
Microfissuras de uma videocracia

Maruzia Dultra [1]

Resumo: *O fogo só faz queimar...* E nele podemos imaginar imagens, como nas nuvens, também nas palavras, um corpoimagem por vir. Com o presente artigo, problematizamos a viralização videográfica contemporânea, através de exemplos artísticos que, cada um a seu modo, fissuram tal lógica. Como metodologia, utilizamos a análise descritiva das obras selecionadas, adotando como base a noção de videocracia. Concluímos, com esse trajeto, que a subversão no uso dos meios (gráficos, fotográficos e/ou videográficos) configura resistências no sistema artístico-cultural, significando um contraponto crítico à acuidade visual demandada e incitada pelos delírios de perfeição da era digital.

Palavras-chave: Vídeo. Videocracia. Resistência artística.

Microfissures of a videocracy

Abstract: *What the fire does is to burn...* And in it, as in the clouds, we can imagine images and also words that emerge, a bodimage to come. With the present article, we problematize the contemporary videographic viralization, through artistic examples that, each in its own way, fissure such logic. Methodologically, we use the descriptive analysis of the selected works, adopting the notion of videocracy as a basis. With this path, we conclude that the subversion in the use of (graphic, photographic and/or videographic) media configures resistance in the artistic-cultural system meaning, for instance, a critic counterpoint to the visual accuracy demanded and incited by the delusions of perfection in the digital era.

Keywords: Video. Videocracy. Artistic resistance.

[1] Doutora em Difusão do Conhecimento (DMDC-UFBA), atualmente Pesquisadora Pós-Doutoral do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA). E-mail: maruziadultra@gmail.com

INTRODUÇÃO

É de Roland Barthes (1984) a proposta sutil e contundente: “[...] a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.” (BARTHES, 1984, p. 121) - filmado ou videografado, nós completamos. A penetração luminosa só não é mais intensa que o *fogo que não se apaga...* É o que nos mostra um dos ensaios cinematográficos de Harun Farocki que analisam o mundo da mídia, *Inextinguible Fire* (1969).¹ Perante o testemunho do vietnamita Thai Bihn Dahn, que em 30 de março de 1966 foi atingido por uma bomba de Napalm, Farocki indaga ao espectador:

Como lhe poderemos mostrar Napalm em ação? E como poderemos mostrar as feridas de Napalm? Se lhe mostrarmos as queimaduras de Napalm, você fechará os olhos. Primeiro fechará os olhos por causa das imagens. Depois fechará os olhos por causa da recordação das imagens. Depois fechará os olhos perante os fatos. Depois fechará os olhos a todo o contexto. (FAROCKI, 1969)

A pele em chamas sugerida por esse depoimento (imagem oculta, porém longe de ser uma imaginação meramente especulativa) nos faz constatar que a questão do corpo com os entornos midiáticos está implicada não apenas na produção das imagens, mas também na sua recepção. *Ver* (do latim, *videre*) talvez seja o verbo da contemporaneidade, em que o mundo é imagetivamente codificado, conforme a “sobrecodificação” problematizada por Joaquim Viana Neto (2013). Nesse sentido, *video* quer dizer “eu vejo”, daí afirmarmos que vivemos atualmente em uma videocracia.

Enquanto mídia surgida na era pré-digital e que acompanhou as transformações da digitalização, o vídeo carrega a subversão em sua própria natureza por ocupar um lugar de entremeio, conforme destaca Philippe Dubois (2004):

[...] dilacerado na história, dividido entre o cinema e o computador, cercado como um banco de areia, entre dois rios, que correntes contrárias vêm apagar progressiva e rapidamente, o vídeo era visto no final das contas, como uma imagem intermediária. Uma ilha destinada a submergir, instável, transitória, efêmera. Um parêntese. Um interstício ou um intervalo. Um vazio, em suma, que imagináramos como plenitude. (DUBOIS, 2004, p. 99)

Essa espécie de hesitação apresentada pelo meio videográfico se refletiu tanto no campo teórico, quanto na atuação prática, desenhando margens borradas na tela do vídeo, nesses 55 anos de sua existência no mundo (MELLO, 2008) e 47 anos, no Brasil (MACHADO, 2007) - tendo como referência a contagem que Arlindo Machado (2007) sugeriu em 2003 para o 30º aniversário do vídeo brasileiro. Assim, sua natureza constituída limiarmente tem uma estreita relação com o pensamento, de acordo com a associação recorrente entre o ato de pensar e o de videografar feita pelos estudiosos da área. Nesse sentido, Christine Mello (2008) sinaliza: “O vídeo é para mim como um campo de conhecimento no qual o pensamento contemporâneo se sintoniza.” (MELLO, 2008, p. 20), enquanto Dubois (2004) é ainda mais radical:

O ‘vídeo’ é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. [...] esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado.

Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam. (DUBOIS, 2004, p. 116)

Vale ressaltar que ambas as definições se situam na teoria e crítica audiovisual no contexto artístico. Elas podem ser complementadas com o verbete “vídeo” do *New Media Dictionary*, em que Louise Poissant et al. (2001), em conjunto com o Groupe de Recherches en Arts Médiatiques (Gram) da Universidade de Québec, definem: “Como o vídeo é audiovisual por natureza, seus gêneros pertencem tanto às artes (literatura, música, pintura) quanto às ciências sociais (história, sociologia, filosofia) e às mídias (cinema, televisão).” (POISSANT et al., 2001, p. 43, tradução nossa).² Como nosso escopo de análise neste artigo se localiza, especialmente, no campo artístico contemporâneo (filmes, vídeos, livro de artista e net arte), cabe pontuarmos, nesta introdução, as duas obras inaugurais da chamada “videoarte”, que foi um modo, em si, de pensar o vídeo subversivamente fora da ilha de edição.

Trata-se do experimento de Nam June Paik, no qual o artista utiliza ímãs para distorcer as imagens ao vivo de um monitor de TV. Na lateral direita do aparelho, foi instalada uma placa magnética, responsável pela geração contínua de anamorfoses na imagem. A obra, intitulada *Experimental Television* (1963), foi exibida na exposição individual “Exposition of Music - Electronic Television”, na Alemanha, e deu início à exploração da fisicalidade do suporte vídeo como linguagem. Dois meses depois, nos Estados Unidos, Wolf Vostell apresentou a *Television Dé-coll/age* (1963), com feição igualmente anamórfica (ainda que mais discreta que na obra de Paik)

e que propunha a “descolagem” da imagem da TV através dos objetos físicos correspondentes espalhados no ambiente. “Em ambos, havia a vontade de transgredir a televisão, destruí-la como instrumento midiático e redimensionar seu espaço de ação.” (MELLO, 2008, p. 71).

LÓGICA VIDEOCRÁTICA

Chamamos de “videocracia” o cenário conduzido por uma política de estocagem da imagem, na qual um constante visível faz de todas as imagens a mesma, devido à saturação imagética atual. Segundo artigo publicado no jornal *El País*, “Na videocracia a verdade perde relevância e é superada pelo sensacionalismo.” (ROJAS MARCOS, 1995, tradução nossa).³ Corroborando tal postura, segundo Jean-Louis Comolli (2008), “[...] a ferramenta roteiro é retirada do âmbito das ficções cinematográficas para servir às ficções políticas, econômicas, sociais ou militares.” (COMOLLI, 2008, p. 174). Já Leonardo Brant, destaca uma visão mais otimista sobre as “sociedades videocráticas”: “A mídia agora serve também de alavanca para projetar os novos produtores audiovisuais e suas imagens, reais ou ficcionais.” (BRANT, 2013).

O termo também intitula dois documentários que versam sobre o poder midiático: *Video-cracy* (2009),⁴ de Eric Gandini, e *Videocracia: Política y Ficción* (2012),⁵ de Jorge Luis Marzo e Arturo Rodríguez. O primeiro é uma produção sueca sobre a propriedade da TV italiana comercial por parte do magnata Silvio Berlusconi durante 30 anos. O filme mostra uma espécie de “Italia berlusconiana” (como denominou Francesco Di Pace, presidente da Semana Internacional de la Crítica

de Venecia), já que o presidente da televisão se tornou “presidente” do país, ao assumir, por diversos anos, o cargo de primeiro-ministro. Sobre a obra, seu realizador declarou:

Em uma videocracia, a chave do poder é a imagem, na Itália só um homem dominou a imagem nas últimas três décadas. Primeiro como magnata da televisão, depois como presidente, Silvio Berlusconi criou um binômio perfeito, caracterizado pela política e o entretenimento televisivo, influenciando nada mais que o conteúdo da televisão comercial do país. (GANDINI apud BECERRIL, 2009, tradução nossa)⁶

Já o segundo documentário citado, uma produção espanhola, é baseado no diário de Roberto Alfa, especialista internacional em comunicação política assassinado em 2008, na Guatemala. O filme apresenta trechos de seu texto memorial, publicado como *Diario de campaña electoral*, peças de *marketing* político, além de bastidores de entrevistas e debates políticos diversos. “Enquanto maquiavam ao candidato, pensei: esta é a verdadeira política.”⁷, escreveu Alfa. Nesse sentido, LLuc Canetti, em seu depoimento ao filme, afirma que a ideologia dá lugar à aparência, numa mudança de paradigma vivida desde a queda do Muro de Berlim.

“Videocracia” compõe, ainda, um verbete da versão espanhola da *Wikipedia*: “Se denomina Videocracia o poder das imagens sobre a opinião pública contemporânea. As sociedades atuais estão fortemente influenciadas por como as impactam a TV, o cinema, a Internet e a publicidade.” (WIKIPEDIA, 2017).⁸ A preponderância das imagens-cliché gera automatismos que desafiam a relação visível/dizível: “[...] não se consegue contar grande coisa através deles, ignoramos tudo

dos seus movimentos íntimos.” (DANEY, 2015, p. 231).

A videocracia está inserida na lógica do biopoder, em que o capitalismo contemporâneo pôs para trabalhar a imaginação e a criatividade, não só no circuito econômico, mas também social, cultural e subjetivo: “A força de invenção se tornou a principal fonte de valor, independente até do capital ou da relação assalariada. Pode-se dizer que a força-invenção está disseminada por toda parte, e não mais circunscrita aos espaços de produção consagrados enquanto tais.” (PELBART, 2009, p. 132).

Na videocracia, a potência de vida que poderia insurgir da imagem transfigura-se em poder sobre a vida, um vale-tudo em que ‘tudo é imagem’, como se nada pudesse escapar aos olhos atentos que não deixam de se configurar como vigilantes. Aparatos cada vez mais tecnológicos saciam a gana de a tudo imagnetizar; há previsão de que em pouco tempo o uso de drones seja tão popular quanto o uso do telefone celular. Todo esse contexto engendra uma maquinaria contrária à biopotência. Sobre o tema, Georges Didi-Huberman (2017) afirmou em depoimento filmado para o evento argentino “La noche de la filosofía 2017: Una fiesta del pensamiento”:

Antes de começar este programa, você me pediu para olhar para a câmera e eu te disse: ‘Não, eu quero olhar para você.’ [...] Se eu olhasse apenas para a câmera, acredito que seria uma imagem de poder. Se te olho aí, atrás da câmera, é uma imagem de diálogo. Não é o mesmo. A mim, interessa a potência das imagens. *Potência, não poder*. É muito diferente. Inclusive acredito que a civilização na qual estamos não é uma civilização das

imagens. É uma civilização dos clichês. Entende o que quero dizer com clichês? É dizer: as imagens que tomam o poder. Mas a imagem mais bela é a que tem sua potência, e não busca tomar o poder. É como as palavras. Um poema busca ter poder sobre outro? Não. E não há nada mais belo que um poema. (DIDI-HUBERMAN, 2017, tradução nossa, grifo nosso)⁹

Sendo a biopotência cerzida por resistências, do regime hegemônico de visibilidade é possível depreender que toda imagem é política, já que carrega em si uma potência problematizante. Com base nesta premissa, passa-se de uma estrutura teorematizada da imagem (estável como um teorema) para uma problemática (desestabilizadora), na qual as imagens são *pensadas (e feitas)* numa dimensão micropolítica (VIANA NETO, 2013).

[...] as singularidades da resistência fazem com que as imagens sejam elaboradas exaltando novas conexões, sempre mais rápidas, mais capazes de causar rupturas nos signos icônicos atuais, de provocar fissuras na lei da imagem visual. Estas experiências se relacionam a uma outra deposição, traçada por uma topologia do visível em pleno devir, que pensa (e faz) a imagem em segunda potência. (VIANA NETO, 2013, p. 189)¹⁰

Essa segunda potência da imagem é “a imagem da imagem” - aquilo que foge da apreensão imediata e visibiliza processos de subjetivação que parecem escapar do visível. Neste contexto, insurge um campo intensivo, no qual as imagens consensuais, corretivas, claras, imaculadas dão lugar a novos “blocos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010; VIANA NETO, 2013). Em tais transformações, a obviedade e a homogeneização imagéticas são depostas:

A deposição como testemunho e abdicação da imagem reconhecível é povoada de solidão. Solidão necessária para criar a imagem da imagem, como um duplo golpe no qual os mecanismos icônicos tornam-se dispositivos de dúvida, de interrogação. Este é o instante em que a imagem e o pensamento se entregam ao momento do acontecimento e às experiências limítrofes das forças que resistem. (VIANA NETO, 2013, p. 190)¹¹

Crônicas videográficas

É com esse movimento que Farocki, mais uma vez, convoca o mundo dito real para compor suas *Prison Images* (2000). Mesclando imagens de câmeras de vigilância com citações de filmes de ficção e documentários, ele tece sua crítica sobre as novas tecnologias de controle. Sobre o filme, o realizador escreveu:

O cinema sempre foi atraído pelas prisões. As prisões de hoje estão cheias de câmeras de vigilância por vídeo. Essas imagens são inéditas e monótonas; como nem o tempo nem o espaço são comprimidos, elas são particularmente adequadas para transmitir o estado de inatividade em que os prisioneiros são colocados como uma medida punitiva. As câmeras de vigilância mostram a norma e contam com desvios dela. (FAROCKI, 2017)¹²

Também em busca das “imagens do mundo”, experiências semelhantes podem ser encontradas no cinema mais remoto, a exemplo dos filmes *Um homem com a câmera* (1929),¹³ de Dziga Vertov, e *La rabbia* (1963),¹⁴ de Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi. Tais obras lançam mão do *vídeo crônico*, do *vídeo-crônica*, comportando na tela a fragilidade do cotidiano através das imagens-arquivo, embora não possuam a “presença transparente” que as câmeras de vigilância

têm (ou pretendem ter). Há uma dimensão política em recorrer ao arquivismo, que deflagra devires no tempo e no espaço, tal qual a *restituição* das imagens reclamada por Didi-Huberman (2015). Segundo o autor,

[...] restituir [é] verbo que diz respeito ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por um outro. [...] A restituição não implica nem anexação nem aquisição de propriedade. [...] Anexar quer dizer, portanto, *possuir*, segundo o antigo valor do *mancipium* romano, como quando se compra alguma coisa - ou alguém - para dele dispor a sua maneira segundo seu direito privado. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 208; 210, grifos do autor)

Algo semelhante foi pensado por Serge Daney (2007, p. 114) e Comolli (2008). O primeiro propôs um efeito de *reparação* realizado pelo cinema de Jean-Luc Godard ao absorver para a tela um real-a-ser-transformado (operação que o crítico chamou de “pedagogia godardiana”). Em suas palavras, “Reparar é devolver as imagens e os sons àqueles de quem foram arrestados. Inextirpável fantasia. É também engajá-los na produção de suas próprias imagens e sons.” (DANEY, 2007, p. 114). Já Comolli (2008) problematiza a espetacularização dos corpos no cinema, discutindo a potência reparadora sob a perspectiva do filme documentário. Sobre o assunto, ele diz:

Esses homens e essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela irão transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e de dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra - que, com ele, não será reduzida -, tudo o que a experiência de vida deles terá modelado... Concomitantemente, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma

coisa da exceção irremediável de uma vida. (COMOLLI, 2008, p. 176)

Ainda na perspectiva arquivista de invenção de um cotidiano filmado, no trabalho videográfico de Carlosmagnó Rodrigues (autor do sugestivo blogue “Videologia da libertação”),¹⁵ a câmera participa de suas reuniões particulares como mais um entre os personagens-amigos e da rotina de seu lar, acompanhando o crescimento de seu filho, que, num dado momento, passa a interagir diretamente com ela, como se entrasse conscientemente no familiar jogo audiovisual a partir de então (MIGLIORIN, 2009). A despeito da intimidade avassaladora dessa relação corpo-colado-à-câmera, na poesia literária encontramos a im?possível promessa do poeta Marcelo Neder Cerqueira (2011):

turista
não se preocupe,
meu amor,
que minha câmera só captura
a parte que não é tua
(CERQUEIRA, 2011, p. 25)

Afinal, podem os corpos-colados-à-câmera da sociedade videocrática descolar da imagem aquilo que não desejam mostrar? Ou seria este mesmo o seu princípio constituinte? Servir de espelho que molda no melhor ângulo o autorretrato da era sélfica em todo seu deslocamento do real, no movimento inverso dos circuitos fechados formados pelas câmeras de vigilância (CCTV, do inglês: *close-circuit television*)? Pensemos nisso a partir do que Dubois (2004) afirma sobre os CCTV:

Eles vão desde a instalação de artistas (em que a câmera *restitui* a imagem *hic et nunc* de sua própria situação) até a *videovigilância* de zonas urbanas (metrô, ruas, bancos, prédios etc.). Nos circuitos

fechados em que o tempo é contínuo e a duração infinita (salvo em caso de pane das máquinas), a imagem adere temporalmente ao real até se identificar integralmente a ele em sua quase eternidade visual, isto é, em sua vacuidade mesma, no vazio que ele encarna soberbamente. Tempo durativo, tempo real, tempo contínuo, a imagem-movimento do cinema e da televisão/vídeo parece assim levar ao mimetismo e a reprodução do mundo ao seu extremo, até o absurdo: em última análise, o ponto de chegada desta lógica seria o de uma imagem tão fiel e exata que ela viria duplicar integralmente o real na sua totalidade. Velho mito da imagem total, que remonta a um passado distante, talvez ao nascimento mesmo das imagens, às origens da ideia de representação (um mundo 'à sua imagem'). Uma ideia divina, como todos sabem. (DUBOIS, 2004, p. 52-53, grifos nossos)

Para questionar a ubiquidade dessa videovigilância, Michelle Teran realizou uma série de performances multimídia intitulada *Life: A user's manual* (2003),¹⁶ que consistiu em captar o sinal de vídeo por fluxos de CCTV, expondo em um monitor móvel as imagens geradas no ambiente privado das ruas por onde a artista caminhava. Assim, através do *tracing*, ela gerou um *mapping*, isto é, um mapeamento audiovisual gerado pelo movimento monitorado.

A ação de caminhar pela cidade e interceptar alimentações de vigilância sem fio torna-se uma jornada narrativa de estados transitórios, entrelaçamentos entre lugar e não-lugar, entre o visível e o invisível, à medida que se move e se habita tanto o físico como o mediado. A cidade é uma 'rede de aqui-agora' definida por transitoriedade e ausência, por fronteiras e estados fronteiriços. (UBERMATIC, 2017).¹⁷

Segundo André Lemos, "O objetivo é mostrar processos de visibilidade em contra-vigilância

a partir dos *territórios informacionais* criados por Teran." (2009, grifo nosso). Para definir o conceito de território informacional, o autor pontua:

O espaço é um *abstractum* enquanto que o lugar é um *topus*. O território funda um lugar. A ideia de território informacional está vinculada a essa forma identitária, criando um 'lugar informacional' que se diferencia do espaço abstrato. (LEMOS, 2009)

Ainda de acordo com Lemos (2009), cabe destacarmos como possíveis ações sobre esse tipo de território não apenas sua ocupação e uso das mídias locativas, mas também a resistência e a subversão da lógica produtiva, propiciando uma ruptura do controle informacional. Controle este exposto pelo trabalho de Teran, que corrobora com a noção de que, enquanto as tecnologias antigas de vigilância eram visíveis e imóveis, as novas são

[...] invisíveis e pervasivas - estão em nenhum lugar e ao mesmo tempo por toda parte - reconfigurando a dinâmica entre o ver e ser visto; alguém é 'assistido' a todo tempo por ninguém e de nenhum lugar em específico. (ZEFFIRO, 2006, p. 9).¹⁸

É neste sentido que Gilles Deleuze (2010) propõe a noção de sociedade de controle, em oposição às sociedades disciplinares (estas regidas por sistemas de confinamento).¹⁹ Assim, são estabelecidas redes fluidas espaços moventes, levando ao aprofundamento da vigilância. Com a reconfiguração das instituições sociais, elas passam a ter um funcionamento difuso, dispersando os corpos no espaço ao tempo em que há um refinamento do controle.

Vejam que um controle não é uma disciplina. Eu diria, por exemplo, que em uma

estrada vocês não enclausuram pessoas, mas, fazendo estradas, vocês multiplicam os meios de controle. Não digo que esse seja o único objetivo de uma estrada, mas as pessoas podem circular ao infinito sem serem trancadas, estando tudo perfeitamente controlado. Este é o nosso futuro: uma sociedade de controle e não uma sociedade de disciplina. (DELEUZE, 1987, tradução nossa)²⁰

Outra perspectiva da videovigilância é trazida pelo trabalho *Postais para Charles Lynch* (2015), um livro de artista produzido pelo Coletivo Garapa. Nele, o borrão na imagem é levado ao extremo literal: “A partir da apropriação de imagens de linchamentos publicadas na internet, propomos a desconstrução das imagens da violência por meio da interferência nos arquivos digitais.” (GARAPA, 2015). A referida interferência corresponde à *glitch art*, que consiste na modificação computacional da imagem digital a partir da “invasão” de sua codificação (Figura 1).

Figura 1 - Imagem com glitch em página do livro de artista *Postais para Charles Lynch* (2016), do Coletivo Garapa.



Fonte: <<http://garapa.org/portfolio/postais-para-charles-lynch/>>.

Esse trabalho do Garapa discute os linchamentos contemporâneos no Brasil, mas revela uma atitude ativista diante de temas

custosos também à toda a humanidade: a violência física e o racismo. Seu título se refere aos cartões-postais trocados e/ou colecionados nos Estados Unidos, entre o fim do século 19 e o início do século 20, que continham fotografias de corpos linchados - prática epistolar que, de tão frequente e sórdida, foi proibida pelo serviço postal do país.

Linchamento (*lynching*, em inglês) deriva da *Lynch Law*, espécie de “lei miliciana” instituída pelo fazendeiro e político Charles Lynch, no período da Guerra de Independência Americana, para punir violenta e publicamente os defensores da monarquia britânica. Mas foi a partir da Guerra de Secessão que o termo passou a ser difundido, tendo como principal alvo de linchamento os negros do sul dos Estados Unidos (FEHLAUER, 2016; ZUM, 2015). No ensaio “Notas de um percurso pela barbárie”, que integra a obra *Postais para Charles Lynch*, Paulo Fehlauer (2016) compara as realidades brasileira e estadunidense, cada uma à sua época:

Obviamente, há diferenças de contexto, mas a comparação, mesmo que arbitrária, parece fazer sentido por três características comuns às duas narrativas: compreendem uma forma popular e contemporânea de transmissão de informação (correio X internet); utilizam uma linguagem visual realista apoiada no testemunho documental (fotografia X vídeo de celular); estão permeados por um caráter moralizante, como se, por meio da transmissão, buscassem legitimar as ações representadas. (FEHLAUER, 2016)

O posicionamento político da obra não está apenas no conteúdo que aborda, mas também na forma com que foi produzida, já que questiona os artefatos e contextos midiáticos, ao evidenciar a imagnetização da vida

social em seu aspecto sangrento, e ao trocar os milagrosos programas editores de imagem pelas alterações diretas na “informação” dela - uma violação na estrutura imagética, violência contra a própria imagem que se fazia violenta. Além dos frames adulterados, o livro do Garapa possui alguns dos códigos alterados impressos em páginas (Figura 2), textos discursivos e um suporte de memória especial (que, de forma simplória, poderia ser dito como uma “super fita”):

Por meses, o coletivo buscou os vídeos de linchamento publicados no Youtube - arquivos voláteis que, por violarem as condições de uso do site, saem da rede na mesma velocidade que entram. O material encontrado, baixado e catalogado foi armazenado em um disco LTO, uma mídia empregada para backup de dados, que oferece maior segurança de armazenamento, mas que não pode ser acessada facilmente, sendo ilegível para um computador comum. Dessa vídeos foram extraídos frames e comentários de ódio, que, inseridos nos códigos das imagens, geram um glitch, uma interferência em sua estética e inteligibilidade. (ZUM, 2015)

Figura 2 - Codificação de imagem digital adulterada por inserção de comentário de YouTube,21 compondo página do livro de artista Postais para Charles Lynch (2016), do Coletivo Garapa (abaixo, detalhe da figura).



Fonte: <http://garapa.org/portfolio/postais-para-charles-lynch/>.

Com uma política de uso cujas diretrizes da comunidade estão disponíveis na internet,²² a plataforma de vídeos *online* YouTube tem seu monitoramento de imagens de violência (e outros conteúdos impróprios) dependente da filtragem feita por seus usuários a partir do recurso de sinalização, para que sua equipe analise o vídeo então considerado inadequado e julgue a necessidade de excluí-lo. É nesse cenário de regulação que, em 22 jun. 2018, a busca pelo termo “linchamento”, em tal plataforma, apontou “Aproximadamente 14.400 resultados” (YOUTUBE, 2018); a procura pela versão em inglês do mesmo termo aumentou o número para “Aproximadamente 115.000 resultados” (YOUTUBE, 2018).

Considerando apenas as ocorrências da busca em português, essa quantidade de vídeos, no limite, significa pelo menos 14.400 x 2 corpos (levando em conta que cada vídeo apresenta, no mínimo, um corpo que lincha e um corpo que é linchado), isto é, trata-se de aproximadamente 28.800 corpos em situação violenta. Algo semelhante ao que Adolf Loos (1910) vislumbra: “Quando encontramos na floresta um túmulo com seis pés de comprimento e três de largura, modelado com a pá, ficamos sérios e alguma coisa fala em nós: ‘há alguém enterrado aqui.’” (LOOS, 1910 apud ROSSI, 2001, p. 151). Quer dizer que ali há um corpo, como há corpos violentados e violentos nos vídeos de linchamento. Corpos em vias de desaparecer, apesar da imagem. Assim, o Coletivo Garapa fez uma apropriação artística dos vídeos que vigiam a vida em seus linchamentos como em uma arena, ao resgatá-los no YouTube, espécie de arena social da internet. A obra encontra-se na zona fronteira entre esses espaços, constituindo uma narrativa visual que diz respeito ao nosso mundo de hoje. Podemos dizer que

o material coletado é formado por videovigilâncias produzidas de forma amplamente difusa, o que sugere certa democratização no acesso aos meios de produção de imagem (na atualidade, representados especialmente pelo telefone celular).

Acesso: escassez, excesso e subversão

Não obstante à disseminação videográfica vivenciada na contemporaneidade, em depoimento ao documentário *Ctrl-V: video control* (2011),²³ de Leonardo Brant, o professor e pesquisador Ismail Xavier faz a ressalva:

A cada nova tecnologia que democratizou o equipamento, surgiram as utopias da liberalização, da democratização da produção, da possibilidade de mais pessoas entrarem nos processos criativos, de participarem de uma comunicação mais substancial... Mas, ao mesmo tempo, cada nova tecnologia foi gerando os mesmos mecanismos e as mesmas contradições entre quem tem hegemonia e quem não tem. Isso tem acontecido sempre. (XAVIER apud CTRL-V: VIDEO CONTROL, 2011)

E se a acessibilidade aos meios de produção de imagem ainda se mostra um desafio, um outro ainda maior para a produção audiovisual é o que o cineasta Newton Cannito chamou de “democratização conceitual”, em entrevista para o mesmo filme. De acordo com ele, não é suficiente tornar acessível os meios, porque a criação artística não depende só do limite tecnológico; é preciso que haja também um estímulo ao espírito crítico. Assim, cada vez mais, chegaremos a criações ético-estéticas, que subvertam o sistema hegemônico. Nas palavras de Cannito: “A democratização [necessária também] é

da criação.” (CANNITO apud CTRL-V: VIDEO CONTROL, 2011).

No contexto atual a que nomeia de “pós-fotográfico”,²⁴ Joan Fontcuberta (2014) admite o “uso do acaso como motor criativo” (FONTCUBERTA, 2014, p. 128) para uma produção poética que não supõe o ineditismo de uma pretensa originalidade a ser patenteada; sua singularidade está em outra chave. É, antes, a via da apropriação, da torção que afirma a diferença, da adulteração. Para tanto, o autor aprofunda a questão da profusão vertiginosa das imagens e sua implicação nas relações sociais, no texto reivindicativo “Por um manifesto pós-fotográfico”.²⁵

Nele, Fontcuberta (2014) propõe a superação das tensões entre privado e público, e indica estar em curso uma revolução que vem constituindo o “mundo da fotografia 2.0”, cuja proporção do impacto ele descreve através de uma citação: “De um ponto de vista de seus usos, se trata de uma revolução comparável à instalação de água corrente nos lares no século XIX. Hoje, dispomos, em domicílio, de uma torneira de imagens que implica numa nova higiene da visão.” (CHÉROUX apud FONTCUBERTA, 2014, p. 124). Segundo Fontcuberta (2014), no entanto, essa nova higiene é cercada por uma “poluição icônica”, por isso o autor levanta a indagação: “Vale a pena enriquecer a contaminação gráfica reinante?” (FONTCUBERTA, 2014, p. 124).

Sob esse viés, a pesquisa artística de Denise Agassi aponta para uma tal “estética do acesso” (FONTCUBERTA, 2014, p. 124), acesso este aos arquivos imagéticos, não diretamente aos meios de sua produção. Isso através de uma “ecologia do visual” que tem por método a “reciclagem” de imagens,

valendo-se da ampla circulação destas e da possibilidade de geri-las - não se trata mais da produção imagética em si, mas de gerir a vida da imagem (FONTCUBERTA, 2014, p. 122; 126). O interesse e estudo sobre fotografias de viagem levou Agassi a criar a obra *Subindo a Torre Eiffel* (2009- 2015), uma “net arte”, como classifica, pela dependência do trabalho de conexão com a internet. Sobre sua motivação, a artista afirma: “Comecei a colecionar estas imagens, mas logo percebi que não teriam fim e seria frustrante continuar com este procedimento, precisava criar um sistema que [fosse] capaz [de] abarcar as imagens em fluxo.” (AGASSI, 2017). Assim, ela configurou uma interface *online* de indexação de vídeos do YouTube contendo a *tag* “subindo a torre eiffel”, além dos correspondentes da expressão em mais cinco idiomas.

Como a busca do conteúdo é feita em tempo real e o banco de dados é atualizado constantemente, o resultado da obra é sempre novo, embora sejam imagens de circunstância e comportamento turísticos repetidos, o que torna os vídeos similares. Não deixa de ser, no entanto, *uma forma de tocar Paris...* - como se o giro aleatório do globo terrestre em miniatura fosse substituído pelas programações algorítmicas ativadas pelo dedo que clica. Apesar de ter ficado disponível ao público durante alguns anos, para acesso pela plataforma *web*, o formato de apresentação do trabalho é uma instalação física composta por um totem de monitores conectados à rede para receber o fluxo informacional filtrado pela etiquetagem da obra. Empilhadas, as telas materializam a estrutura multipavimentar da torre.²⁶

Ainda tematizando a questão da visibilidade, mas através da crítica direta à mídia

televisiva, o vídeo *Boa noite, Fátima* (2008),²⁷ de Caio Rubens e Reinofy Duarte, ficciona o suicídio de um aparelho de TV, que se joga do alto de uma janela, enquanto uma ávida audiência clama embaixo: “Pula! Pula!” A crítica, portanto, é feita não somente ao meio, mas também à postura do público pronto para aplaudir e até mesmo entrar em cena nas espetacularizações propostas pela televisão. O nome do trabalho se refere ao cumprimento utilizado pelo apresentador Willian Bonner no Jornal Nacional da Rede Globo, dirigindo-se à então também apresentadora Fátima Bernardes.

A propósito da TV, outra crítica audiovisual marcante, esta feita com cenas captadas factualmente, é o documentário *A revolução não será televisionada* (2003),²⁸ de Kim Bartley e Donnacha O’Briain. O filme mostra a coadunação das redes midiáticas comerciais da Venezuela com a elite econômica do país, culminando no golpe de estado contra o presidente Hugo Chávez, em abril de 2002. Enquanto tais fatos aconteciam, os canais apoiadores de Chávez estavam fora do ar por conta de sabotagem técnica. Realizado por uma equipe que já estava há alguns meses no país para documentar a administração do presidente, o documentário é uma produção da TV irlandesa Rádio Telefís Éiríeann em parceria com a BBC que traz as movimentações populares no período, depoimentos de manifestantes e uma análise das veiculações da mídia local que foram praticadas em prol do golpe. No Brasil, o filme já foi transmitido diversas vezes pelas TV Câmara e TV Senado.²⁹

Sob o mesmo nome do documentário mencionado, um grupo de jovens realizadores iniciou em 2002 o que classificou como “antiprograma de TV”, feito de músicas, legendas, narrações, imagens jornalísticas e conteúdos artísticos, tudo isso editado em oito episódios de 25 minutos cada, que foram veiculados durante três meses pela TV a cabo (LIMA, 2018). Os episódios também já foram exibidos em mostras nacionais e internacionais; dentre eles, destacamos o primeiro episódio de *A Revolução Não Será Televisionada* (2002),³⁰ que contém o vídeo *Xuxa em Chamas* (2002), de Daniel Lima. De acordo com o dossier da Associação Cultural Videobrasil dedicado ao artista:

Quase um *readymade*, a obra do grupo A Revolução Não Será Televisionada apropria-se de trecho do programa infantil Xou da Xuxa em que um número de dança é subitamente interrompido por um incêndio no cenário. Desacelerado, o fragmento revela a trajetória rápida e surpreendente da criação à destruição da imagem. (VIDEOBRASIL, 2018)

Com uma adulteração do título da música “The revolution will not be televised”,³¹ de Gil Scott-Heron (1970), cuja tradução para o português nomeia as obras anteriormente citadas, o Coletivo Media Sana produziu o vídeo *A televisão não será revolucionada* (2006).³² Através da colagem de imagens e da repetição de áudios, o trabalho segue o viés de crítica ao meio televisivo, no qual as emissoras fazem uso das concessões públicas como se estas fossem privadas.

A questão do controle do sinal comunicacional é colocada, ainda, pelo vídeo *O Fim do Homem Cordial* (2004),³³ de Daniel Lisboa, no

qual o grupo rebelde SUB v2.7 (“subversão dois de julho”) sequestra uma figura política baiana, o “Cabeça Branca”, e exige que as imagens do feito sejam transmitidas ao vivo pela televisão. Seguindo à risca o décimo item do “Manifesto Cinematográfico Anticordial” (MCA) - a saber: “Aprendemos na TV o Terrorismo Audiovisual e vamos executá-lo.” (MCA, 2004) -, Lisboa realizou a obra com certa precariedade técnica compatível com o ambiente-limite de um sequestro terrorista, nesse caso retratado ficcionalmente com uma alusão ao então senador Antônio Carlos Magalhães (conhecido como ACM, mas também chamado de “Toninho Malvadeza”). Até aí, tudo poderia não passar de um vídeo caseiro, curto, feito com poucos recursos, não fosse a inserção de imagens reais de bastidores do telejornal baiano da emissora de TV pertencente a ACM, com o que o artista estremeceu o limiar entre ficção e realidade, construindo uma crítica aguda aos sistemas político e de comunicação da Bahia. Sobre o conceito e a produção do vídeo, Lisboa (2006) declarou:

Da mesma forma como, no sistema globalizado, o terrorismo ataca o império, no nosso contexto, o Terrorismo Audiovisual ataca o império audiovisual. Como eles, sabemos o poder da imagem. E também sabemos fazer malvadeza, malvadezas audiovisuais como aprendemos na TV com nossos amigos do Oriente Médio. *O Fim do Homem Cordial* é um sequestro audiovisual. Roubamos as imagens produzidas por eles, manipulamo-las e damos outro sentido a elas. Antropofagia audiovisual. O sequestro foi pago com os R\$ 8 mil que ganhamos em um festival realizado pelo governo do Estado. (LISBOA, 2006)

Embora tenha vencido o IX Festival Nacional de Vídeo Imagem em 5 Minutos (2004), promovido pelo poder estadual baiano, a obra não foi exibida na Televisão Educativa do estado (TVE-BA) como acontece com os vencedores do evento, além de ter sido vetada de participar da Mostra de Vídeos Jovens Realizadores Baianos, no ano seguinte, em Salvador. A censura do vídeo gerou protesto por parte dos profissionais do audiovisual na Bahia, em manifestações que fizeram projeção da obra em situações diversas (CMI, 2005), ratificando o segundo termo do manifesto-guia: “Nossos filmes não dependem de editais, de corporações, nem do governo para serem realizados e distribuídos.” (MCA, 2004). Conforme o MCA (2004) previa, as plataformas de vídeo *online* e de compartilhamento de arquivos da internet tiveram papel fundamental na disseminação do trabalho: “O ciberespaço é o ambiente onde nossos filmes se expandem.” (MCA, 2004).

Num movimento oposto - não de realidade ficcionada, mas sim de um “*reality show* ficcional” -, encontra-se o canal *lonelygirl15*³⁴ - perfil que esteve em atividade no YouTube por 10 anos (2006-2016), somando mais de 300 milhões de visualizações. O canal compôs o chamado “Universo LG15”,³⁵ criado por Miles Beckett, Mesh Flinders, Greg Goodfried e Amanda Goodfried, que girava em torno de uma garota de 15 anos interpretada por uma atriz contratada, cujo crescimento físico foi acompanhado pelo público seguidor do projeto. Os membros da comunidade podiam interagir entre si e com os personagens da webnarrativa, além de criar seus próprios vídeos de forma a colaborar com ela. Adulterando o próprio formato televisivo dos *reality shows*, o projeto chegou a ser considerado a primeira novela das novas mídias.

CONCLUSÃO

Os diversos exemplos que mencionamos neste artigo problematizam, cada um a seu modo, a questão videocrática. Conforme analisamos, o entendimento sobre o estatuto macropolítico da imagem é necessário para uma produção artística crítica - se esta já não é sua característica por princípio. É nesse sentido que Deleuze (1987) aponta para uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência: “[...] a arte é o que resiste [...]. Todo ato de resistência não é obra de arte, se bem que, de certa maneira, ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, entretanto, de certa maneira, ela o é.” (DELEUZE, 1987, tradução nossa).³⁶

Conceitualmente, destacamos “[...] o vídeo como travessia, campo metacrítico, maneira de ser e pensar ‘em imagens’.” (DUBOIS, 2004, p. 110). Assim, vale ressaltar a importância de uma ruptura da arte com o modo de subjetivação dominante, reunindo singularidades numa nova ética capaz de contragolpear os desenfreios fluxos de geração e consumo de imagens das diversas esferas da sociedade.

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas. (GUATTARI, 1992, p. 123)

Concluimos, com este trajeto, que a subversão no uso dos meios (gráficos, fotográficos e/ou videográficos) configura resistências

no sistema artístico-cultural, através de microfissuras na videocracia, significando um contraponto crítico à acuidade visual demandada e incitada pelos delírios de perfeição da era digital.

Referências

AGASSI, D. Entrevista sobre a obra *Subindo a Torre Eiffel*. *MIDIAMAGIA Blog* (Blogue), 02 mai. 2017. Disponível em: <<http://midiamagia.net/blog/entrevista-sobre-a-obra-subindo-a-torre-eiffel/>>. Acesso em 23 jun. 2018.

_____. *Subindo a Torre Eiffel*. 2009- 2015. Net arte/ Instalação.

A REVOLUÇÃO não será televisionada. Direção: Kim Bartley; Donnacha O’Briain. Título original: *The revolution will not be televised*. Irlanda, 2003, 74 min, son., color.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECERRIL, V. La era de la videocracia. *ABC.es*, Espanha, 26 jul. 2009. Disponível em: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-07-2009/abc/Espectaculos/la-era-de-la-videocracia_922841355869.html>. Acesso em 06 nov. 2017.

BRANT, L. Videocracia, um conceito convergente. *Cultura e Mercado* (Blogue), 17 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/videocracia-um-conceito-convergente/>>. Acesso em 01 nov. 2017.

CERQUEIRA, M. N. *Versos que me fizeram*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011. (col. futurArte poesia)

COLETIVO A Revolução Não Será Televisionada (ARNST). *A Revolução Não Será Televisionada*. 2002. Série de vídeos.

COMOLLI, J.-L. Sob o risco do real. In: COMOLLI, J.-L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. César Guimarães; Ruben Caixeta (orgs.). Trad. Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. p. 169-178. (col. Humanitas)

CTRL-V: video control. Direção: Leonardo Brant. Brasil, Espanha, Argentina, Estados Unidos, 2011. 54 min., son., color.

DANEY, S. Do desfilhar ao desfile. In: DANEY, S. **O cinema que faz escrever: textos críticos**. Coimbra: Angelus Novus, 2015. Clara Rowland; Francisco Frazão; Susana Duarte (orgs.). Trad. Joana Frazão; Ana Eliseu. p. 221-232.

_____. O therrorizado (Pedagogia godardiana). In: DANEY, S. **A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Trad. Marcelo Rezende. p. 107-114. (col. Mostra Internacional de Cinema)

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? [*“Qu’est-ce que l’acte de création?”*]. Conferência filmada na Fondation Européenne pour les Métiers de l’Image et du Son em 17 mai. 1987. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>>. Acesso em 23 ago. 2020.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010. 2ª ed. Trad. Peter Pál Pelbart. p. 223-230. (col. TRANS).

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. 3ª ed. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. (col. TRANS)

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver a imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-225. Trad. Carla Rodrigues (Coord.); Fernando Fragozo; Alice Serra; Marianna Poyares. (col. Filô/Estética)

_____. La imagen potente. **Canal Encuentro**, 17 nov. 2017, Vídeo da programação “La noche de la filosofía 2017: Una fiesta del pensamiento”, Centro Cultural Kirchner (CCK)/ Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos, Buenos Aires, 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/6uvGhCgupq0>>. Acesso em 14 jun. 2018.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Trad. Mateus Araújo Silva. (col. Cinema, teatro e modernidade)

FAROCKI, H. About ‘Prison Images’. **Harun Farocki (Site)**. Disponível em <<http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2000/prison-images.html>>. Acesso em 04 nov. 2017.

FEHLAUER, P. Notas de um percurso pela barbárie. In: GARAPA, Coletivo. **Postais para Charles Lynch**. 2016.

FILME QUE faz alusão a ACM é proibido na Bahia. **Centro de Mídia Independente (CMI)**, 03 jul. 2005. Disponível em: <<https://midia independente.org/pt/blue/2005/07/321995.shtml>>. Acesso em 28 jun. 2017.

FONTCUBERTA, J. Por um manifesto pós-fotográfico. **Revista Studium** 36, v. 67, n. 3, p. 118-130, jul. 2014, trad. Gabriel Pereira. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

FURTADO, J. O golpe será televisionado. **Blog de Jorge Furtado (Blogue)**, 10 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/o-golpe-ser%C3%A1-televisionado>>. Acesso em 28 jun. 2018.

GARAPA, C. **Garapa (Site)**. Disponível em: <<http://garapa.org/>>. Acesso em 28 nov. 2015.

_____. **Postais para Charles Lynch**. Livro de artista. 2016.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012. 2ª ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. (col. TRANS)

INEXTINGUISHABLE Fire. Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1969. 25 min., son., PB.

LA RABBIA. Direção: Pier Paolo Pasolini; Giovannino Guareschi. Roteiro: Pier Paolo Pasolini; Giovannino Guareschi. Itália, 1963. 104min., son., PB.

LIMA, D. A Revolução Não Será Televisada, 2002. *Daniel Lima (Site)*. Disponível em: <<http://www.danielclima.com/A-Revolucao-Nao-Sera-Televisada>>. Acesso em 28 jun. 2018.

_____. *Xuxa em Chamas*. 2002. Vídeo.

LISBOA, Daniel. *Entrevista - Dossier 017 / Daniel Lisboa*. [2006]. Entrevistadora: Teté Martinho. São Paulo: 2006. Realização: Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/541921/1774579>>. Acesso em 28 jun. 2017.

_____. *O Fim do Homem Cordial*. 2004. Vídeo.

LEMOS, A. Mídia Locativa e Territórios Informativos. In: Encontro da Compós, 8, 2009, Belo Horizonte, *Anais eletrônicos do XVIII Encontro da Compós*, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/ PUC-MG, 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1015.pdf>. Acesso em 06 nov. de 2017.

MACHADO, A. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007. p. 15-47.

MANIFESTO Cinematográfico Anticordial (MCA). Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/ffnews/images/Manifesto_Cinematografico_MovAC.pdf>. Acesso em 28 jun. 2017.

MEDIA SANA, C. A televisão não será revolucionada. 2006. Vídeo.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

TERAN, M. *Life: a user's manual*. Série de Performances multimídia. Projeção de vídeo.

MIGLIORIN, C. Carlos Magno: novas políticas da imagem. In: RODRIGUES, Carlosmagnó. *Videologia da libertação* (Blogue), 16 set. 2009. Disponível em: <<http://carlosmagnó-film.blogspot.com.br/>>. Acesso em 02 abr. 2015.

PAIK, N. J. *Experimental Television*. 1963. Videoarte.

PELBART, P. P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009. 2ª ed.

POISSANT, Louise et al. New Media Dictionary. *Leonardo - Journal of the International Society for the Arts*, Oakland, v. 34, n. 1, p. 41-44, fev. 2001 (parte II: Vídeo). Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1dictionary.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2014.

POSTAIS para Charles Lynch, do Coletivo Garapa. *Zum Revista de Fotografia*, Instituto Moreira Salles, São Paulo. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/bolsa/coletivo-garapa/>>. Acesso em 24 out. 2015.

PRISON Images. Direção: Harun Farocki. Alemanha, 2000. 60 min., son., color/PB.

RODRIGUES, C. Diários filmados [Vários]. Vídeos.

ROJAS MARCOS, L. El problema de la videocracia. *El País*, Espanha, 12 out. 1995. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1995/10/12/opinion/813452409_850215.html>. Acesso em 20 set. 2016.

ROSSI, A. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Trad. Eduardo Brandão.

RUBENS, C.; DUARTE, R. *Boa noite, Fátima*. 2008. Vídeo.

SCOTT-HERON, G. *The revolution will not be televised*. 1970. Álbum "Small Talk at 125th & Lenox Ave".

UBERMATIC. About 'Life: a user's manual'. *Ubermatic (Site)*. Disponível: <<http://www.ubermatic.org/life/>>. Acesso em 04 nov. 2017.

UM HOMEM com a câmera. Direção: Dziga Vertov. Título original: *Cheloveks kino-apparatom*. Roteiro: Dziga Vertov. Rússia, 1929. 68min., son., PB.

VIANA NETO, J. L'art du dehors: frontières & dépositions. In: MARTIN, P.; SOULAGES, F. (org). *Les frontières du flou*. Paris: L'Harmattan, 2013. v. 1. p. 187-194.

VIDEOBRASIL. Associação Cultural Videobrasil (Site). Dossier 014/ Daniel Lima. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/pt/dossier/obras/541953>>. Acesso em 28 jun. 2018.

VIDEOCRACIA: Ficção y Política. Direção: Jorge Luis Marzo; Arturo Rodríguez. Roteiro: Jorge Luis Marzo; Arturo Rodríguez (baseado no diário de Roberto Alfa). Espanha, 2012. 29min 52seg., son., color.

VIDEOCRACY. Direção: Eric Gandini. Roteiro: Eric Gandini. Suécia, 2009. 85min., son., color.

VOSTELL, Wolf. *Television Dé-coll/age*. 1963. Videoarte.

VIDEOCRACIA. In: Wikipedia, la enciclopedia libre. Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Videocracia>>. Acesso em 01 nov. 2017.

YOUTUBE (Plataforma de vídeo *online*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Vários acessos.

ZEFFIRO, A. The persistence of surveillance: the panoptic potencial of locative media. *Wi: Journal of the Mobile Digital Commons Network*, vol. 1, núm. 1, 2006. Disponível em: <http://wi.hexagram.ca/1_1_html/1_1_pdf/wi.1.1.andrea.zeffiro.pdf>. Acesso em 14 mai. 2008).

Recebido em: 01/05/2020

Aceito em: 05/06/2020

1 Obra disponível em: <https://youtu.be/8Ove1wy85ac>

2 Do original em inglês: "Because video is audio-visual in nature, video genres owe as much to the arts (literature, music, painting) as to the social sciences (history, sociology, philosophy) and media (film, television)." (POISSANT et al., 2001, p. 43).

3 Do original em espanhol: "En la videocracia la verdad pierde relevancia y es superada por el sensacionalismo." (ROJAS MARCOS, 1995).

4 Obra disponível em: <https://youtu.be/m-n-GqHweak>

5 Obra disponível em: <https://youtu.be/mqXTpEeotk>

6 Do original em espanhol: "En una videocracia, la clave del poder es la imagen, en Italia sólo un hombre ha dominado la imagen en los últimos tres decenios. Primero como magnate de la televisión, después como presidente, Silvio Berlusconi ha creado un binomio perfecto, caracterizado por la política y el entretenimiento televisivo, influenciando como nadie más, el contenido de la televisión comercial en el país." (GANDINI apud BECERRIL, 2009).

7 Do original em espanhol: "Mientras maquillaban al candidato, he pensado: esta es la auténtica política." (ALFA apud VIDEOCRACIA: POLÍTICA Y FICCIÓN).

8 Do original em espanhol: "Se denomina Videocracia al poderío de las imágenes sobre la opinión pública contemporánea. Las sociedades actuales están sumamente influenciadas por como las impactan la TV, el cine, Internet, y la publicidad." (WIKIPEDIA, 2017).

9 Do áudio original em francês: « Avant qu'on commence cette émission tu m'a demandé de regarde la caméra et je te l'ai dit: 'Non, je veux te regarder toi.' (...) Si je regardais seulement la caméra, je pense que ce serait une image de pouvoir. Si je te regarde toi là-bas, derrière la caméra, c'est une image de dialogue. Ce n'est pas pareil. Moi je m'intéresse à la puissance des images. Potencia, no poder. C'est très différent. Je crois même que la civilisation nous sommes ce n'est pas une civilisation des images. C'est une civilisation des clichés. Tu vois ce que je veux dire des clichés ? C'est-à-dire : le images qui prennent le pouvoir. Mais la plus belle image c'est celle qui a sa puissance mais elle ne cherche pas à prendre du pouvoir. C'est comme les paroles. Est-ce qu'un poème cherche le pouvoir sur l'autre ? Non. Et

il n'y a rien de plus beau qu'un poème. » (DIDI-HUBERMAN, 2017).

10 Do original em francês: « [...] les singularités de la résistance font que les images sont élaborées en exaltant de nouvelles connexions, toujours plus rapides, mais capables de causer des ruptures dans les signes iconiques actuels, de provoquer des fissures dans la loi de l'image visuelle. Ces expériences se rapportent à une autre déposition, tracée par une topologie du visible en plein devenir, qui pense (et fait) l'image à la puissance deux. » (VIANA NETO, 2013, p. 189).

11 Do original em francês: « La déposition comme témoignage et abdication de l'image reconnaissable est peuplée de solitude. Solitude nécessaire pour créer l'image de l'image, comme un double coup où les mécanismes iconiques deviennent dispositifs de doute, d'interrogation. C'est l'instant où l'image et la pensée se livrent au moment de l'événement et aux expériences limitrophes des forces qui résistent. » (VIANA NETO, 2013, p. 190).

12 Do original em inglês: "The cinema has always been attracted to prisons. Today's prisons are full of video surveillance cameras. These images are unedited and monotonous; as neither time nor space is compressed, they are particularly well-suited to conveying the state of inactivity into which prisoners are placed as a punitive measure. The surveillance cameras show the norm and reckon with deviations from it." (FAROCKI, 2017).

13 Obra disponível em: <https://youtu.be/FUnTxoMl5k8>

14 Obra disponível em: <https://youtu.be/8ay4lschOBw>

15 Blogue "Videologia da libertação": <http://carlosmagno-film.blogspot.com.br/>

16 Imagens da obra disponível em: <<http://www.ubermatic.org/?p=221>>. Vale apontarmos a seguinte curiosidade: "O título Life: a user's manual é tirado de um romance com o mesmo nome, de Georges Perec. Em seu romance, ele tira a parede exterior de um prédio de dez andares em Paris e procede a descrever o interior de cada apartamento e as histórias de seus habitantes. Como observadores, somos conduzidos através de uma sequência de leituras e visualizações à medida que navegamos mentalmente de um apartamento para o outro." (UBERMATIC, 2017). (Do original em inglês: "The title Life: a user's manual is taken from a novel of the same name by Georges Perec. In his novel, he peels away the

outer wall of a ten story building in Paris and proceeds to describe the interior of each apartment and the stories of its inhabitants. As observers, we are led through a sequence of readings and views as we mentally navigate from one apartment to the next." (UBERMATIC, 2017)).

17 Do original em inglês: "The action of walking through the city and intercepting wireless surveillance feeds becomes a journey narrative of transient states, interwinings between place and non-place, between the visible and the invisible, as one moves through and inhabits both the physical and the mediated. The city is a 'network of nowheres' defined by transience and absence, by borders and borderland states." (UBERMATIC, 2017).

18 Do original em inglês: "[...] invisible and pervasive - nowhere and yet everywhere - reconfiguring the dynamic between seer and seen; one is 'watched' all the time, yet by no one and from nowhere is particular." (ZEFFIRO, 2006, p. 9).

19 "Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição." (DELEUZE, 2010, p. 226).

20 Do áudio original em francês: « Voyez en quoi un contrôle ce n'est pas une discipline. Je dirai, par exemple, que dans une auto-route vous n'enfermez pas les gens, mais en faisant des autoroutes vous multipliez des moyens de contrôle. Je ne dis pas que ce soit ça le but d'une auto-route, mais des gens peuvent tourner à l'infini sans être du tout enfermés, tout en étant parfaitement contrôlés. C'est ça notre avenir : une société de contrôle et non une société de discipline. » (DELEUZE, 1987).

21 Transcrição do texto inserido para adulteração do código informacional da imagem: "parabéns a todos que participaram/ do linchamento/ muitos socos, chutes../ vcs são o orgulho da nação/ continuem assim/ e vamos lincar mais bandido desgraçados/ e torturados até a morte/ afinal nada mais justo do que uma bela porrada em um filho da puta que rouba um trabalhador".

22 <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/policies/#community-guidelines>

23 Obra disponível em: <https://youtu.be/J1NFgPWCctI>

24 Segundo define Fontcuberta (2014), “Efetivamente, a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida online. [...] [Ela] habita a internet e seus portais, isto é, as interfaces que hoje nos conectam ao mundo e veiculam boa parte de nossa atividade. [...] a pós-fotografia é o que resta da fotografia.” (FONTCUBERTA, 2014, p. 122; 130).

25 Texto original “Por un manifesto posfotográfico”, publicado em 11 mai. 2011, no *Jornal La Vanguardia* (Barcelona, Espanha). Sobre a grafia do conceito, adotamos o termo tal qual aparece no título traduzido para o português (“pós-fotográfico”) e seu substantivo correspondente, “pós-fotografia”.

26 Vídeo de documentação da instalação *Subindo a Torre Eiffel*, na exposição “Demasiada Presença”, realizada na Escola São Paulo, em mai. 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=KgmRIOgFHic>

27 Premiado como Melhor Vídeo de Jovem Realizador (Prêmio Vito Diniz), no XII Festival Nacional de Vídeo Imagem em 5 Minutos (2008). Obra disponível em: <https://youtu.be/VldfQgzXrd0>

28 Obra disponível em: <https://youtu.be/MTui69j4XvQ>

29 No ensejo da discussão, é possível dizer que, no contexto brasileiro recente, o golpe foi televisionado, aproveitando a expressão de Jorge Furtado (2013), já que foram veiculadas pela TV as votações referentes ao arquitetado impedimento da continuidade do mandato de Dilma Rousseff como presidenta do Brasil, além da construção da narrativa polarizada de um país verde-amarelo versus as bandeiras vermelhas de luta ou mesmo as consideradas por demais coloridas, por isso “fora do tom”.

30 O vídeo recebeu Menção Especial da Comissão de Premiação do VIII Festival Nacional de Vídeo Imagem em 5 Minutos (2003). Obra disponível em: https://youtu.be/mXOf_J2QTUo. Equipe de realização do Coletivo A Revolução Não Será Televisada: Daniel Lima, Fernando Coster, André Montenegro e Daniela Labra.

31 Na música “The revolution will not be televised”, Gil Scott-Heron (1970) diz:

“[...]

The revolution will not be brought to you by Xerox
In 4 parts without commercial interruptions

[...]

The revolution will be no re-run brothers
The revolution will be live.”
(SCOTT-HERON, 1970)

32 Obra disponível em: <https://archive.org/details/ATelevisaoNaoSeraRevolucionada>

33 Obra disponível em: <https://vimeo.com/29635293>

34 Canal do web “reality show” lonelygirl15: <https://www.youtube.com/user/lonelygirl15/about..> Os vídeos foram postados de 22 jul. 2006 (<https://youtu.be/qwklflbSAgA>) a 16 jun. 2016 (<https://youtu.be/dZN-Wye4rDE>).

35 Site “Universo LG15”: <http://www.lg15.com/>

36 Do áudio original em francês: « [...] l’art c’est ce qui résiste [...]. Tout acte de résistance n’est pas l’œuvre d’art, bien que, d’une certaine manière, elle en soit. Tout œuvre d’art n’est pas un acte de résistance et pourtant, d’une certaine manière, elle l’est. » (DELEUZE, 1987).