

A Reencarnação do Cinema: Invenção e Reinvenção no Reúso Cinematográfico de Vídeos do YouTube

¹ **Joaci Furtado** doutor em história social pela USP, é professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense. Entre outras publicações, é autor de *Uma república de leitores* (Hucitec) e, com Denilson Soares Cordeiro, organizador do livro *Arte da aula* (Edições Sesc).

E-mail:
joacif@hotmail.com

² **Johan Lanoé** Mestre em Estudos de Mídia pela Bauhaus-Universität Weimar (Alemanha) e em Estudos Cinematográficos pela Université de Lyon II Lumière (França), pela qual é graduado em Cinema e Fotografia, foi aluno intercambista no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense.

*The Reincarnation of Cinema:
Invention and Reinvention in the
Cinematic Reuse of YouTube*

¹Joaci Furtado & ²Johan Lanoé

Resumo

Marco significativo de nossa contemporaneidade, um novo cinema surge a partir da recolha do que a indústria cultural cibernética gera e trata como “lixo”: milhões, talvez bilhões de vídeos produzidos – despretensiosamente ou não – por outros milhões de pessoas ao redor do mundo, habitando com a imagem de seus corpos a incorporeidade do universo digital e fazendo disso, conscientemente ou não, uma forma de memória. Esboçando um convite à reflexão, no espaço limitado de um texto desta natureza, é dessa produção cinematográfica que o presente artigo trata, procurando compreendê-la em suas implicações históricas, filosóficas, culturais, políticas e estéticas.

Palavras-chave: audiovisual; internet; memória; cinema; cultura

Abstract

Significant landmark of our contemporaneity, a new cinema emerges from the collection of what the cyber cultural industry generates and treats as “garbage”: millions, perhaps billions of videos produced – unpretentiously or not – by millions of people around the world, living in with the image of their bodies the incorporation of the digital universe. Sketching an invitation to reflection, in the limited space of a text of this nature, it is this cinematographic production that this article deals with, seeking to understand it in its philosophical, cultural, political and aesthetic implications.

Key-words: audiovisual; Internet; memory; cinema; culture

Referência:

FURTADO, Joaci; LANOÉ, J. A Reencarnação do Cinema: Invenção e Reinvenção no Reúso Cinematográfico de Vídeos do YouTube. **Revista VIS**, Brasília, v. 20, n. 1, p. 156-165, jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/index>.

A mente é uma projeção do corpo. Ou, nos termos espinosanos dos quais deriva esse enunciado, “o objeto da ideia que constitui a mente humana é o corpo, e corpo existente em ato” (SPINOZA, 2010, p. 97). Nascia aí, ou pelo menos avançava, a ideia de que corpo e espírito (entendido também como a capacidade de pensar e perceber) não se separam, integrando o longo e complexo embate filosófico contra a ideia agostiniana que, cristianizando Platão, separava os dois entes, fazendo do primeiro receptáculo, morada ou templo do segundo: não se “é” um corpo, mas se “habita” um, ao qual o ente metafísico dá vida¹.

É certo que, pela concepção que a teologia cristã consolidará ao longo da Idade Média, essa espécie de casa da alma (anima) – o corpo – sempre haveria de ser limpa e resguardada, quando não restaurada, protegendo-a das contaminações do pecado capazes de pôr a perder a sua inefável hóspede em seu árduo caminho rumo à salvação, pontuado por enganadores atalhos ou traiçoeiros assaltos do Maligno. A emancipação do corpo como propriedade teológica da fé foi sistematizada, a partir da Idade Moderna europeia, por uma filosofia

Não há uma consciência cognitiva totalmente emancipada do corpo e da experiência de sua materialidade. Isto é, o corpo humano não é mero objeto passível de cada vez mais minuciosas investigações, observações, especulações, manipulações e descrições pela ciência porque,

[...] além do mundo como conjunto racional de fatos científicos, há o mundo como lugar onde vivemos com os outros e rodeados pelas coisas, mundo qualitativo de cores, sons, odores, figuras, fisionomias, obstáculos, caminhos, distâncias e proximidades, mundo afetivo de pessoas e lugares, de lembranças, promessas, esperanças, conflitos, lutas. (CHAUI, 2014, p. 210)

Seres históricos por definição, nosso tempo é “quando”, como diria o poeta: “nascemos e temos consciência do nascimento e da morte; temos a memória do passado e a esperança do futuro, pois somos seres que fazem a história e sofrem os efeitos da história” (CHAUI, 2014, p. 210). Somos, pois, os únicos animais capazes de, pela lembrança, ter saudades e projetar o porvir, transformando o agora. Capacidades inseparáveis do corpo e, portanto, também materiais:

¹Na verdade, “a noção de corpo não existia no início do pensamento ocidental e da história europeia, na chamada Antiguidade grega. Por exemplo, em Homero não há uma noção evidente e unívoca de corpo. Para designar o corpo, Homero recorre a vários nomes. Um deles é chros, pele. Assim, na Ilíada, quando um herói que ataca Troia é flechado, não é seu corpo, mas chros, sua pele, que é ferida. Também na Ilíada, quando alguém se lava, faz a água escorrer sobre chros. No tempo de Homero, digamos que aí por volta de 1300 e 1000 antes de Cristo, a unidade do corpo era constituída pela multiplicidade de seus aspectos. Na frente de Troia, um herói grego que está mortalmente ferido vê um amigo que também está morrendo. Ele está muito longe para tocar o amigo e ajudá-lo. Quando consegue chegar perto dele, não foi sua moral, a sua firmeza moral, nem o seu desejo, nem o esquecimento da dor que ele sente, mas uma deusa que lhe infunde nos membros a força de suportar a situação e socorrer o amigo que agoniza, antes de também morrer. Homero não refere nenhuma vontade, nenhuma força de vontade, nenhuma intenção subjetiva, interior ou exterior, enérgica, que faria as pernas do herói funcionar levando-o até o amigo que morre. É uma deusa que age sobre seus membros e lhes dá força. Homero fala de biai, significando com o termo as diferentes formas das muitas forças físicas que, mais tarde, outro grego, Aristóteles, chamou de dynamis. Essas forças vão para os membros do guerreiro mortalmente ferido e os membros dele se dirigem para o outro guerreiro, que está morrendo, movidos por uma deusa. Desse modo, o guerreiro percebe que alguma coisa acontece nele, através dele e para ele mesmo. No caso, chros, sua pele, é atravessada pelas biai, as forças da deusa” (HANSEN, s/d, p. 5).

Meu corpo é um ser visível no meio dos outros seres visíveis, mas tem a peculiaridade de ser um visível vidente: vejo, além de ser vista. Não só isso. Posso me ver, sou visível para mim mesma. E posso me ver vendo. Meu corpo é um ser tátil como os outros corpos, podendo ser tocado, mas também ter o poder de tocar, é tocante. E é capaz de tocar-se. Meu corpo é sonoro como os cristais e os metais, podendo ser ouvido, mas também tem o poder de ouvir. Mais do que isso, pode fazer-se ouvir e pode ouvir-se quando emite sons. Ouço-me falando e ouço quem fala. Sou sonora para mim mesma. Meu corpo é móvel e dotado do poder de mover – é um movente. Móvel movente, o corpo tem o poder de mover-se movendo – é móvel movente para si mesmo. (CHAUI, 2014, p. 211)

O diálogo entre a materialidade do corpo e a (sua) consciência necessariamente se reflete nela: “Enlaçado no tecido do visível, o corpo continua a se ver; atado ao tangível, continua a se tocar; movido no tecido do movimento, não cessa de mover-se. Sentindo-se sentir, o corpo reflexiona e ensina à consciência o que é reflexão” (CHAUI, 2014, p. 211, grifo no original).

As duas primeiras revoluções industriais, entretanto, ampliaram mecanicamente as potencialidades do corpo humano, estendendo o alcance da visão (telescópio, microscópio), da potência muscular (máquina a vapor e depois elétrica, propulsão a jato), da audição, da voz e da própria memória (impressão, alto-falante, telefone, rádio, televisão, fotografia, cinema, vídeo) e alargando o deslocamento físico e a intervenção do Homo sapiens no espaço. Com a revolução tecnológica ora em curso, apelidada de “era da informação”, porém, o que se experimenta agora é a expansão de uma capacidade física do interior do corpo humano, aquele responsável por operações intelectuais: “é nosso cérebro ou nosso sistema nervoso central que se expande sem limites, diminuindo distâncias espaciais e intervalos temporais até abolir o espaço e o tempo” (CHAUI, 2014, p. 213). A própria noção de memória passa agora por radical transformação:

[...] o principal fio condutor de nossa história de vida são as mercadorias eletrônicas e serviços de mídia por meio dos quais toda experiência é filtrada, gravada e construída. À medida que desaparece a possibilidade de um único emprego ao longo da vida, o trabalho mais duradouro para a maioria das pessoas é elaborar sua relação com os dispositivos. (CRARY, 2014, p. 67)

Pense-se, por exemplo, no papel que a fotografia – tão banalizada por meio de câmeras embutidas em dispositivos móveis – assume na sociedade contemporânea, como “um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis que, por serem arquiváveis, jamais são jogados fora” (CRARY, 2014, p. 44): antes, fotografava-se para lembrar, hoje, fotografa-se para esquecer.

As mudanças introduzidas pela tecnologia, saudadas pelas facilidades que propiciam e pela vistosa exuberância de suas funcionalidades em dispositivos eletrônicos inventados como fascinantes pela estética publicitária, determinaram também mudanças de paradigmas cognitivos e perceptivos, nos quais o “aprimoramento” – ou a “reconfiguração de sistemas, modelos e plataformas – desempenha um papel decisivo na reinvenção do sujeito e na intensificação do controle” (CRARY, 2014, p. 51). No modelo do cidadão-consumidor – mais consumidor que cidadão, ou cidadão se consumidor – almejado pelo capitalismo contemporâneo em sua configuração neoliberal, o roteiro para a vida é um vazio atemporal onde não há lugar para mudanças e imprevistos nessa disponibilidade para trabalhar e consumir 24 horas por dia, sete dias por semana:

[...] a expressão 24/7 é uma redundância estática que desautoriza qualquer imbricação com as tessituras rítmicas e periódicas da vida humana. Evoca um esquema arbitrário e inflexível de uma semana de duração, esvaziado de quaisquer desdobramentos de experiências, cumulativas ou não. Dizer “24/365”, por exemplo, não é a mesma coisa, pois a expressão sugere, ainda que de modo arrevesado, uma temporalidade estendida ao longo da qual algo pode de fato mudar, eventos inesperados podem ocorrer. [...] Um ambiente 24/7 aparenta ser um mundo social, mas na verdade é um modelo não social, com desempenho de máquina – e uma suspensão da vida que não revela o custo humano exigido para sustentar sua eficácia. (CRARY, 2014, p. 18)

Antes, o corpo era compreendido sempre em sua totalidade orgânica, um todo em si mesmo, como substância-indivíduo (na concepção aristotélica) ou como organismo-estrutura (no entender das ciências dos séculos XIX e XX). Agora, a “revolução tecnológica” impõe “a categoria da informação”, que “opera com a fragmentação e a dispersão de sinais reunidos pela operação de decodificação” (CHAUI, 2014, p. 215). Nessa operação, não há mais consciências integrantes de um todo que é o corpo em sua singularidade individual, mas dispositivos orgânicos que apenas constituem etapas de processos mais extensos, dispersos e contínuos de produção, circulação e consumo de signos e coisas. Assim,

A noção de indivíduo é, agora, substituída pela ideia de processo de individuação, em que um indivíduo é uma fase do ser, e não uma realidade primeira ou última. Donde a desapareição da ideia de substância, que era o princípio de individuação e determinava a relação entre o todo e a parte. (CHAUI, 2014, p. 216, grifos no original)

Esse é o paradigma que formata a subjetividade contemporânea, marcada pelo “digital”, pela “virtualidade” e pela “cibercultura”. Subjetividade sem corporeidade, portanto sem lugar e sem tempo, portanto sem história:

A atopia ou a acronia como formas da experiência contemporânea são indissociáveis do surgimento de um mundo novo, o mundo virtual, desprovido de espessura espacial e temporal, no qual nosso corpo [...] se reduz, de um lado, à percepção visual de imagens planas e fugazes, e, de outro, à atividade de manipulação e controle de operações e sinais propostos pelos programas ou autômatos. (CHAUI, 2014, p. 219, grifo no original)

Assim, escreve Hans Ulrich Gumbrecht no livro *Nosso amplo presente*, “as nossas ideais, a nossa imaginação e os nossos sonhos cotidianos estão cada vez menos no mesmo lugar que o nosso corpo” (GUMBRECHT, 2015, p. 124). Com conseqüências que traduzem em outros termos a proposição anterior, de Marilena Chaui:

Não temos como não “ter” um corpo que usamos ocasionalmente e cujos efeitos com frequência apagamos – mas estamos rapidamente perdendo a capacidade de “ser” um corpo, ou seja, a capacidade de deixar o corpo ser uma condição ampliadora da nossa existência. (GUMBRECHT, 2015, p. 127)

A grande novidade introduzida pelos dispositivos móveis de comunicação, pois, “não está em nenhuma particularidade específica por meio da qual eles copiam ou excedem a performance possível do ser humano – está na sua ubiquidade” (GUMBRECHT, 2015, p. 115). O acesso ao mundo imaterial e incorpóreo da virtualidade pode se dar em qualquer ponto do planeta onde tal acesso seja possível. Mas com ele também, “queiramos ou não, é verdade que nós, isto é, os que usam os caixas eletrônicos e as telas digitais, se tornam mais acessíveis” (GUMBRECHT, 2015, p. 115).

A interatividade das telas é fundamental para o sucesso das redes sociais. Ubíquas, as superfícies digitais eletrônicas que cada vez mais iluminam nossos rostos têm o seu reverso na câmera. Milhões de dispositivos móveis equipados com uma – ou mais – estão dispersos pelo planeta, prontos para capturar instantaneamente fotografias ou imagens em movimento que podem ser, também de modo imediato, compartilhados por meio de plataformas que operam, quase na totalidade do tempo, como relatos de si. Essa produção visual ou audiovisual, sem precedentes na história da humanidade em termos de profusão, acompanhadas ou não de textos escritos, opõe-se à noção burguesa de intimidade e apaga os limites entre público e privado que antes essenciais à organização da sociedade civil e ao paradigma civilizacional instaurado a partir da Revolução Francesa. Ou melhor,

Em tempos mais respeitosos das fronteiras, o espaço público era tudo aquilo que ficava do lado de fora quando a porta de casa se fechava – e que, sem dúvida, merecia ficar lá fora. Já o espaço privado era aquele universo infindável que remanesce do lado de dentro, onde era permitido ser “vivo e patético” à vontade, pois somente entre essas acolhedoras paredes era possível deixar fluir livremente os próprios medos, as angústias, os desejos e outras emoções e patetismos considerados estritamente íntimos – e, portanto, realmente secretos ou inconfessáveis. (SIBILIA, 2016, p. 96, grifo no original)

O movimento, agora, é exatamente o oposto: fazer da intimidade um espetáculo, um “show do eu” onde a confissão, ao contrário da que se obtinha com a tortura, é espontaneamente entregue, com alegria e convicção, já não mais ao Estado autoritário e policialesco, mas para a engrenagem ubíqua e incorpórea do capitalismo da “revolução tecnológica”:

[...] ao responder com suas próprias vozes às demandas de falar de si e da própria sexualidade, os sujeitos estariam alimentando as vorazes engrenagens da sociedade industrial, que precisa saber para aperfeiçoar seus mecanismos de sujeição. (SIBILIA, 2016, p. 107, grifo no original)

Pululam, pois, “anônimos célebres” – a expressão genial dá nome a um romance de Ignacio de Loyola Brandão – em “posts” e diante das câmeras, empenhados em ampliar “seguidores” e quiçá sensibilizar a indústria que ao mesmo estimula e domestica sua potencialidade criativa:

Tanto na internet como fora dela, uma característica da sociedade globalizada do século XXI é que a capacidade de criação costuma ser capturada pelos tentáculos do mercado, que atijam como nunca essas forças vitais e, ao mesmo tempo, não cessam de transformá-las em mercadorias. Assim, em certo sentido, a sua potência de invenção é desativada, pois a criatividade tem se convertido no combustível de luxo do capitalismo contemporâneo: seu “protoplasma”, como diria a psicanalista brasileira Suely Rolnik. (SIBILIA, 2016, p. 17)

O imperativo agora, pois, é o do “desejo de evasão da própria intimidade, uma vontade de se exhibir e falar de si” (SIBILIA, 2016, p. 115) por meio das diversas possibilidades e recursos oferecidos pelas redes sociais. Marco significativo dessa nossa contemporaneidade, um novo cinema surge a partir da recolha do que essa indústria cibernética gera e trata como “lixo”: milhões, talvez bilhões de vídeos produzidos – despretensiosamente ou não – por outros milhões de pessoas ao redor do mundo, habitando com a imagem de seus corpos a incorporeidade do universo digital. Ou seja, graças à disponibilização universal da imagem, a essa “legião de confessandos e confidentes que invadiu as redes para se tornar a personalidade do momento” (SIBILIA, 2016, p. 115), acumulou-se um infinito acervo de documentos passíveis de reinterpretação – ou “reúso”, na linguagem ecologicamente correta apropriada pelo discurso dessa cinematografia – por uma nova forma de fazer cinema.

Em 2009, a estadunidense Natalie Bookchin, por exemplo, reuniu e sincronizou vídeos de pessoas “comuns” ou “anônimas” dançando sozinhas em casa, numa instalação de várias telas chamada Mass Ornament. Enquanto isso, o canadense Dominic Gagnon filmava a própria tela do computador para salvar vídeos similares que estavam desaparecendo do então jovem YouTube (criado em 2005). O filme de 61 minutos que resultou desse processo – RIP in Pieces America (2009) – foi o primeiro dos oito longas-metragens dirigidos por Gagnon até 2020, construídos inteiramente a partir de audiovisual amador e não viral (isto é, com nenhuma ou poucas visualizações) disponibilizado na internet. Bookchin também dirigiu uma curta-metragem (Now he's out in public and everyone can see, 2017), um longa (Trip, 2008) e criou outras instalações (Testament, 2008-2017) a partir desse conteúdo digital. Mais autores se juntaram a ela e a Gagnon no reúso de vídeos on-line. Para citar outros dois diretores – ambos franceses – com filmes que tiveram certa notoriedade nos círculos universitários, autorais e experimentais, lembramos Denis Parrot, com Coming Out (2018), reunindo declarações de pessoas que se assumem homossexuais diante da câmera no mundo inteiro, e Grégoire Beil, com Roman national (2017-2018), que explora a plataforma Periscope durante o verão de 2016, no ritmo do campeonato europeu de futebol e dos atentados na cidade francesa de Nice.

Essas obras não são simplesmente trabalhos de compilação de conteúdo digital, como Brasil em cartaz, clipe de música de Thiago Correa montado com vídeos das manifestações de junho de 2013 (CERQUEIRA, 2016, p. 7). As obras que nos interessam aqui não usam o conteúdo para ilustrar outra coisa (como a música de Correa, por exemplo), mas operam uma real reciclagem do descarte. Os filmes e instalações referidos no parágrafo anterior reinventam a internet como imenso acervo documental, isto é, trabalham toda essa produção como arquivo propriamente: eles exploram, questionam, apresentam ou oferecem uma leitura do conteúdo capturado nas redes e nelas disponibilizado despretensiosa ou não-profissionalmente.

A década passada assistiu à elaboração de uma variedade de práticas, de formas e de temas desse novo fazer cinematográfico. Em outras obras, como em Now he's out in public and everyone can see (curta-metragem de 2017), Bookchin justapõe ou reúne fisicamente diversos vídeos, multiplicando os quadros, criando um coro que diz “I'm not a racist but...” (Now...) ou sincronizando dançarinos amadores e domésticos (Mass Ornament, 2009). Ao contrário de Parrot e de Gagnon, Bookchin propõe uma montagem rítmica, jogando trechos de apenas alguns segundos, sem preservar o contexto, e ainda menos a integralidade do vídeo. Dominic Gagnon construiu longos “túneis” de uma hora ou mais, durante a qual o espectador está preferencialmente sentado numa sala de cinema – um desses raros santuários atencionais ainda existentes –, como “refém”, como ele mesmo gosta de dizer (PARENTEAU-RODRIGUEZ & GARNEAU, 2015, p. 133). Esses “túneis” de Gagnon são monótonos, até repetitivos, sem as sincronias e os coros quase perfeitos de Bookchin. Ponto comum entre esses autores: a ausência de comentários em off – elemento estruturante da reportagem ou do documentário televisivo. Sem aspirar à objetividade, esses autores deixam que as imagens “falem por si mesmas”.

Uma exceção é o filme Rémy (Guillaume Lillo, 2018). Este foi feito com vídeos encontrados na internet, mas com uma voice-over colada às imagens. Além do aspecto documental desse conteúdo amador postado no YouTube e dessas “narrativas de si” (ABREU, 2015, p. 200), o diretor construiu uma ficção essencialmente graças ao som. O ficcional, nesse filme, se sustenta unicamente na voice-over do protagonista, que se diferencia das imagens porque ela foi gravada para integrar esse filme. Podemos tentar entender esse casamento dos vídeos com a voice-over por meio do conceito de “afílmico”, de Etienne Souriau. O afílmico é o que existe ou acontece de maneira independente da filmagem: sem a presença da câmera, sem a vontade de criar o filme (KESSLER, 1997, p. 136-137). Em Rémy, obviamente, a voice-over não é afílmica, pois propositadamente integra a ficção do filme. Ela não teria razão de existir sem o filme do Guillaume Lillo. Vídeos postados em plataformas como o YouTube são ou não são afílmicos? Isso leva a uma pergunta ontológica mais geral: um vídeo como esses pode ou não ser afílmico?

Essa digressão sobre o filme Rémy permite levantar uma pergunta que concerne ao conjunto dessas práticas de reciclagem e sobretudo ao seu próprio conceito. De fato, esses vídeos foram criados, gravados, registrados como vídeos, seja para existirem por si mesmos, sozinhos, seja para constituírem um vídeo ou um filme composto de vários vídeos montados, antes de serem postados na internet. No momento da realização de Rémy, porém, os vídeos eram elementos de uma realidade afílmica. Eram compartilhados e destinados ao consumo pessoal – e não a “fazer cinema” (MORO, 2019, p. 65). Por isso, os vídeos podem ser considerados como afílmicos, pelo menos mais afílmicos do que a voice-over. Ao contrário da voice-over, a matéria-prima videográfica desse filme sofreu de uma disparidade intencional (BARON, 2011 e 2014). De fato, a intenção desses vídeos (ou de filmá-los) não era a de eles acabarem num longa-metragem, e ainda menos Rémy, nesse contexto próprio criado por Guillaume Lillo. Há uma grande diferença entre o que motivou o desejo de gravar esses vídeos e a presença deles na ficção francesa, enquanto que tal diferença não existe com a voice-over. Em Rémy, a voice-over está exatamente do modo como ela foi pensada, cumprindo o exato papel para o qual ela foi gravada.

A ausência dos comentários em off, referida acima, permite sugerir que o conteúdo fala por si mesmo, como também escrito acima. Talvez por não terem sido destinadas a “fazer cinema”, essas imagens e vozes falam por si mesmas, ao menos aparentemente elas se bastam. De fato, essa matéria-prima integra o fluxo contínuo de produção e descarte

próprios da indústria cultural veiculada por plataformas como o YouTube. Por definição, essa matéria-prima é fluida, instável, efêmera: em contínuo movimento entre o servidor e o cliente, fragmenta-se em sinais eletrônicos que chegam aos poucos ao seu computador enquanto o usuário carrega o conteúdo. Essa matéria, por ser líquida (BAUMAN, 2000), não se presta necessária ou explicitamente a estudos, quer dizer, a princípio não é propícia a ser estudada, nem entendida, nem conservada. Ela é feita de e pela velocidade: para se deslocar de tela a tela (STEYERL, 2009), para ser consumida – rapidamente assistida (e esquecida?) – e descartada, para chamar ao consumo de mais conteúdo, graças ao “autoplay” ou às sugestões, às recomendações do YouTube, por exemplo, que são responsáveis por 70% do consumo na plataforma (ROOSE, 2019). Essa matéria-prima furtiva, geralmente não viral, marginal, é um sussurro num imenso ruído estimável em petabytes (BONNEFILLE, 2017, p. 13). Uma vez produzida e compartilhada, ela merecerá pouca ou nenhuma atenção, sendo imediatamente descartada em meio às quinhentas horas de conteúdo que o YouTube devora a cada minuto (ROOSE, 2019; THE CLEANERS, 2018). Capitalismo digital do imediato, do colapso do tempo nesse funil de upload.

A noção de descarte pode sugerir que esses vídeos são lixo, e isso pode ser problemático porque pré-indispõe os que eventualmente se interessem por essas práticas. De fato, invisibilizadas, essas imagens parecem ser a sombra virtual dos aterros de lixos materiais que são agentes do capitalismo, cumprindo um papel ativo, apesar da aparente passividade dos gigantescos aterros sanitários das periferias das nossas cidades: sem descarte não há apelo pela consumação. Como uma reciclagem, os dispositivos criativos pelos quais passam os vídeos iniciais, na mão de Natalie Bookchin, Dominic Gagnon e outros, ressignificam esse material.

Allan Deneuve é um dos que se opõem à noção de reciclagem no contexto desse reuso digital do conteúdo produzido pelos usuários (DENEUVILLE, 2020, p. 140). Na perspectiva dele, trata-se de copiar o conteúdo, de ser fiel à natureza que lhe é própria. Deneuve aponta os “jogos de editorialização”, sugerindo que no reuso não há reciclagem, mas conservação da natureza do conteúdo, e um deslocamento, uma mudança de contexto. O que muda, nesse processo de reuso, não é o conteúdo, mas o contexto. A noção de “ecologia” nessas práticas não deve ser ligada à de reciclagem, mas ao conceito de “ambiente” e “meio”. Nesse deslocamento e nesse trabalho sobre o contexto há, pois, uma resignificação.

Copiada, filmada, salva, desviada, reunida, essa matéria-prima ganha um potencial de significação (BARON, 2011, p. 33) e de perspectiva histórica. De voz não ouvida em meio ao ruído e à confusão, ela passa a existir num templo atencional, como um museu ou uma sala de cinema. O conteúdo reusado participa da historiografia, contra uma História hipoteticamente universal e totalizante que se impõe, hipotética e maiúscula História que o New Historicism questiona (BARON, 2014, p. 14). Essas noções de contra-narrativa ou de contra-história (BARON, 2014, p. 14, 17) compartilham do entusiasmo de Jaimie Baron. Todavia, ela nota a ambiguidade dessas dezenas de vídeos escavados por Natalie Bookchin. De fato, como muitas dessas obras de reuso digital, a instalação Mass Ornament enfatiza expressões individuais, da multidão, do cidadão mais ou menos comum. Ou seja, Mass Ornament enfatiza a “vida cotidiana”, quer dizer, “voices from ‘below’”, “practices and lives that have been traditionally left out of historical accounts” (BARON, 2011, p. 36-37). Então, de um lado, no reuso digital, opera uma ideia de fala mais democrática, menos culturalmente concentrada por uma elite. “On the other hand”, como escreve Jaimie Baron a respeito desses videastas:

[...] they are also simultaneously doing what everyone else seems to be doing – the same dance moves combined with the same impulse to post their videos online. The bodies of these dancers seem to have been colonized by the same hand – even before Bookchin's hand entered the picture. (BARON, 2011, p. 36)

Essa nova forma de fazer cinema, pois, parece ser um modo de contenção e resistência em relação à banalização da vida e da desmaterialização do corpo promovidas pelas redes sociais. Nestas, aos poucos, “nossas casas se convertem em belos cenários – de preferência, um décor mutante ou mutável – onde transcorrem nossas extimidades visíveis como filmes de não-ficção” (SIBILIA, 2016, p. 123). O que essa cinematografia propõe é, além de mera edição criativa mas anódina desses vídeos, constituir ou reconstituir como narrativas, sujeitando o olhar do espectador inclusive a outra relação com o tempo, como é o caso do melancólico longa *of the North* (2015) – com a primeira letra propositalmente com minúscula, conforme desejo do diretor Dominic Gagnon. Esses filmes parecem nos submeter à demora de um segundo olhar que os vídeos originais dispensavam em sua condição – assumida ou não – de “lixo” visual em monturos cibernéticos que, por seu excesso tóxico, provoca uma espécie de cegueira afetiva: vê-se, mas não se percebe o que se vê. Talvez sejam tentativas de inverter o percurso, partindo da sensibilização da mente para retorná-la ao corpo, do qual, cremos, não se separa – ou não deveria se separar.

Referências

- ABREU, Carla Luiza de. Hipervisibilidade e self-disclosure: novas texturas da experiência social nas redes digitais. *VISUALIDADES*, Goiânia, ano 13, n. 2, p. 194-219, jul.-dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34196/20846>. Acesso em: 6 out. 2020.
- BARON, Jaimie. Subverted Intentions and the Potential for “Found” Collectivity in Natalie Bookchin’s Mass Ornament. *Maska: Performing Arts Journal*, ano 26, n. 143-144, p. 32-37 (às vezes citadas como pp. 303-314, notadamente no segundo link aqui), inverno 2011. Disponível em: <https://bookchin.net/wp-content/uploads/2015/09/baron-Maska.pdf>, ou https://www.academia.edu/38452811/Subverted_Intentions_and_the_Potential_for_Found_Collectivity_in_Natalie_Bookchin_s_Mas_s_Ornament. Acesso em: 1º out. 2020.
- BARON, Jaimie. *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Londres: Routledge, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Líquide Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- BONNEFILLE, Vincent. *Web profond et darknet comme source d'inspiration artistique*. 2017. Dissertação (Mestrado em Design Multimídia e Arte Contemporânea). Universidade Paris 8, Paris, 2017. Disponível em: https://vincent-bonnefille.fr/#deep_darknet. Acesso em: 26 out. 2020.
- BRASIL em Cartaz (Música feita com o conteúdo dos cartazes das manifestações). Clipe da música de Thiago Correa. Postada em: 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIGf1keeBz0&app=desktop>. Acesso em: 15 out. 2020 (3 min).
- CERQUEIRA, Lícia Maria Costa Fajardo. Aspectos da cultura participativa na criação de narrativas digitais que usam o YouTube como banco de dados audiovisual. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/4053>. Acesso em: 15 out. 2020.
- CHAUÍ, Marilena. “Cibercultura e mundo virtual”. In: *A ideologia da competência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014, p. 209-221.
- COMING Out. Direção: Denis Parrot. 2018 (63 min).
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 39-69.
- DENEUVILLE, Allan. *S'appropriier Twitter en artiste : une pratique littéraire en question*. *Communication & langages*, ano 53, n. 203, p. 135-149, 2020. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2020-1-page-135.htm>. Acesso em: 13 out. 2020.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Disponibilidade infinita: da hipercomunicação (e da terceira idade)”. In: *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora Unesp, 2015, p. 113-129.
- HAGENER, Malte. *Cinephilia and Film Culture in the Age of Digital Networks*. In: HAGENER, Malte, HEDIGER, Vinzenz, STROHMAIER, Alena (org.). *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. Londres: Palgrave, 2016, p. 181-194.
- HANSEN, João Adolfo. “Corpo.” In: *Três categorias para pensar a cultura contemporânea: tempo, corpo, capital*. Inédito, s/d.
- HIGHMORE, Ben. *Questioning Everyday Life*. In: HIGHMORE, Ben (org.). *The Everyday Life Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 1-34.
- KESSLER, Franck. *Etienne Souriau und das Vokabular der filmlogischen Schule*. *montage AV*, ano 6, p. 132-139, 6 fev. 1997. Disponível em: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_132-139_Kessler_Vokabular_Filmologie.pdf. Acesso em: 16 out. 2020.
- LENAY, Alice. *Partie I. Éthique et politique de la récupération dans les films de found footage post-internet. Une étude de cas : le cinéaste Dominic Gagnon*. Université Grenoble Alpes, Grenoble. Cf: <http://www.theses.fr/s162876>. Acesso em: 3 out. 2020.
- MASS Ornament. Natalie Bookchin. 2009. Instalação.
- MORO, Nina. *Récupérer la mémoire, retrouver son image*. *La Revue Documentaires*, ano 29, n. 30, p. 64-77, jul. 2019. Entrevista com Diane Sara Bouzgarrou.
- NAKAMURA, Lisa. *Cyberbace*. *PMLA*, ano 123, n. 5, 2008, p. 1673-1682.
- NOW he’s out in public and everyone can see. Direção: Natalie Bookchin. 2017 (24 min)
- NOW he’s out in public and everyone can see. Natalie Bookchin. 2012. Instalação (16 min).
- NUNCA é noite no mapa. Direção: Ernesto de Carvalho. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/175423925>. Acesso em: 4 out. 2020 (6 min).
- PARENTEAU-RODRIGUEZ, Dolorès; GARNEAU, Michèle. “Mon médium, c’est une salle de cinéma.” *Entretien avec Dominic Gagnon*. *Imaginations*, Toronto, ano 6, n. 1, p. 122-140, maio 2015. Disponível em: http://imaginations.csj.ualberta.ca/wp-content/uploads/2015/05/6.1_Pgs_122-140_Parenteau-Rodriguez_Garneau.pdf. Acesso em: 24 out. 2020.

RÉMY. Direção, roteiro, edição e voz: Guillaume Lillo. Dreamachine Productions. Produção: Claire Burnoud, Olivier Séror. Som: Agathe Poche. 2018 (30 min).

RIP in Pieces America. Direção: Dominic Gagnon. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gbr4yo8kUkE>. Acesso em: 24 out. 2020 (61 min).

ROMAN National. Direção: Grégoire Beil. 2017/2018 (65 min).

ROOSE, Kevin. The Making of a YouTube Radical. The New York Times, 8 jun. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/08/technology/youtube-radical.html>. Acesso em: 15 out. 2019.

SIBILIA, Paula. O show do eu: a intimidade como espetáculo. 2. ed. Rio de Janeiro, Contraponto, 2016.

SNAP. Direção: Alba Fabiola Gaviraghi Espinoza, Felipe Elgueta e Ananké Pereira. 2017/2018 (19 min).

SPINOSA, Benedictus de. Ética. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. e-flux, Nova York, ano 12, n. 10, nov. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em: 20 maio 2020.

THE CLEANERS. Direção: Hans Block e Moritz Riesewieck. 2018 (88 min).