TTokE>> Acesso em 22/07/2018.

¹²⁹ Como no vídeo “Reportagem: Os camisas 13” onde se apresenta um depoimento de um homem sobre o ex-presidente Lula com forte tom emocional. <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ccb0Ze12Yk>> Acesso em 20/07/2018.

Outro formato comumente encontrado no canal são os trechos de fluxos televisivos e retirados de outras mídias em geral. Estes trechos em geral são selecionados e reapresentados a fim de destacar alguma fala ou acontecimento que sustenta ou se relaciona com alguma pauta defendida pelo movimento.¹³⁰ Um formato muito comum é um que traz uma marca estética de reportagem jornalística, embora ganhe contornos particulares no canal. Frequentemente essas reportagens tem como objetos manifestações e protestos de movimentos sociais mais à esquerda e se organiza por vezes através da montagem de diversas imagens e em outros momentos apenas com um curto plano sequência que retrata algum momento relevante. São comuns as intervenções gráficas por cima da imagem, em geral trazendo textos explicativos e data e local dos acontecimentos.¹³¹

A página do Facebook do movimento traz uma produção audiovisual muito similar àquela presente no canal do YouTube, trazendo inclusive postagens de vídeos que estão presentes já no canal. A página se atém de modo geral a articulação dos mesmos formatos realizados no canal, trazendo ocasionalmente vídeos de formatos similares, mas que não são colocados no YouTube. Um dos principais formatos que é apresentado na página, no entanto, é a transmissão ao vivo. Em geral de manifestações, mas também de eventos e conversas e depoimentos. É importante destacar que a página também transmite ao vivo com certa periodicidade o “Seu Jornal”,¹³² telejornal da Televisão dos Trabalhadores (TVT), rede de TV aberta transmitida principalmente no estado de São Paulo. Este fluxo televisivo segue o padrão do telejornal e é bem diverso do formato usual que as transmissões ao vivo feitas na página tomam, mas a motivação deste tipo de transmissão em especial parece ter a ver com um alinhamento ideológico entre o movimento e o canal de TV.

Embora os movimentos em questão articulem diversos formatos audiovisuais nas plataformas estudadas pretende-se privilegiar na análise os vídeos de manifestação, pois

¹³⁰ Pode-se destacar o exemplo de um trecho de show transmitido pela televisão da cantora Daniela Mercury onde ela faz um discurso a favor da pauta LGBT <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rPwy27iJHqs>> Acesso em 20/07/2018 e outro onde o ator Pedro Cardoso se recusa a participar do programa “Sem Censura” da TV Brasil em apoio aos funcionários grevistas da emissora <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2tr1XhVak>> Acesso em 20/07/2018.

¹³¹ Exemplos a se destacar são “#SP | PALCO DE GUERRA contra Professores Municipais” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxY4-ddHiCw>> Acesso em 20/07/2018 e “Intervenção CONTRA INTERVENÇÃO no chão da av. Paulista” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUVoFjBWcHA>> Acesso em 20/07/2018.

¹³² <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/2080950958641638/>> Acesso em 20/07/2018.

se identificam nestes uma série de características que parecem tomar uma dimensão particular no audiovisual presente nos SRS. Este conjunto de características ligadas a chave do excesso vêm de uma tradição estética e retórica que se apresenta em diversos meios de comunicação e suportes historicamente. A análise aqui feita tenta dar conta de como essa rerepresentação no contexto da internet se dá e por que é relevante para o estudo do discurso político através do audiovisual.

Durante o processo do impeachment Mídia NINJA e Jornalistas Livres, principalmente em suas páginas no Facebook, postam vídeos relacionados aos atos contra a deposição da presidenta Dilma. Os dois movimentos têm postagens e produção audiovisual similares, por vezes se confundindo e circulando em redes que se sobrepõe. Assim como os trabalhos do canal “Mamãe, Falei” e do MBL se confundem, a articulação dos discursos audiovisuais de Mídia NINJA e Jornalistas Livres também. Embora se constituam como dois movimentos autônomos e guardem algumas diferenças pontuais nas pautas que desenvolvem, sua atuação conjunta é frequente. Aqui privilegia-se a análise de alguns exemplos postados entre os dias 13 e 18 de março de 2016 nas páginas do Facebook e canal do YouTube dos dois movimentos, este período compreende um certo auge das mobilizações tanto contra quanto a favor do impeachment, produzindo grandes atos de ambos os lados, tendo como principal palco destas manifestações a Av. Paulista na cidade de São Paulo.

As coberturas eram realizadas de forma episódica, ao longo da decorrência das manifestações, quase em tempo real. São vídeos curtos, boa parte com menos de 1 minuto de duração, destacando algum acontecimento específico, como o canto do hino nacional, ou apenas exaltando a grande quantidade de pessoas, como em um exemplo específico, em que se apresenta uma sucessão de 3 planos aéreos feitos por um *drone*, precedidos por uma cartela com a data e sucedidos por uma cartela com as logomarcas da União Nacional dos Estudantes (UNE), realizadora das imagens.¹³³ Um primeiro plano zenital, diretamente de cima para baixo, filmando a multidão de vermelho em frente ao MASP, depois 2 planos, ainda aéreos, de cada lado do museu, com a câmera levemente inclinada realizando um movimento de *tilt*¹³⁴. O vídeo, como outros exemplos já analisados, dá mais centralidade a mostrar algo do que a contar alguma coisa e funciona então como uma vista sensacional do espetáculo político que é a multidão em protesto. A infinidade

¹³³ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615652435259572/>> Acesso em 15/07/2018.

¹³⁴ O *tilt* é um movimento que inclina a câmera para cima ou para baixo, sem a deslocar de seu eixo.

dos corpos em cena e a magnitude dos planos, reiterados pelo tipo de enquadramento em plano geral, muito aberto, de cima para baixo, então se apresentam como atrações documentais que chamam o olhar do espectador também pela força dos acontecimentos que retratam.



Figura 12. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja no dia 18/03/2016.

A maior parte dos vídeos analisados no período em questão têm em geral pouca ou nenhuma manipulação posterior, salvo raras exceções, sendo em geral planos sequência, via de regra filmados com celular ou outro dispositivo portátil e não profissional. Os movimentos tentam destacar a mobilização presente na Paulista, como em um exemplo que traz um pequeno trecho do grito de guerra mais frequente: “não vai ter golpe”, com uma multidão de vermelho em frente ao MASP, em um plano sequência com a câmera semi-estática.¹³⁵ Uma vista sensacional onde o caráter atracional vem desta multidão em vermelho e do som direto aonde se escuta o grito ensurdecido em uníssono.

¹³⁵ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615370891954393/>> Acesso em 15/07/2018.



Figura 13. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja no dia 18/03/2016.

Outro exemplo está no vídeo onde o hino nacional é cantado ao ritmo de um batoque, também em plano sequência, com alguns movimentos de câmera comedidos.¹³⁶ Este exemplo traz na afetação corpórea presente em quadro sua potência, as sensações são o elemento central do audiovisual e há uma forte marca da noção de *pathos* do acontecimento sendo articulado. Outro vídeo traz um momento da manifestação em que o cantor Chico César faz um show e é abraçado pela cantora Leci Brandão,¹³⁷ durante todo o audiovisual é presente o som direto da manifestação e das vozes em coro, que abafam o som da música ao vivo. Alguns rápidos movimentos de panorâmica alternam entre a visão da multidão na rua e a visão do palco onde os artistas se abraçam. Essa sensação de imediatismo constrói um audiovisual que parece se endereçar ao espectador e buscar um direcionamento emocional e corpóreo que contagie. Em outro exemplo vê-se um grupo de pessoas cantando samba com acompanhamento de instrumentos de percussão, em um longo plano sequência de 1min50 com poucos movimentos de câmera mas com grande afecção dos corpos em cena, mais uma vez trazendo de forma clara a articulação de um conjunto de sensações em quadro.¹³⁸

¹³⁶ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/352400738217143/>> Acesso em 15/07/2018.

¹³⁷ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615444585280357/>> Acesso em 15/07/2018.

¹³⁸ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/352530258204191/>> Acesso em 15/07/2018.



Figura 14. Frame do vídeo postado pela fanpage dos Jornalistas Livres no dia 18/03/2016.

Os últimos dois exemplos citados, ambos postados pela página dos Jornalistas Livres, terminam com a cartela do movimento, sendo que o último exemplo possui uma intervenção gráfica, colocada por cima da imagem, com um texto definindo o local e a data em que foi realizado.

Outro vídeo postado pela página da Mídia NINJA traz um acontecimento curioso na manifestação em São Paulo, onde um homem carrega uma caixa de papelão e é ovacionado ao abrir e revelar que ela contém várias coxinhas,¹³⁹ o salgadinho frito cujo nome também passou a se referir, a partir do processo do impeachment, aos militantes mais identificados com a direita e favoráveis a remoção da presidenta Dilma do cargo. O vídeo consiste apenas nesta imagem, retratada em um plano sequência. Há uma antecipação ao acontecimento e a descrição do vídeo já faz alusão a piada trazendo apenas o texto “Quem quer coxinha?”.

Existem dois vídeos que fogem do formato de exaltação da multidão se concentrando em depoimentos, ambos postados pela página do Facebook dos Jornalistas Livres. O primeiro traz um dirigente da CUT comentando as pautas da manifestação do dia 18 de março e chamando o espectador para a ação, o uso do pronome “você” é central e o endereçamento ao espectador claro, já que o depoimento é feito olhando diretamente na câmera. A imagem do militante falando é a única que aparece no vídeo, interrompida apenas por uma cartela que define o lugar e data. A ideia do testemunho enquanto força mobilizadora está presente de forma central neste vídeo. Um outro exemplo de depoimento está no vídeo que traz um militante negro, não identificado com nenhum

¹³⁹ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615433908614758/>> Acesso em 15/07/2018.

movimento específico, que fala sobre sua experiência na universidade. O vídeo traz um enquadramento próximo ao rosto do personagem, que tem sua voz abafada pelo som das vozes na manifestação e por um batuque ao fundo quase que na totalidade da duração do audiovisual. Apesar da dificuldade de compreender o que ele fala o depoimento parece ganhar força por conta dos ruídos presentes na pista sonora, ruídos que constroem uma paisagem da manifestação como um espaço múltiplo e diverso, temas que ressoam na fala do personagem em cena. Ele fala por cerca de um minuto em um plano sequência, de forma emocionada, e o vídeo se encerra quando ele diz que “agora não tem volta, a gente é protagonista”. Todos os elementos, intencionais ou não, parecem então apontar para uma mesma construção de sentido, que os movimentos que desejam retirar a então presidenta do poder também desejam retroceder na inclusão de determinadas parcelas da sociedade em espaços de poder. Nesse vídeo a força do testemunho do personagem, sobretudo a partir da articulação da linguagem audiovisual – o uso do plano sequência, o som direto, o enquadramento – está em um lugar central e a presença dele no mundo das imagens confere potência ao audiovisual em questão, que deriva sua força exatamente destes acontecimentos que retrata.

Estes audiovisuais, apesar de possuírem pouca ou nenhuma articulação de montagem ou intervenção posterior a filmagem, possuem uma força interna grande a partir da tensão presente no interior do quadro. Se não há a articulação de uma sucessão de imagens através da montagem, há uma infinidade de corpos em movimento que produzem uma atração documental forte, ligada as noções de *pathos* do acontecimento e de mimetismo político, a partir da afecção destes corpos. Estes vídeos têm menos interesse em articular uma trama inteligível e mais em causar uma sensação, uma resposta emocional no espectador através da afecção que o corpo em cena traz. Aqui o excesso se apresenta na articulação de um discurso audiovisual que deseja representar uma imagem de uma manifestação diversa, alegre e autêntica, evidenciada pela linguagem utilizada de forma geral, como no texto que acompanha a postagem de um dos exemplos:

A nossa luta é pela alegria, a nossa turma é mais diversa, mais colorida, mais afinada. O sol há de brilhar mais uma vez. A luz há de voltar aos corações. Do mal, será queimada a semente. O amor será eterno novamente. #NaoVaiTerGolpe #VaiTerLuta #VemPraDemocracia.¹⁴⁰

O uso constante do som direto, aquele capturado durante as filmagens, também contribui para a hipótese de uma construção audiovisual que quer se mostrar autêntica,

¹⁴⁰ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/352530258204191/>> Acesso em 15/07/2018.

como no vídeo em que, em um plano sequência breve, vê-se a multidão cantando o hino nacional. Após o fim do processo do impeachment os movimentos Mídia NINJA e Jornalistas Livres continuam a sua produção audiovisual, o avanço técnico e a mudança de pautas influenciam na transformação dos formatos mobilizados pelos movimentos em cada plataforma. Aqui privilegiamos a análise de alguns conteúdos considerados representativos da forma de comunicar dos grupos e que carregam consigo características similares àquelas que foram identificadas em outros audiovisuais já analisados.

A Mídia NINJA tem uma diversidade de produção notável tanto em seu canal do YouTube quanto em sua página no Facebook, funcionando quase como uma vitrine audiovisual para diferentes pautas e pensamentos políticos dentro da diversidade dos movimentos mais à esquerda no espectro político. Existem vários vídeos que circulam nas duas plataformas, um exemplo são as colunas audiovisuais produzidas pelo grupo. Aqui optou-se por destacar dois exemplos, um de Guilherme Boulos¹⁴¹ e outra de Isa Penna.¹⁴² Os dois vídeos têm uma marca retórica similar, os personagens falam diretamente para a câmera e o endereçamento ao espectador é constante, seja pelo uso de figuras de retórica que ressaltam a presença de um interlocutor, seja pela própria imagem típica deste tipo de vlog opinativo nos SRS. Penna e Boulos se constituem então como *youtubers* mesmo que não se identifiquem assim. Tal qual Arthur Do Val e seu canal, ambos utilizam o expediente do vlog para transmitir seus discursos, embora suas pautas sejam diametralmente opostas àquelas do *youtuber* do MBL.

Nos dois exemplos destacados aqui há uma articulação refinada da linguagem audiovisual de maneira geral, cortes que aproximam e afastam o enquadramento dos personagens são usados com frequência, cuidado com iluminação e sonorização são tomados e intervenções gráficas e de imagens de outras fontes são usadas reiteradamente para construir o discurso de cada um. O vlog de Boulos é notadamente produzido, contando com uma filmagem que parece ter sido feita em estúdio – o personagem aparece sobre um fundo branco infinito – e conta com enquadramentos pouco usuais para o formato vlog, são planos abertos que frequentemente enquadram Boulos de corpo inteiro. As intervenções gráficas são animadas de forma refinada e toda a articulação de linguagem parece pertencer a um programa eleitoral de um candidato, posto que Boulos vai ocupar no ano de 2018.¹⁴³ No *vlog* em questão o personagem fala sobre as pautas do

¹⁴¹ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H8-O2_JullQ> Acesso em 15/07/2018.

¹⁴² <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2bTKVSw1Zi8>> Acesso em 15/07/2018.

¹⁴³ Guilherme Boulos foi candidato a presidente pelo PSOL em 2018.

MTST e por que ocupar terrenos e prédios ociosos é uma algo necessário em sua visão. Esta pauta é reforçada na produção audiovisual da Mídia NINJA de forma reiterada em outros vídeos presentes no canal do YouTube e na página do Facebook do movimento, fazendo deste *vlog* uma espécie de síntese e sobretudo uma vitrine para a circulação do discurso e imagem de Boulos.



Figura 15. Frame do vídeo “Guilherme Boulos | Por que Ocupamos?”

No vlog de Penna¹⁴⁴ ela apresenta uma fala que desconstrói a imagem de personagem midiático do ex-prefeito de São Paulo João Dória. Ao longo do vídeo a história de Dória é contada de forma a apresentar uma imagem que não condiz com aquela de gestor de sucesso e *outsider* da política apresentada pelo candidato em sua campanha para a prefeitura.



Figura 16. Frame do vídeo “Isa Penna - JOÃO DORIA JR, A MAIOR MENTIRA QUE JÁ TE CONTARAM!”

¹⁴⁴ Isa Penna foi eleita deputada estadual pelo PSOL em 2018.

O tom do discurso de Penna é jocoso com o ex-prefeito e zomba de sua trajetória nos negócios e na política, seja através da forma de falar da personagem seja através da articulação da linguagem audiovisual, em geral por meio de *inserts* de imagens que atuam no sentido de fazer humor com algum fato ligado a vida de Dória, como em 1’20’’, quando há a inserção de uma imagem dele mais novo quando foi apresentador de TV sobre um texto em que Penna faz piada com o fato. Neste vlog, mais do que no exemplo de Boulos, há uma articulação da montagem forte, picotando a fala de Penna de maneira excessiva, mesmo com a mudança de enquadramento a cada corte, o ritmo se assemelha ao recurso do *jump cut* tão utilizado neste tipo de formato no YouTube. A ideia parece então ser a de encaixar o vídeo em uma tradição de formato típica desta rede social.

A articulação da linguagem e a adaptação ao formato do vlog são elementos que atuam no sentido de inserir estes vídeos – estes personagens que não se constroem de início no ambiente das redes sociais online, e sobretudo inserir determinadas pautas e discursos ligados a uma concepção política à esquerda – nesse contexto dos SRS. Assim tentando aproveitar da forma de circulação dos vídeos no interior destas redes para disseminar determinada visão de mundo.

Um formato utilizado frequentemente pelos Jornalistas Livres é o de depoimento. Estes vídeos se assemelham as entrevistas comumente usadas em formatos de jornal televisivo, porém tem suas especificidades ligadas a forma de organização da rede dos Jornalistas Livres e a plataforma das redes sociais online. No vídeo “Ana Paula, moradora do prédio do Paissandu – Jornalistas Livres”¹⁴⁵ por exemplo, há a realização de uma pequena entrevista com a personagem do título, desabrigada após o desabamento de um prédio ocupado na cidade de São Paulo. O vídeo é feito com um celular e não há uma preocupação em dissimular esse fato, a mão da repórter está o tempo inteiro em cena, pois ela segura o microfone integrado ao fone de ouvido do aparelho, destinado ao atendimento de ligações, mas que aqui é usado para a captação do áudio da entrevistada. Essa necessidade técnica influencia na organização da imagem e na composição do quadro, além de revelar uma forma de fazer reportagem individual que é uma marca do

¹⁴⁵ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bOcrhC8Wr8A>> Acesso em 15/07/2018.

movimento. Organizado em forma de rede, permite que qualquer um – em teoria – seja um jornalista livre e envie conteúdos noticiosos para o canal.



Figura 17. Frame do vídeo “Ana Paula, moradora do prédio do Paissandu – Jornalistas Livres”

Esta facilidade de produção permite também uma realização audiovisual mais numerosa e sobretudo uma busca pelas notícias mais recentes e por uma abordagem mais próxima e crua dos fatos, algo que parece ser uma marca dos Jornalistas Livres na sua produção audiovisual como um todo. No exemplo em questão a entrevistada responde às perguntas da repórter sobre o desabamento do prédio e principalmente sobre a forma de organização da ocupação, que, através da formulação das perguntas e das respostas dadas pela entrevistada é retratada de forma positiva. Uma forte marca dos vídeos dos Jornalistas Livres é a defesa e apresentação de certas pautas e visões de mundo identificadas com a esquerda de modo geral.

Em outro exemplo há uma articulação similar da linguagem para a realização de depoimentos. O título do vídeo, “Depoimento em primeira mão – Repressão na Anchieta”,¹⁴⁶ já destaca um elemento que parece fundamental para a rede de jornalistas, que é a notícia “quente”. Em meio à greve dos caminhoneiros que tomou conta do país em 2018 uma repórter da rede vai até um bairro à beira de uma estrada bloqueada para colher depoimentos de pessoas que relatam a repressão realizada pela polícia aos caminhoneiros que fechavam a estrada. Em um longo plano sequência a repórter vai colhendo os depoimentos dos moradores que presenciaram a repressão, o vídeo parece ser feito pouco depois do confronto e traz algumas falas que narram o ocorrido. A marca do testemunho, da repórter e dos entrevistados, é forte no vídeo, que dá uma centralidade

¹⁴⁶ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xrOUj5fMZu0>> Acesso em 15/07/2018.

para os relatos e sobretudo para a presença da repórter no local, passando as informações em primeira mão e presenciando tudo que acontece. O imediatismo do audiovisual, e uma certa característica pervasiva, parecem ser os elementos a serem destacados, com os movimentos de câmera trazendo para o espectador esta sensação de busca pela informação de maneira destacada. Há um endereçamento ao espectador, não pelas entrevistadas em cena, mas pela repórter e sua voz em *off*, além da sua manipulação constante da câmera.

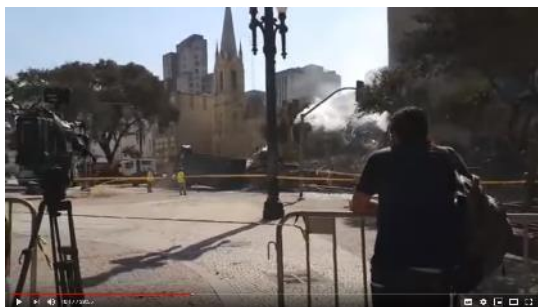


Figura 18. Frame do vídeo “Depoimento em primeira mão – Repressão na Anchieta”

Um formato que parece onipresente nos canais do YouTube e sobretudo nas páginas do Facebook de movimentos ligados à política é a transmissão ao vivo. As transmissões feitas pela Mídia NINJA e pelos Jornalistas Livres são, em geral, de manifestações, embora ocasionalmente também tenham como objeto eventos e acontecimentos de outra natureza. Um exemplo é a transmissão feita pelo canal do YouTube dos Jornalistas Livres em maio de 2018,¹⁴⁷ onde a repórter caminha pelas imediações dos escombros do prédio Paissandu que desabou em São Paulo. Ela manipula a câmera a vai narrando o que vê e dando informações auxiliares. Este caminhar passa pela proximidade dos escombros e se volta para uma igreja próxima na frente de onde acampam alguns desabrigados da ocupação. O vídeo é longo, quase 30 minutos e a repórter reitera constantemente informações já ditas, em uma articulação do seu testemunho sobre o que ocorre ali. Já ao final da transmissão ela faz uma única entrevista com um familiar de pessoas desaparecidas da ocupação e os temas vão desde quem são as pessoas que ele procura até se a escravidão no Brasil acabou verdadeiramente, revelando uma amplitude de pautas e principalmente uma busca por depoimentos que se

¹⁴⁷ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C_Kskhpl0A> Acesso em 15/07/2018.

relacionem com o alinhamento ideológico do movimento. O título da transmissão também reitera este caráter testemunhal: “03.05.2018 relato do 3º dia da tragédia”.



Figuras 19 e 19.1. Frames do vídeo “03.05.2018 relato do 3º dia da tragédia”

As transmissões ao vivo de manifestações são mais comuns, dois exemplos que se organizam de forma similar, embora tratem de pautas diferentes são uma transmissão feita em julho de 2018 retratando uma manifestação pela liberdade do ex-presidente Lula na frente da carceragem onde ele se encontra preso em Curitiba¹⁴⁸ e outra que acompanha a marcha das mulheres negras em São Paulo no mesmo mês.¹⁴⁹ O primeiro exemplo é feito pela página do Facebook da Mídia NINJA e começa com uma pequena multidão entoando um canto de apoio ao ex-presidente, a câmera segue durante mais de 40 minutos a transitar por dentro e pelas imediações desta manifestação, criando uma série de momentos de vistas sensacionais e ligados esteticamente a manifestação do regime de atrações discutido aqui em outros exemplos. Estes corpos em cena se afetam e a câmera por vezes se afeta junto, em uma articulação particular da noção de câmera-corpo aqui trabalhada.



Figura 20. Frame do vídeo sobre a manifestação pela liberdade de Lula em julho de 2018.

¹⁴⁸ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1201042456720564/>> Acesso em 15/07/2018.

¹⁴⁹ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/827484584042087/>> Acesso em 15/07/2018.

É como se a sensação contagiasse o dispositivo e este não fosse apenas um objeto técnico alheio. Embora pretenda-se afirmar a presença destas características neste audiovisual o que parece claro neste tipo de formato é que, a partir da longa duração do fluxo de imagens e de um caráter testemunhal importante, há a articulação de outras formas de narrar que não só essas relatadas há pouco. Por entre estes momentos de caminhada e de afetação da câmera há a contínua narração do “ninja” que a opera, dando informações importantes e reiterando fatos periodicamente a fim dar conta do fluxo de saída e entrada de espectadores da transmissão. É presente de forma periódica na maior parte destes audiovisuais também alguns momentos de depoimentos de militantes presentes na manifestação, oferecendo eles o seu testemunho e destacando a sua presença corpórea naquele espaço.

No exemplo que retrata a marcha das mulheres negras são similares as características estéticas e formais. A pessoa que opera a câmera também transita por dentro da manifestação, embora só faça a narração como no outro exemplo ao final, deixando na maior parte da transmissão que o som direto da manifestação, das vozes, dos gritos e dos ruídos típicos deste acontecimento tome conta da pista sonora. Tal qual na análise de vídeos de manifestação anteriormente este parece comungar dos mesmos pressupostos estéticos, onde a narração toma um segundo plano em boa parte do audiovisual, dando lugar ao *mostrar* como procedimento privilegiado.



Figura 21. Frame do vídeo sobre a Marcha das Mulheres Negras em julho de 2018.

Os corpos em cena, os gritos de guerra e a conjunção de imagem e som como um todo criam vistas sensacionais e articulam um *pathos* do acontecimento que confere força ao vídeo através do fato que este retrata, aqui colocando ao centro um endereçamento ao espectador que é latente no pretendido mimetismo político que aqueles corpos em

manifestação desejam através do olhar deste espectador. Em determinados momentos do vídeo as falas e discursos tomam conta, mas o caráter de atração retorna em outros, é um fluxo que parece alternar entre modos de narrar aproveitando a força de cada um na construção do seu discurso político.

Outro exemplo que retrata a manifestação pela soltura do ex-presidente Lula em Curitiba¹⁵⁰ possui um forte caráter passional, destacado inclusive na descrição do próprio vídeo: “Não tem palavras, é só sentir. #LulaLivre”. O audiovisual começa enquadrando duas mulheres que se abraçam, a câmera segue por caminhar por entre os manifestantes, enquadramento outros militantes que se abraçam e cantam o jingle de campanha do ex-presidente que toca ao fundo em uma caixa de som.



Figuras 22. Frame do vídeo “Não tem palavras, é só sentir #LulaLivre”

O vídeo passa quase a totalidade dos seus dois minutos sem uma palavra sequer ser dita, com exceção de um emocionado depoimento de uma militante ao final, que em uma retórica excessiva e passional fala da emoção que sente ao estar na expectativa da soltura de Lula. A articulação deste vídeo como uma atração documental parece clara, já que mostrar esse acontecimento está colocado de forma central no intuito do audiovisual. A partir dos exemplos apresentados nessa seção vimos a reiteração de uma qualidade atracional, pervasiva, sensacional e corpórea que parece perpassar boa parte dos vídeos em questão.

¹⁵⁰ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1200869213404555/>> Acesso em 15/07/2018.

3.3 Movimento Brasil Livre e as massas pelo impeachment

O MBL é um movimento que cresceu de forma muito rápida e sobretudo a partir das suas ações na internet. Embora seja um grande responsável pela mobilização dos protestos presenciais a favor do impeachment nos anos de 2015 e 2016. A página do movimento no Facebook é o elemento central de articulação de seu discurso, apesar de seu canal no YouTube ser um lugar privilegiado para uma ampla e diversa produção audiovisual. Produção que compreende desde vídeos com entrevistas, um jornal transmitido ao vivo, pequenos vídeos noticiosos e vlogs de opinião de alguns membros, até uma série de vídeos de humor baseados em paródias e referências a *memes* famosos. A produção audiovisual do movimento também figura na sua página no Facebook, embora de forma diversa, mais calcada na apresentação de trechos de vídeos de outros canais e páginas e da mídia tradicional, em geral com um *lettering* em destaque que explica o conteúdo do vídeo e a opinião do MBL.

O movimento não apresenta, nem em sua página no Facebook e nem em seu site oficial de forma clara o seu histórico de fundação ou um manifesto apresentando seus valores. Embora fique claro a partir dos textos e audiovisuais divulgados pelo movimento alguns pressupostos ideológicos que defendem. Segundo Messenberg (2017), ao falar sobre a inclinação ideológica de uma direita pró-impeachment que se organiza a partir de 2015, “(...) é possível acompanhar a formação dessas constelações de sentido a partir do inventário das ideias-força que se repetem e sustentam o discurso dos sujeitos investigados, acabando por configurar certos campos semânticos.” (p. 633). A autora apresenta uma série de ideias-força que se organizam em três campos semânticos principais: o antipetismo, aqui relacionado a corrupção e a crise econômica, o conservadorismo moral, que traz os valores ligados a família, a fé cristã, patriotismo e o combate à criminalidade, e os princípios neoliberais, que se organizam a partir da defesa do Estado mínimo, da privatização e sobretudo da meritocracia. O MBL, e outros movimentos citados aqui, partilhavam de boa parte destas ideias, e as manifestações pelo impeachment a partir de 2015 então

[...] revelaram a presença privilegiada de grupos de perfil conservador, os quais – e a despeito de suas clivagens internas em termos de tonalidades ideológicas – expuseram publicamente convicções de cunho segregador e autoritário” (MESSENBURG, 2017, p. 621).

A primeira postagem da página do Facebook do MBL é de 2013, mas este canal só se tornou realmente relevante na rede online a partir de março de 2015, quando contava

ainda com um baixo número de curtidas, cerca de 65 mil (MESSENBURG, 2017), se comparado ao número atual que ultrapassa os 3,2 milhões. A guia “sobre” da página do MBL se limita a apresentar o seguinte texto: “O Movimento Brasil Livre é uma entidade que visa mobilizar cidadãos em favor de uma sociedade mais livre, justa e próspera.”,¹⁵¹ já em seu site oficial ao invés de um texto de apresentação do movimento o internauta se depara com três vídeos que apresentam o que é o MBL. O primeiro, curtíssimo com 50 segundos, funciona como uma exaltação do que o movimento conquistou no período recente – sobretudo a aprovação do impeachment – e uma defesa contra as acusações dirigidas ao MBL que este teria financiamento de órgãos do Estado e grandes empresários estadunidenses para conduzir suas atividades no Brasil. O vídeo abre com uma série de *letterings* que fazem alusão a estes órgãos “Não tem CIA, não tem FBI, não tem irmãos Koch [...]” e segue com dizeres que destacam a participação da população nas atividades promovidas pelo MBL, finalizando com um link para contribuição financeira do movimento. O segundo vídeo é mais longo, com cerca de 5 minutos tenta dar conta do que o MBL defende e do seu histórico recente, o vídeo é todo organizado esteticamente como uma paródia dos audiovisuais produzidos por movimentos revolucionários armados e grupos islâmicos extremistas da história recente.¹⁵²

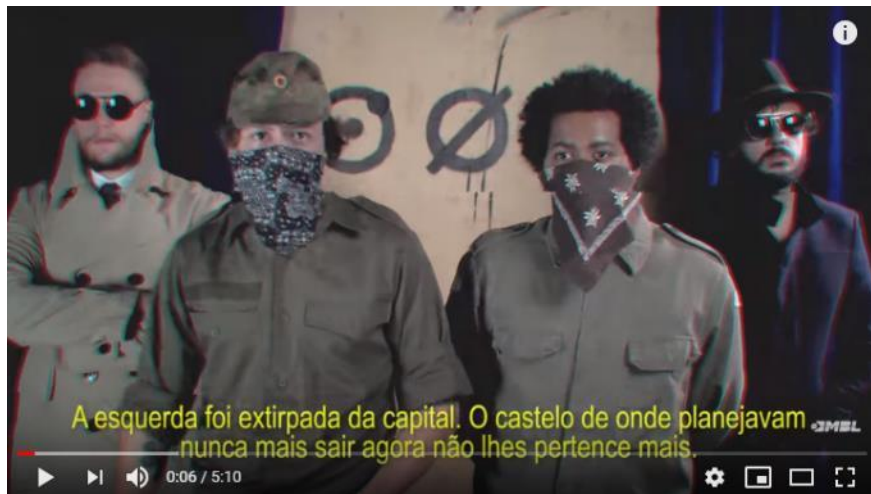


Figura 23. Frame do vídeo “Nós Somos o MBL”

Alguns homens com lenços cobrindo parte do rosto aparecem em quadro e falam com a voz distorcida, a retórica anti-esquerda é presente de forma clara, logo ao início há uma passagem que diz “A esquerda foi extirpada da capital. O castelo de onde planejavam

¹⁵¹ <Disponível em: https://www.facebook.com/pg/mblivre/about/?ref=page_internal> Acesso em 15/07/2018.

¹⁵² <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jagXpRzD1Xg>> Acesso em 15/07/2018.

nunca mais sair agora não lhes pertence mais. Mas a luta, ela não acabou”. Mais adiante, sobre uma imagem que mostra o mapa do Brasil sendo tomado por uma mancha vermelha a narração em *off* diz: “O câncer se espalhou por décadas, e está alojado nos mais diferentes espaços. Redações de jornais, sindicatos e corporações, a escola dos seus filhos, é lá que o inimigo se encontra.”

Esta retórica, além de obviamente excessiva, faz alusão a um cenário de extrema polarização, são imagens e discursos que fazem referência a um contexto de guerra fria e a esquerda é sempre tratada na condição de “inimigo”. Embora este tipo de discurso – tão marcadamente alusivo a uma situação de guerra – não seja presente dessa forma no restante do conteúdo audiovisual do MBL, essa chave sensacionalista norteia e organiza os outros vídeos que estão presentes no canal do YouTube e na página do movimento no Facebook. O terceiro vídeo utiliza também de uma estrutura de paródia, desta vez alusivo à estética do filme *Matrix* (1999),¹⁵³ presente na forma de se fotografar, no figurino do apresentador e na apresentação de uma cena onde o espectador deve escolher entre duas pílulas, tal qual no filme, cada uma simbolizando uma tradição ideológica que é expressa nas cores vermelha e verde. O vídeo, de 7 minutos, segue por contar a história (do ponto de vista do MBL), do processo de aprovação do impeachment.

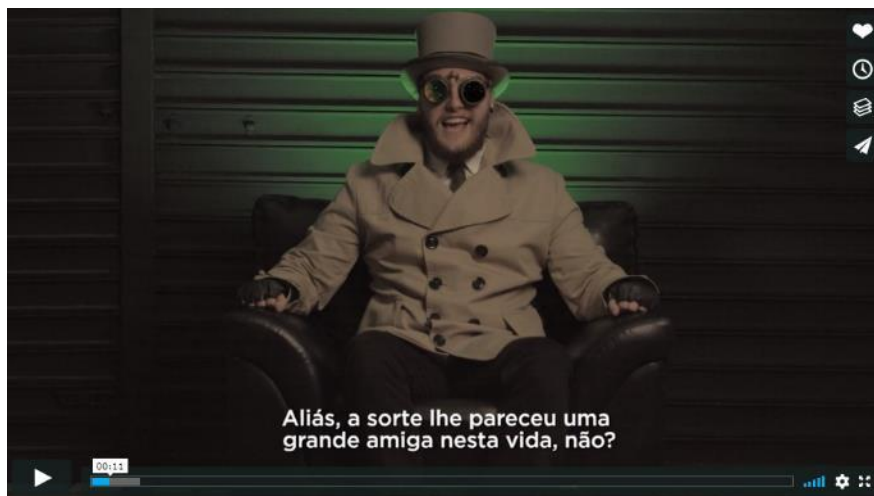


Figura 24. Frame do vídeo “2016: A História não Contada”

Os três vídeos têm uma dimensão discursiva excessiva, seja pela apresentação da política como espetáculo ou como guerra. Presente também, sobretudo nos dois últimos exemplos, é um forte endereçamento ao espectador dos personagens narradores em cena, com um discurso fortemente voltado a uma pretensa afetação que deseja mover quem vê

¹⁵³ <Disponível em: <https://vimeo.com/193097343>> Acesso em 15/07/2018.

a tomar alguma ação, seja ela online ou off-line. O que fica claro a partir dessas breves análises é como o MBL coloca o audiovisual como instrumento central de organização e disseminação do seu discurso, sobretudo borrando as linhas entre política, espetáculo e entretenimento.

O MBL utiliza o audiovisual de forma destacada durante todo o processo do impeachment, sobretudo através dos SRS, tanto em sua página no Facebook quanto em seu canal no YouTube. Os vídeos repercutindo as manifestações de rua, sobretudo na Av. Paulista em São Paulo, são alguns dos exemplos mais relevantes do uso o audiovisual para criar mobilização política. Mesmo que o movimento use de outros formatos e variadas formas de expressão para falar deste mesmo tema, que serão discutidos mais à frente.

Entre os dias 13 e 17 de março de 2016 são feitas grandes manifestações contra e a favor do impeachment e aqui destacamos alguns vídeos postados pelo MBL em sua página do Facebook realizados neste período. São vídeos curtos, boa parte com menos de 1 minuto de duração, repercutindo algum acontecimento específico, como o canto do hino nacional, ou apenas exaltando a grande quantidade de pessoas. O movimento tem uma série de vídeos postados ao longo das manifestações, que têm em geral pouca ou nenhuma manipulação posterior, salvo raras exceções, sendo em geral planos sequência, via de regra filmados com celular. Estes audiovisuais, apesar de possuir pouca ou nenhuma articulação de montagem ou intervenção posterior a filmagem, possuem uma força interna grande a partir da tensão presente no interior do quadro. Se não há a articulação de uma sucessão de imagens em colisão, para usar um termo de Eisenstein, há uma infinidade de corpos em movimento que, como Gaines (1999) coloca, produzem um *pathos* do acontecimento. São audiovisuais de atrações, que tem menos interesse em articular uma trama inteligível e mais em causar uma sensação, uma resposta emocional no espectador através da afecção que o corpo em cena traz. O uso constante do som direto, aquele capturado durante as filmagens, também contribui para a hipótese de uma construção audiovisual que quer se mostrar autêntica.

Uma das figuras públicas do MBL, Fernando Holiday¹⁵⁴ aparece em vídeo postado no dia 17 na manifestação contra a nomeação de Lula para o ministério da Casa Civil. O personagem manipula a câmera ele próprio, primeiro filmando a multidão em frente ao MASP, e depois voltando a objetiva para si mesmo, quando faz uma pequena fala

¹⁵⁴ Holiday foi eleito vereador de São Paulo em 2016 pelo Partido Democratas.

explicando as pautas das manifestações, falando que “[...] no país inteiro as pessoas estão amanhecendo nas ruas, nas praças, nos centros das suas cidades. Ninguém aguenta mais!”, acompanhado pelo texto da postagem que diz “[...] O povo está nas ruas no Brasil INTEIRO contra Dilma e Lula.”¹⁵⁵ Essa fala e este texto deixam claro o que parece ser um importante aspecto do discurso audiovisual articulado pelo MBL, de que o país está tomado pela insatisfação e de que o governo está vencido e acuado. Utilizando, tanto no discurso oral presente no vídeo quanto no texto da postagem, uma marca sensacionalista forte, com uma tendência ao exagero. Sobretudo o testemunho de Holiday de corpo presente no interior da manifestação é um elemento potente do audiovisual. O vídeo em questão transpira essa narrativa trazendo seu narrador e personagem para o meio de uma manifestação, com sua voz por vezes sendo abafada pelos gritos da multidão e demais ruídos da rua, o corpo de Holiday está afetado em conjunto com os demais corpos em cena, trazendo uma urgência banhada no excesso do discurso monolítico apresentado.



Figura 26. Frame do vídeo postado pela fanpage do MBL em 17/03/2019

Um outro exemplo é um vídeo curto, em plano sequência semi-estático,¹⁵⁶ que mostra a multidão de verde e amarelo em frente ao MASP no dia 13 de março, que canta “Fora PT”, um dos principais gritos de guerra presentes nos audiovisuais estudados. A força do interior do quadro, o som direto do canto e a multidão presente formam uma vista sensacional e espetacular de uma manifestação que se torna mais do que a soma de suas partes ao ser apresentada como espetáculo através da captação em vídeo. Um *pathos*

¹⁵⁵ <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351972981593518/>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁵⁶ <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/350545318402951/>> Acesso em 08/07/2018.

do acontecimento que usa a força dos fatos do mundo das imagens para amplificar este próprio acontecimento através deste registro, e sobretudo de sua circulação no interior de uma rede social online. Existem algumas variações deste vídeo postadas em diferentes momentos dentro do período das manifestações em março, de diferentes horas do dia¹⁵⁷ e ângulos.¹⁵⁸ Outro exemplo forte é de um vídeo que retrata outro local da manifestação, tendo uma grande força imagética dentro de quadro no pato amarelo inflável da FIESP.¹⁵⁹ Este elemento figura de forma proeminente no plano sequência, onde predomina de forma excessiva o verde e amarelo em todos os pontos da imagem, criando mais uma vista sensacional. O que fica claro é que além da força individual de cada vídeo, sua força enquanto conjunto – os vídeos são postados quase em tempo real durante a manifestação – é um importante elemento para compreender a eficácia dessa forma de comunicar.



Figura 27. Frame do vídeo em frente ao MASP postado pela fanpage do MBL em 17/03/2019

Outro vídeo, que em plano sequência documenta Fernando Holiday na manifestação do dia 13 em frente à sede da FIESP, contém um discurso de tom marcadamente excessivo e sensacionalista, alimentando uma retórica que trata a esquerda como “inimiga”. Filmado em um breve plano sequência em *contra-plongée*¹⁶⁰, Holiday fala para a câmera sobre a imagem que os painéis de LED colocados sobre toda a superfície do prédio trazem: sobre um fundo verde e amarelo uma faixa preta com os

¹⁵⁷ <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/363378197119663/>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁵⁸ <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/350502221740594/>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁵⁹ A FIESP criou uma campanha, durante o processo do impeachment, chamada “Não vou pagar o pato”, que se colocava contrária ao aumento de impostos diante da crise econômica e tinha como símbolo um pato inflável amarelo. Para mais informações acessar <http://www.naovoupagaropato.com.br/manifesto/>

¹⁶⁰ Ângulo de câmera de baixo para cima.

dizeres “Renúncia Já” em clara alusão a renúncia da então presidenta Dilma. Holiday pede a renúncia da presidenta e cadeia para ela e para Lula.¹⁶¹ O forte endereçamento ao espectador é claro no vídeo, Holiday olha diretamente para a câmera enquanto fala, porém o que mais chama atenção no exemplo não é o que ele fala, mas como ele fala, e sobretudo onde. A imagem que traz o personagem filmado em ângulo baixo com a estrutura massiva que é o prédio da FIESP atrás com os dizeres que pedem a renúncia da presidenta significa e diz muito mais do que o texto declamado, trazendo em sua estética uma vista sensacional, um quadro que tem força pelo que mostra, uma atração documental que demonstra grandeza e autoridade.



Figura 28. Frame do vídeo de Holiday em frente a FIESP postado pela fanpage do MBL

O canal do YouTube do movimento também tem postagens desse tipo de vídeo efêmero, que retrata um momento específico de uma manifestação ou acontecimento. São vídeos igualmente curtos e intensos. Em um dos exemplos, em uma manifestação em Brasília, retrata-se uma confusão que tem início a partir do que a descrição do vídeo chama de “agressão” vinda de integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).¹⁶² O vídeo abre com uma senhora que segura o que parece ser um palito de dente, a confusão segue e um dos integrantes do MBL exhibe as costas de sua camiseta com pequenas manchas de sangue, ferimentos supostamente feitos pela senhora com o palito. A câmera balança junto com a confusão, se mexe para evitar que outros corpos se coloquem na frente da ação a ser registrada, o som direto é uma convulsão de vozes e pouco consegue se compreender para além de “Machucando a gente com palito” ao início,

¹⁶¹ <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351592584964891/>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁶² <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Sk8QwtEx6w>> Acesso em 08/07/2018.

e “prende ela” mais ao final, sempre vindo dos militantes do MBL. Apesar do absurdo da situação, o que chama atenção nesse audiovisual é, tal qual os outros analisados anteriormente, é um forte caráter *atraccional*. Pouco importa o que as vozes dizem, senão o ruído que elas produzem quando se confundem ao falarem ao mesmo tempo, também o nexos causal da agressão não é o elemento central do vídeo, o que parece tomar centralidade é de fato essa vista sensacional de uma pequena multidão se convulsionando ao redor de uma confusão. Parece que há a reiteração de uma retórica que trata a esquerda e seus movimentos como inimigos em uma guerra que não é só ideológica, mas também física. Interessa aqui construir o personagem do militante de esquerda como esse outro selvagem. O canal segue com postagens similares e próximas em espaço de tempo, de outubro de 2015 a abril de 2016 são diversos vídeos na mesma chave.



Figura 29. Frame do vídeo “Agressões do MTST ao MBL”

Outro exemplo que destaca a agressão do MTST aos manifestantes pró-impeachment,¹⁶³ em uma cena de confusão similar a anterior se vê uma massa de militantes vestidos de vermelho atrás de uma espécie de cordão humano que separa as duas vertentes de manifestantes ali presentes. Um homem aparece de forma proeminente no vídeo, de camisa azul, parece segurar essa massa que provoca os que estão do lado da câmera. Essa câmera treme, se mexe e vira para enquadrar diferentes aspectos daquela cena espetacular, o som direto é uma confusão de vozes e gritos e o corpo de quem filma se afeta, junto com a câmera, a cada empurrão e esbarrada. Em dado momento uma tentativa de dar um tapa na câmera vem do outro lado do cordão e esta se afasta, reagindo como o corpo de quem filma reagiu, para se preservar. Não há resolução do conflito e o vídeo se encerra abruptamente, em meio à confusão. Outro vídeo que parece ser de um

¹⁶³ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e-wQuGv-mUM>> Acesso em 08/07/2018.

momento próximo a este anterior¹⁶⁴, é postado no mesmo dia e também figura o mesmo homem que camisa azul, traz outra confusão similar, mas tem uma especificidade forte que é o uso de câmera lenta.



Figura 30. Frame do vídeo “Agressões do MTST ao MBL.” (ambos vídeos têm o mesmo nome)

Provavelmente feito com um celular que possui a função, o vídeo começa em velocidade normal e no momento que um dos manifestantes parece ser agredido a começa o efeito de câmera lenta. Vemos então toda a cena desacelerar e o som acompanha, baixado o tom para um registro mais grave, o rapaz que parece ser agredido grita muito e tem uma expressão de dor intensa, ele é segurado por um colega que o puxa mais para perto de onde a câmera se encontra. A câmera lenta amplifica todo o movimento destes corpos em cena, exacerbando a dimensão já excessiva da imagem e produzindo um vídeo que parece extrapolar a própria imagem espetacular que foi registrada. O excesso é tanto que o vídeo chega a produzir um efeito quase cômico, a partir do exagero daquela cena.

O que parece central – tanto nos exemplos citados das manifestações em São Paulo, postadas no Facebook, quanto nos vídeos analisados do canal do YouTube do MBL – é a articulação daquilo que se propõe chamar aqui de “câmera-corpo”. Como já discutido, essa articulação seria pensada como uma extensão do corpo de quem filma no aparato de registro audiovisual. Essa câmera-corpo atua no sentido de exaltar o dispositivo de filmagem e se afeta junto com o corpo de quem filma, mesmo nos exemplos onde há pouco movimento e afetação corpórea visível essa presença se mostra latente. Nos exemplos onde há uma afecção corpórea forte essa relação câmera/corpo parece estar em destaque, ao condicionar um movimento e toda a articulação do aparato fílmico. A

¹⁶⁴ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Owgi5ylXCY>> Acesso em 08/07/2018.

noção de câmera-corpo parece então apropriada ao analisar estes audiovisuais, na medida em que parece haver uma relação forte entre o dispositivo e o corpo de quem filma, articulando os aspectos de atração, sensacionalismo e excesso presentes no tecido fílmico.

Além dos vídeos de confusão nas manifestações identificam-se vídeos que trazem testemunhos, seja no momento de alguma manifestação, como já identificado em um exemplo anteriormente, ou logo após um protesto. Um exemplo paradigmático de um testemunho pós manifestação é o vídeo “CUT ataca membros do MBL em Indaiatuba”,¹⁶⁵ onde uma mulher que faz parte do movimento fala para a câmera dentro de seu carro, ela mesma manipula o que parece ser o seu celular filmando-a enquadrada em um plano médio em *plongée*¹⁶⁶. A moça fala da agressão sofrida pelos manifestantes do MBL em confronto com manifestantes que ela identifica como sendo da Central Única dos Trabalhadores (CUT) entidade sindical ligada ao PT. Ao contar o acontecimento a personagem exibe uma forte marca emocional na sua forma retórica, além de um evidente endereçamento ao espectador, a voz falha e a expressão de seu rosto compõem um relato na chave do medo e da insegurança.



Figura 31. Frame do vídeo “CUT ataca membros do MBL em Indaiatuba”

O seu discurso exibe algumas marcas do sensacionalismo, como a tendência ao exagero usando expressões como “parecia que eu ‘tava’ em uma prisão”, chamando os manifestantes da CUT de marginais e fazendo uso da repetição da palavra “medo” em variadas situações. O testemunho, “estava lá e vi”, também é uma marca forte do sensacionalismo, ao narrar em primeira pessoa os acontecimentos, sobretudo nessa chave emocional e excessiva. Além da dimensão do “estava lá e vi” o que a filmagem por celular

¹⁶⁵ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1S_5mOnqZHg> Acesso em 08/07/2018.

¹⁶⁶ Ângulo de câmera de cima para baixo.

e a postagem de vídeos nas redes sociais possibilita aos militantes é de fazer o testemunho de corpo presente: “estou aqui, vejam”. Assim que um dos coordenadores do MBL, Kim Kataguiiri¹⁶⁷, repercute uma manifestação contra a então presidenta Dilma em Nova Iorque em abril de 2016. O vídeo¹⁶⁸ traz Kataguiiri se filmando em primeiro plano com a manifestação ao fundo, ele fala que os manifestantes estão ali para protestar contra a presidenta e a “narrativa absurda que a Dilma ‘tá’ tentando contar para a imprensa internacional.” O endereçamento ao espectador é óbvio, o militante fala diretamente para a câmera e direciona o olhar do espectador para a cena da manifestação. Ele chama quem vê para participar do protesto que farão mais tarde, a força do testemunho de Kataguiiri no entanto deriva desse registro do acontecimento do mundo das imagens e sobretudo da sua presença naquele espaço e naquele momento. A manifestação e o som dos gritos dos que protestam parecem ser mais centrais do que a própria fala de Kataguiiri, que em vários momentos é abafada pelo som do protesto.



Figura 32. Frame do vídeo “Kim Kataguiiri em protesto na Sede da ONU contra Dilma”

Existem outras expressões audiovisuais presentes no canal do YouTube do MBL para além das manifestações. Neste mesmo período analisado anteriormente o movimento também posta vídeos mais tradicionais, chamadas para as manifestações e vlogs de opinião. Estes exemplos, embora tenham um endereçamento ao espectador marcado, não apresentam as mesmas características excessivas e ligadas ao regime de atrações identificadas nos exemplos já analisados, embora possa se perceber uma marca

¹⁶⁷ Kataguiiri também se elegeu parlamentar nas eleições de 2018. O jovem foi eleito deputado federal pelo estado de São Paulo no partido Democratas.

¹⁶⁸ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eUrwRdqxSuc>> Acesso em 08/07/2018.

sensacionalista latente no discurso das figuras que chamam para os protestos. Em abril de 2016 são postados alguns vídeos com convites para os protestos pelo impeachment, há um exemplo onde Fernando Holiday fala para câmera,¹⁶⁹ destacando a importância dos manifestantes na rua no que ele chama de “final do processo” do impeachment, em um tom mais sóbrio do que nos outros vídeos analisados. O filósofo Luis Felipe Pondé também figura em um vídeo similar,¹⁷⁰ em que ele chama para as manifestações, destacando que os movimentos que, segundo ele, defendem a liberdade são a novidade no processo político. Ambos exemplos se desenrolam a partir de uma articulação da linguagem audiovisual tradicional, com enquadramentos que são típicos do gênero documental e jornalístico e trazem a informação de forma clara no discurso dos personagens em cena. Existem também exemplos que articulam a linguagem audiovisual de forma mais tradicional em pequenos vídeos documentais que se propõem a resumir os acontecimentos recentes,¹⁷¹ ou uma determinada manifestação¹⁷² ou articular um discurso a favor do impeachment.¹⁷³ Esses exemplos figuram no canal periodicamente, deixando claro que embora os exemplos analisados sejam vídeos fortes e articulem elementos interessantes do ponto de vista de análise, não são a totalidade das expressões audiovisuais do movimento.

O canal do MBL se modificou desde este período destacado, de auge das manifestações pelo impeachment, e atualmente traz uma grande diversidade de produções e uma relativa diminuição dos vídeos de manifestação como os analisados. Em parte por causa de uma diminuição das manifestações organizadas pelo movimento e em parte por uma estratégia que parece deslocar esse tipo de audiovisual para o canal “Mamãe, Falei”, que funciona como mais um braço audiovisual do MBL na rede, já analisado neste capítulo.

O canal do movimento atualmente tem postagens com uma periodicidade curta, são novos vídeos quase todos os dias, e se divide em várias séries. O canal tem uma série de entrevistas com figuras da política, do mercado financeiro ou empresariais alinhadas ideologicamente com o movimento, chamada “Teste do Sofá”¹⁷⁴, onde dois ou mais integrantes do MBL sabatinam um convidado de forma descontraída. Costumam ser

¹⁶⁹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8qCcd3R9LHw>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁷⁰ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ki0P61x6SjQ>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁷¹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUEaYX5ljZI>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁷² <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTPLubcX9-I>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁷³ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLVgkUkr-PI>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁷⁴ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRUVGyk5qdStEM1-mP7nW143hludMRAx>> Acesso em 08/07/2018.

vídeos mais longos, oscilando entre 15 e 30 min de duração e contam com um enquadramento em conjunto em geral trazendo o entrevistado no meio dos dois entrevistadores em um sofá.

Outras categorias de vídeos no canal são aquelas que trazem um conteúdo noticioso. Há uma série com o título “Jornal MBL”¹⁷⁵ que traz um telejornal que é transmitido quase diariamente no canal figurando integrantes do movimento como âncoras e destacando as principais notícias do ponto de vista do MBL. As transmissões costumam ser longas, de 40 min a 1h40min em geral e se organizam esteticamente como um telejornal televisivo, com chamadas para reportagens, intervenções gráficas com manchetes da notícia que está sendo dada. A especificidade do jornal ao ser transmitido através de um site de rede social está na interação com os internautas que enviam comentários para os âncoras em tempo real. Embora o jornal tenha sido realizado quase todos os dias entre março de 2017 e março de 2018 o formato parece ter se encerrado no YouTube – embora continue sendo transmitido na página do Facebook do movimento – em favor de um formato de pílulas noticiosas postadas várias vezes ao dia na série “MBL Notícias”.¹⁷⁶ Esta série segue o formato do vlog de opinião, em geral trazendo um militante do MBL falando para a câmera sobre alguma notícia recente com um forte tom opinativo, a articulação da linguagem audiovisual traz o uso de imagens de arquivo e fotos para ilustrar o que é dito. Outras duas séries similares são as que levam o título de “Kim Kataguri” e “Fernando Holiday”. A primeira traz vlogs de opinião de Kataguri sobre os mais variados temas, além de vídeos registrando a atuação dele em debates, em geral com títulos de marca sensacionalista ao trazer uma forte adjetivação, exagero e letras garrafais na miniatura do vídeo. Exemplos são variados, como: “Kim Kataguri | Como acabar com a PATIFARIA do STF no Brasil?”,¹⁷⁷ “SINDICALISTA VEM COM MIMIMI E VOLTA COM AULA DE KIM”¹⁷⁸ e “PSOLISTA TENTOU MENTIR EM PALESTRA E OLHA NO QUE DEU!”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRUVGyk5qdQ9VOKAMDUvtRtc0Fr2tnO6>> Acesso em 08/07/2018

¹⁷⁶ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRUVGyk5qdRLkoXsCUI_aOyvqbg04tLG> Acesso em 08/07/2018

¹⁷⁷ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bORybZZeEQM>> Acesso em 08/07/2018

¹⁷⁸ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gl2fsAeYRCQ>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁷⁹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RURwhpBdRzo>> Acesso em 08/07/2018.

A marca sensacionalista do exagero e adjetivação forte se apresentam também em alguns dos exemplos do vlog no próprio discurso de Kataguiri, que tende ao excesso mesmo de forma apenas retórica. A série de Holiday segue uma lógica parecida, trazendo vlogs de opinião e registros de discursos do vereador em plenário e em debates, além do ocasional registro de outros momentos como as visitas de “fiscalização”¹⁸⁰ dele a escolas e o seu encontro com o dramaturgo Zé Celso Martinez, jocosamente intitulado “O encontro entre Holiday e Zé Celso, ‘o poeta do c*’”.¹⁸¹

Uma das séries do canal tem o título “MBL Humor”¹⁸² e traz vídeos humorísticos, em geral calcados em paródias e referências a memes em voga em determinados períodos. Como o exemplo que parodia o vídeo “Quanto custa o outfit”,¹⁸³ mas com peças da loja do MBL,¹⁸⁴ ou o que faz referência a diversos memes utilizando a imagem de uma sindicalista que se manifesta dentro do plenário de uma casa legislativa e é atingida por uma arma de choque da guarda municipal.¹⁸⁵ O vídeo traz a imagem da mulher passando por diversas imagens e memes conhecidos, fazendo piada com a repressão da manifestação. Por fim, a série “MBL Institucional”¹⁸⁶ traz os vídeos de apresentação do movimento e de suas ideias, bem como vídeos que resumem o processo do impeachment pelo ponto de vista do movimento já citados aqui.

¹⁸⁰ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o-nu0xp6jGA&index=59&list=PLIRUVGyk5qdR691N_WhdKMNifH1e60BzF&t=0s> Acesso em 08/07/2018.

¹⁸¹ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nAVtgGRS5H0&index=7&list=PLIRUVGyk5qdR691N_WhdKMNifH1e60BzF&t=0s> Acesso em 08/07/2018.

¹⁸² <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRUVGyk5qdRQO7I2TBDThXLq5uUROHno>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁸³ Este vídeo retrata o preço das peças de roupa no chamado “mercado hype” e viralizou nos sites de redes sociais em 2018, angariando mais de 2 milhões de visualizações. <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-I_RABrD-E8> Acesso em 08/07/2018.

¹⁸⁴ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jVvuldpc_Vo> Acesso em 08/07/2018.

¹⁸⁵ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk2NVkx0sqM>> Acesso em 08/07/2018.

¹⁸⁶ <Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRUVGyk5qdS4Qc5bdnCKOShNC6cWKBxd>> Acesso em 08/07/2018.



Figura 33. Frame do vídeo “Sindicalista toma choque da Guarda Municipal após invadir tribuna da Câmara”

A página do Facebook do canal costuma repercutir as produções do YouTube em um formato diferente ao trazer em várias ocasiões o mesmo vídeo já postado no canal mas com uma intervenção gráfica que insere uma manchete garrafal em cima ou embaixo da imagem, trazendo destaque para o que é central no conteúdo do vídeo. A logomarca do movimento também sempre está em destaque em alguma parte do quadro.¹⁸⁷



Figura 34. Frame do vídeo “A FARRA NO SENADO FEDERAL COM DINHEIRO DO POVO”

Seguindo a mesma estética é comum encontrar trechos de programas da mídia tradicional, seja da TV aberta ou TV a cabo em um processo de curadoria e seleção de conteúdo, também “envelopados” em um grafismo que traz uma manchete de marca

¹⁸⁷ Um exemplo está no vídeo “Nelson mandela | Herói ou mais uma mentira da esquerda?” <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/1029292563861553/>> Acesso em 19/07/2018.

sensacionalista e a assinatura do movimento com sua logomarca.¹⁸⁸ Outro formato comum que figura na página, utilizando a mesma estética de manchete diretamente no vídeo, são os vídeos de acontecimentos.¹⁸⁹ Em geral enviados pelas seções estaduais do movimento esses vídeos costumam fazer uma pequena reportagem, ou apenas um testemunho, sobre alguma questão que os militantes julgam importante. Podem ser greves estudantis das quais eles discordam, manifestações contra o governo que acham legítimas ou o registro de fatos que causam indignação.



Figura 35. Frame do vídeo “GREVE SEGUE ATRAPALHANDO ESTUDANTES DA UFMT”

O MBL é um movimento que usa muito o audiovisual em suas expressões nos SRS, durante o auge das manifestações pelo impeachment de Dilma Rousseff era comum a postagem de vídeos de momentos destes protestos, confusões e vistas sensacionais das multidões engendrando uma estética próxima do regime de atrações e do excesso em geral. O movimento continua a usar o audiovisual de forma privilegiada e extremamente pervasiva, tanto em seu canal no YouTube quando em sua página no Facebook. São variados os formatos produzidos pelo MBL, mas a marca da retórica do excesso e sobretudo do sensacionalismo é presente na produção como um todo.

¹⁸⁸ Um exemplo é o vídeo “A FARRA NO SENADO FEDERAL COM DINHEIRO DO POVO” <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/1025838220873654/>> Acesso em 19/07/2018.

¹⁸⁹ Um exemplo é o vídeo “GREVE SEGUE ATRAPALHANDO ESTUDANTES DA UFMT” <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/2078671615684049/>> Acesso em 20/07/2018.

Capítulo 4 – A personificação como estratégia discursiva

Apesar de entender que os vídeos analisados a seguir possuem, tais quais os analisados no capítulo anterior, fortes marcas das matrizes expressivas do excesso - do sensacionalismo em particular - e articulam por vezes o que estamos chamando de “câmera-corpo”, entendemos que é necessário realizar uma análise à parte por conta de sua intensa ligação com uma certa hipertrofia do privado, uma forte marca de personificação que carregam: uma *hiperindividuação*. Da mesma forma determinados exemplos vistos no capítulo anterior, em especial o canal “Mamãe, Falei”, também trazem consigo essas marcas da pessoalidade e do indivíduo como peça central, porém têm seu cerne na articulação corpórea e excessiva.

A questão do testemunho, o relato a partir da própria experiência e a necessidade de estar reiteradamente falando a partir de si para o espectador são aspectos centrais dos vídeos analisados. As figuras trazem para si a responsabilidade, a missão por vezes, de resistir ou lutar contra algo maior, seja a corrupção governamental, seja a retirada de direitos por parte do governo. Tanto à esquerda quanto à direita existe espaço para este tipo de retórica e de discurso.

Nas próximas páginas será feita a análise de exemplos a partir do canal do YouTube e da página do Facebook do movimento Revoltados Online, de Joice Hasselman, da Mídia NINJA e dos Jornalistas Livres.

4.1 Revoltados Online e a hiperindividuação na cruzada contra o PT

O movimento *Revoltados Online* é um grupo de certa relevância no período do processo do impeachment. Seus valores ideológicos são similares aos do MBL, se colocando no campo da direita e subscrevendo a um conservadorismo nos costumes sobretudo. O movimento está presente nas redes sociais online desde agosto de 2010 e contava, em março de 2015, com cerca de 707 mil fãs (MESSEMBERG, 2017). O grupo tem algumas figuras de destaque, as quais frequentemente se referencia para embasar opiniões ou destacar discursos.

O movimento exhibe em suas postagens no Facebook como seus ícones, o deputado Jair Bolsonaro (PSC-RJ), o qual é carinhosamente chamado por “Bolsomito” e o jornalista Olavo de Carvalho, reverenciado enquanto o “oráculo” ou “professor” (*Idem*, p. 627).

O principal enunciador presente em boa parte dos vídeos do canal e fundador do movimento é Marcello Reis¹⁹⁰, que na maioria dos vídeos e interações na rede repete de forma insistente os lemas: “Guerra entre o Bem e o Mal”, “só temos Deus na nossa frente” e “não vamos desistir do Brasil”, as marcas de um maniqueísmo e forte religiosidade trazem ecos de um discurso calcado em uma retórica de imaginação melodramática e excessiva já nestes lemas.

Embora tenha sido uma das principais páginas a sustentar o discurso a favor do impeachment e contra o governo petista desde 2013 a Revoltados Online é derrubada pelo Facebook em agosto de 2016, por violar as regras da comunidade.¹⁹¹ Reis tenta insistentemente retomar a página, porém sem sucesso, chegando a postar um vídeo no canal do YouTube¹⁹² do movimento no dia seguinte a queda da página onde aparece filmando a si mesmo e falando que a página foi derrubada pois o país vive uma ditadura. Com os olhos marejados e a voz falha, Reis segue por dizer que foi “uma puta sacanagem” a tirada do ar da página e que foram “anos de trabalho jogados no lixo”. A marca da hiperindivuação, de uma narrativa pessoalizada e os tremores da câmera em sua mão espelham a sua fala lamentosa e a afetação de seu corpo em um estado de choro. O testemunho de Reis é o ponto central do vídeo, que parece querer trazer o fundador como uma figura injustiçada e machucada através do enquadramento e de como ele se apresenta.



Figura 36. Frame do vídeo “FACEBOOK exclui página Revoltados ON LINE - Ditadura”

¹⁹⁰ Marcello Reis foi candidato a deputado estadual pelo PSL de São Paulo em 2018, obteve menos de 10 mil votos e não foi eleito.

¹⁹¹ Matéria da revista Piauí em 2017 repercute essa informação em entrevista com Reis <Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-ostracismo-do-maior-revoltado-online/>> Acesso em 20/07/2019.

¹⁹² <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_5K_jXvrpA> Acesso em 20/07/2019.

O canal do YouTube do movimento continua em funcionamento, embora com menos postagens, mas o que era a principal plataforma de disseminação de seu discurso se acaba e o movimento arrefece e quase desaparece do espaço online. Dito isso, aqui deseja-se produzir uma análise de alguns exemplos de vídeos postados entre 2015 e 2016 na página do movimento no Facebook antes da sua saída do ar e do canal do YouTube.

Começando por um exemplo do vídeo postado pela página do Facebook com o título “Bando de safados! São machos quando estão em bando”¹⁹³ que mostra o fundador do movimento em meio a um grande número de filiados do Partido dos Trabalhadores (PT) em um lobby de um hotel onde acontecia o congresso do partido. A presença da articulação da “câmera-corpo” também é intensa aqui, no entanto o objeto principal do olhar da objetiva é o mundo ao redor do cinegrafista. A câmera então afeta-se na medida em que o corpo que a opera é afetado, sendo esse processo o cerne do vídeo em si, que traz poucas palavras do personagem dirigente do movimento para a câmera, acontecendo apenas no início do vídeo de forma breve.



Figura 37. Frame do vídeo “Bando de safados! São machos quando estão em bando”

O caráter atracional deste vídeo é muito claro, uma vista sensacional de uma multidão tornada turba, as imagens tremidas são pressuposto estético de um vídeo que parece conter algum grau de manipulação consciente da situação, senão do próprio dispositivo, trazendo inclusive o aspecto próprio de uma imaginação melodramática do personagem que enfrenta um grande perigo físico. A sensação é praticamente o propósito exclusivo do vídeo, que tem na câmera-corpo a articulação do mimetismo político pretendido no espectador, associado ao excesso presente nas imagens, nos gritos ao fim

¹⁹³ Os vídeos analisados que estavam carregados na página do Facebook do movimento foram baixados e colocados no canal do YouTube do autor para fins da pesquisa. <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CWMptRN4QSM>> Acesso em 08/07/2019.

de “solta ele”, nas imagens quase abstratas que são produzidas a partir do balanço violento da câmera e sons que são manipulados pelo próprio corpo. Na medida em que os corpos cobrem e descobrem o microfone do celular que é usado para a filmagem, se causa uma verdadeira sensação de aprisionamento, de ataque selvagem.

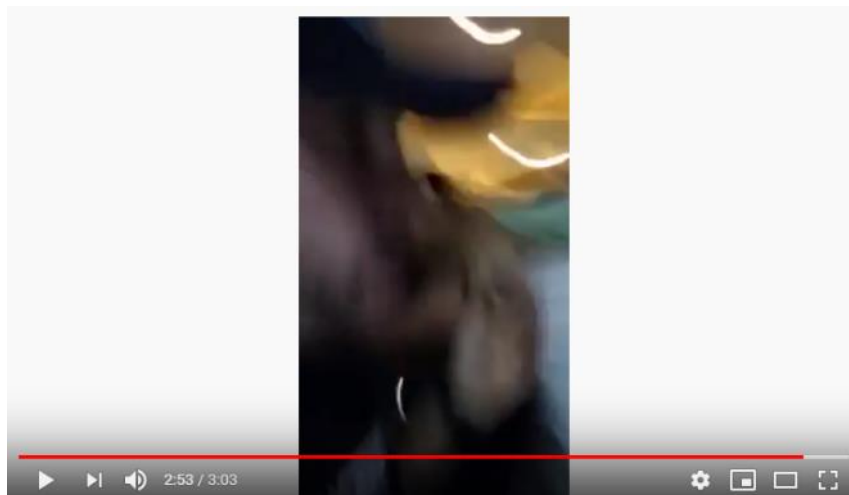


Figura 38. Frame do vídeo “Bando de safados! São machos quando estão em bando”

Outro exemplo de confusão, este em uma manifestação pró-impeachment e a favor da prisão do ex-presidente Lula, traz uma cena similar aquelas analisadas no canal do MBL. O título e descrição do vídeo denunciam um suposto “ataque” de um “petralha” ao “pixuleco”¹⁹⁴ e traz um trecho da confusão que se instaura depois. A câmera está adjacente à discussão e captura Marcello Reis discutindo com um homem que parece ser o “petralha” do título. Outras pessoas começam a se aglomerar ao redor dos dois, alguns chutes e empurrões ocorrem e ao fim dois policiais aparecem e aparentemente separam a briga, mas o vídeo se encerra antes do desfecho. A articulação da câmera-corpo aqui se apresenta de forma parecida com os exemplos do MBL, ela está próxima a confusão, mas não necessariamente participa dela, embora seja afetada com os empurrões e aglomeração dos corpos em embate. O som direto é uma confusão de vozes e sons típicos de uma manifestação, ao fundo se ouve uma voz feminina que grita “fora PT” durante quase toda a duração do vídeo, ao fim ouve-se uma voz masculina que chama alguém de ladrão. Não se compreende bem a narrativa e o nexos causal apenas pelo vídeo, a descrição e o título fazem o trabalho de explicar o que ocorre, mas o tecido fílmico em si apresenta uma vista

¹⁹⁴ O “pixuleco” é uma expressão usada para se referir ao boneco inflável que representa o ex-presidente Lula com uma roupa de presidiário, fabricado e vendido por diversos movimentos contrários a Lula e ao PT, sobretudo o Revoltados Online. Uma visão deste boneco pode ser conferida no vídeo “Pixuleco firme e forte na Av. Paulista” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gfRjX9F8CrQ>> Acesso em 20/07/2018.

sensacional que deriva sua força do acontecimento do mundo das imagens e sobretudo da articulação da imagem e do som.

O vídeo “Reunião com a PM”,¹⁹⁵ também postado pela página tem um caráter menos sensacional, no entanto permanece a dimensão excessiva na retórica e uma forte carga pessoal está presente. Desta vez a objetiva está voltada para o personagem que relata uma reunião com a Polícia Militar do Estado de São Paulo. A fala é repleta de repetição e obviedade e uma forte narrativa religiosa, ligando a direção de Deus às ações daquele movimento.



Figura 39. Frame do vídeo “Reunião com a PM”

O vídeo “Impeachment de Dilma Rousseff 15.03.2015 || Revoltados ONLINE/Marcello Reis”¹⁹⁶ apresenta um plano sequência que, de cima de um carro de som, filma uma multidão que se manifesta pelo impeachment da então presidenta Dilma. O vídeo se inicia com a logomarca do movimento Revoltados Online e apresenta em seu início a fala de Reis, que é aplaudido pela multidão e puxa um coro que grita que “o PT roubou”. Em seguida os manifestantes entoam outros cantos que fazem alusão ao ex-presidente Lula e pedem a saída do PT do governo federal. O vídeo se desenrola como uma vista espetacular onde a multidão é o objeto de destaque e o propósito do audiovisual é o de *mostrar*. Não há um discurso coerente ou uma manifestação retórica que explique os motivos do movimento, mas a apresentação de uma vista, que deriva sua força do mundo das imagens e daquele acontecimento.

¹⁹⁵ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-TkrmBUp8us>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁹⁶ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fs3OIbRmHS0>> Acesso em 20/07/2018.

Marcello Reis continua fazendo vídeos no canal do YouTube do movimento, mesmo que de forma menos incisiva. O fundador continua com o mesmo tom excessivo e sobretudo privilegiando a filmagem de si nos atos e manifestações. Embora, tanto pela diminuição das manifestações públicas quanto pelo arrefecimento do próprio Revoltados Online, os vídeos feitos em manifestação tenham diminuído, ainda é possível destacar alguns exemplos, principalmente com relação ao processo do ex-presidente Lula na justiça e sua ameaça de prisão.



Figura 40. Frame do vídeo “Impeachment de Dilma Rousseff 15.03.2015 || Revoltados ON LINE/Marcello Reis”

Em janeiro de 2018, Reis faz um pequeno vídeo na Av. Paulista em São Paulo,¹⁹⁷ ele em primeiro plano manipulando a câmera voltada para si e um pequeno protesto do movimento Vem Pra Rua ao fundo, onde fala sobre o iminente julgamento de Lula na segunda instância do judiciário e chama o espectador para o protesto a ser realizado no dia seguinte. O endereçamento ao espectador é óbvio e o destaque do testemunho de Reis, de corpo presente no protesto são elementos de uma articulação audiovisual que traz de forma central a questão corpórea e individual, tanto a partir da manipulação da câmera quanto da imagem do personagem como testemunha dos acontecimentos. Já em julho do mesmo ano, Reis faz uma longa transmissão ao vivo de cerca de 14 minutos,¹⁹⁸ na qual ele caminha pela Av. Paulista no dia em que o ex-presidente Lula receberia Habeas Corpus. Ele caminha manipulando a câmera voltada para si e conversa com algumas pessoas que ali estão se manifestando a favor e contra a liberdade de Lula. Chama atenção desde o início a questão técnica da transmissão, por conta da velocidade da internet a

¹⁹⁷ <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vvtd4K125Qo>> Acesso em 20/07/2018.

¹⁹⁸ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FLn_9TkSsPk> Acesso em 20/07/2018.

imagem tem a qualidade instável. Para além disso o vídeo se desenrola como outros do canal, mas é mais longo. Reis começa próximo a uma enorme faixa verde e amarela colocada no chão cujos dizeres não ficam claros, ele fala com alguns manifestantes anti-Lula antes de começar sua caminhada. Enquanto anda a câmera treme e se mexe de acordo com a movimentação de seu corpo, Reis então chega a conversar andando ao lado de um manifestante pró-lula antes de se envolver em uma confusão, já mais para a metade do vídeo. Ele começa a discutir com um grupo de manifestantes e, em dado momento clama que ele já deu seu corpo pelo seu país, “eu já quebrei meu corpo, cinco costelas, pelo meu país”, ele diz. A câmera se afeta junto com o corpo de Reis enquanto ele brada contra os manifestantes, mimetizando seus movimentos em uma articulação forte da noção de câmera-corpo discutida anteriormente. Mais adiante ele esbarra em outro manifestante e se envolve em mais uma confusão, alguns empurrões, mas nenhuma violência, e a câmera novamente se mexe de acordo com o movimento do corpo de Reis. Ao final ele emite um discurso de encerramento onde faz alusão a corrupção de Lula e deseja que ele fique preso pra sempre, em uma chave retórica altamente excessiva e de marca sensacionalista, com forte adjetivação e sobretudo, ao longo de todo o vídeo e sobretudo nesse momento, com um senso de testemunho – “estou aqui, vejam isso” – e endereçamento ao espectador dando uma qualidade altamente pervasiva ao vídeo.



Figura 41. Frame do vídeo “Lula Livre | 2030 | Bolsonaro 2018 | Brasil | São Paulo | (Marcello Reis)”

Embora possa se destacar alguns vídeos de manifestação no ano de 2018 no canal do YouTube do Revoltados Online este não é o principal formato produzido desde o declínio das manifestações pró-impeachment e do próprio movimento. O que mais se identifica no canal, em postagens feitas com certa regularidade, é uma variante particular

do *vlog* de opinião. São vídeos em que se apresentam trechos de notícias, via de regra retirados da mídia tradicional – em especial da TV – e posteriormente um comentário de Reis. Os vídeos são organizados de uma maneira bem diversa ao que se usa costumeiramente no site, trazendo um quadro onde tipicamente se vê pelo menos duas janelas, uma com uma imagem de um fluxo televisivo e outra com a imagem de Reis.¹⁹⁹ Esse mosaico de imagens perdura durante todo o discurso dele no vídeo, que em geral fala sobre acontecimentos da política nacional com forte tom opinativo e sempre fecha falando a assinatura do movimento “juntos somos mais fortes e com Deus somos imbatíveis”.



Figura 42. Frame do vídeo “O BRASIL QUE QUEREMOS | NENHUM BANDIDO NO PODER | (Marcello Reis)”

É muito comum também no canal vídeos que trazem uma montagem de trechos de vídeos de outras fontes, em geral da mídia tradicional, mas também de outras páginas e canais nas redes sociais online.²⁰⁰ Esses vídeos costumam tratar de notícias da política ou discursos de políticos alinhados com Reis, principalmente do então pré-candidato à presidência Jair Bolsonaro. Esses trechos vêm apresentados em uma janela dentro do quadro de vídeo, trazendo a identidade visual do canal ao redor dela e em geral o nome e fotos de Marcello Reis em algum dos cantos.

¹⁹⁹ Um exemplo se encontra no vídeo “O BRASIL QUE QUEREMOS | NENHUM BANDIDO NO PODER | (Marcello Reis)” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qgTJb6AWV-w>> Acesso em 20/07/2018.

²⁰⁰ Um exemplo se encontra no vídeo “Bolsonaro fala da reforma da previdência | Remendo novo em calça velha | (Marcello Reis)” <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_nIYfSgcp4> Acesso em 20/07/2018.



Figura 43. Frame do vídeo “Bolsonaro fala da reforma da previdência | Remendo novo em calça velha | (Marcello Reis)”

Ambos os formatos operam em uma chave da seleção e curadoria de outros conteúdos, que são reapresentados no canal acompanhados seja dos comentários de Reis ou apenas da identidade visual e de grafismos, fazendo a articulação do discurso a partir da montagem dos trechos selecionados.

O movimento Revoltados Online tem uma ampla produção audiovisual no período do processo do impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, trazendo vídeos de manifestações e *vlogs* opinativos que em geral figuram o fundador Marcello Reis, trazendo uma hiperindivuação a partir da figura de Reis que está no centro do funcionamento do canal e da produção audiovisual do movimento como um todo. A maior parte destes vídeos tem um tom excessivo e trazem marcas do sensacionalismo. Os vídeos de manifestação em especial têm uma ligação com o regime de atrações na forma como é articulada a linguagem audiovisual e apresentam uma estética próxima a noção de “câmera-corpo” anteriormente apresentada. Com a derrubada da página do Facebook do movimento e o declínio das manifestações de rua de pautas ligadas ao movimento há uma diminuição dos vídeos, que, no entanto, continuam a serem feitos no canal do YouTube do movimento. Vídeos de manifestação com características similares aqueles feitos no período anterior continuam a serem apresentados, mas o canal tem na maioria da sua produção vídeos voltados para uma estética pervasiva ligada ao *vlog* e para a reapresentação de conteúdo das mídias tradicionais e de outros canais nas redes sociais online.

4.2 Joice Hasselmann e a personificação noticiosa no audiovisual

Joice Hasselmann tem seu canal no YouTube “Joice Hasselmann TV”²⁰¹ desde março de 2016, quando postou um curto vídeo onde manipula a câmera pra filmar a si sentada em um sofá que parece de sua casa e dá a notícia da troca do ministro da fazenda de Dilma Rousseff.²⁰²



Figura 44. Frame do vídeo “A Grande Notícia”

O canal se divide em algumas séries diferentes, que tem especificidades do ponto de vista de forma e conteúdo, apesar de não manter um padrão de categorização para todos os vídeos postados já que vários não são inseridos em nenhuma delas. A série “Pensando Juntos”²⁰³ possui uma coleção de vídeos bem diferente das restantes, já que concentra vários episódios do que parece ser um programa de TV, embora não esteja claro se ele é transmitido em alguma emissora ou apenas postado no canal. Os vídeos seguem um padrão televisivo e tem títulos que fazem alusão ao número de episódios, cada um tratando de um tema diferente, sempre trazendo uma abertura com narração de Hasselmann e posteriormente contando com a apresentação de Paulo Rosa, creditado apenas como “PhD e consultor”.²⁰⁴ Outra série é a que traz o título de “Podcast”²⁰⁵, não sendo nada mais do que a reprodução de um podcast apresentado por Hasselmann que

²⁰¹ <Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCgfv9J6FuOXaJnp-UuNRydA/>> Acesso em 20/07/2018.

²⁰² <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h_tAL5L8VsY> Acesso em 20/07/2018.

²⁰³ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL9SoQxVz_PW6dMYhxvhRRw2ITbtLRT-ft> Acesso em 20/07/2018.

²⁰⁴ Um exemplo pode ser encontrado no vídeo “CAPÍTULO 1 - QUAL É O SEU LEGADO? VEJA ATÉ O FIM E RESPONDA” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFa4n8PtnRI>> Acesso em 20/07/2018.

²⁰⁵ <Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL9SoQxVz_PW4J1G42eWreHTD5HbaUbLih> Acesso em 20/07/2018.

para figurar no canal vem apresentando uma imagem com o título de cada episódio do podcast no lugar do vídeo. A série “#JornalDaJoice”²⁰⁶ traz uma coleção de vídeos em que Hasselmann dá as notícias mais recentes, via de regra filmada em um plano médio e em um ambiente doméstico. O formato segue o padrão do *vlog*, e, apesar de apresentar notícias tem um forte tom opinativo e sobretudo um endereçamento ao espectador, que embora seja o expediente comum neste tipo de vídeo aqui ganha um contorno particular ao trazer na retórica uma marca de personalidade forte. Hasselmann frequentemente faz alusão a um “você” se referindo ao espectador e marca uma valorização de si mesma como testemunha das notícias ao usar com frequência o pronome “eu”, como se os vídeos fossem sempre uma conversa. O fato de vários dos exemplos presentes na série serem feitos a partir de transmissões ao vivo reforça essa retórica, já que os comentários em tempo real podem estabelecer, em teoria, uma conversa entre a *youtuber* e o espectador. Por fim a série “Eventos e canais”²⁰⁷ traz vídeos do próprio canal que acompanham Hasselmann em manifestações e eventos e vídeos de outros canais onde ela fez participações. A jornalista também possui uma página no Facebook²⁰⁸ onde são postados boa parte dos vídeos de seu canal, mas também figuram outras postagens de notícias, repercussão de audiovisuais produzidos por outros grupos e indivíduos e a ocasional transmissão ao vivo de cunho noticioso, similar as feitas em seu canal.

A princípio destacam-se alguns exemplos de vídeos de manifestação presentes no canal e na página do Facebook, que, embora sejam minoria em termos de formato ainda representam uma produção relevante de Hasselmann. A maior parte destes exemplos se encontra durante o período do processo de impeachment e tem duração curta se comparados aos outros formatos presentes no canal. O primeiro vídeo é um pequeno *vlog* que destaca a chegada de uma carreta a Brasília para protestar o governo de Dilma Rousseff, intitulado “Concentração pelo #ForaDilma! - Joice Hasselmann - #Forapt”²⁰⁹. No audiovisual em questão a jornalista filma a si mesma com a câmera na mão um pouco mais alta do que seu rosto, em leve *plongée*, e fala sobre a chegada de alguns grupos sociais motorizados a Brasília para uma “grande manifestação”, nas palavras da mesma.

²⁰⁶ <Disponível em:

https://www.youtube.com/playlist?list=PL9SoQxVz_PW7OFMokUMbOTcK9dF1ZKl8Y> Acesso em 20/07/2018.

²⁰⁷

<Disponível

em:

https://www.youtube.com/playlist?list=PL9SoQxVz_PW4oyKAeenJU71jpy4uXK2sE> Acesso em 20/07/2018.

²⁰⁸ <Disponível em: <https://www.facebook.com/joicehasselmann/>> Acesso em 20/07/2018.

²⁰⁹ <Disponível em: <https://www.facebook.com/joicehasselmann/videos/977256662346523/>> Acesso em 20/07/2018.

A câmera virada para si denota a clara necessidade não de apenas documentar o mundo, mas sim a própria presença neste mundo das imagens, colocando a centralidade do testemunho enquanto força política. A câmera se afeta junto com a afetação corpórea, é como se o aparato se tornasse a mimese política que se pretende no espectador. As imagens tremidas, o ruído de vento, de buzinas e do ambiente são valorizados como índices do mundo real para a construção de um espaço fílmico onde a presença de uma massa raivosa é característica privilegiada, o vídeo torna-se atração pois apesar de definir uma clara narrativa verbal é acima de tudo um exemplo de *pathos* do acontecimento, ou seja, a mostra de algum acontecimento que engendra uma causa clara e um perigo presente, para a cinegrafista neste caso a causa é a derrubada do governo que traz um perigo constante a sociedade brasileira.



Figura 45. Frame do vídeo “Concentração pelo #ForaDilma! - Joice Hasselmann - #Forapt”

Em dois exemplos postados no mesmo dia no canal do YouTube²¹⁰ apresentam-se duas vistas sensacionais de uma multidão em protesto. A infinidade de pessoas, a predominância do verde e amarelo em todos os pontos do quadro e o som direto das vozes e gritos da manifestação constroem esses vídeos como atrações documentais que colocam em destaque o espetáculo que pode ser a concentração dos corpos em protesto na imagem. Em um dos vídeos Hasselmann faz um discurso no carro de som onde fala que a bandeira do Brasil jamais será vermelha e que o país “não vai ser uma Venezuela”, embora sua fala tenha um destaque no vídeo o que parece chamar mais atenção é ainda a multidão. Em ambos exemplos a *youtuber* é enquadrada por trás, com a multidão em segundo plano

²¹⁰ “MANIFESTAÇÃO FORA PT” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=043UurwGuZs>> Acesso em 25/09/2016 e “A COR DA NOSSA BANDEIRA” <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t9Je77DDJCM>> Acesso em 20/07/2018.

e essa imagem traz uma força intrínseca ao quadro. Apesar de não apresentar um endereçamento ao espectador o valor do testemunho se faz presente nestes exemplos também, já que o propósito dos vídeos, para além do registro e da mostra do espetáculo político que é a manifestação, é o registro de Hasselmann inserida naquele contexto.



Figura 46. Frame do vídeo “MANIFESTAÇÃO FORA PT”

Em outro exemplo deste período, “DILMA IMPEACHMENT OU CADEIA”²¹¹, Hasselmann fala para uma câmera estática, que ela não manipula diretamente, em um registro de tom jornalístico, embora bastante opinativo e com uma marca de adjetivação muito presente no discurso. Essa é a chave discursiva mais comum e presente no canal. O vídeo traz um enquadramento em plano médio, típico de telejornal televisivo e lembra segmentos de comentário político nesses programas. Referências são feitas por ela a termos do jargão jornalístico como “nariz de cera” – para qualificar a extensa apresentação que a personagem faz de sua fala – e a menção a apresentação de “outras notícias no meio da tarde” em um dado momento. A retórica é excessiva na adjetivação da presidenta e de outras figuras da política nacional, trazendo uma marca do sensacionalismo na retórica, para além da construção da manchete garrafal – os títulos costumam seguir este padrão, sempre em caixa alta e frequentemente excessivos – e da centralidade do testemunho na construção do discurso noticioso da *youtuber*.

O canal continua a ter como formato central esse tipo de vídeo noticioso e opinativo, embora tenha progressivamente migrado para as transmissões ao vivo e não postagens de vídeos gravados, algo que faz sentido no contexto de “últimas notícias” que existe na retórica de Hasselmann.

²¹¹ <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D_OaRtvEkPs> Acesso em 20/07/2018.



Figura 47. Frame do vídeo “DILMA IMPEACHMENT OU CADEIA”

Em exemplos do ano de 2018 pode-se destacar a permanência das manchetes de marca sensacionalista, como em “CENSURA: O ATAQUE DO FACEBOOK ÀS ELEIÇÕES BRASILEIRAS E A PALAVRA DE MORO”, “O REMÉDIO PARA OS “DOENTINHOS” PEDÓFILOS” e “MORO VENCE: LULA FICA NA CADEIA. FAVRETO RESPONDERÁ NO CNJ”. Os três títulos mantêm o padrão da caixa alta e o conteúdo da chamada traz consigo o tom opinativo sempre presente nos vídeos, além de frequentemente usar de adjetivação. O formato segue um mesmo padrão de *vlog* opinativo, com conteúdo noticioso, apesar de carregar marcas estéticas diferentes em alguns momentos. Desde maio de 2017 Hasselmann cria uma identidade visual para as suas transmissões de notícias, trazendo uma logomarca para o canal e um cenário virtual que é usado em boa parte das transmissões. Às vezes, no entanto, a *youtuber* faz transmissões do ambiente doméstico, sem o uso do fundo com os grafismos. Independente disso, o tom da retórica excessiva permanece, trazendo um discurso de marca sensacionalista, seja pela adjetivação, pelo destaque do testemunho de Hasselmann ou pelo constante endereçamento ao espectador através do uso frequente dos pronomes “vocês” e “eu”. A despeito de algumas especificidades de conteúdo e linguagem – em um dado exemplo Hasselmann traz um convidado à distância na transmissão, fazendo a divisão do quadro para apresentar a imagem dos dois, em lugares diferentes, em outro ela insere imagens de parlamentares do PT – a base do formato permanece a mesma, trazendo a *youtuber* em destaque, na maior parte do tempo falando sozinha em quadro, apresentando notícias com uma marca pervasiva e opinativa forte.

Joice Hasselmann tem na sua produção audiovisual alguns diferentes formatos, desde vídeos de manifestação com um caráter ligado ao regime de atrações e calcados na

chave do excesso em geral, até um formato de notícias baseado no vlog opinativo que carrega características do sensacionalismo em alguns aspectos. O que norteia a produção de vídeos da *youtuber* parece então estar ligada a uma base retórica excessiva de maneira geral.

4.3 Parlamentares e lideranças à esquerda: a personificação da informação a partir da política tradicional

Ao analisar o audiovisual de movimentos identificados com a direita foi possível perceber como alguns dos militantes se articulam como verdadeiros *youtubers*, construindo uma imagem de si a partir do contexto das redes sociais online e utilizando essa articulação a favor da circulação de seus discursos e visões de mundo. Não é que não haja *youtubers* identificados com a esquerda,²¹² mas o que parece mais comum no audiovisual dos movimentos deste campo político que foram estudados é a tendência a se destacar figuras públicas já construídas fora do âmbito das redes sociais online, estudiosos e intelectuais, e sobretudo figuras e parlamentares da política tradicional como os representantes deste discurso nos SRS. Os *vlogs* presentes no canal da Mídia NINJA são centrados em figuras com atuações que vêm de fora dos SRS e frequentemente que são ou já foram candidatos a algum cargo eletivo, ou são dirigentes de movimentos sociais estabelecidos. A retórica do “usuário comum” então passa longe da articulação dos discursos destes indivíduos.

É frequente a postagem, principalmente no Facebook, de vídeos que trazem depoimentos, convites ou discursos de figuras da política tradicional e partidária. A página da Mídia NINJA posta um vídeo da então pré-candidata do PT ao governo do estado do Rio de Janeiro²¹³ – que, embora não seja identificada historicamente com a política tradicional, estava neste espaço no momento da postagem – Márcia Tiburi, que faz um convite aos espectadores para uma manifestação a favor da liberdade do ex-presidente Lula que ocorre em julho de 2018 na cidade do Rio. A personagem opera a câmera virada para si e, em um ambiente que parece doméstico, faz um breve discurso com forte endereçamento ao espectador diretamente para a câmera em que chama quem assiste para o protesto. Há uma forte marca testemunhal e coletiva, já que é presente de

²¹² Para citar alguns: Sabrina Fernandes e seu canal “Tese Onze”; Jones Manoel em seu canal de mesmo nome; Ieles Rodrigues e seu canal “Leitura Obrigatória”; Humberto Matos e seu canal “Saia da Matrix.

²¹³ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1200850926739717/>> Acesso em 15/07/2018.

forma central no discurso o pronome “nós” e ao final Márcia diz que “(...) vou esperar vocês por lá.”

Vídeos similares são postados na página do Facebook dos Jornalistas Livres figurando a presidenta do PT, Gleisi Hoffman,²¹⁴ e o então pré-candidato à presidência pelo PSOL, Guilherme Boulos.²¹⁵ No exemplo de Hoffman há um enquadramento em plano médio da personagem, que, embora não opere a câmera por ela mesma emite um discurso testemunhal forte, se endereçamento a todo momento ao espectador com um tom mobilizador claro. O vídeo possui outros elementos que apontam para o sentido geral do discurso, a camisa vermelha com os dizeres “Lula livre” que Hoffman usa e o retrato de Che Guevara ao fundo, justificado pela fala da personagem que diz que ela está em Cuba participando do encontro do Foro de São Paulo, entidade que reúne partidos e movimentos de esquerda da América Latina.



Figura 48 e 49. Frames dos vídeos de Gleisi Hoffmann e Guilherme Boulos.

O outro exemplo retrata Boulos no aeroporto de Congonhas em São Paulo, momentos antes deste partir para a manifestação em Curitiba pela liberdade do ex-presidente Lula. O personagem fala para a câmera e o endereçamento ao espectador é claro, além de um tom sensacionalista presente no discurso. A adjetivação forte que o personagem faz do juiz Sérgio Moro – que em dado momento recebe a alcunha de “xerife” por parte de Boulos – e da situação em questão traz essa característica de forma reiterada na sua fala. O testemunho e o caráter coletivo do apelo do personagem estão claros na medida em que este faz uma fala que destaca a sua ida para Curitiba e logo após conclama aos que assistem a também se deslocarem para a cidade, o uso de pronomes coletivos é também frequente, assim como nos outros exemplos.

Nas transmissões ao vivo, formato já analisado anteriormente, também há a participação dos parlamentares e lideranças da política tradicional periodicamente. Estes

²¹⁴ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/814951271962085/>> Acesso em 15/07/2019.

²¹⁵ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/806171629506716/>> Acesso em 15/07/2019.

costumam também fazer o papel de testemunha e se endereçar diretamente ao espectador via de regra. Em um exemplo de transmissão de uma manifestação também pela liberdade do ex-presidente Lula na cidade do Rio ²¹⁶ o vídeo já abre enquadrando vários parlamentares e lideranças sentados na escadaria da câmara municipal da cidade. Cada um dá seu depoimento para a repórter e o forte caráter testemunhal está presente em todos, assim como uma retórica coletiva forte.

Há também de forma central em alguns depoimentos o destaque de informações privilegiadas, dos bastidores da política, como em 4'05'' quando o senador Lindberg Farias fala que “(...) foram atrás do presidente do TRF-4, tal do Thompson, disse que ligou pra Carmem Lúcia!”, fazendo alusão a figuras do judiciário envolvidas na polêmica em questão e à presidenta do Superior Tribunal Federal.



Figura 50. Frame do vídeo “#AoVivo Cinelândia, Rio de Janeiro. #LulaLivre”

O tom excessivo da retórica está presente em todas as falas, cada um se afeta de forma particular, mas sempre extrapolando o nível da fala sóbria em geral identificada com figuras políticas. Os parlamentares de esquerda então fazem um pouco de *youtubers* para a Mídia NINJA e os Jornalistas Livres, trazendo para si a função de protagonizar o testemunho, organizar os discursos e se dirigir ao espectador, parecendo buscar sempre um direcionamento das sensações deste a fim de mobilizar politicamente quem assiste.

As intervenções dos parlamentares são frequentes nas transmissões ao vivo do movimento, principalmente de manifestações. Outro exemplo que pode ser trazido é a de um fluxo ao vivo de uma manifestação em frente ao STF pela liberdade de Lula,²¹⁷ nela

²¹⁶ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/806290889494790/>> Acesso em 15/07/2019.

²¹⁷ <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/806696852787527/>> Acesso em 15/07/2019.

a jornalista que faz o vídeo passeia de forma errática por entre os manifestantes durante alguns minutos, fazendo poucas intervenções de fala, até que encontra a deputada federal Érika Kokay (PT-DF), por volta dos 4'56''. A jornalista pede uma fala da deputada, que começa a expor os motivos da manifestação e falar da situação do país, atuando de certa forma como mediadora entre o espectador e as pautas políticas. A parlamentar faz uma longa exposição que passa por diversos temas da política nacional, como privatizações e direitos humanos e em algum momento começa a listar as conquistas, ao seu ver, do governo de Lula, de forma emocional. Há, a partir desse momento da fala, um crescendo do tom sensorial da fala da deputada, que cada vez mais traz adjetivações e uma certa retórica excessiva para sua fala, sempre se endereçando ao espectador, seja pelo gestual ou pelo verbal. Em certo momento Érika, ao se referir ao impeachment de Dilma e ao governo Temer, fala “[...] de um golpe, que todos os dias amplia o seu corpo, que todos os dias se espalha, e tenta arrancar o Brasil do povo brasileiro” dando ao processo político um contorno especialmente excessivo e sensorial. O testemunho da deputada então se dá em alternância, entre uma fala mais sóbria e que dá conta da política de forma estrita, e momentos de privilegiar o sensorial, o que é *pathos*, o que é excesso e o que é sensacional.



Figura 51. Frame do vídeo “Lula Livre- ato em frente ao STF”

Outro exemplo, bem mais breve, é um vídeo da então senadora e presidenta do PT Gleisi Hoffman em que ela fala para a câmera sobre o processo de soltura do ex-presidente Lula encaminhado por um desembargador do TRF-4.²¹⁸ A parlamentar opera a câmera voltada para si, e então faz um pequeno discurso em que relata a necessidade do cumprimento da decisão, ao seu ver, e a soltura de Lula. O tom emocionado no vídeo está

²¹⁸ <Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=806117589512120>> Acesso em 15/07/2019.

a cargo de dois aspectos centrais: o corpo de Gleisi, e a câmera que ela opera. O seu corpo está claramente alterado com as notícias, a então senadora treme, tem os olhos e nariz levemente avermelhados e sua voz falha em alguns momentos. A cadência de sua fala exhibe certo nervosismo e sobretudo a câmera, se afetando em conjunto com esse corpo, está em estado constante de balanço. Enquanto a câmera treme a parlamentar faz um discurso esperançoso e termina dizendo que espera uma decisão favorável ao ex-presidente e que se “restabeleça o devido processo legal no país”. Apesar da enorme carga jurídica colocada naquela única decisão, é importante notar como essa retórica, embora não esteja calcada na adjetivação e no excesso verbalmente, está amparada por um contexto sensacional a partir do corpo e também traz no sentido geral do discurso uma marca de esperança demasiadamente emocionada.



Figura 52. Frame do vídeo “ÀS RUAS POR LULA!”

Sobre este vídeo em específico é curioso notar como ele esteve presente simultaneamente tanto na página do Facebook dos Jornalistas Livres quanto na da Mídia NINJA, o exemplo dos Jornalistas Livres foi analisado há pouco e continha pequenas intervenções de pós-produção como a vinheta do movimento, o crédito de Gleisi e uma tela ao final. Já o vídeo postado na página da Mídia NINJA estava na íntegra, sem nenhuma intervenção posterior, é possível inclusive ver Gleisi desligando a câmera após fazer sua fala. Este fato deixa claro o relacionamento que estas páginas possuem com determinadas lideranças e figuras da política tradicional do campo da esquerda. Não só essas lideranças são procuradas pelos movimentos para darem seus testemunhos em meio a manifestações, como existe uma relação de proximidade que permite que uma líder como Gleisi envie um vídeo bruto para ser postado nas redes de cada movimento.

Mais um exemplo, desta vez da página da Mídia NINJA, traz uma longa transmissão ao vivo diretamente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo,²¹⁹ onde ocorre uma manifestação em apoio ao ex-presidente Lula, que acabara de ter sua prisão decretada. O “ninja” que faz a transmissão caminha pelo saguão do sindicato por alguns minutos, faz algumas intervenções falando sobre a situação e os motivos da manifestação, por vezes virando a câmera para si. Em dado momento, por volta de 11’20”, ele encontra o deputado federal Paulo Teixeira (PT-RS) e pede uma fala do parlamentar.



Figura 53. Frame do vídeo “#AOVivo do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC”

Teixeira já começa sua fala de forma extremamente excessiva e incisiva, adjetivando de início o então juiz Sérgio Moro de “fascista”. O deputado segue por listar uma série de motivos que teriam levado Moro a decretar a prisão, fala em ilegalidades e em certo momento correlaciona o pedido de prisão, o assassinato da vereadora Marielle Franco e outras violências que ocorreram com movimentos de esquerda e a caravana do próprio ex-presidente.²²⁰ O tom excessivo do parlamentar deriva de uma retórica sensacional, fortemente hiperbólica e que se endereça ao espectador constantemente, sobretudo na chamada à ação que o deputado faz ao final, conclamando todos a irem para as ruas pelos seus direitos, reiterando a qualidade pervasiva dos audiovisuais analisados aqui.

²¹⁹ <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1118705768287567/>> Acesso em 15/07/2019.

²²⁰ Em maio de 2018 um dos ônibus que compunham a caravana na qual estava o ex-presidente Lula foi alvejado, não houve feridos. <Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/tiros-contra-caravana-de-lula-foram-um-ataque-planejado-diz-delegado.ghtml>> Acesso em 15/07/2019.

Por fim, um último exemplo a ser destacado é um vídeo postado também na página da Mídia NINJA em que a deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ) fala sobre o acampamento que pede a liberdade de Lula montado próximo a carceragem da Polícia Federal em Curitiba.²²¹ Este vídeo tem algumas pequenas intervenções posteriores, se inicia com a deputada e outras figuras da política institucional petista dão bom-dia ao ex-presidente Lula com gritos, junto com o restante dos militantes do acampamento.



Figura 54. Frame do vídeo postado pela fanpage da Mídia Ninja em 23/04/2018

Em seguida há uma breve fala de Benedita que já começa com uma forte marca testemunhal e coletiva com a deputada dizendo: “Nós estamos aqui, fazendo com que o mundo conheça o que estão fazendo com o Brasil.” Existe um forte senso de dever e serviço prestado que parece permear a fala da parlamentar, que segue por elencar as diversas perdas do povo brasileiro, ao seu ver, sempre impetradas por um “eles” indefinido. Ao final a deputada destaca a importância da resistência do acampamento e diz que “[...] pessoas de todo o mundo vêm dar seu testemunho, dar seu bom-dia, dar seu boa-noite aquele grande líder, que está lá preso, mas que está ouvindo nossas vozes [...]”, deixando clara a importância deste tipo de fala que ela faz e sobretudo da presença corpórea de fato – da voz principalmente – de outros parlamentares e militantes.

O audiovisual dos movimentos à esquerda aqui destacados articula muitas das características identificadas também na produção de vídeos dos movimentos de direita analisados. O que parece interessante destacar é que há uma tendência forte em utilizar destes expedientes e formatos aqui identificados e analisados na articulação do discurso

221

<Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1134385453386265/?v=1134385453386265>> Acesso em 15/07/2019.

político através do audiovisual nos SRS. Não se deseja afirmar uma similaridade estética e formal entre os vídeos dos dois lados do espectro ideológico apenas, mas sim apontar uma forma de mostrar e narrar ligada a uma tradição do excesso que se reapresenta de forma particular no âmbito das redes sociais online. Essa forma de narrar é extremamente eficaz na *gestão sensacionalista da política*, se endereçando ao sujeito comum de forma direta, *pervasiva*, capturando seus afetos. A política no contemporâneo parece estar intrinsecamente ligada ao passional e ao sensacional – a partir de seus aspectos privados, íntimos e cotidianos – e, nesse estágio do capitalismo cognitivo é preciso compreender a eficácia dessas matrizes excessivas de expressão como forma de falar e fazer política no contexto massivo dos SRS.

Considerações finais

Este trabalho se propôs a realizar uma investigação em cima de um tema já amplamente trabalhado no campo da comunicação, a política nos SRS. A diferença sensível que pretendeu-se trazer nesta tese, no entanto, foi justamente ir em uma direção ainda pouco explorada: a da pesquisa qualitativa e sobretudo, com base em uma perspectiva de análise fílmica, própria do campo de estudos do cinema e do audiovisual de forma geral.

Esta reflexão se dá a partir de alguns pressupostos que percebem um certo deslocamento no modo do discurso político na contemporaneidade. Mesmo que não seja um dado novo, ou sequer exclusivo dos SRS, a espetacularização da política é algo que está colocado na maior parte da literatura sobre o tema. Nesta pesquisa percebemos não só este deslocamento para uma forma de falar e fazer política que está intrinsecamente ligada ao espetacular, especialmente a partir do espetáculo do visível, mas também a partir de uma série de marcas excessivas no modo expressivo de determinado discurso político.

Este discurso, embora mantenha essa marca sensorial e sensacional em diversos meios e formatos, parece ter, no audiovisual, e, em especial, naquele audiovisual que circula nos SRS, um espaço privilegiado de desenvolvimento. As plataformas de redes sociais online, por sua vez, condicionam e organizam o debate público de formas particulares, conforme diversos autores mobilizados ao longo do texto vão notar. Essa forma, argumentamos aqui, é ligada de uma maneira especial ao excessivo.

Nesse sentido, fundamentado em um breve resgate do que chamamos aqui de matrizes excessivas de expressão, nos parece que há uma permanência não só do regime de atrações nos vídeos que circulam nos SRS (conforme pontuado por outros autores anteriormente), mas também é possível observar uma marca sensacionalista forte em boa parte dos exemplos analisados. Nessa chave sensacional percebe-se também a centralidade do corpo e dos afetos corpóreos de forma geral nos objetos em questão.

A partir dessa observação postulamos a hipótese da presença do que chamamos de *câmera-corpo*, que se diferencia de outras proposições no mesmo sentido ao mesmo tempo que dialoga com uma série de apontamentos conceituais feitos por outros autores investigando outros tipos de objetos. Essa câmera-corpo então aparece na pesquisa como uma forma própria de realizar o registro audiovisual que entende a máquina “câmera” como uma extensão do corpo de quem filma, se afetando em conjunto.

Esta forma de articular o discurso político está presente de forma sobreposta com diversas outras qualidades excessivas e sensoriais nos vídeos analisados, que por vezes

pendem mais para um, ou outro, tipo de articulação discursiva. Outro aspecto identificado reiteradamente em vários objetos é uma qualidade testemunhal, quase sempre ligada a uma retórica individual, uma hipertrofia do privado e uma pervasividade latente. A permanência do regime de atrações se mostra em diversos vídeos analisados que apresentam vistas sensacionais, espetáculos de perigo físico e um excesso corpóreo ligado também a uma certa retórica melodramática.

A partir destas reflexões, chegamos à conclusão de que há uma “herança” deste audiovisual pervasivo, excessivo e sensacional com o que se segue nos anos seguintes e nos processos políticos que estiveram em curso no Brasil desde 2015. Esta qualidade excessiva e sensacional opera uma gestão sensacionalista da política ao longo do espectro ideológico, tanto da esquerda, quanto da direita. Embora os grupos, movimentos e *youtubers* aqui analisados operem de forma diferenciada nessa gestão, ela está ali, condicionando e organizando o debate político, não só através do audiovisual, mas tendo neste formato um espaço privilegiado de atuação na cultura das telas.

Identificamos então, que na profusão de telas existentes no contemporâneo, está presente uma qualidade pervasiva já no tecido fílmico, através de um endereçamento ao espectador, uma mobilização corpórea excessiva: um constante convite. Mas o que há de diferente na mobilização destes recursos fílmicos no contexto tecnológico atual e sobretudo no ambiente dos SRS? Nos parece que esse audiovisual pervasivo se une a uma pervasividade do próprio aparato. Se há um endereçamento agora ele é diretamente de um “eu” na tela para um “eu” no smartphone, uma ligação direta que faz parte da forma de se relacionar nas redes sociais online, mas exacerbada por uma qualidade fílmica convidativa e atracional.

Essas questões não se encerram neste trabalho, e nem seria possível pensar uma resolução ou categorização definitiva para um *corpus* de dados constantemente em crescimento e modificação como o audiovisual nos SRS. Nesse sentido, as reflexões e análises aqui realizadas são uma fotografia de um determinado período histórico e sobretudo, uma base para se pensar e continuar a analisar a forma do discurso político presente nos vídeos que circulam online e na própria forma do fazer político face ao contexto do capitalismo cognitivo contemporâneo.

Deitado eternamente em uma banheira de Nutella

Como pesquisador nesse momento tão conturbado na sociedade brasileira – politicamente, economicamente e socialmente, um momento onde a universidade, a

pesquisa e a própria ciência estão em xeque – peço licença para uma pequena quebra de protocolo e a possibilidade de escrever algumas linhas em tom ensaístico, ao fim. O que me parece importante destacar, ao nível formal e político com base na pesquisa que foi feita, é uma compreensão de que os audiovisuais políticos têm uma eficácia potencializada quanto mais compreendem seu lugar no ecossistema midiático que são os SRS. Quanto mais os vídeos são capazes de se inserir em meio a outros que não tem o discurso político como questão central, de estarem em meio às recomendações feitas pelos algoritmos das plataformas, de aparecerem na reprodução automática do YouTube sem incomodar o usuário a partir da sua forma, mais eficazes eles são.

O vídeo “Banheira de Nutella (ULTIMATE)”²²² foi postado no canal do *youtuber* Luccas Neto, famoso pelos seus vídeos excessivos voltados ao público infantil, seja desde o consumo (os vídeos em que passa vários minutos tirando brinquedos da caixa por exemplo) ou no próprio corpo, como no exemplo em questão. Esta obra parece ser a epítome de um conjunto de marcas estéticas que discutimos ao longo deste trabalho: excessivo, íntimo, testemunhal, sensacionalista, e que coloca o corpo no centro da sua razão de ser. Este vídeo, no canal original do *youtuber*,²²³ era um dos maiores sucessos, angariando milhões de visualizações. É um exemplo de como se levar ao limite o que se entende como uma das “marcas estéticas” próprias do YouTube. Aqui faço alusão a ele como uma metonímia da experiência de se consumir audiovisual no contexto das redes sociais online.



Figura 55. Frame do vídeo “Banheira de Nutella (ULTIMATE)”

²²² <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BlnmecAwz1s>> Acesso em 06/06/2018.

²²³ Em 2015 foi criado um canal chamado “Luccas Neto Antigo”, onde alguns dos vídeos mais ofensivos e polêmicos do *youtuber* hoje estão hospedados.

Nesse sentido, os *youtubers* à direita têm obtido muito mais sucesso em circular seus vídeos, capturar os espectadores e efetivamente tomar vantagem da arquitetura das plataformas de uma forma que os movimentos à esquerda *ainda* não foram capazes de fazer, sobretudo, a partir do início do processo de impeachment em 2015. Perceber que o audiovisual, ou talvez a imagem de maneira mais ampla – no contexto atual da internet, dos SRS e da política – é o elemento central de disputa política no âmbito da comunicação, é fundamental para compreender os processos políticos que estiveram e estão em curso desde o golpe parlamentar. Não é a intenção argumentar por uma superioridade do audiovisual enquanto elemento e ferramenta de disputa, mas sim, por levar a sério o suporte do vídeo que circula o tempo inteiro nas telas, no bolso de cada um. Mesmo que mal-acabado, mesmo que grotesco, mesmo que risível para certas subjetividades.

Uma bandeira do Brasil pendurada com fita adesiva

Essa estética “mal-acabada”, presente em tantos vídeos analisados neste trabalho não parece ser apenas um acaso e nem deve ser subestimada a partir da percepção de uma falta de compreensão da linguagem audiovisual de quem produz. Ao invés disso, o que me parece interessante é pensar como esse formato, tão presente também nos SRS em vídeos postados por usuários comuns, é uma marca estética do vídeo nessas plataformas que vem das suas origens. Essas plataformas, sobretudo o YouTube, são lugares para amadores postarem seus vídeos, suas intimidades, se mostrarem e serem vistos. Se na história do cinema associamos o seu padrão representativo com a capacidade dos filmes de serem competentes em termos formais e narrativos – o cinema clássico – no contexto dos SRS parece que o padrão é justamente aquele que se encaixa nesse fluxo interminável de conteúdo amador. Se existe uma infinidade de usuários postando a todo tempo uma série de vídeos “mal-acabados”, então o padrão talvez seja esse. A despeito da presença de muitos vídeos feitos de forma profissional, e “bem-acabada”, nos SRS, me parece, de fato, que há uma certa norma, herdeira dos primórdios de YouTube e Facebook, que traz o amadorismo como aspecto central. Reitero esta proposição, pois desde a eleição de Jair Bolsonaro para presidente, essa estética do mal-acabado – tão presente em quase todas as suas inserções audiovisuais nos SRS, reiterada nos vídeos apócrifos que tanto circularam em grupos de WhatsApp, assim como no Facebook e no YouTube durante as eleições de 2018 – parece tê-lo acompanhado para o palácio do planalto. Não só a ele, mas a seu

primeiro escalão quase todo, que via de regra, estão todos ativos nos SRS e postando com frequência imagens, sejam elas audiovisuais ou estáticas.

Essa estética é, além de uma marca sua como político, uma forma de comunicação com seu eleitorado absolutamente eficaz. Em suas *lives* periódicas identificam-se uma série de elementos presentes nos vídeos analisados aqui. Um caráter excessivo, uma força testemunhal, uma forte pervasividade. A quatro dias do segundo turno das eleições Bolsonaro faz uma transmissão, com uma câmera equipada com uma lente grande angular, que distorce a imagem, sobretudo nas bordas. Traz em primeiro plano em sua mesa o livro de Olavo de Carvalho e um de Winston Churchill. Ao fundo uma bandeira do Brasil colada com fita adesiva na parede. Em dado momento essa bandeira se desprende e fica pendurada de um só lado.



Figura 56. Frame do vídeo “- Novas informações e mentiras que estão sendo difundidas a meu respeito!”

Em pouco tempo um de seus filhos, Carlos Bolsonaro, aparece para colar novamente a parte que caiu. Pouco depois, já ao fim da transmissão, o então candidato começa a falar de forma mais efusiva sobre o que classifica como mentiras espalhadas sobre ele, e conclama seus eleitores a tirarem o PT, o socialismo e o comunismo do poder. Ao falar, Bolsonaro dá alguns socos na mesa, o que faz tremer a câmera que repousa sobre ela. Em uma palavra: excesso.

A reflexão feita neste trabalho se deteve sobre um certo conjunto de objetos, um recorte temporal a datar do início do processo de impeachment, em 2015, mas a ideia central de escrever esse pequeno trecho ao fim, é justamente destacar o fato de que é preciso estarmos atentos ao uso desses expedientes relatados aqui. Não se deseja realizar um juízo de valor sobre essa gestão sensacionalista da política, não é positiva ou negativa

intrinsecamente, mas o que parece ficar claro é que esse é cada vez mais um dos aspectos fundamentais na forma como a política está sendo gerida nesse momento histórico. Isso têm efeitos cotidianos, íntimos, perversivos e mobilizadores que não podem ser desprezados.

Referências Bibliográficas:

- ALDÉ, Alessandra. **O internauta casual: notas sobre a circulação da opinião política na internet.** Revista USP, 2011, 90: 24-41.
- ARENDR, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981.
- BAIARDI, Amilcar; BASTO, Celina. **TI em redes sociais visando mudanças políticas: o caso dos movimentos pró-impeachment no Brasil.** In Anais do 5º Congresso Internacional de Gestión Tecnológica y de la Innovación, Bucaramanga, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro.** Niterói: Eduff, 2019.
- BALTAR, Mariana; LEPRI, Adil Giovanni. **Gestões sensacionalistas: as atrações e o audiovisual no YouTube** In Revista Matrizes, v. 13 (1) jan/abr 2019. São Paulo, 2019 pp. 169-189.
- BAPTISTA, Tiago. **Será o Youtube o novo “cinema de atrações”.** In: AVANCA Cinema Tomo II. Avanca: Edições Cine-clubes, 2010.
- BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: _____ . Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1)
- BOYD, Danah & ELLISON, Nicole. **Social network sites: Definition, history, and scholarship.** In Journal of Computer Mediated Communication 13(1). 2007, pp. 210-230.
- BOYD, Danah. **Why Youth Heart Social Network Sites: the role of networked publics in teenage social life.** In Youth Identity, and Digital Media. BUCKINGHAM, David (org.) Cambridge: The MIT Press, 2008. pp. 119-142.
- BRASIL, André & MIGLIORIN, César. **Biopolítica do amator: generalização de uma prática, limites de um conceito.** In Galáxia, 2010, 20.
- BROEREN, Joost. **Digital Attractions: Reloading Early Cinema in Online Video Collections.** In SNICKARS, Pelle e VONDERAU, Patrick (org.) The YouTube Reader. Stocolmo: National Library of Sweden, 2009. pp. 154-165.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess.** Yale University Press, 1995.
- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Agency and controversy in the YouTube community.** In Internet Research 9.0: Rethinking Community, Rethinking Place Copenhagen, 15-18 October, 2008.
- BURGESS, Jean. **‘All Your Chocolate Rain Are Belong To Us?’ Viral Video, YouTube and the Dynamics of Participatory Culture.** In: Art in the Global Present. UTSePress, 2014. p. 86-96.

- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua; REBANE, Gala. **Agency and controversy in the YouTube community.** In Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten, 2016, 1-12.
- BROEREN, Joost. **Digital attractions: Reloading early cinema in online video collections.** In The YouTube Reader, p. 154, 2009.
- BUTLER, Judith. “Levante” In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes.** Edições Sesc, 2017.
- CHRISTENSEN, Henrik Serup. **Political activities on the Internet: Slacktivism or political participation by other means?** In First Monday, 2011, 16.2.
- COGO, Denise & BRIGNOL, Liliane Dutra. **Redes sociais e os estudos de recepção na internet** In Matrizes, 2011, 4.2.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DAVIS, Erik. **Techgnosis: myth, magic + mysticism in the age of information.** New York: Three Rivers Press, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** 1967.
- DIAS, Tayrine dos Santos. **"É uma batalha de narrativas": os enquadramentos de ação coletiva em torno do impeachment de Dilma Rousseff no Facebook.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Ciência Política – UnB, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real** In PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Montagem de Atrações.** In XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ELSAESSER, Thomas. Discipline through diegesis: **The rube film between “attractions” and “narrative integration”.** In Strauven, WANDA. (Org.), **Cinema of attractions reloaded** (pp. 206-223). Amsterdã, NL: Amsterdam University Press, 2006.
- ENGLISH, Kristin; SWEETSER, Kaye D.; ANCU, Monica. **YouTube-ification of political talk: An examination of persuasion appeals in viral video.** In American Behavioral Scientist, 2011, 55.6: 733-748.
- ENNE, Ana Lúcia. **O sensacionalismo como processo cultural.** In. Comunicação e Melodrama. EcoPós, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- FELINTO, Erick. **Os computadores também sonham? Para uma teoria da cibercultura como imaginário.** In Intexto, 2006, 15: 1-15.
- FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça de. **AS REVOLUÇÕES ÁRABES: a ressonância dos vaga-lumes.** In Anais do XXV Encontro da Compós, 2016.
- GAINES, Jane. **Political mimesis.** In Collecting visible evidence, 1999, 6: 84-102.
- _____. **Everyday strangeness: Robert Ripley's international oddities as documentary attractions.** In New Literary History, 2002, 33.4: 781-801.
- GALINARI, Fabiana Flores de Carvalho. **Ativismo na Internet e o impeachment de Dilma Rousseff: as estratégias de convocação dos movimentos pró e contra a**

presidenta do Brasil, 2014-2016. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – UFRGS, 2017.

GAUDREAULT, André & GUNNING, Tom. **Early cinema as a challenge to film history** In STRAUVEN, Wanda. (Org) **The cinema of attractions reloaded**, p. 365-380, 2006.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação em massa.** São Paulo: Paulus, 2014.

GUNNING, Tom. **The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde.** In W. Strauven (Org.). **Cinema of attractions reloaded** (pp. 381-388). Amsterdã, NL: Amsterdam University Press, 2006.

GURNEY, David. **Recombinant comedy, transmedial mobility, and viral video.** The velvet light trap, 2011, 68: 3-13.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Editora UFMG, 2006.

HANSEN, Miriam. Early cinema, late cinema: **Transformations of the public sphere.** In WILLIAMS, Linda (Org.). **Viewing positions: Ways of seeing film** (pp. 134-152). Nova Jersey, NJ: Rutgers University Press, 1997.

JANSSON, André. **The mediatization of consumption: Towards an analytical framework of image culture** In Journal of Consumer Culture, v. 2, n. 1, p. 5-31, 2002.

JAQUES, Pierre-Emmanuel. **The Associational attractions of the musical.** In: STRAUVEN, W. (Org.). **Cinema of attractions reloaded.** Amsterdam University Press, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação.** São Paulo: Aleph, 2009.

EASLEY, David & KLEINBERG, Jon. **Networks, crowds, and markets.** Cambridge: Cambridge university press, 2010.

KOBERSTEIN, Evandro Léo; CASTRO, Cosette. **Do cidadão ao cibercidadão: táticas de comunicação das comunidades do impeachment no Facebook.** In Anais do 40º Intercom, Curitiba, 2017.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede.** Edufba, 2012.

LERNER, Celina; RIBEIRO, Francine. **Afetos comuns: estudo comparativo das mobilizações pró e contra o impeachment de Dilma Rousseff no Facebook.** In Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.10, n.29, p. 33-51, jun.-set.2017.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço.** 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. **Cibercultura.** Editora 34, 1995.

LIMA, Roberto Robalinho. **Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013.** Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009.

LORDON, Frédéric. **A sociedade dos afetos: por um estruturalismo das paixões**. Campinas/SP: Papyrus, 2015.

MACHADO, Irene. **Mídias como expansão dos códigos culturais: a história da cultura segundo McLuhan**. Revista Contracampo, 2004, 10/11: 45-56.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. MIT press, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. (1964) São Paulo: Cultrix, 2002.

MESSEMBERG, Débora. **A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros**. *Sociedade e Estado*, vol. 32, núm. 3, setembro-dezembro, 2017, pp. 621-647. Universidade de Brasília

MONDZAIN, Marie-Jose. “Para os que estão no mar” In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Edições Sesc, 2017.

_____. **Can images kill?** In *Critical Inquiry*, v. 36, n. 1, p. 20-51, 2009.

MORAES, Dênis de. **Comunicação virtual e cidadania: movimentos sociais e políticos na Internet**. <Disponível em: <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1598.html>> Acesso em 26/06/2018, 2000.

NEGRI, Antonio. “O acontecimento ‘levante’” In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Edições Sesc, 2017.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein**. Perspectiva, 2008.

PAPACHARISSI, Zizi. **The virtual sphere 2.0: The Internet, the public sphere, and beyond**. In: *Routledge handbook of Internet politics*. Routledge, 2008. p. 246-261.

POLYDORO, Felipe da Silva. **Vídeos amadores dos acontecimentos: Realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art**. Verso Books, 2013.

RECUERO, Raquel. **Social Media and symbolic violence**. In *Social Media+Society*, 2015.

_____. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

RIZZO, Teresa. **YouTube: The New Cinema of Attractions** In *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 5.1, 2008.

ROTHBERG, Michael. **The Work of Testimony in the Age of Decolonization: Chronicle of a Summer, cinema vérité, and the Emergence of the Holocaust Survivor** In PMLA, v. 119, n. 5, p. 1231-1246, 2004.

RÜDIGER, Francisco. **Cultura e Cibercultura - princípios para uma reflexão crítica** In Logos (UERJ. Impresso), 2011.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Autêntica, 2016.

SELNOW, Gary W. **Electronic whistle-stops: The impact of the Internet on American politics**. Greenwood Publishing Group, 1998.

SENNETT, Richard. **O Declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. São Paulo: Record, 2014.

SIBILIA, Paula. **A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 3, p. 638-656, 2011.

_____. **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**. Fronteiras-estudos midiáticos, v. 17, n. 3, p. 353-364, 2015.

SILVA, Patrícia Dias da. **As remisturas satíricas no YouTube: criatividade e subversão nas lutas de poder simbólico e cultural**. In Estudos em Comunicação, 2014, 15: 41-60.

SILVA, Camila Vieira da. **COMO ORGANIZAR BONS ENCONTROS? Sobre os afetos e os corpos em Shara, de Naomi Kawase**. In Passagens, v. 4, n. 1, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Prometeo Libros Editorial, 2007.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts**. Columbia University Press, 2001.

SOBCHACK, Vivian. **The Scene of the screen: envisioning cinematic and electronic 'presence'**. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig (Ed.) Materialities of communication. Stanford: Stanford University Press, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2009.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética** (T. Tadeu, trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora (Trabalho original publicado post mortem em 1677), 2009.

VAN ZONEN, Liesbet. **I-Pistemology: Changing truth claims in popular and political culture** In European Journal of Communication, 2012, 27.1: 56-67.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye: the writings of Dziga Vertov**. Berkeley: University of California Press, 1984.

VIEIRA JR, Erly. **Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo**. In Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, 2014, 21.3.