

O audiovisual pervasivo do Movimento Brasil Livre nos Sites de Redes Sociais durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff

Free Brasil Movement's pervasive video in Social Networking Sites during Dilma Rousseff's impeachment process

RESUMO

O artigo se volta a compreender o papel do vídeo no campo da política contemporânea, com um olhar que dá centralidade ao campo de estudos do cinema e do audiovisual. O método da análise fílmica é colocado a serviço da investigação de alguns vídeos postados em Sites de Redes Sociais (SRS) pelo Movimento Brasil Livre (MBL) durante o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. A reflexão parte do entendimento que as matrizes do excesso, o sensacionalismo, o regime de atrações e a emergência de uma "câmera-corpo" são fundamentais na construção de endereçamento e engajamento dos espectadores no contexto estudado, revelando uma certa gestão sensacionalista da política calcada nesses aspectos.

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

ABSTRACT

The paper intends to comprehend the role of video in contemporary politics, with an approach that is centered in the field of cinema and audiovisual studies. The method of film analysis is geared toward the investigation of a few videos posted on Social Networking Sites (SNS) by Free Brazil Movement (MBL) during Dilma Rousseff's impeachment process. This reflection stems from the understanding that the matrices of excess, sensationalism, the regimen of attractions and the emergence of a "camera-body" are fundamental in the addressing and engagement of spectators in this context, revealing a sensational management of politics that is rooted in these aspects.

Keywords: Pervasive Audiovisual; Excess; Social Networking Sites.

ADIL GIOVANNI LEPRI

Doutor em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF.

INTRODUÇÃO

O advento de sites de compartilhamento de vídeos e a possibilidade do audiovisual ser colocado à disposição de um público extremamente amplo é um acontecimento da maior relevância, sobretudo no que tange à 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. Neste sentido, principalmente a partir do final da primeira década do séc XXI, a internet indexada passa de um ambiente majoritariamente guiado por texto e algumas imagens estáticas para um ambiente orientado em especial para a imagem e o audiovisual^[1]. 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.

Neste contexto, propõe-se realizar uma reflexão sobre os audiovisuais que circulam na internet, em especial nos SRS, tomando como exemplo a produção do Movimento Brasil Livre (MBL) sobretudo no período das manifestações a favor e contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff no ano de 2016. A escolha do movimento se dá a partir da noção de que este foi, nos SRS, um dos atores relevantes durante este processo, a partir de investigação de caráter quantitativo já realizada (MESSENER, 2017). Pretende-se centrar na dimensão da análise fílmica, tentando compreender como as questões políticas aparecem e se manifestam através destas articulações no nível da linguagem, da expressão e, de forma central, no tecido fílmico através da retórica.

A reprodução deste processo político nos audiovisuais de determinados grupos organizados parece possuir um modo particular de se apresentar formalmente. Assim, 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 com formas de narrar que privilegiam a retórica do excesso, calcada em determinados códigos de uma certa "imaginação melodramática" (BROOKS, 1995). A dimensão do sensacionalismo enquanto chave de expressão política é também central na discussão na medida em que orienta uma forma de apresentar os conteúdos que é particular.

O foco deste artigo então será empreender uma análise fílmica de alguns exemplos de vídeos escolhidos a partir da produção do Movimento Brasil Livre (MBL) nos Sites de Redes Sociais (SRS) a partir, principalmente, destes aspectos excessivos e sensacionais aqui destacados.

A PERMANÊNCIA DO REGIME DE ATRAÇÕES NO CONTEXTO DOS SRS

O termo cinema de atrações se relaciona com a produção do chamado primeiro cinema (período compreendido até cerca de 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” (GUNNING, 2006, p. 64). A palavra central do conceito, no entanto, deriva da montagem de atrações de Sergei Eisenstein (1983), 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. O cineasta foi uma importante figura no período pós-revolucionário na Rússia e estava interessado em como o cinema poderia ser uma ferramenta de mobilização de massa. O termo proposto por Gunning (2006) no entanto fala, *a posteriori*, de uma produção vasta, existente ao lado dos divertimentos populares da virada do século XIX para XX.

Este engajamento entre espectador e obra 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 as veem. Estes elementos vão permanecer de diferentes formas após a hegemonia do chamado cinema de integração narrativa, não só em gêneros como o musical (JAQUES, 2006), mas também no que Gunning (2006) vai chamar de “cinema de efeitos” de Lucas, Spielberg e Coppola.

A forma disjuntiva e fragmentária de organizar as exibições deste primeiro cinema e a mediação particular entre obra e público são, segundo Hansen (1997), aspectos que permanecem no contemporâneo de diferentes formas. Nesse sentido, pretende-se argumentar por uma relação em especial destas dimensões na espectadorialidade no YouTube e nos SRS de forma mais geral.

Diversos autores vão perceber uma permanência do regime de atrações nessas plataformas, para Rizzo (2008), por exemplo “Esse senso de exibicionismo é levado ao extremo enquanto espectadores são não somente convidados a olhar, mas também a postar comentários e vídeos-

resposta^[2]” (p. 2). Baptista (2010) vai trazer uma reflexão semelhante ao propor que o YouTube seria o “novo cinema de atrações”,

[...] há um outro aspecto através do qual o YouTube leva o modo de exibição atrativo 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 outro (n.p.).

Neste sentido, a exibição do eu parece um objeto recorrente nos vídeos dos SRS, para Broeren (2009) essa característica também possui semelhanças com o regime de atrações e se reapresenta no contexto da internet de forma destacada.

[...] 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 coisas^[3] (p. 159).

O cinema de atrações guarda forte relação com outros entretenimentos que estão no campo do excesso, as atrações podem se apresentar em uma lógica de engajamento sensorial e espetacular que está ligada às narrativas melodramáticas. A noção de espetáculo é tema de reflexão de diversos autores, desde a Escola de Frankfurt, passando por Debord (1997), Jansson (2002) e Kellner (2006), para citar alguns. Aqui pretende-se pensar a partir da elaboração de Gomes (2014), que liga o espetáculo ao fazer político. Para o autor, essa imbricação depõe sobre o espetacular como “[...] o notável, o admirável, o apreciável, o que não pode deixar de ser visto, o que enche os olhos” (p. 301). Essa qualidade do visível é central na articulação entre o regime de atrações, a retórica do excesso e o sensacionalismo, em especial nos SRS.

Enne (2007) apresenta características de forma, temática e conteúdo do sensacionalismo que remetem a uma matriz 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, [...] c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais [...]; 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”.

O conjunto de características ligado à retórica do excesso e sobretudo ao sensacionalismo e ao regime de atrações, constitui a base na qual vão se constituir alguns filmes documentais. Nesse sentido, Gaines (1999) analisa um 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, por exemplo “[...] 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”^[4] (p. 95).

Assim, é importante pensar como o caráter corpóreo desses filmes pode suscitar uma resposta similar do espectador no mundo real. Essa resposta é pensada pela autora a partir do conceito de mimetismo político, operando a partir de um chamado a ação e derivando seu poder dos próprios acontecimentos que retrata. 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 feito^[5] (Ibidem, p. 92).

Essa paixão acoplada ao fato o coloca em um lugar de significado, pois soltos 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^[6]” (p. 239). Estes dois conceitos atuam então de forma relacionada, ao tentar pensar o documentário como um gênero que direciona também os sentidos corpóreos do espectador, se aproximando de uma ideia na qual o *mostrar* se torna potência, exatamente pelo caráter espetacular e verdadeiro. Gaines (2002) chama de atrações documentais os momentos, as vistas, que vão *mostrar* e principalmente pegar o espectador “[...] entre a credulidade e a incredulidade, ele ou ela experimenta os efeitos vertiginosos do maravilhamento”^[7] (p. 791).

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 trazem um aspecto que é essencialmente espetacular e 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 usuário comum, e possui uma marca de autenticidade no seu modo de agir perante à câmera.

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. 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 em 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 [...]” (p. 5).

Esta presença corpórea nas manifestações em articulação com a filmagem e o registro em imagens e sons através do dispositivo cinematográfico, 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. Vieira Jr. (2014) propõe 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. Para o autor, 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. 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.

Embora estas importantes reflexões sejam fundamentais para uma compreensão da relação entre dispositivo cinematográfico 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 de Lima (2017), vinculada à tradição de Dziga Vertov (1985) 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 confundem, se mesclam e se afetam 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 (*Ibidem* p. 57).

O cine-olho se apresenta, a partir do pensamento de Vertov (1985), como um dispositivo que revela, descobre e mostra o mundo (p. 17), a visão da máquina cine-olho desnudaria a fraqueza do olho humano frente ao dispositivo cinematográfico, revelando assim, a potência deste dispositivo.

Se Gaines (1999) vê a possibilidade de significar o acontecimento através do *pathos*, Ranciére (2013) percebe o acontecimento em Vertov como parte fílmica. “[...] Ele quer organizá-los em uma coisa-fílmica que por si contribui para a construção do fato da nova vida^[8]” (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.

O que se constrói é que esta câmera emerge como uma extensão do corpo de quem filma, não necessariamente se confunde com este corpo, mas faz parte dele e com ele se afeta. A questão da técnica parece importante na equação, já que o avanço dos dispositivos de filmagem possibilita, e talvez condiciona (LEVY, 1995), 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 usá-la – exaltada enquanto atração cinematográfica – para filmar a si. O seu uso como ferramenta de produção de testemunho coloca em destaque, não só a afetação da câmera junto com o corpo, mas também através da captação de um som direto que vai conferir autenticidade às imagens.

A noção de “câmera-corpo” que se propõe aqui parece ser a epítome de uma série de tradições de narrar e mostrar ligadas ao excesso, ao regime de atrações e ao sensacionalismo enquanto chave retórica. No contexto dos SRS, essa noção carrega uma dimensão pervasiva, convidativa, de ligação direta entre espectador e obra/autor.

Os exemplos analisados a seguir são vídeos curtos, boa parte com menos de 1 minuto de duração, repercutindo algum acontecimento específico, ou apenas exaltando a grande quantidade de pessoas. Em geral estes audiovisuais têm pouca ou nenhuma manipulação posterior, salvo raras exceções, sendo quase sempre organizados em um plano sequência, via de regra, filmados com celular. O interesse é perceber como alguns aspectos, inscritos em uma série de tradições e matrizes excessivas que privilegiam o mostrar e o sentir, emergem de forma particular no contexto estudado.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE (MBL) E AS “MASSAS” PELO IMPEACHMENT

O MBL é um movimento que cresceu de forma muito rápida, sobretudo a partir das suas ações na internet e foi um dos grandes responsáveis pela mobilização dos protestos a favor do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, nos anos de 2015 e 2016. A página do movimento no Facebook parece ser o lugar principal de articulação de discurso, apesar de seu canal no YouTube apresentar 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. Os vídeos do movimento também figuram em sua página no Facebook, embora de forma diversa, mais calcada na apresentação de trechos de outros canais e páginas e da mídia tradicional, em geral, com um texto em destaque aplicado nas imagens que explica o conteúdo e dá a opinião do MBL.

Segundo Messenberg (2017), ao falar sobre a inclinação ideológica de uma direita pró-*impeachment* que se organiza a partir de 2015, identifica 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 (p. 667).

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, com apenas 50 segundos, funciona como uma exaltação do que o movimento conquistou no período recente – em destaque a aprovação do *impeachment* – e uma defesa contra as acusações dirigidas ao MBL de que seriam financiados por órgãos do Estado e grandes empresários estadunidenses para conduzir suas

atividades no Brasil. O vídeo inicia com uma série de textos aplicados sobre a imagem 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 ao movimento.

O segundo é mais longo, com cerca de 5 minutos tenta dar conta do que o MBL defende e do seu histórico^[9], o vídeo é todo organizado esteticamente como uma paródia dos audiovisuais produzidos por movimentos revolucionários armados e grupos islâmicos extremistas da história recente.

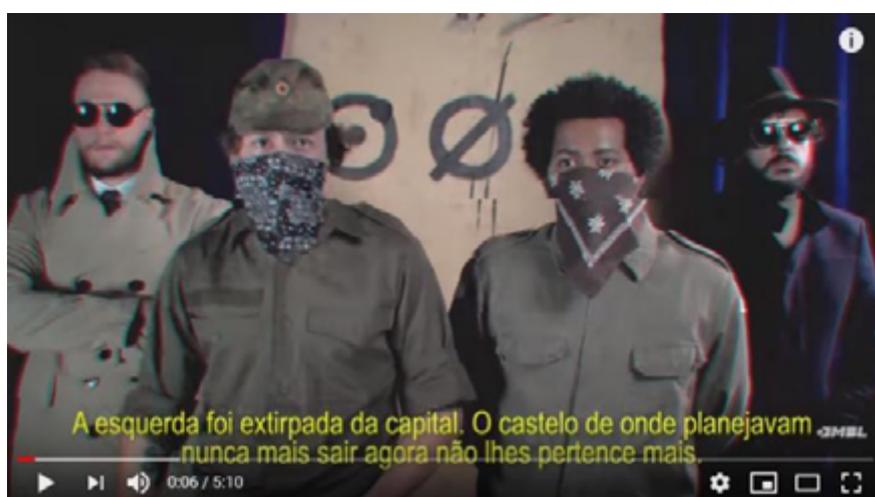


FIGURA 1: Frame do vídeo “Nós Somos o MBL”

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. Em determinado momento, 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 excessiva, faz alusão a um cenário de extrema polarização, são imagens e discursos que fazem referência a um contexto de guerra e a esquerda é sempre tratada na condição de “inimigo”. Embora este tipo de discurso – tão marcadamente alusivo a uma situação de conflito – não seja presente dessa forma no restante do conteúdo audiovisual do MBL, essa chave sensacionalista norteia e organiza seus outros vídeos.

O terceiro vídeo utiliza também de uma estrutura de paródia, desta vez, alusivo à estética do filme *Matrix* (1999), 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*^[10].

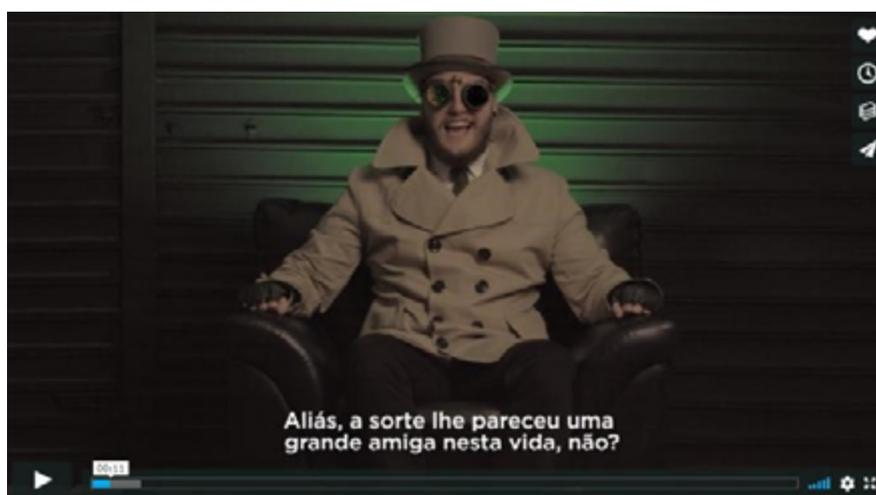


FIGURA 2: Frame do vídeo “2016: A História não Contada”

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.

Entre os dias 13 e 17 de março de 2016 são feitas manifestações, concentradas principalmente nas capitais, contra e a favor do *impeachment* e aqui destaco alguns vídeos postados pelo MBL em sua página do Facebook realizados neste período. Apesar de possuir pouca ou nenhuma articulação de montagem ou intervenção posterior à filmagem, os vídeos possuem uma força 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. Podemos pensar que 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, capturado durante as filmagens, também contribui para a hipótese de uma construção audiovisual que quer se mostrar autêntica.

É interessante destacar que, embora a permanência do regime de atrações no contexto dos SRS não seja apenas percebida no audiovisual político, é notável que o MBL se aproprie de expedientes estéticos tradicionalmente ligados à esquerda de forma recorrente. Os vídeos em destaque no site do movimento analisados anteriormente são um exemplo, mas estes registros de manifestações também se aproximam de uma certa produção midiática de esquerda que circula, também nos SRS, nos últimos anos.

Em outro exemplo do período, uma das figuras públicas do MBL, Fernando Holiday^[11] aparece em São Paulo, 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 explicando as pautas das manifestações, “[...] 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^[12].” Essa fala e este texto deixam claro o que parece ser um importante aspecto do discurso audiovisual articulado pelo MBL na ocasião do *impeachment*, 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. No meio da 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 que está banhada no excesso do discurso monolítico apresentado.



FIGURA 3: Frame do vídeo postado pela fanpage do MBL em 17/03/2019

Em outro vídeo, filmado em um breve plano sequência em *contra-plongée*^[13], Holiday fala para a câmera na frente do prédio da Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP). Os painéis de LED colocados sobre toda a superfície do edifício mostram sobre um fundo verde e amarelo uma faixa preta com os dizeres “Renúncia Já”, em clara alusão a renúncia da então presidenta Dilma^[14]. 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 de grandeza e autoridade.



FIGURA 4: Frame do vídeo de Holiday em frente a FIESP postado pela Fanpage do MBL

Em mais um exemplo, desta vez postado no YouTube, é mostrada uma confusão entre o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) e os manifestantes pró-*impeachment*^[15]. No vídeo pode-se ver uma massa de militantes vestidos de vermelho atrás de uma espécie de cordão humano. Um homem aparece de forma proeminente no vídeo, de camisa azul, e parece segurar essa massa que provoca os que estão do lado da câmera. A 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. Não há resolução do conflito e o vídeo se encerra abruptamente, em meio à confusão.



FIGURA 5: Frame do vídeo "Agressões do MTST ao MBL." (ambos vídeos têm o mesmo nome)

O que parece central – tanto nos exemplos citados das manifestações em São Paulo, postadas no Facebook, quanto nos vídeos analisados do canal do MBL no YouTube – é a articulação daquilo que se propõe chamar aqui de câmera-corpo. Essa câmera-corpo atua no sentido de exaltar o dispositivo de filmagem e se afetar junto com o corpo de quem filma, mesmo nos exemplos onde há pouco movimento e afecção 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 noção 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^[16]", 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 *plongé*^[17]. 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 Partido dos Trabalhadores. Ao contar o acontecimento a personagem exibe uma forte marca emocional em sua 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.

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

desse aspecto, o que a filmagem por celular e a postagem de vídeos nas redes sociais possibilita aos militantes é de fazer o testemunho de corpo presente: “estou aqui, vejam”, convidando o espectador para fazer parte desse mundo.



FIGURA 6: Frame do vídeo “CUT ataca membros do MBL em Indaiatuba”

O canal do MBL se modificou desde o período destacado. 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, mas também por uma estratégia que parece deslocar esse tipo de audiovisual para o canal “Mãe, Falei”, mais um braço audiovisual do MBL na rede.

O MBL é um movimento que usa muito o audiovisual de forma incisiva 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, quanto em sua página no Facebook, e a marca da retórica do excesso e, sobretudo do sensacionalismo é presente de forma contínua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a realizar uma investigação direcionada a um tema já amplamente trabalhado no campo da comunicação, a política nos SRS. No entanto, pretendeu-se trazer neste artigo uma dimensão ainda pouco explorada: a análise fílmica, própria do campo de estudos do cinema e do audiovisual.

Identifica-se 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? 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 *atraciona*l.

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. Essas formas de narrar são extremamente eficazes na *gestão sensacionalista da política*, se endereçando ao sujeito comum de forma direta e *pervasiva*, capturando seus afetos.

Nesse sentido, os *youtubers* e produtores de vídeo para os SRS 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, principalmente 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.

BIBLIOGRAFIA

- BAPTISTA, Tiago. *Será o Youtube o novo “cinema de atrações”*. In: AVANCA Cinema Tomo II. Avanca: Edições Cine-clube, 2010.
- 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 The YouTube Reader, p. 154, 2009.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 (1967).
- EISENSTEIN, Sergei. *A Montagem de Atrações*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ENNE, Ana Lúcia. *O sensacionalismo como processo cultural*. In. Comunicação e Melodrama. EcoPós, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- 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.
- 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.
- 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.
- KELLNER, Douglas. *Cultura da mídia e triunfo do espetáculo*. Sociedade midiaticizada, v. 1, p. 119-140, 2006.

- 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.
- 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
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. Verso Books, 2013.
- RIZZO, Teresa. *YouTube: The New Cinema of Attractions* In Scan: Journal of Media Arts Culture, 5.1, 2008.
- 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.
- 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.

-
- [1] Importante destacar que o YouTube é o segundo maior motor de buscas na web. <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 28/01/2020.
- [2] “This sense of exhibition is taken to an extreme as audiences are not only invited to look but also post comments and video responses.”
- [3] Tradução livre de: “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.”
- [4] “[...] 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.”
- [5] “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.”
- [6] “[...] 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”
- [7] “Caught between credulity and incredulity, he or she experiences the dizzying effects of wonder.”
- [8] “He wants to organize them into a film-thing that itself contributes to constructing the fact of the new life.”
- [9] <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jagXpRzD1Xg>> Acesso em 15/07/2019.
- [10] <Disponível em: <https://vimeo.com/193097343>> Acesso em 15/07/2019.
- [11] Holiday é vereador de São Paulo pelo Partido Democratas desde 2017.
- [12] <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351972981593518/>> Acesso em 08/07/2019.
- [13] Ângulo de câmera de baixo para cima.
- [14] <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351592584964891/>> Acesso em 08/07/2019.
- [15] <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e-wQuGv-mUM>> Acesso em 08/07/2019.
- [16] <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1S_5mOnqZHg> Acesso em 08/07/2019.
- [17] Ângulo de câmera de cima para baixo.