

## *Espectáculo e sensações - o audiovisual no YouTube e as permanências do regime de atrações*<sup>1</sup>

### *Spectacle and sensation - audiovisual in YouTube and the permanence of attraction regime*

Mariana Baltar<sup>2</sup>  
Adil Giovanni Lepri<sup>3</sup>

**Resumo:** *Este artigo argumenta por uma aproximação entre a espetatorialidade e estética do audiovisual na web e a experiência do cinema de atrações. Nossa reflexão se sustenta a partir da análise de um caso em particular, mas que nos parece sintomático, para demonstrar como a retórica comum encontrada na maioria dos audiovisuais do YouTube faz uso intenso do endereçamento direto ao espectador, da força performática da imagem e do corpo em movimento para a câmera e da lógica do excesso que marca o sensacionalismo, através de uma espetatorialidade participativa, fragmentária e errante, muito eficaz na captura da atenção sensorial e emotiva do público e do consumidor. São tais características que nos fazem perceber tais audiovisuais como permanências do regime de atrações.*

**Palavras-Chave:** *1. Cinema de atrações. 2. Espectáculo. 3. Youtube 4. Manifestações políticas*

**Abstract:** *This article argues that web based audiovisual spectatorship and aesthetics entail some level of proximity with cinema of attractions experience. We focus on a particular case example, one that seems symptomatic, to demonstrate how the common rhetoric found in most YouTube videos makes intense use of performatic image and moving body towards the camera, directly addressing the spectator and the aesthetic excess associated with sensationalism. Such elements convey a participative, erratic and fragmentary spectatorship, highly effective in the capture of the audience's and consumer's sensorial and emotive attention. It is such characteristics that lead us to perceive such videos as persistency of attractions regimen.*

**Keywords:** *1. Cinema of attractions 2. Spectacle. 3. Youtube 4. Political demonstrations*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, fotografia e audiovisual do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Professora do PPGCine/UFF, doutora, marianabaltar@gmail.com

<sup>3</sup> Doutorando do PPGCine/UFF, adillepri@gmail.com

## 1. Introdução

Imagens e sons em movimento se ramificaram em diversos formatos e produtos de apelo ao público, configurando lucrativas formas de entretenimento e espetáculo que atravessou a experiência cotidiana dos sujeitos. Ao longo do século XX, pelo menos depois da sua primeira década, a forma hegemônica do entretenimento através de imagem e som em movimento era o cinema - entendendo-se por isso a exibição coletiva e pública de produções hegemonicamente narrativas (ênfase no termo hegemonicamente, uma vez que, sabe-se, o filme narrativo não era, nem de longe, a única forma do cinema). As primeiras décadas do século XXI viu florescer um, suposto, novo regime de produções e espetatorialidade com os produtos audiovisuais sendo realizados e compartilhados na web para consumos cada vez mais intensos, individuais e fragmentados.

Contrários ao discurso que preconizava a morte do cinema, que parecia imperar na segunda década do XXI, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) afirmavam que a cultura midiática do mundo globalizado capitalista entrava na era do hipercinema, constituindo o que os autores chamam de uma cultura telânica; uma era onde a tela toma o espaço total e cotidiano e a forma cinema se multiplica, fragmenta e segue sendo o lócus onde se projetam desejos e sonhos da vida societária: "Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tela nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática" (2007, p. 12).

O objetivo geral deste artigo é argumentar por linhas de aproximação entre a espetatorialidade e estética do audiovisual na web com a experiência do cinema de atrações. Nossa reflexão se sustenta a partir da análise de um caso em particular, mas que nos parece sintomático do que hegemonicamente se apresenta como produtos audiovisuais no contexto da Web, em particular na plataforma YouTube<sup>4</sup>. Claro que outras realizações audiovisuais circulam na internet - e merece destaque aqui a crescente produção de documentários interativos e webséries - contudo, parece-nos que um modo hegemônico de consumo de

---

<sup>4</sup> O YouTube é uma plataforma de compartilhamento de vídeos fundada em 2005 e comprada pelo Google em 2006. O site possui uma série de funcionalidades de interação entre os usuários, sempre a partir dos vídeos postados, com espaços para comentários e ferramentas de compartilhamento em outras redes sociais, privilegiando uma lógica na internet conhecida com a web 2.0, em que a interação entre os usuários é o centro do seu funcionamento. O YouTube não é a única plataforma voltada para compartilhamento de vídeos, outras como Vimeo, Daily Motion e Twitch também oferecem um ambiente para upload e transmissão de vídeos ao vivo, porém o YouTube segue sendo o mais acessado com mais de 1 bilhão de usuários, segundo dados da empresa.

audiovisual produzido diretamente para a espetatorialidade da internet se dá numa apreensão principalmente via YouTube.

Nos mais de dez anos de existência da plataforma, esta foi se consolidando cada vez mais como uma esfera de compartilhamento das expressões dos indivíduos - sempre ávidos em se fazerem existir a partir da produção de sua autoperformance e visibilidade. A plataforma também foi se tornando a esfera privilegiada de manipulações políticas disfarçadas em meras expressões individuais e banalidades cotidianas e, acreditamos, pode-se depreender um certo modo estético recorrente nas suas produções audiovisuais que intensifique tais efeitos políticos no uso amplo de uma retórica sensacionalista. São muitos os trabalhos acadêmicos sobre a plataforma - sua trajetória, suas formas de negócio, os fenômenos dos *Youtubers* e outros sujeitos comuns alçados ao estatuto de celebridades<sup>5</sup> - porém poucos são os trabalhos que se dedicam a pensar a partir do arcabouço teórico das análises da imagem e da espetatorialidade, conectando o fenômeno com uma larga trajetória de entretenimentos populares sensacionalistas da qual o cinema, em muitas medidas, faz parte.

A retórica comum encontrada na maioria dos audiovisuais do YouTube faz uso intenso do endereçamento direto ao espectador, da força performática da imagem e do corpo em movimento para a câmera e da lógica do excesso que marca o sensacionalismo. O regime de espetatorialidade hegemônico da plataforma - participativo, fragmentário e errante - privilegia tal retórica, pois esta é, como sabemos desde o final do século XIX, muito eficaz na captura da atenção sensorial e emotiva do público e do consumidor<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Apenas para citar alguns desses trabalhos de referência, temos o livro de Michael Strangelove, *Watching YouTube: extraordinary videos by ordinary people*, (2010), o trabalho de Lev Manovich em "The Language of New Media" (2002) é basilar, assim como a pesquisa de Burgess e Green apresentada no livro "YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade" (2009). Ou mesmo artigos apresentados em outros GTs da Compós ao longo dos anos, tais como "*Videotrash - O YouTube a Cultura do "Spoof" na Internet*", de Erick Felinto (2007), apresentado no GT Comunicação e cibercultura; "*A construção do usuário na cultura audiovisual do YouTube*", de Sônia Montão (2016), apresentado no GT Cultura das Mídias; "*Consumo midiático: youtubers e suas milhões de visualizações. Como explicar*", de Clotilde Perez e Eneus Trindade (2017), apresentado no GT Consumo e Processos de comunicação; e o artigo de Lígia Lana (2015), apresentado no GT Estudos de Televisão, "*É muito íntimo: vlogs femininos, fama e linguagem televisiva no YouTube*". Embora sejam contribuições fundamentais, nenhum destes trabalhos percebe ou enfatiza os vínculos da plataforma com a história dos entretenimentos populares e sensacionalistas modernos da qual o cinema é um meio e mediação protagonista. Por isso, defendemos ser pertinente a reflexão sobre o YouTube e o audiovisual na web de um modo geral desde uma abordagem em diálogo com a teoria do cinema para somar às reflexões já tecidas sobre o assunto no campo midiático de um modo geral.

<sup>6</sup> Ultrapassa os limites desse artigo se debruçar sobre esse argumento das relações de eficácia do sensacionalismo e do excesso na captura e estímulo do sujeito moderno. Nesse sentido, nos remetemos ao livro organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz, *Cinema e invenção da vida moderna*, em especial o artigo de Ben Singer (2001). Atravessando tal ideia, está o seminal ensaio de Georg Simmel - *Metrópole e a vida mental*. Também remetemos às formulações sobre o excesso e a pedagogia das sensações desenvolvidas por Mariana Baltar (2012).

Nas linhas que se seguem, queremos mostrar como esse cenário se remete e encontra linhas de aproximação com a espetatorialidade própria do cinema de atrações (tanto do ponto de vista das formas de consumo e recepção, quando do ponto de vista da estética que prevalece nesse ambiente midiático da web), acabando por constituir uma das faces da atualização de um regime de atrações no contemporâneo.

Interessa-nos sobretudo demarcar como o endereçamento ao espectador e a ênfase em uma retórica sensacionalista e do excesso que intensifica os diálogos entre o corpo na tela e o corpo do espectador são características hegemônicas do audiovisual na plataforma YouTube e, acreditamos, como tais características performam aspectos políticos do cotidiano sob a couraça da banalidade e do efeito de real que acabam por mobilizar julgamentos simplistas e morais. Nos últimos anos, em meio a golpes parlamentares e judiciais e a um acirramento da crise política, o Brasil viu surgir nas redes sociais e, especialmente no YouTube, uma enxurrada de vídeos feitos pelos usuários como contraponto ao discurso audiovisual produzido pela mídia hegemônica. À direita ou à esquerda, tais vídeos buscam expressar para a população entendimento do sujeito ordinário, traduzindo assim a complexa tensão política em polaridades de cunho moral de intenso e imediato engajamento, apreensão e identificação. Há, argumentamos, uma dimensão de regulação política que é quase inerente ao fluxo do sensacional e que perpassa o audiovisual na web.

O audiovisual é importante instrumento de registro de manifestações políticas e, na internet e particularmente nas redes sociais, ganha algumas especificidades que se relacionam com a técnica de captura e a forma de difusão. Argumentamos que tais imagens já se configuram em um código em si, onde os movimentos da câmera (muito frequentemente câmeras de celulares e smartphones) e enquadramentos presentificam esta como extensão cotidiana e individual do sujeito no interior dessas manifestações, nos posicionando, enquanto espectadores, como participantes destas.

Levy (1995) argumenta que a técnica é condicionante para os processos políticos e sociais, mas não determinante. Nesse sentido, pensar o audiovisual como registro de protestos políticos na internet a partir das condições de captura das imagens é fundamental, já que o smartphone e a estética condicionada por este dispositivo, se configura uma forte tendência destes vídeos. Os audiovisuais que têm manifestações políticas como objeto da captação podem ter diferenças entre si – se apresentando de forma episódica e curta, ou em fluxos de longa duração a partir de transmissões ao vivo – mas suas similaridades apontam para as marcas de

sua técnica de captura e difusão: a câmera como extensão do corpo em enquadramentos e desenhos sonoros que intensificam o efeito de real e do calor do registro.

Desenvolveremos nosso foco de análise no canal do YouTube “Mamaefalei”<sup>7</sup> pois este objeto fala de um lugar de explícita manipulação política fazendo uso de diversas produções audiovisuais feitas em contextos de manifestações políticas. O canal também oferece aos seus espectadores outros tipos de vídeos, como discursos de opinião no formato *vlog*, entrevistas com figuras da política ou do mundo corporativo, comentários de questões da atualidade e dos vídeos e discursos de adversários políticos, entre outros. Porém foi através dos vídeos do calor do momento das manifestações que o “Mamaefalei” foi construindo sua marca, contando hoje com mais de 880 mil inscritos, uma média de 400 a 500 mil visualizações nos vídeos da série “Manifestações” (com alguns exemplos chegando a 1 milhão de visualizações) e um número de cliques em “Gostei” que oscila entre 70 e 100 mil.

O canal do YouTube “Mamaefalei” mantém uma unidade temática e ideológica mais à direita e identificada com o liberalismo econômico e o conservadorismo de costumes. Todos os vídeos são apresentados por Arthur do Val, dono do canal e membro da direção do Movimento Brasil Livre (MBL). Do Val também figura frequentemente nos vídeos do canal oficial do MBL, configurando-se como elo de continuidade entre esses diferentes produtos. A maior parte da produção original do “Mamaefalei” se encontra no YouTube<sup>8</sup>, plataforma que decidimos privilegiar na análise, colocando ao centro da análise fílmica um vídeo em especial “MTST - Acampamento Paulista”<sup>9</sup>, mas fazendo a reflexão a partir da organização do conteúdo do canal como um todo e de outros vídeos da série “Manifestações”, que possui o maior número de visualizações do canal.

Dessa forma, estabelecendo uma conexão analítica entre um vídeo específico e o conjunto das produções exibidas no canal, estamos chamando atenção para um aspecto central da especificidade dos audiovisuais nas chamadas novas mídias: a dimensão dialógica e

---

<sup>7</sup> Parece-nos importante declarar que, embora ideológica e eticamente não concordemos com o conteúdo do canal em questão, acreditamos na importância da análise séria deste objeto no contexto político e social que o país atravessa, marcado pela intolerância, fundamentalismo e recusa ao diálogo, sobretudo por parte de setores organizados mais à direita. Nesse sentido a investigação dessas imagens que sustentam e perpetuam certos discursos são chave fundamental para compreendê-los.

<sup>8</sup> O “Mamaefalei” possui também uma fanpage no Facebook onde reposta certos vídeos do canal do YouTube; estes vídeos porém são mais curtos, utilizando imagens de outras fontes e inserindo grafismos explicativos e que fazem alusão ao MBL e chamam atenção para o próprio canal. Nesse sentido, a fanpage privilegia mais a disseminação de notícias (feito também a partir do compartilhamento de links de veículos da imprensa) e a repercussão de vídeos feitos por outras pessoas.

<sup>9</sup> <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W5TjIRqJsJ4>> Acesso em 15/01/2018.

dialética que os produtos mantem entre si, a despeito da sua aparente aleatoriedade e fragmentação. Tal aspecto, faz eco ao que Manovich (2002) ressalta sobre a tendência das novas mídias, como a internet, de organizar o conteúdo como uma base de dados, onde as partes diferentes se relacionam entre si de forma a revelar significados, de natureza política diríamos, na sua condição de coleção mais do que na de uma obra sozinha.

Nosso argumento e objetivo com este artigo é convocar a teorização do regime de atrações para pensar – a partir do “Mamaefalei” – tanto o papel dos apelos sensacionalistas que a câmera como extensão do corpo na captura da atenção do espectador pode operar, quanto na importância de uma espetatorialidade que se dá na interconexão entre fragmentos e coleções.

## **2. Regime de atrações e as permanências do sensacionalismo moderno - a captura do espectador e o sensacionalismo como chave política**

Parece-nos fundamental elaborar uma reflexão que proponha a ideia de um regime de atrações para além de um cinema de atrações, pois a noção de regime amplia a dimensão especificamente material do conceito e o alia a uma rede mais complexa que envolve o tecido audiovisual (sua materialidade) e dispositivos e experiências de espetatorialidade que engendram modos de endereçamento do espectador centrados na dimensão sensorial e afetiva.

Em artigo de 1997, Miriam Hansen aponta para um paralelo entre a espetatorialidade do primeiro cinema e aquela experimentada no contemporâneo, argumentando, ao cabo, como a dimensão fragmentária, de hegemonia de uma lógica de performance (do corpo e do aparato cinemático) e de convite à interação sensorial e sensacional comuns aos dois contextos impactam profundamente a dimensão da esfera pública.

Mesmo considerando que a experiência contemporânea é marcada por uma lógica de hiperindividualização e modos domésticos e privatizados de consumo, Hansen afirma que: "Em mais de um modo, formas contemporâneas de cultura midiática evocam paralelismos com o primeiro cinema (1997, p. 137).

O conceito de cinema de atrações foi desenvolvido para pensar o primeiro cinema (grosso modo até 1910) do ponto de vista estético e de seus circuitos e modos de exibição. Mas o próprio Tom Gunning (2006) indica que o conceito vai além desse marco temporal/histórico e que o cinema de atrações sobrevive nas vanguardas, em gêneros como o musical e no "cinema de efeitos" especiais.

O impacto do conceito proposto por Gunning e Gaudreault se dá sobretudo no campo dos estudos históricos e consegue lançar um olhar mais valorativo ao chamado primeiro cinema, entendendo que aquilo que até então na historiografia era visto como um cinema primitivo (a partir de termos de certo modo pejorativos como teatro filmado, narrativa rudimentar) respondiam na verdade por um sistema complexo com raízes em outros entretenimentos sensoriais populares e fundado em torno do maravilhamento das máquinas do visível e sua possibilidade de dar a ver o espetáculo do corpo em movimento para uma audiência sempre ávida por entretenimentos sensacionalistas.

Sobre o impacto das formulações em torno do conceito de atrações no discurso da historiografia do cinema, Auerbach escreve:

This paradigm is powerful because it promises to account for so much, not simply explaining how this first decade of cinema differed sharply from the classic Hollywood narratives that followed but also how such "attractions" bear close affinity to avant-garde and post Hollywood productions, including contemporary new media." (2007, p.3)

Thomas Elsaesser (2006) reitera que as atrações "ao se focar menos na progressão de uma narrativa linear, consegue capturar a atenção do espectador para uma peculiar forma de mostrar, e com isso, uma especial economia de atenção e envolvimento sensorial" (Elsaesser, 2006: 207)<sup>10</sup>.

O Cinema de atrações se baseia na qualidade de **mostrar** mais do que na faculdade da narração (a dimensão narrativa entendida como storytelling). Tal dimensão do mostrar acaba por reconhecer e instaurar a figura do espectador, o que é algo que se estabelece pelo comportamento explicitamente demarcado do aparato cinematográfico - especialmente a coreografia da câmera na relação com os corpos na tela, a singularização da *performance* das ações e gestos desses corpos voltadas para o olhar da câmera (e correlatamente para o nosso olhar).

O termo, inspirado na *montagem de atrações* de Eisenstein, não esconde os vínculos sensacionalistas que a formulação original do russo empregava ao conceito. Para Eisenstein, uma montagem de atrações era o momento, necessário, de engajar emocionalmente o espectador - através de choques e ações corporais sensacionais - para direcioná-lo a uma dada

---

<sup>10</sup> "by focusing less on linear narrative progression, manages to draw the spectator's attention to a unique form of display, and thus a special economy of attention and sensory involvement" (Elsaesser, 2006: 207)

orientação ideológica. As atrações no sistema de Eisenstein eram estratégicas politicamente pelo poder mobilizador do corpo do espectador. O russo desenvolveu uma montagem (teatral e cinematográfica) a partir das atrações colocando em uso justamente as expressões sensacionalistas mais populares como o teatro excessivo e expressivo do horror e do grotesco cômico do Grand-Guinol, as performances do music hall e do circo.

É central para a ideia de atrações a dimensão de performance e a sua capacidade de provocar agitação (excitação) no espectador. Do ponto de vista estético, é possível pensar o regime de atrações como fragmentário, estimulante e excitante, pois potencializa a relação atávica do espetáculo do corpo (na tela e também o corpo do espectador) como algo capaz de convocar a um certo engajamento afetivo que se coloca na ordem do sensorial e do sentimental.

Na lógica das atrações, a captura do espectador também se dá a partir da espetacularização das características próprias do aparato (a performance do corpo da câmera como espetáculo e atração). Nesse sentido, as atrações se fazem no corpo do filme - e podem ser percebidas como performance e como intensificação do efeito afetivo e espantoso (astonishment) do espetáculo cinemático.

Nos exemplos mais clássicos citados pelos historiadores do primeiro cinema, tais como *The Electrocutation of an Elephant* ou *The Gay Shoe Clerk* (ambos de 1903, Edison Co., direção atribuída a Edwin Porter), há subjacente ao tema e ação dramática mostrados uma exaltação espetacular do próprio aparato cinemático.

Ao trabalhar de modo mais específico as relações entre atrações e o musical, Pierre-Emmanuel Jaques (2006), reitera que as atrações configuram irrupções no interior de um filme estruturado pelo regime da narrativa integrada e que enquanto tal, apresentam-se como espetáculo puro (pure show). Segundo o autor, as atrações literalmente irrompem a narrativa e com isso, acabam estabelecendo uma relação especial com o espectador que, "longe de negar sua presença, procura confrontá-lo", e assim, "ao nos apontar, as atrações tentam nos perturbar, surpreender, provocar e até arrebatá-lo" (Jaques, 2006.282)<sup>11</sup>.

A capacidade da câmera de nos colocar diante daquelas cenas (do elefante tombando, do close-up no tornozelo desnudo da moça, para lembrar dos exemplos citados acima) é exaltada

---

<sup>11</sup> "the attraction characteristically and literally 'burst in'. Hence, attraction is quite similar to pure show. Secondly, attraction affects the time construction of film by breaking into the process of storytelling. Attraction is therefore seen as a potential danger to textual cohesion. Thirdly, establishes a very special relationship to its spectator. Far from denying its presence, it seeks confrontation. By pointing at us, attraction tries to unsettle, surprise, provoke and even assault us." (Jaques, 2006.282)

na própria retórica da cena. Esta mesma dimensão nos parece presente de modo geral nos audiovisuais do Youtube, quando os sujeitos e suas câmeras se performam exaltando sua presença e o calor do momento; nos convocando a ser cúmplices nessa tecnologia maravilhosa que nos une em imagens e sons. Nosso argumento, é que a ênfase na dimensão espetacular e de atrações catalisa o engajamento passional e afetivo do espectador e que há nesse engajamento uma dimensão de regulador político.

No sistema geral de exibição do primeiro cinema, o espectador era colocado diante de programas caracterizados por uma diversidade de obras, estilos, produções. De um modo geral, na maioria das cidades modernas entre os anos de 1900 e 1909, uma sessão do "cinematógrafo" era composta por filmes de atualidade ou vistas, performances chocantes (de cunho pornográfico ou violento) e muitas filmagens a partir de veículos em movimento. O sucesso junto ao público se amparava numa ampla rede intertextual que ligava o que se mostrava nas telas com temas e cenários partilhados pelos espectadores ou que apelavam para a curiosidade ante o desconhecido através de um chamamento testemunhal (do tipo venha ver isso que posso te mostrar). Pesquisadoras como Linda Williams (1999) e Miriam Hansen (1997) chamam atenção ao valor do apelo sensacional que os filmes do primeiro cinema dirigiam aos espectadores e, argumenta Hansen, esse apelo sensacional vincula o cinema aos outros entretenimentos populares da época.

Gostaríamos de ressaltar que tais entretenimentos populares também pautavam seu sucesso comercial na junção entre consumo fragmentado e retórica sensacionalista que ao mesmo estimulava os sentidos dos sujeitos modernos e organizava em uma cognição polarizada comum o cotidiano intrinsecamente disperso, estimulante e ambivalente da vida urbana e moderna. Nesse sentido, é fundamental lembrar do romance folhetim e do teatro melodramático, entre outros - pautados em uma estética do excesso (modo central da retórica sensacionalista) - e como ambos foram fundamentais para na construção, e ativação, de uma pedagogia que atua na organização da vida cotidiana extremamente implicada na modernidade. Uma pedagogia da vida moderna que se implementa não apenas por um fluxo discursivo ligado às instituições e práticas em torno da racionalidade; mas através do poderoso conjunto de práticas vinculadas às sensações.

Entendemos, junto com Ana Enne (2007), que o sensacionalismo é um processo cultural que diz respeito aos modos de permanência e mediação de matrizes populares que sobreviveram e se rearticularam ante ao projeto racionalista e domesticador do fluxo sensorial

e emocional da modernidade. A partir de uma ampla análise de trabalhos que se dedicaram a definir as características da imprensa sensacionalista, Enne as sintetizou em alguns aspectos, que valem a pena ser lembrados aqui, pois iremos reencontrar variantes de alguns destes aspectos nos audiovisuais produzidos para o YouTube analisados aqui.

a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual; b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando em uma relação de cotidianidade com o leitor; c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (arma “fumegante”, voz “gélida”, “tremor” de terror etc.) (...); d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes(...); e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta. (Enne, 2007, p.71)

O que estes aspectos têm em comum é uma retórica de apelo visual e excessiva que busca capturar o leitor fazendo ecoar na tessitura do texto clichês, estereótipos e símbolos que se cristalizaram no imaginário cultural partilhado entre narrativa e público. Tal retórica, pautada no modo de excesso, acaba por fazer um chamamento passional e afetivo ao leitor/espectador/consumidor. O excesso se endereça ao sensorial e ao sentimental do público, forjando uma espécie de convite a um engajamento afetivo e com ele a uma apreensão emotiva da realidade. Para catalisar esse convite, o apelo ao visual é elemento fundamental, conduzindo ao que Peter Brooks (1995) define como “superdramatização” da realidade através de uma estética do arrebatamento. A superdramatização e o arrebatamento constroem entre discurso e espectador uma espécie de cumplicidade.

Trata-se de uma pedagogia moralizante fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas, baseada no “ensinamento” do público, através da cultura midiática, de um modo de perceber, organizar e reagir ao mundo a partir da sensação. Arrebatamento, choque, desejo, medo são alguns dos estímulos sensoriais e sentimentais que afetam o corpo do espectador e o fazem engajar-se na narrativa. A eficácia da pedagogia das sensações se dá pelo uso de certos elementos estilísticos e códigos culturais que, repetidos à exaustão, têm a potência de mobilizar um prazer corporal e sentimental no espectador que provém justamente do reconhecimento desses próprios elementos. (Baltar e Sarmet, 2016, p.114)

Autores como Ben Singer (2001) e Vanessa Schwartz (2001) estabelecem ligações diretas entre os entretenimentos populares do século XIX, o sensacionalismo e a “invenção” do cinema.

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

Queremos argumentar que estas facetas são especialmente importantes na espetatorialidade do YouTube. O texto de Hansen foi escrito antes do advento do YouTube, e, no entanto, ele parece visionário ao estabelecer a conexão entre a espetatorialidade e a estética do cinema de atrações e o contexto contemporâneo:

Filmes e cultura midiática contemporâneas parecem estar se voltando para um estado em que o transitório e as práticas efêmeras estão se coadunando; a instituição cinema está cada vez mais fragmentária e dispersa e tradicionais hierarquias de produção, distribuição e exibição perderam sua força. (Hansen, 1997, p. 139)<sup>12</sup>.

Nosso argumento é que o modo YouTube de ver imagens e sons se constitui num emaranhado de *youtube of attractions* que chama ainda mais atenção do público pelo caráter privado e cotidiano. Justamente por serem produções que calcam sua força e apelo nas dinâmicas da cultura participativa - que, conforme teoriza Jenkins (2006), altera a hierarquia entre produtores e receptores - e na construção discursiva do testemunho e da autenticidade do sujeito ordinário, comum (usuário) que gera o conteúdo. Atravessado por esse apelo (da dimensão participativa do usuário), os endereçamentos diretos ao espectador feitos nos vídeos potencializam sua força espetacular e sensacionalista.

As imagens produzidas no calor dos acontecimentos – imagens de manifestações políticas, por exemplo, como as que povoam o YouTube -, mobilizam o espectador em algo que nos parece ser um duplo lugar na esfera do sensorial e sensacional: a convocação participativa do ato de testemunhar e o “valor” espetacular das imagens que carregam materialmente o signo do real<sup>13</sup>. A importância da convocação espetacular e passional das

---

<sup>12</sup> Contemporary film and media culture seems to be reverting to a state in which transitory, ephemeral practices are mushrooming, the institution of cinema is increasingly fragmented and dispersed, and long standing hierarchies of production, distribution, and exhibition have lost their force

<sup>13</sup> Não vamos aqui detalhar as implicações dessa expressão, signo do real, mas remeter à discussão a partir do conceito de efeito do real, de Roland Barthes, realizada em Baltar (2014), onde a autora reflete sobre a construção

imagens na relação com o espectador é tema de reflexão de Jane Gaines (1999). Ao analisar o chamado “documentário radical”, aquele que busca acima de tudo produzir mobilização em torno de uma determinada causa, a autora ressalta:

(...) o filme documentário que usa realismo para fins políticos tem um poder especial sobre o mundo do qual é cópia porque deriva seu poder daquele mesmo mundo. (A cópia deriva seu poder do original). O filme radical deriva seu poder (magicamente) dos eventos políticos que retrata.<sup>14</sup> (GAINES, 1999, p. 95)

A ilusão de realismo dada pelas imagens em movimento é relevante para a construção de narrativas que desenvolvem certezas acerca de um assunto em particular, mais do que isso elas podem produzir um engajamento que também é da ordem do passional com o mundo das imagens. O pensamento de Eisenstein é evocado por Gaines na medida em que sua conceituação da Montagem de Atrações, como um procedimento teatral e cinematográfico, baliza boa parte da reflexão da autora.

Colocar o sensual de volta na teoria de estética política iria requerer reconceituação significativa. Na teoria de mudança social e cinema de Eisenstein, os sentidos corpóreos direcionam o espectador, o qual envolvimento não é estritamente intelectual – política não é exclusivamente uma questão da cabeça mas pode também ser uma questão do coração.<sup>15</sup> (*ibidem*, p. 88)

A partir dessa reflexão, e centrando sua análise em documentários políticos e ativistas, Gaines (1999) desenvolve o conceito de “mimetismo político” (*political mimesis*) onde a produção de afeto no espectador através das imagens factuais em cena - imagens de violência, de multidões, de ação política e conflito sobretudo a partir do corpo em movimento no calor do momento - operam papel importante na mobilização política. A conclusão de Gaines é que a força dos afetos mobilizada por tais imagens de “mimetismo político”, no entanto, precisa se vincular à esfera mais propriamente política, o que a autora liga diretamente à questão da consciência de classe no marxismo.

---

histórica de signos materiais nas imagens que parecem demarcar o estatuto de real destas. Tais signos funcionam como “indicadores”, como efeitos de real, para o espectador.

<sup>14</sup> Tradução livre de: “(...) the documentary film that uses realism for political ends has a special power over the world of which it is a copy because it *derives its power from that same world*. The copy derives its power from the original). The radical film derives its power (magically) from the political events that it depicts.”

<sup>15</sup> Tradução livre de: “Putting the sensuous back into the theory of political aesthetics would require significant reconceptualization. In Eisenstein’s theory of social change and cinema, the bodily senses lead the spectator, whose involvement is not strictly intellectual – politics is not exclusively a matter of the head but can also be a matter of the heart. Relevant here, I think, is Jacques Aumont’s observation that in Eisenstein’s critical vocabulary, ‘attraction’ was supplanted by ‘pathos’”.

Este mimetismo político se traduz, para os exemplos analisados aqui, menos como uma produção de fato de afeto no espectador e mais como uma chave discursiva que busca sempre um endereçamento a este, o interpelando diretamente a todo tempo. Para nós, as estratégias empreendidas pelos vídeos de manifestações de “Mamãefalei” buscam mobilizar o passional do espectador através da retórica sensacionalista que se sustenta nos efeitos de atrações da câmera como extensão do corpo de seu apresentador para com isso construir um convite a um alinhamento político que finge não querer direcionar ideologicamente seu público.

### **3. “Mamãefalei”, o espetáculo sensacionalista e a atração da câmera como extensão do corpo**

Os vídeos de manifestação na internet parecem ter na sua essência uma busca do maravilhamento do espectador, uma vontade de captura da sua atenção e sobretudo um endereçamento a um observador curioso. As redes sociais e em especial o YouTube têm uma característica importante que sustenta essa chave discursiva ligada ao regime de atrações que é a extrapolação para fora do texto fílmico através das ferramentas de interação e compartilhamento presentes nas plataformas. Os comentários dos vídeos são espaços que podem ser vistos como uma espécie de realização do envolvimento do espectador com o que está na tela.

Ainda que indexados em diferentes listas (manifestações, opinião, entrevistas e etc), os diversos vídeos postados pelo canal “Mamaefalei”<sup>16</sup> compartilham uma forma e um conteúdo similar. O canal, como tantos outros no YouTube, parece estar bem próximo da forma de organização comum das novas mídias, sobretudo da internet, em base de dados (MANOVICH, 2002).

De uma única imagem que representa a ‘unidade cultural’ de um período anterior, nós passamos a uma base de dados de imagens. Portanto, se o herói do Blow-up (1966) de Antonioni estava buscando a verdade em uma única imagem fotográfica, o equivalente esta busca na era do computador seria trabalhar com toda a base de dados das muitas imagens, navegando e comparando-as entre si (MANOVICH, 2002, p. 247)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> <Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UcKsJy-IOEq-eMtarZl2uH1Q>> Acesso em 15/01/2018.

<sup>17</sup> From a single image which represented the “cultural unit” of a previous period we move to a database of images. Thus if the hero of Antonioni’s Blow-up (1966) was looking for truth within a single photographic image, the equivalent of this operation in a computer age is to work with a whole database of many images, searching and comparing them with each other.

A visão holística do canal enquanto uma coleção de unidades filmicas então parece ser a chave privilegiada de análise para o contexto das novas mídias. Uma análise mais demorada de um exemplo é uma aproximação para desvendar algo que está ao mesmo tempo em cada obra e em todas como um coletivo.

A presença do apresentador e autoproclamado autor do canal Arthur do Val em cena é uma regra que praticamente não é desviada. A câmera sempre apontada, salvo raras exceções, para o rosto de Do Val é também, em boa parte dos exemplos, manipulada por ele mesmo com a objetiva virada para si. Uma estética de selfie intensifica os efeitos de convocação e partilha testemunhal/participativa que o vídeo parece fazer a seus espectadores: um efeito de “estamos juntos aqui no calor do momento” que traz uma intimidade e coloquialidade que remete ao processo cultural do sensacionalismo como identificado por Enne (2007) e já mencionado aqui.

O autor dos vídeos traz para cada obra uma forte retórica do sujeito comum, como um cidadão que apenas quer conversar e compreender o outro em sua situação de protesto. “Mas eu só vim aqui filmar” é um frequente bordão de Do Val, que se coloca na posição de sobriedade de um ator político que apenas quer suscitar o debate, em geral a partir de dados e estatísticas previamente estudadas. O objetivo que transparece em cada vídeo da série “Manifestações” no entanto parece ser o de causar alguma perturbação, sobretudo dos corpos em protesto. A interpelação do outro, e ao mesmo tempo do espectador, é o dispositivo que suscita os conflitos que se seguem de forma geral.

Argumentamos que o canal se apoia de modo geral na apresentação de imagens que nos parecem próximas às vistas sensacionais do primeiro cinema (com a exceção dos vídeos em formato de *vlog* com apenas o apresentador ou com um convidado). Gunning (2006) entendia tais vistas como uma concepção cinematográfica que

(...) vê o cinema menos como uma forma de contar histórias do que como uma forma de apresentar uma série de vistas para o público, fascinantes por causa de seu poder ilusório (tanto a ilusão realística de movimento oferecida para os primeiros espectadores por Lumière, ou a ilusão mágica inventada por Méliès), e exotismo.<sup>18</sup>(GUNNING, 2006, p. 382)

As vistas sensacionais eram realizações recorrentes no contexto do cinema de atrações, oferecendo ao público da época imagens de um mundo distante ou dos acontecimentos com o

---

<sup>18</sup> “(...) sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power (whether the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, or the magical illusion concocted by Méliès), and exoticism.”

apelo espetacular do calor do momento, assim como as imagens factuais de protestos políticos, também apresentadas em sucessão nos vídeos da série manifestações do canal “Mamãefalei”.

Nas manifestações filmadas em “Mamãefalei”, sejam multidões em marcha, conflitos a partir da afetação dos corpos ou afetação da câmera a partir de ações violentas, há a busca de imagens apoiadas em uma “retórica do excesso” (BROOKS, 1995) como chave discursiva que consolida uma forte recusa da nuance e a necessidade de se lidar com conceitos puros e integrais. As intervenções do corpo (câmera e voz) de Do Val oferecem explicações simplistas e reforçam dicotomias, com frases diretas, curtas e de impacto – novamente uma evocação do sensacionalismo indicado por Enne (2007).

As imagens – seus enquadramentos que reforçam o efeito da câmera como extensão do corpo de Do Val – parecem querer sustentar sua força exatamente dos fatos que elas registram. O efeito de testemunho e participação no acontecimento – efeito este garantido por essa estética da câmera e som como extensão do corpo – nos remete ao que Gaines (1999) define como uma potência passional das imagens factuais, sobretudo aquelas que trazem ações políticas onde os corpos em cena estão em um estado enérgico de afetação. A esse efeito a autora dá o nome de “*pathos* do acontecimento” e reconhece que nele há um atravessamento pelas dinâmicas estéticas e culturais do melodramático.

O vídeo escolhido para análise, “MTST – Acampamento Paulista”, retrata Arthur do Val enquanto transita por um acampamento montado pelo Movimento de Trabalhadores Sem Teto (MTST) na Av. Paulista em São Paulo. Sua busca são por “pessoas comuns” naquele espaço, fazendo perguntas específicas sobre as pautas da ocupação que tinham relação, segundo o movimento, com as mudanças na Faixa 3 do programa *Minha Casa, Minha Vida* do governo federal.<sup>19</sup> A partir das perguntas e interações os conflitos acabam surgindo, seja com os próprios entrevistados, seja com outras lideranças presentes no acampamento já familiarizados com o trabalho de Do Val para o canal e o MBL, declarados adversários políticos e ideológicos do MTST enquanto movimento. Após a escalada contínua do tom dos

---

<sup>19</sup> O Minha Casa, Minha Vida é um programa do governo federal na área de habitação que possui diversas linhas de atuação, desde a construção de casas para entrega a setores da população sem moradia até a venda de unidades a preços subsidiados para famílias em diversas faixas de renda. O protesto em questão discordava da ampliação da renda permitida para a faixa 3 do programa, que passou de um limite de renda familiar de R\$ 6500,00 para R\$ 9000,00. (Fonte: <<http://www2.planalto.gov.br/acompanhe-planalto/noticias/2017/02/entenda-as-novas-regras-do-minha-casa-minha-vida>> Acesso em 05/02/2018)

conflitos o vídeo se encerra com uma cartela do canal contendo o endereço das outras redes sociais do “Mamãefalei” e um pedido de doação para manutenção da produção de vídeos.

O dispositivo básico do vídeo é a interpelação do outro, nesse caso dos vários militantes do MTST mostrados no vídeo, mas pelo efeito de câmera como extensão do corpo, tal interpelação acaba sendo correlatamente dirigida aos espectadores. Do Val carrega a câmera na mão, virada para si e para o interpelado, sempre fazendo perguntas que parecem querer causar confusão no outro, e revelar contradições ideológicas. É quase como um audiovisual de intervenção, onde o objetivo é interferir na situação ao invés de apenas documentá-la, transformando assim o cinegrafista em ator político das imagens, sem o qual não existe o vídeo.

O endereçamento ao espectador é constante e se torna a tônica principal do vídeo, o olhar do apresentador a todo o momento se volta para a câmera, mesmo que se desvie para os outros em cena em alguns momentos, como em 2:21”. Assim como em *The Gay Shoe Clerk* (1903) e em diversos outros exemplos do cinema de atrações, Do Val olha diretamente para a câmera incessantemente como quem está nos interpelando e dizendo: “estão vendo isto? Vocês estão junto comigo”. O aparato audiovisual (quadro e som) é ressaltado continuamente de forma espetacular, como técnica que nos permite estar, junto com Do Val, diante desses acontecimentos. Essa reiteração consolida a captura do nosso olhar.

As perguntas feitas pelo apresentador confundem os entrevistados pelo seu caráter inesperado e por vezes sua especificidade e aparente embasamento estatístico, no entanto a sensação de um interlocutor confuso e contraditório é construída sobretudo através dos vários *jump cuts* utilizados no vídeo, exemplo em 6:51”. As conversas são apresentadas contendo uma série de pequenas elipses em diversos momentos, que escondem e destacam pedaços da fala dos entrevistados, revelando uma troca que invariavelmente demonstra Do Val como o mais esclarecido.

A montagem do vídeo como um todo funciona de forma a criar uma grande colcha de retalhos de acontecimentos, formando efetivamente uma sucessão de atrações, entre entrevistas de pessoas confusas, embates físicos na multidão e afetação da câmera. Estas atrações não são montadas buscando qualquer nexos causal e o elo entre elas é a presença corpórea (seu corpo e sua câmera) de Do Val nos convocando a partilhar desta presença, conseguindo com isso mobilizar as sensações do espectador.

O apelo às sensações do espectador é uma dimensão importante do vídeo, na medida em que as imagens de violência e perigo físico (cenas recorrentes de um suposto risco a Do

Val) parecem ser as sínteses de um conflito retórico e ideológico colocado em questão. A câmera na mão – virada para si mesmo com a necessidade de registrar a própria presença neste mundo das imagens – e a câmera como extensão do corpo de Do Val são afetados junto com seu corpo nos momentos em que a discussão extrapola para a ação física. Vieira Jr. (2014) faz uma reflexão sobre o que seria a “câmera-corpo” em certo cinema contemporâneo sensorial, em que ela estaria “(...) em estado de “semiembriaguez”, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo.” (VIEIRA JR., 2014, p. 1223). Aqui, porém, acreditamos que há outra espécie de “câmera corpo”, o dispositivo como extensão do próprio corpo de quem filma que nesse caso, pelo elo que faz com a retórica sensacionalista empreendida pelas intervenções de Do Val, constroem para esse uma aura quase heroica, valorizando um jogo empático identificatório do espectador com esse sujeito que corre riscos frente aos manifestantes, jogo esse que remete em muitos modos ao jogo de engajamento passional do melodrama.

Ainda que não seja inédita a manipulação da câmera de filmagem para ressaltar o corpo de quem opera, seja na ficção ou no documentário, aqui parece existir uma certa transformação nesse expediente fílmico, principalmente com a objetiva virada para si como regra. Há então um apelo às sensações, partindo do perigo físico e da violência, a câmera se afeta, treme e é manipulada contra a vontade do apresentador, produzindo imagens por vezes quase abstratas - como nos momentos em que a câmera se aproxima demais do corpo de quem filma ou sofre quedas bruscas. O som direto também é afetado, produzindo ruídos extremamente particulares a partir da afetação da câmera.

Estas ações tem efeitos sensacionais e tem também o efeito de ressaltar o aparato fílmico como espetáculo e atração (mobilizando, de certo modo, um maravilhamento frente o efeitos cinemáticos próximo ao que Gunning identificou como marcos do cinema de atrações). As imagens geradas, em determinados momentos, mostram vários ângulos, seja da câmera na mão do apresentador, extensão que ele leva presa ao seu tronco, ou câmeras de outras pessoas que o acompanham ou que passam a registrar o acontecimento na rua.

A repetição de uma mesma ação várias vezes, tal qual um filme de ação, serve como reiteração do caráter excessivo deste audiovisual e uma extrapolação da dimensão corpórea do ocorrido, como por exemplo no momento em que tentam retirar a lente da câmera de Do Val e o empurram para longe do acampamento (momento ocorrido em 7:30’’).

O fato é mostrado por 3 ângulos: a câmera na mão, a câmera extensão e uma câmera de uma outra pessoa mais afastada da confusão. Este tipo de repetição, própria da estética do excesso (Baltar, 2012), tem efeito sensacionalista e de atração que nos parece inegável.

#### 4. Breves Considerações Finais

No objeto específico analisado aqui, o “*pathos* do acontecimento” é superdimensionado, multiplicando a força que as imagens derivam do fato ao mostrá-lo com o máximo de detalhes, utilizando até mesmo o recurso de câmera lenta para espetacularizar ainda mais o acontecido. Há um certo jogo com uma dimensão de incredulidade do espectador, jogo esse, conforme analisamos, intensificado pelo uso de uma retórica do excesso sensacionalista. A incredulidade do espectador é uma questão fundamental para Gaines (2002), que diz que as “Atrações documentais são aquelas atrações que automaticamente colocam a questão ‘sério?’”<sup>20</sup> (GAINES, 2002, p. 791). No vídeo do “Mamãefalei”, há um diálogo com a lógica das atrações – a repetição, por exemplo, parece mostrar a ação várias vezes a fim de reiterar no espectador a sensação de o quanto é inacreditável o que se mostra – que se sustenta na força espetacular do sensacionalismo. Argumentamos que este sensacionalismo (fazer ver excessivamente) tem um uso político intenso no audiovisual na internet, pois a partir da captura do espectador traduz a complexidade dos conflitos políticos e ideológicos em chaves de moralidade simples e julgamento imediato.

Neste vídeo, e em outros da mesma série e do canal, Do Val leva a situação ao seu limite máximo, trazendo a explosão dos conflitos ideológicos do país no microcosmos de uma determinada manifestação e de um audiovisual. A busca e encenação do conflito procura também uma representação do excesso e do direcionamento dos sentidos corpóreos do espectador, atuando dentro de uma chave discursiva das sensações, da captura do olhar e do endereçamento ao espectador.

Assim como Gaines (1999) vê a presença de cinema de atrações no documentário através da mímese política e do *pathos* do acontecimento, identificamos também em determinada produção audiovisual no YouTube traços deste regime de atrações em diálogo com o sensacionalismo. A espectadorialidade do audiovisual analisado - participativa, errática e fragmentária - atua no sentido de destacar o endereçamento ao espectador em uma forma

---

<sup>20</sup> “Documentary attractions are those attractions that automatically raise the question of ‘really?’”

radical que se sustenta, como aparece nos vídeos do “Mamaefalei”, na força espetacular da câmera como extensão do corpo de quem filme, intensificando os efeitos de participação e testemunho no calor do momento.

As ferramentas próprias das redes sociais privilegiam a extrapolação do chamamento ao espectador nos comentários, curtidas e compartilhamentos, construindo uma coleção de interações que se entrelaçam entre o texto fílmico e os espaços adjacentes na plataforma de compartilhamento de vídeos.

São comentários como:

“‘VOCEIS’(sic) ‘SAO’(sic) GOLPISTAAAAAAS kakakakkaakkakaka”;

“Cadê a polícia tem que prender todos esses analfabetos”;

“A pergunta é: Por que esses vagabundos não foram expulsos pelo Dória?”;

“ACWJÇKDIUHNWA BWDHYWICHISDNANNÇU ANCAIJC EU VOCÊ E O CAPETA!" nice argumento!!!”;

“2:24 o cara e um egoísta ,e se fosse filha(o) dele ele iria fala isso e se a criança chegasse a morre ‘uq’(sic) ele ia ‘fala’(sic) a respeito ,seria uma vida ‘enocente’(sic) por ‘egoísmo’(sic) deles ,por defender ladrões que roubam na ‘frete’ (sic) de todos #BrasilDaquiprapior”;

“6:12 "É eu, e você e o capeta". Ou seja: Invocam até o cão pra não ter que levantar cedo e trabalhar.”;

“1:18 quando minha mãe me pergunta da ‘marda’ (sic) que eu fiz e respondo”<sup>21</sup>

Pelo teor e forma expressiva de alguns comentários – como os citados aqui – percebe-se de modo claro que a dimensão do sensacional, mobilizada pela retórica excessiva do audiovisual, é respaldada tanto em forma quanto em conteúdo nas interações.

O conflito ideológico, latente nos vídeos em questão, parte de uma premissa factual e de dados, mas na materialidade audiovisual, tal conflito é mobilizado como uma busca, em última instância, pela afetação dos corpos (em cena e do espectador). Essa afetação reforça a eficácia política do sensacionalismo enquanto retórica de controle social da norma, principalmente porque opera a partir da chamada ao julgamento moral intenso e imediato. As reflexões levantadas aqui neste artigo talvez sejam uma faceta ideologicamente complexa dos amplos modos pelos quais o regime de atrações se atualiza; mas, ainda que pese tal dimensão do controle maniqueísta da ordem política, não deixa de ser peculiar e sintomático que no

---

<sup>21</sup> Comentários feitos pelos usuários: “Raposa Galatica”, “Claudemir vicente silva”, “Brad Rolim”, “Canal Fracazado”, “Ban Brisado”, “TheNoGoodAngel” e “Lucas Silva”, respectivamente.

contemporâneo as dimensões sensoriais, sensacionais e afetivas pareçam estar no centro dos entendimentos da política.

## Referências

- AUERBACH, Jonathan. **Body Shots. Early Cinema's Incarnations**. Los Angeles, University of California Press, 2007
- BALTAR, Mariana. **Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino**. In. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 42, n. 43, p. 129-145, ago. 2015. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/89868>>. Acesso em: 31 Ago. 2015. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.89868>
- \_\_\_\_\_. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. In. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real**. In. *E-Compós*. v.17, n.3, set./dez. 2014.
- BALTAR, Mariana.; SARMET, Érica. **La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina**. In. *ArtCultura*. , v.17, p.109 - 124, 2016.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. Yale University Press, 1995.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- EISENSTEIN, S. **A Montagem de atrações**. In. Xavier, I. (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early Cinema: Space, Frame, Narrative**. Londres: British Film Institute, 1990.
- ENNE, A. L. **O sensacionalismo como processo cultural**. In. *Comunicação e Melodrama. EcoPós*, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- ENNE, A. L. e BALTAR, M. **A construção do fluxo do imaginário sensacionalista através de uma "pedagogia de sensações"**. Artigo apresentado na Rede Alcar/2006.
- GAINES, Jane M. **Political mimesis**. In. GAINES, Jane M. & RENOV, Michael (Org.) *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1999.
- \_\_\_\_\_. **Everyday Strangeness: Robert Ripley's International Oddities as Documentary Attractions**. In. *New Literary History*, Vol. 33, No. 4, *Everyday Life* (Autumn, 2002), pp. 781-801.
- GUNNING, T. **The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde**. In. STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador incrédulo**. In. *Imagens*. Unicamp. número 5, ago/dez, 1995.

- HANSEN, Miriam. **Early Cinema, late cinema: Transformations of the public sphere.** In: WILLIAMS, Linda (org). Viewing Positions. Ways of seeing film. New Jersey, Rutgers University Press, 1997.
- JAQUES, Pierre-Emmanuel. **The Associational attractions of the musical.** In: STRAUVEN, W. (Org.). Cinema of attractions reloaded. Amsterdam University Press, 2006.
- JENKINS, H. (2006). **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide.** Nova Iorque: NYU Press.
- KESSLER, Frank. **The Cinema of Attractions as Dispositif.** In. STRAUVEN, W. (org). Cinema of attractions reloaded. Amsterdam University Press, 2006.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura.** Editora 34, 1999.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media.** MIT press, 2002.
- MUSSER, Charles. **Rethinking Early Cinema: cinema of attractions and narrativity.** In: STRAUVEN, W. (Org.). Cinema of attractions reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein Ultrateatral. Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein.** São Paulo, Perspectiva, 2008.
- PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance - Affect and Online Pornography.** 1a. ed. MIT Press, 2011.
- SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- STRANGELOVE, Michael. **Watching YouTube: extraordinary videos by ordinary people.** Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- WILLIAMS, Linda. **Hard Core - Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible.”** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.