

Corpo, política e sensação em vídeo nas redes sociais: a “câmera-corpo” como fenômeno fílmico

Por Adil Giovani Lepri*

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre uma parcela do audiovisual de cunho político presente nos Sites de Redes Sociais (SRS). A questão do espetáculo e das matrizes expressivas do excesso vão basear a discussão que pretende perceber permanências e transformações dessas chaves nos objetos estudados, principalmente conforme inscritas no tecido fílmico em si por meio do fenômeno da “câmera-corpo”. Com base na discussão teórica serão tecidas duas breves análises fílmicas: um vídeo do canal “Mamaefalei” no YouTube, e outro da página do Facebook da Mídia NINJA. Embora pela sua própria natureza não seja possível generalizar os achados das análises, sugere-se que o fenômeno da “câmera-corpo” aponta para uma gestão sensacionalista da política, traduzindo grandes questões ideológicas em uma chave de moralidade simples através da própria estética fílmica.

Palavras-chave: espetáculo, Youtube, manifestações políticas, câmera-corpo

Cuerpo, política y sensación en video en las redes sociales: el “cuerpo-cámara” como fenómeno fílmico

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre parte del audiovisual de orientación política presente en los Sitios de Redes Sociales (SRS). El tema del espectáculo y las matrices expresivas del exceso será la base de la discusión, que pretende percibir las permanencias y transformaciones de estas claves en los objetos estudiados, principalmente inscritos en el propio tejido fílmico a través del fenómeno de la “cámara-cuerpo”. A partir de la discusión teórica se realizarán dos breves análisis fílmicos: de un video del canal “Mamaefalei” de YouTube, y de otro de la página de Facebook de Mídia NINJA. Si bien por su propia naturaleza no es posible generalizar los hallazgos de los análisis, se sugiere que el fenómeno de la “cámara-cuerpo” apunta a una gestión sensacionalista de la política, traduciendo importantes cuestiones ideológicas en una clave de la moralidad simple a través de la propia estética fílmica.

Palabras clave: espectáculo, Youtube, manifestaciones políticas, cámara-cuerpo

Body, politics and sensation in video on social media: the “body-camera” as a filmic phenomenon

Abstract: This article intends to reflect on a portion of politically-oriented videos on Social Networking Sites (SRS). The issue of the spectacle and the expressive matrices of excess will base the discussion that intends to perceive the permanencies and transformations of these keys in the studied objects,

mainly as inscribed in the filmic fabric itself through the phenomenon of the “camera-body”. Based on the theoretical discussion, two brief filmic analyzes will be made: a video from the “Mamaefalei” channel on YouTube, and another from the Facebook page of Mídia NINJA. Although by its very nature it is not possible to generalize the findings of the analyses, it is suggested that the phenomenon of the “camera-body” points to a sensationalist management of politics, translating major ideological issues into a key to simple morality through the filmic aesthetics itself.

Key words: spectacle, Youtube, political demonstrations, camera-body

Fecha de recepción: 15/07/2021

Fecha de aceptación: 16/11/2021

Introdução

Este artigo se dispõe a refletir sobre o discurso político organizado através do audiovisual no contexto dos Sites de Redes Sociais (SRS), percebendo nestes objetos um processo em que excesso, sensacionalismo e o espetáculo do visível são elementos centrais. Os objetos escolhidos para análise são vídeos de movimentos à esquerda e à direita envolvidos nas campanhas a favor e contra o *impeachment* de Dilma Rousseff e que têm uma produção relevante de audiovisual em torno de questões políticas. Estes grupos foram amplamente estudados em sua atuação online por um viés quantitativo em outros trabalhos (Messenberg, 2017; Koberstein e Castro, 2017; Baiardi e Basto, 2016; Dias, 2017; Galinari, 2017; Lerner e Ribeiro, 2017) e, embora existam outros movimentos com representação nas redes sociais online que são também partes relevantes do processo neste período, a escolha pelos 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.

Serão analisados dois vídeos, o vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”, do canal Mamãefalei, ligado ao Movimento Brasil Livre (MBL) e uma

transmissão ao vivo do perfil da Mídia Ninja no Facebook que retrata um protesto pela liberdade do ex-presidente Lula, então preso em Curitiba. A opção por estudar vídeos que se relacionam com um mesmo evento, a prisão do ex-presidente, busca compreender como os dois diferentes movimentos abordam essa questão polêmica, ativando elementos discursivos excessivos através do audiovisual.

Embora diversos estudos quantitativos terem demonstrado sistematicamente a prevalência da imagem, e do vídeo em particular nos SRS, as análises destes objetos no campo da comunicação tendem a se concentrar majoritariamente em identificar padrões semânticos em grandes quantidades de publicações através da análise de conteúdo, ou em realizar cartografias de redes. Embora seja inegável a contribuição destas metodologias, ao utilizá-las exclusivamente perde-se boa parte da essência do objeto, o caráter audiovisual em si mesmo. Dessa forma, a análise textual parece ser um caminho interessante a se trilhar para analisar os vídeos em questão, sendo possível então pensar em uma poética do cinema voltada ao estudo da composição de programas de efeitos e a atividade do espectador, a partir de Bordwell (2012), aplicada ao vídeo nos SRS.

A análise fílmica empreendida aqui então se baseia nas reflexões acerca da abordagem feitas por Bordwell (2012) e Thompson (1988), e busca articular um processo analítico que dê conta do que Thompson (1988) chama de “dominante”. Ou seja, um princípio formal que se apresenta no tecido fílmico de forma mais pronunciada e seja um elemento estruturante da estética fílmica como um todo. Argumento então que a “dominante” nos vídeos analisados é exatamente a prevalência da “câmera-corpo”, fenômeno destrinchado ao longo do texto em sua relação com os aspectos excessivos, sensacionais e espetaculares do discurso fílmico.

A maior dificuldade para este tipo de análise ainda é a formação de um *corpus* que pareça apropriado frente a escala gigantesca de conteúdo audiovisual nestas plataformas, um levantamento que dê conta de encontrar critérios relevantes para a escolha de vídeos de forma sistemática que possam então ser submetidos à uma análise fílmica individual. Nesse sentido, a escolha deste artigo por uma pesquisa exploratória traz os riscos inerentes de se realizar análises textuais em poucos objetos. Dessa forma, as reflexões aqui apresentadas não podem ser generalizadas. No entanto, o esforço empreendido neste trabalho pode jogar luz sobre alguns aspectos latentes do ponto de vista de linguagem e estética no audiovisual nos SRS, em especial aquele ligado a questões políticas, por meio da análise fílmica.

Excesso, espetáculo e sensacionalismo como expressão política

Pode-se apontar um elo, uma continuidade temática e formal ao longo da história, entre algumas diferentes formas de mostrar e narrar e sua expressão no audiovisual como um todo e especificamente no *corpus* de vídeos políticos reunidos nas análises subsequentes. O melodrama e o sensacionalismo têm em comum o caráter excessivo e espetacular que os permeia; Martín-Barbero (1997) vai apontar que essas formas derivam de matrizes culturais comuns: “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” (1997: 166).

As matrizes culturais são, para o autor, o que há de residual (Williams, 1983) nos meios de comunicação de formas de expressão e tradições narrativas anteriores e indeterminadas. No caso do cinema, a proposta de Gunning (2006) do cinema de atrações dá conta daquilo que permanece dos espetáculos de feira, *music hall*, *vaudeville* e números circenses no novo meio, ainda em

formação na virada do século XIX para o século XX. Esta experiência fragmentária, estimulante e excitante tinha foco na relação entre o corpo do espectador e o tecido fílmico em si, fazendo emergir um engajamento sensorial e emocional (Elsaesser, 2006).

Para Hansen (1997), o primeiro cinema possuía um caráter disjuntivo de organizar sua programação que apresentava um formato variável e fragmentado. Este aspecto se demonstra ainda nas particulares formas de mediação entre público e obra, como a interação construída por elementos extra-fílmicos – como explicadores, cartelas e acompanhamento musical – facetas que acredito se apresentarem na espetatorialidade do YouTube em especial, por exemplo. Essa concepção aparece nos trabalhos de Rizzo (2008) e Baptista (2010), que nomeiam o YouTube como o “novo cinema de atrações”, baseados justamente em seu caráter disjuntivo também. Broeren (2009) identifica ainda nos primórdios da rede social uma plataforma para vídeos que ele identifica como de “mostração física”, de cotidiano e de feitos extraordinários.

Certamente que a plataforma se modificou consideravelmente ao longo do tempo, sobretudo na esteira do programa de parcerias implementado após a aquisição pelo Google que remunera criadores. No entanto permanece a diversidade de gêneros e formatos e uma linha geral de vídeos ligados ao mundano, ao dia a dia e ao cotidiano, identificada por Burgess (2014).

Retomando o melodrama, é importante reiterar sua particular relação com o corpo. Singer vai dizer que “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” (2001: 48),¹ ênfase essa que está ligada a um “elemento essencial, talvez mais

¹ “Crucial to a great deal of popular melodrama was sensationalism, defined as an emphasis on action, violence, thrills, awesome sights, and spectacles of physical peril”.

frequentemente associado com melodrama é uma certa qualidade de ‘extenuação’ ou ‘exagero’ resumida pelo termo *excesso*” (Singer, 2001, 38-39).² Brooks (1995), quando analisa o melodrama no teatro, identifica uma manifestação do excesso como retórica, cujas “figuras típicas são a hipérbole, antítese e oxímoro”³ (1995: 40).

Mais recentemente, Linda Williams (2018) faz uma contundente defesa do melodrama enquanto a metanarrativa totalizante da modernidade, presente em diversas formas de arte, comunicação e expressão desde o final do século XVIII. O que é essencial no melodrama, segundo a autora, é o reconhecimento dramático do bem e do mal acarretando, justamente por tal reconhecimento, na concretização da justiça. Aqui, no entanto é fundamental compreender que a percepção de justiça e injustiça é sempre relativa, conforme a construção narrativa da figura da vítima. Destaca-se então o aspecto monolítico do que opto por chamar aqui de retórica do excesso, pois pretendo apontar sua articulação não só a partir do melodrama, mas também de outras formas discursivas.

Importante fazer nota de que aqui utilizo o conceito de excesso tal qual o define Baltar (2019): como uma estratégia estética audiovisual sustentada por dinâmicas de reiteração/saturação de elementos de linguagem que intensificam sensorial e passionalmente as mensagens do enredo ou narrativa; ou que criam tensões disruptivas por meio da intensificação dos elementos do tecido fílmico em si.

Uma dessas tradições excessivas mencionadas é o sensacionalismo. Esta estratégia expressiva além de se calcar na recusa a nuance e em uma tendência ao exagero, tende a apresentar o discurso através de símbolos e figuras de linguagem, e um endereçamento ao leitor/espectador trazendo uma

² “*The essential element perhaps most often associated with melodrama is a certain ‘overwrought’ or ‘exaggerated’ quality summed up by the term excess*”.

³ “*Its typical figures are hyperbole, antithesis, and oxymoron*”.

retórica passional e sensorial. Para Martín-Barbero (1997) esses são rastros de uma matriz cultural popular “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” (1997: 246). 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” (Martín-Barbero, 1997: 195-196).

Para além do excesso como chave expressiva, o conjunto de características ligado a uma certa retórica do excesso e sobretudo ao sensacionalismo, constitui a base na qual vão se constituir os exemplos investigados neste artigo. É importante frisar que não é possível dar conta da totalidade da paisagem audiovisual a partir dessas características. No entanto, pode-se notar uma permanência destes traços no *corpus* de obras audiovisuais de cunho político no contexto dos SRS reunidas em pesquisa pregressa (Baltar e Lepri, 2019; Lepri, 2019; Lepri, 2020) e neste trabalho.

Aqui lida-se com vídeos que referenciam acontecimentos factuais, e nesse sentido o trabalho de Gaines (1999) sobre filme documentário, excesso e atrações é fundamental para subsidiar a análise pretendida nesta pesquisa. Nesse sentido, é importante notar a importância que a autora dá ao caráter corpóreo desses filmes, e como este pode suscitar uma resposta similar do espectador no mundo real, “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” (Gaines, 1999: 91).⁴

⁴ “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 crowds, angry police. But clearly such imagery will have no resonance without politics, the politics that has been theorized

Este mimetismo político opera a partir de um chamado à ação e deriva seu poder dos próprios acontecimentos que retrata, atuando idealmente para criar respostas corpóreas e de ação nos espectadores. A noção de *pathos* do acontecimento proposta pela autora aqui 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 feito” (Gaines, 1999: 93).

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 “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” (2013: 239).⁵ Os filmes feitos em torno do assassinato pela polícia do jovem negro estadunidense Rodney King no estado da Califórnia nos anos 1990 (Gaines, 1999) são um exemplo dessa operação de dar sentido aos fatos, nesse caso por uma incorporação de significado através do *pathos*, do excesso, da sensação. 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 molhados” (Gaines, 1999: 96).⁶

as consciousness, in Marxism as class consciousness, the prototype for politicized consciousness in antiracist and feminist as well as gay and lesbian struggles”.

⁵ “[...] *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”.*

⁶ “[...] *it is as though the video makers are deferring to the power of the images themselves – images of burning buildings and families looting grocery and dry goods stores”.*

Mondzain (2009), ainda, 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.

Esses dois conceitos, *pathos* do acontecimento e mimetismo político, atuam de forma relacionada, ao tentar pensar o documentário como um gênero que direciona também os sentidos corpóreos do espectador. Para Gaines (1999) isso quer dizer que os filmes pretendem estar “à serviço de fazer ativistas mais ativos – de fazê-los mais *como* os corpos em movimento na tela.” (Gaines, 1999: 94, grifo do autor).⁷ 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 – e isso tem a ver com a conceituação do que é ação política e como medir consciência política. Como discutido em alguns artigos sobre tema, ação política em tempos de SRS pode se apresentar de maneiras diversas daquelas tradicionalmente aceitas.⁸ Outra questão teórica relevante é o risco de incorrer em um determinismo quando se analisa 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.

Nesse sentido, 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

⁷ “[...] *in the service of making activists more active – of making them more like the moving bodies on the screen*”.

⁸ Ver Christensen (2011), Chagas e Santos (2017) e Papacharissi (2008), para citar alguns exemplos.

uma parcela relevante da produção audiovisual presente nos SRS, em particular aquela de cunho político.

“Câmera-corpo”: um fenômeno filmico

O registro em imagens de manifestações políticas não é exclusivo dos 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), quando este fala sobre as tensões no filme *Greve (Stachka)*, Sergei Eisenstein, 1925). A noção da coletividade como elemento fundamental da produção de imagens de manifestação é fundamental para compreender não só a forma de produção inscrita no contexto dos SRS, mas também a própria imagem da manifestação como acontecimento.

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 e 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” (2016: 5), produzindo afetos humanos que “não seriam expressões de uma individualidade isolada, mas produzidos a partir do encontro entre corpos” (2016: 16). Ao analisar o filme *A insurreição (The uprising)*, Peter Snowdon, 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: 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 (Polydoro, 2016, 102-103).

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 pretendo chamar aqui de “câmera-corpo”. Embora esta seja uma noção já trabalhada por Vieira Jr. (2014) e Silva (2013) a partir de um determinado 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” (Vieira Jr., 2014: 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” (Vieira Jr, 2014: 1223). Para Vieira Jr. a centralidade está na visualidade, na textura dos objetos e corpos em cena e na proximidade desta câmera a eles. Já Silva (2013) defende, a partir 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.

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” (Silva, 2013: 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 esta reflexão seja importante para uma compreensão da relação entre aparato cinemático e sensações, aqui se deseja seguir por outro caminho e analisar objetos de outra natureza.

Brevemente destacam-se alguns exemplos de grande circulação e fora da política que manifestam o que chamo de “câmera corpo”. Em 2020 um vídeo de um homem andando de skate e bebendo suco diretamente da garrafa viralizou no TikTok e rapidamente circulou para além da rede social, na internet como um todo. Ao som da banda Fleetwood Mac, o americano simplesmente andava de skate enquanto filmava a si mesmo com o próprio celular.⁹

Um dos maiores e mais relevantes *youtubers* do mundo, Casey Neistat, também se utiliza deste mesmo expediente constantemente em seus *vlogs*, se filmando enquanto anda de skate pelas ruas de Nova Iorque, corre, mergulha no mar, entre outras tantas situações.¹⁰ Por fim, a cantora, dançarina e *youtuber* de estilo de vida Lore Improta faz *vlogs* de maneira periódica nos

⁹ Disponível em: <https://www.tiktok.com/@420doggface208/video/6876424179084709126>. Acesso em 27/03/2021.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=asbAIDd6wrM>. Acesso em 27/03/2021.

quais passa praticamente a totalidade do vídeo filmando a si mesma enquanto anda pela casa, faz compras, se maquia, cozinha, etc.¹¹

Estes breves exemplos apontam para um fenômeno que não é secundário e nem mesmo restrito ao *corpus* aqui analisado, embora seja necessária uma análise sistemática para compreender melhor a incidência do fenômeno da “câmera-corpo” no YouTube de maneira mais ampla.

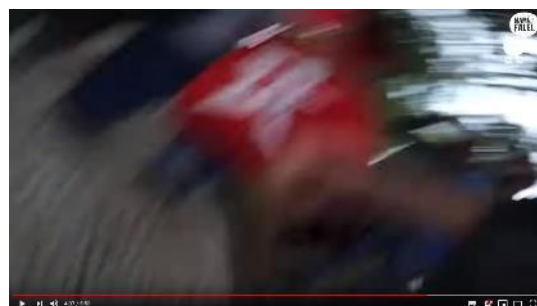
Um exemplo daquilo que se pretende analisar na seara dos vídeos de cunho político é o vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”,¹² do canal “Mamaefalei”.¹³ O audiovisual traz Arthur Do Val (o *youtuber* responsável pelo canal) em uma situação que se tornou cotidiana em seus vídeos: a ida a uma manifestação identificada com a esquerda no intuito de buscar contradições entre seus militantes e suas pautas. Neste episódio o *youtuber* vai até Curitiba acompanhar uma manifestação a favor do ex-presidente Lula ocorrida quando da realização do depoimento dele para o então juiz Sérgio Moro. O usual expediente da busca da contradição é realizado aqui de forma reiterada, com Do Val parecendo buscar militantes 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 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.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t6hXF1bHiKQ>. Acesso em 27/03/2021.

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sls_T-bb3Gc. Acesso em 20/01/2019.

¹³ O canal do YouTube “Mamaefalei” mantém uma unidade temática e ideológica mais à direita e identificada com o liberalismo econômico e o conservadorismo de costumes. Todos os vídeos são apresentados por Arthur Do Val, dono do canal e membro da direção do Movimento Brasil Livre (MBL). Atualmente conta com cerca de 2,5 milhões de inscritos. Do Val se elegeu como deputado estadual no estado de São Paulo pelo Democratas em 2018 e foi candidato à prefeito da capital em 2020.

Já 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. Num primeiro momento há um choque com o golpe na objetiva e em seguida, como já padronizado na maioria dos vídeos similares do canal, o acontecimento é mostrado por outro ângulo, onde se vê o manifestante que atinge a câmera.



Figuras 1 e 2. Frames do vídeo "Manifestação Depoimento Lula – Curitiba" (Arthur do Val)

Do Val então começa a correr dos militantes que o hostilizam. O início da corrida é repetido, pelo mesmo ângulo, mas da segunda vez em câmera lenta, com o som sendo afetado junto com a imagem. 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 amarrada no peito, balançando conforme o ritmo da corrida, 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. 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" aponta para um local do quadro aonde um militante surge e tenta atingir Do Val enquanto este corre.



Figura 3. Frame do vídeo “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba” (Arthur do Val)

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 novamente mostrados em diferentes ângulos, também com recurso de câmera lenta em alguns momentos. A partir de um certo ponto já não é mais possível compreender o que é dito e o som das vozes se torna apenas ruído.

Nesse sentido, parece haver uma ênfase no dispositivo cinemático enquanto corpo, e, no contexto do exemplo analisado a articulação do que se propõe aqui como câmera-corpo. Nesse caso a câmera atua como uma extensão do corpo de Do Val de fato (sobretudo aquela que o *youtuber* traz literalmente vestida em seu tórax) e 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.

A discussão da “câmera-corpo” conforme aparece na análise acima então está mais próxima da noção conforme 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 na reflexão 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: 56).

Nessa reflexão a câmera e o corpo se confundiriam, se mesclariam e se afetariam em conjunto, no contexto das manifestações. Para Lima (2017) 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 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” (Lima, 2017: 57). Resgatar a tradição do cine-olho de Vertov então parece importante e apropriado para construir a noção de câmera-corpo aqui articulada.

O cine-olho se apresenta, a partir do pensamento do cineasta, 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 eu posso ver” (Vertov, 1984: 17).¹⁴ A visão da máquina cine-olho desnudaria então, a

¹⁴ Tradução livre de: “*I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it*”.

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’” (Vertov, 1985: 5).¹⁵ Revelando assim a potência deste dispositivo.

Com isso, o propósito do cine-olho 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” (Vertov, 1985: 33).¹⁶ Se Gaines (1999) vê a possibilidade de significar o fato através do *pathos*, Rancière (2013) vê em Vertov a instrumentalização do fato em parte fílmica. “Ele quer organizá-los em uma coisa-fílmica que por si contribui para a construção do fato da nova vida” (Rancière, 2013: 228).¹⁷ Se o *pathos* revela e dá sentido ao fato, se a transformação do fato em “coisa-fílmica” o coloca em um lugar de significância, então o cine-olho ou a “câmera-corpo”, quando presentes, são a maquinaria necessária para realizar este processo.

Outro exemplo a ser destacado dessa articulação da “câmera-corpo” nos SRS são as transmissões ao vivo de manifestações. Uma delas, realizada em julho de 2018, retrata uma manifestação pela liberdade do ex-presidente Lula na frente da carceragem onde ele se encontra preso em Curitiba.¹⁸ A transmissão tem como título “URGENTE! Favreto determina que Lula seja solto até 17:04. #LulaLivreJá” e ocorre no contexto de um imbróglio judicial em torno da prisão do ex-presidente. Já nos elementos paratextuais, ou extrafílmicos, há uma ativação de um certo excesso no discurso, com a palavra “urgente” em caixa

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

¹⁶ “*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”.

¹⁷ “He wants to organize them into a film-thing that itself contributes to constructing the fact of the new life”.

¹⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1201042456720564/>. Acesso em 15/01/2019.

alta no título, que é sucedida pela frase que qualifica o teor da decisão em termos absolutos com o uso da palavra “determina”, por exemplo. O horário limite colocado no título é também uma marca do imediatismo e do caráter de ultimato da ordem de soltura que, no entanto, não foi cumprida naquele momento. O fluxo de imagens é feito a partir da página do Facebook da Mídia NINJA e começa de forma abrupta com uma pequena multidão entoando um canto de apoio ao ex-presidente. Já nos primeiros segundos é possível ouvir, em meio ao ruído de dezenas de vozes, alguém que pergunta “é verdade?”, em um tom ainda incrédulo quanto à notícia da soltura de Lula, reforçando o caráter de testemunho do “aqui e agora” que a transmissão parece querer cumprir. 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. Estes corpos em cena se afetam e a câmera por vezes se afeta junto, em uma articulação particular do fenômeno de “câmera-corpo” aqui trabalhado.

Somente após cerca de 20 segundos de um *travelling* impregnado de um balançar excessivo da câmera é que as primeiras palavras de uma espécie de narração de quem faz as imagens se inicia, dando algum tipo de contexto ao espectador para além do título. O caráter excessivo da banda sonora está manifesto na confusão de ruídos que competem pela atenção do espectador: vozes não identificadas dos manifestantes, uma apresentação da música “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré ao vivo e a narração em um primeiro plano sonoro.

O “ninja” continua narrando e dando o contexto da decisão judicial e menciona que a militância está mobilizada com as informações que ainda estavam sendo apuradas. A câmera permanece no *travelling* com os balanços e tremidas, quase como se estivesse no estado de “semi-embriaguez” apontado por Vieira Jr. (2014) anteriormente, sem saber exatamente para onde direcionar sua visão, assim como a militância arrebatada e confusa pela suposta soltura que

ocorreria ainda naquele dia. Por volta dos 50”, há uma breve pausa na narração quando a câmera finalmente encontra algo para se focar: é uma militante que usa uma camisa com o rosto de Lula e, chorando, ergue seu braço quando alguém fala “Lula livre” no microfone.



Figura 4. Frame do vídeo sobre a manifestação pela liberdade de Lula em julho de 2018. (Mídia Ninja)

Aos 7'40”, o “ninja” começa a se movimentar para longe dos manifestantes e diz que vai buscar mais informações. A câmera começa a se afetar mais com a movimentação das pessoas enquanto quem filma tenta passar por um bloqueio, mas é barrado por seguranças. Em seguida se ouve uma voz que diz que “a mídia ninja pode” e uma mulher começa a dar um depoimento ao lado da câmera que inicialmente não a filma, embora possa se ouvir em um volume baixo sua fala. A disputa na banda sonora se mantém, com a narração em primeiro plano, o burburinho de vozes e a música ao vivo agora também disputando com a fala da mulher que dá novas informações sobre a situação jurídica do ex-presidente Lula. A câmera, no entanto, parece estar distraída e só enquadra a mulher quase 1 minuto depois do início de sua fala. A câmera então é chamada pela mulher para acompanhar a fala do deputado Marco Maia do Partido dos Trabalhadores (PT), que dá uma entrevista a alguns passos de distância. A câmera segue a pé, abaixando para passar pelo bloqueio imposto aos manifestantes e enquadra o deputado enquanto este dá mais informações

sobre a disputa jurídica que se desenrola. Esta longa fala segue até os 25”, alternando entre o dep. Marco Maia e o dep. Dr. Rosinha, ambos do PT.



Figura 5. Frame do vídeo sobre a manifestação pela liberdade de Lula em julho de 2018. (Mídia Ninja)

O “ninja” que opera a câmera então retorna para mais perto do grupo de manifestantes, que agora estão menos eufóricos do que ao início da transmissão. É quase como se as informações dadas pelos deputados sobre a disputa de liminares em torno da soltura de Lula começassem a arrefecer os militantes ali presentes. A câmera segue se movimentando neste *travelling* tremido e em busca de algo o que enquadrar, fazendo movimentos de panorâmica rápidos que alternam entre o grupo de manifestantes e o bloqueio da polícia montado a alguns metros acima da rua, impedindo-os de chegar na porta da carceragem da Polícia Federal onde Lula estava preso.



Figura 6. Frames de movimento panorâmico da câmera no vídeo sobre a manifestação pela liberdade de Lula em julho de 2018. (Mídia Ninja)

Nesse sentido, é como se a sensação contagiasse o dispositivo e este não fosse apenas um objeto técnico alheio. Por entre os momentos de caminhada e de afetação da câmera há a contínua narração do “ninja” que a opera, dando informações importantes e reiterando fatos recorrentemente a fim de dar conta do fluxo de saída e entrada de espectadores da transmissão. É presente de forma periódica em boa parte deste vídeo também alguns momentos de depoimentos de militantes presentes na manifestação, oferecendo o seu testemunho e destacando a sua presença corpórea naquele espaço.

Considerações finais

Este artigo buscou trazer reflexões em torno do discurso e do fazer político contemporâneo manifestado no contexto dos SRS e especificamente no audiovisual que circula nestas plataformas. A ideia é de que há um deslocamento nesse discurso e retórica política imbricado com um processo que tem o espetáculo, o excesso e o sensacionalismo como elementos centrais. A partir de reflexões teóricas ligadas às matrizes expressivas do excesso experimentou-se então duas breves análises de objetos fílmicos nas plataformas YouTube e Facebook, a fim de identificar em sua estética estas marcas.

As análises pretenderam mostrar como o fenômeno da “câmera-corpo” se apresenta como o princípio formal “dominante” (Thompson, 1988) nos dois vídeos destacados. Nesse sentido, este fenômeno estaria ligado ao uso da câmera como uma extensão do corpo de quem filma, fazendo parte dele e se afetando em conjunto.

Dessa forma, a questão da técnica parece importante, já que o avanço dos dispositivos de filmagem possibilita, e talvez condiciona, a existência desta “câmera-corpo” nos objetos aqui analisados, pela sua facilidade de uso e portabilidade por exemplo. Para além da articulação da câmera a partir de um

corpo em protesto que a opera, parece central a capacidade de usar esta câmera – exaltada enquanto dispositivo cinemático – para filmar a si neste mundo das imagens e no contexto de manifestação.

O uso do dispositivo como ferramenta de produção de testemunho coloca então 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 confere autenticidade às imagens. A “câmera-corpo”, a partir de uma afetação própria em conjunto com o corpo de quem filma – como nos momentos de confusão e violência em que o dispositivo se arrasta e choca com os corpos em movimento – produz ruídos particularmente corpóreos e sensoriais.

O fenômeno da “câmera-corpo” que se propôs definir aqui parece ser a epítome de uma série de tradições de narrar e mostrar ligadas ao excesso e ao sensacionalismo enquanto chave retórica. Produzindo assim um discurso político através do audiovisual que parece particular ao contexto dos SRS, embora esteja inscrito em uma série de tradições e matrizes excessivas que privilegiam o mostrar e o sentir. Esta organização estética e discursiva no objeto audiovisual aponta para o que parece ser uma tentativa de gestão sensacionalista da política, traduzindo grandes questões ideológicas em uma chave de moralidade simples. O fenômeno da “câmera-corpo” então realiza essa operação no tecido fílmico em si, inscrevendo no próprio audiovisual este processo.

Bibliografia

Baiardi, Amilcar e Basto, Celina (2016). “TI em redes sociais visando mudanças políticas: o caso dos movimentos pró-impeachment no Brasil”, em *Anais do 5º Congresso Internacional de Gestão Tecnológica y de la Innovación*, Bucaramanga.

Baltar, Mariana (2019). *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro*. Niterói: Eduff.

- Baltar, Mariana e Lepri, Adil Giovanni (2019). "Gestões sensacionalistas: as atrações e o audiovisual no YouTube" em *MATRIZES*, vol 13, número 1, 169-189.
- Bordwell, David (2012). *Poetics of cinema*. Routledge.
- Brasil, André; Migliorin, César (2010). "Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito" em *Galáxia*, número 20.
- Brooks, Peter (1995). *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Burgess, Jean E. e Green, Joshua B. (2008). "Agency and controversy in the YouTube community" em *Internet Research 9.0: Rethinking Community, Rethinking Place*, Copenhagen, 15-18 October.
- Chagas, Viktor e Santos, João Guilherme Bastos (2017). "A revolução será memetizada: engajamento e ação coletiva nos memes dos debates eleitorais em 2014" em *E-Compós*.
- Christensen, Henrik Serup (2011). "Political activities on the Internet: Slacktivism or political participation by other means?" em *First Monday*, vol. 16, número 2.
- Da Silva, Camila Vieira (2013). "Como organizar bons encontros? Sobre os afetos e os corpos em Shara, de Naomi Kawase" em *Passagens*, vol 4, número 1.
- Debord, Guy. (1997). *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto.
- Dias, Tayrine dos Santos (2017). "*É uma batalha de narrativas*": os enquadramentos de ação coletiva em torno do impeachment de Dilma Rousseff no Facebook. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência Política – UnB.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). "Quando as imagens tocam o real", em *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 2, número 4, 206-219.
- Eisenstein, Sergei (1983). "A Montagem de Atrações" em Xavier, Ismail, *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- Freitas, Kênia Cardoso Vilaça de. (2016). "As revoluções árabes: a ressonância dos vagalumes" em *Anais do XXV Encontro da Compós*.
- Gaines, Jane (1999). "Political mimesis" em *Collecting visible evidence*, número 6, 84-102.
- Galinari, Fabiana Flores de Carvalho (2017). *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 de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – UFRGS.
- Gomes, Wilson (2014). *Transformações da política na era da comunicação em massa*. São Paulo: Paulus.
- Jansson, André (2002). "The mediatization of consumption: Towards an analytical framework of image culture" em *Journal of Consumer Culture*, vol 2, número 1, 5-31.
- Jenkins, Henry (2009). *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. São Paulo: Aleph.

- Koberstein, Evandro Léo e Castro, Cosette (2017). "Do cidadão ao cibercidadão: táticas de comunicação das comunidades do impeachment no Facebook" em *Anais do 40º Intercom*, Curitiba.
- Lepri, Adil Giovanni (2019). *Excesso, sensacionalismo e atrações: audiovisual político nos sites de redes sociais*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal Fluminense.
- Lepri, Adil Giovanni (2020). "O audiovisual pervasivo do Movimento Brasil Livre nos Sites de Redes Sociais" em *Logos*, vol. 27, número 1, 89-106.
- Lerner, Celina e Ribeiro, Francine (2017). "Afetos comuns: estudo comparativo das mobilizações pró e contra o impeachment de Dilma Rousseff no Facebook" em *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, vol. 10, número, 29, p. 33-51, jun.-set.
- Lima, Roberto Robalinho (2017). *Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense.
- Martín-Barbero, Jesus (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Messenberg, Débora (2017). "A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros" em *Sociedade e Estado*, vol. 32, número 3, setembro-dezembro, 621-647.
- Mondzain, Marie-José (2009). "Can images kill?" em *Critical Inquiry*, vol. 36, número 1, 20-51.
- Papacharissi, Zizi. (2008). "The virtual sphere 2.0: The Internet, the public sphere, and beyond" em *Routledge handbook of Internet politics*. Routledge, 246-261.
- Polydoro, Felipe da Silva (2016). *Vídeos amadores dos acontecimentos: Realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. Verso Books.
- Rothberg, Michael (2004). "The Work of Testimony in the Age of Decolonization: Chronicle of a Summer, cinema vérité, and the Emergence of the Holocaust Survivor." em *PMLA*, vol. 119, número 5, 1231-1246.
- Singer, Ben (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton University Press.
- Vertov, Dziga (1984). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
- Vieira Jr, Erly (2014). "Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo" em *Revista FAMECOS*, vol. 21, número 3.

* Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense e Mestre em Comunicação pela mesma instituição. É pesquisador do Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais-, onde desenvolve pesquisas na área de cinema, particularmente no campo do audiovisual nos sites de redes sociais. Trabalha como Editor e *Motion Designer* em projetos documentais, institucionais, educativos, de divulgação científica e entretenimento. E-mail: adillepri@gmail.com