

DO YOUTUBE À SALA DE CINEMA: ECOLOGIA DOS CONTEÚDOS PRODUZIDOS PELOS USUÁRIOS (UM CONVITE AO DEBATE ALÉM DAS FRONTEIRAS FRANCO-ANGLÓFONAS) ***FROM YOUTUBE TO MOVIE THEATERS: ECOLOGY OF USER-GENERATED CONTENT. LET'S DEBATE IT BEYOND THE FRANCOPHONE AND ANGLOPHONE BORDERS***

Joaci Pereira Furtado¹
Johan Gwenaël Antonin Lanoé²

RESUMO Conteúdos digitais – audiovisuais ou textuais – servem de matéria-prima a vários autores. Desde o final da primeira década deste século, diversos filmes ou instalações são realizados exclusivamente a partir de tal conteúdo. Essas obras permitem explorar as margens da internet, preservar alguns fragmentos significativos e sintomáticos e incentivar uma reflexão sobre essas margens, sobre a desigualdade digital e sobre o arquivamento (e, portanto, sobre a memória). Na França, um grupo de pesquisa está se consolidando ao redor dessas práticas. É do cinema de reuso e sua presença no mundo anglo-francófono que este artigo trata, esperando estimular o debate no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE Reuso digital; arte; visibilidade; memória; YouTube.

ABSTRACT Authors commonly draw on digital content (audio-visual or textual) in order to conceive their creations. In fact, since the end of the 2000s, some films and installations have been made with this type of content exclusively. These works allow for an exploration of the internet margins, i.e., the fraction of digital content which is not usually in the spotlight of the average internet user. This, in turn, leads to the preservation of symptomatic fragments of content that until then have remained overshadowed by the massive amount of material available on-line. This phenomenon encourages us to think about these marginal data and the inequalities of the internet, as well as its organization and storage (i.e., memory). This article deals with reuse cinema and its presence in the Anglo-French world, hoping to stimulate debate in Brazil.

KEYWORDS Digital reuse; art; visibility; memory; YouTube.

1 Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (GCI-UFF).

2 Mestre em Estudos de Mídia pela Bauhaus-Universität Weimar (Alemanha) e em Estudos Cinematográficos pela Université Lumière Lyon 2 (França).

A internet não é apenas fonte de inspiração para a criação, mas também de matéria-prima. No final da primeira década dos anos 2000, enquanto Natalie Bookchin reunia e sincronizava vídeos de pessoas “comuns” ou “anônimas” dançando sozinhas em casa, numa instalação de várias telas chamada *Mass Ornament* (2009), o canadense Dominic Gagnon filmava a própria tela do computador para salvar vídeos similares que estavam desaparecendo do então jovem YouTube (criado em 2005). O filme de 61 minutos que resultou desse processo – *RIP in Pieces America* (2009) – foi o primeiro dos oito longas-metragens dirigidos pelo canadense até 2020, e feitos inteiramente a partir de audiovisual amador e não viral (isto é, nunca ou pouco assistido) vindo da internet. Bookchin também dirigiu uma curta (*Now he’s out in public and everyone can see*, 2017), um longa (*trip*, 2008) e criou outras instalações (*Testament*, 2008-2017) a partir desse conteúdo digital. Mais autores se juntaram a ela e Gagnon no reuso de vídeos on-line. Para citar dois franceses com filmes que tiveram certa notoriedade nos círculos universitários, autorais e experimentais: Denis Parrot, com seu lindo *Coming Out* (2018), reunindo gravações de pessoas que se assumem homossexuais diante da câmera (em geral, do celular) no mundo inteiro, e Grégoire Beil, com *Roman national* (2017-2018), que explora a plataforma Periscope durante o verão de 2016, no ritmo do campeonato europeu de futebol e dos atentados em Nice. Essas obras não são simplesmente trabalhos de compilação de conteúdo digital, como *Brasil em cartaz*, clipe de música de Thiago Correa montado com vídeos das manifestações de junho de 2013 (CERQUEIRA, 2016, p. 7).³ As obras que nos interessam aqui não usam o conteúdo para ilustrar outra coisa (como a música de Correa, por exemplo), mas operam uma real reciclagem do descarte. Esses filmes e instalações reinventam a internet como imenso acervo documental, isto é, trabalham toda essa produção como arquivo propriamente: eles exploram, questionam, apresentam ou oferecem uma leitura do conteúdo capturado na internet e nela disponibilizado despretensiosamente – ou não profissionalmente.

A década passada permitiu a elaboração de uma variedade de práticas, de formas e de temas. Em *Mass Ornament* (2009) e em outras obras como *Now he’s out in public and everyone can see* (respectivamente, instalação de 2012 e curta-metragem de 2017), Bookchin justapõe ou reúne fisicamente diversos vídeos, multiplicando os quadros, criando um coro que diz “I’m not a racist but...” (NOW..., 2017) ou sincronizando dançarinos (MASS..., 2009). Ao contrário de Parrot e de Gagnon, Bookchin propõe uma montagem rítmica, jogando trechos de apenas alguns segundos, sem preservar o contexto, e ainda menos a

³ Este artigo não pretende exaurir a produção cinematográfica de reuso no mundo, mas propor o debate sobre o assunto pela academia brasileira, onde o tema ainda é uma novidade. Em nosso levantamento via Google Scholar, entretanto, não localizamos nenhuma produção acadêmica quantitativamente relevante sobre o cinema de reuso na América Latina. No Brasil, o trabalho pioneiro parece ser a dissertação de mestrado de Lícia Cerqueira (CERQUEIRA, 2016).

integralidade do vídeo. Dominic Gagnon construiu longos “túneis” de uma hora ou mais, durante a qual o espectador está preferencialmente sentado numa sala de cinema – um desses raros santuários atencionais ainda existentes –, como “refém”, como ele mesmo gosta de dizer (PARENTEAU-RODRIGUEZ; GARNEAU, 2015, p. 133). Esses “túneis” de Gagnon são monótonos, até repetitivos, sem as sincronias e os coros quase perfeitos de Bookchin. Ponto comum entre esses dois autores e muitas outras práticas: a ausência de comentários em *off* – elemento estruturante da reportagem ou do documentário televisivo. Sem aspirar à objetividade, esses autores deixam que as imagens falem por si mesmas.

Uma exceção é o filme *Rémy* (GUILLAUME LILLO, 2018). Este foi feito com vídeos encontrados na internet, mas uma *voice-over* foi escrita e gravada para a realização do filme e colocada nas imagens. Além do aspecto documental desse conteúdo amador postado no YouTube e dessas “narrativas de si” (ABREU, 2015, p. 200), o diretor construiu uma ficção essencialmente graças ao som. O ficcional, nesse filme, se sustenta unicamente na *voice-over* do protagonista, que se diferencia das imagens porque ela foi gravada para integrar esse filme. Podemos tentar entender esse casamento dos vídeos com a *voice-over* por meio do conceito de “afílmico”, de Etienne Souriau. O afílmico é o que existe ou acontece de maneira independente da filmagem: sem a presença da câmera, sem a vontade de criar o filme (KESSLER, 1997, p. 136-137). Em *Rémy*, obviamente, a *voice-over* não é afílmica, porque foi escrita e gravada exatamente para participar da ficção do filme. Ela não teria razão de existir sem o filme do Guillaume Lillo.

Vídeos postados em plataformas como o YouTube são ou não são afílmicos? Isso leva a uma pergunta ontológica mais geral: um vídeo como esses pode ou não ser afílmico? E essa digressão sobre o filme *Rémy* permite levantar uma pergunta que concerne ao conjunto dessas práticas de reciclagem. De fato, esses vídeos foram criados, gravados para existirem como vídeos, seja para existirem por si mesmos, sozinhos, seja para constituírem um vídeo ou um filme composto de vários vídeos montados, antes de serem postados na internet. Então poderíamos dizer que, intrinsecamente, os vídeos não podem ser afílmicos. Todavia, esses mesmos vídeos já existiam numa realidade virtual – real, apesar de virtual.⁴ No momento da realização de *Rémy*, os vídeos eram elementos de uma realidade afílmica. Eles eram compartilhados e destinados ao consumo pessoal, e não a “faire cinéma” (MORO,

4 “Na acepção filosófica, é virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma *atualização*. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está *virtualmente* presente em grão). No sentido filosófico, o virtual é obviamente uma dimensão muito importante da realidade. Mas no uso corrente, a palavra virtual é muitas vezes empregada para significar a irrealidade – enquanto a ‘realidade’ pressupõe uma efetivação material, uma presença tangível [...] É virtual toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” (LÉVY, 2010, p. 49, destaques no original).

2019, p. 65)⁵. Por isso, os vídeos podem ser considerados como afílmicos, pelo menos mais afílmicos do que a *voice-over*.

A pesquisadora Jaimie Baron estuda o uso de arquivo em filmes e propõe um conceito estruturando melhor uma leitura do filme *Rémy*. Em inglês, assim ela define “intentional disparity”: “uma brincadeira com a lacuna entre o que imaginamos ser o propósito original pretendido de um documento e seu uso atual” (BARON, 2011, p. 33, tradução nossa). Portanto, ao contrário da *voice-over*, a matéria-prima videográfica desse filme sofreu de uma disparidade intencional. De fato, a intenção desses vídeos (ou de filmá-los) não era a de eles acabarem num longa-metragem, e ainda menos em *Rémy*, nesse contexto próprio criado por Guillaume Lillo. Há uma grande diferença entre o que motivou o desejo de gravar esses vídeos e a presença deles na ficção francesa, enquanto tal diferença não existe com a *voice-over*. Em *Rémy*, a *voice-over* está exatamente do modo como ela foi pensada, cumprindo o exato papel para o qual ela foi gravada.

Voltando à ausência dos comentários em *off* que acompanham frequentemente os documentários e reportagens de televisão: essa ausência permite sugerir que o conteúdo fala por si mesmo, como escrito acima. Talvez por não terem sido destinadas a “faire cinéma”, essas imagens e vozes falam por si mesmas, elas se bastam. De fato, essa matéria-prima faz inicialmente parte do fluxo contínuo de produção e descarte próprios da indústria cultural veiculada por essas plataformas. Por definição, essa matéria-prima é fluida, instável, efêmera: em contínuo movimento entre o servidor e o cliente, fragmenta-se em sinais eletrônicos que chegam aos poucos ao seu computador enquanto o usuário carrega o conteúdo. Essa matéria, por ser líquida (BAUMAN, 2000), não se presta a estudos, quer dizer, não é propícia a ser estudada, nem entendida, nem conservada. Ela é feita de e pela velocidade: para se deslocar de tela a tela (STEYERL, 2009), para ser consumida – rapidamente assistida (e esquecida?) – e descartada, para chamar ao consumo de mais conteúdo⁶, graças ao “autoplay” ou às sugestões, às recomendações do YouTube, por exemplo, que são responsáveis por 70% do consumo na plataforma (ROOSE, 2019). Essa matéria-prima furtiva, geralmente não viral, marginal, é um sussurro num imenso ruído estimável em petabytes (BONNEFILLE, 2017, p. 13). Uma vez produzida e compartilhada, ela merecerá pouca ou nenhuma atenção, sendo imediatamente descartada em meio às quinhentas horas de conteúdo que o YouTube de-

5 Essa formulação é inspirada em Nina Moro falando de um filme de Diane Sara Bouzgarrou : “[les images] n’avai[en]t pas au préalable [...] vocation à faire cinéma”/ “[as imagens] inicialmente não er[am] destinadas a fazer cinema”.

6 Numa lógica bem similar, na França, Henri Langlois, hoje celebrado como fundador da Cinémathèque française, teve que lutar contra a indústria cinematográfica (e junto com os cineastas) para poder conservar os filmes. A indústria não queria conservar esses trabalhos para estimular o consumo de novidades. (Benoît Labourdette, estágio de análise fílmica “Film court, numérique et XXIe siècle: nouveaux supports, nouveaux usages, nouvelles pistes”, 30 jun. e 1 jul. 2020. Disponível em: <https://www.cinemathequedegrenoble.fr/actualites/cinematheque/stage-danalyse-filmique/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

vora a cada minuto (ROOSE, 2019; THE CLEANERS, 2018). Capitalismo digital do imediato, do colapso do tempo nesse funil de upload. Capitalismo a-histórico ou até “historiofágico”, porque a virtualidade é, por definição, o não-lugar do não tempo – portanto, ausente de memória. Nele não há passado, mas apenas atualização:

Agora, entende-se por virtual algo real e existente que aguarda uma atualização; é aquilo que pode ser infinitamente atualizado. O virtual é o que não pode ser determinado por coordenadas espaciais e temporais, pois ele existe sem estar presente num espaço ou num tempo determinados, ou seja, para ele a atopia e acronia são seu modo próprio de existência. No mundo virtual, a atualização é a relação dos indivíduos humanos com sistemas informacionais. A virtualização dispensa aquilo que sempre foi o núcleo da experiência humana: a presença, substituída, agora, pela operação de redes de comunicação ou processos de coordenação atópicas e acrônicas. (CHAUI, 2014, p. 219)

DESCARTE COMO NEGAÇÃO DO “LIXO” AUDIOVISUAL

Jonathan Crary, em seu instigante livro *24/7 – capitalismo tardio e os fins do sono*, percebe a cultura da imagem no mundo contemporâneo como “um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis que, por serem arquiváveis, jamais são jogados fora” (CRARY, 2014, p. 44): antes, fotografava-se para lembrar; hoje, fotografa-se para esquecer. Continuamente estimulados a fotografar ou filmar, os bilhões de portadores de celulares, notebooks ou qualquer equipamento portátil dotado de câmera são produtores contínuos de um acervo imagético gigantesco impossível de ser consumido por seus próprios criadores. Essa banalização é o correlato comportamental da obsolescência programada dos mesmos dispositivos eletrônicos e plataformas que fomentam a fotografia e as filmagens compulsivas:

Agora, o intervalo que separa a transformação em lixo de um produto de alta tecnologia é tão breve que nos obriga a duas atitudes contraditórias: tanto a necessidade e/ou o desejo de um produto, como a identificação afirmativa com seu inexorável processo de aniquilamento e substituição. (CRARY, 2014, p. 53-54)

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

Allan Deneuve faz parte dos que se opõem à noção de reciclagem no contexto desse reúso digital do conteúdo produzido pelos usuários (DENEUVILLE, 2020, p. 140). Na perspectiva dele, trata-se de copiar o conteúdo, de ser fiel à natureza que lhe é própria.

Deneuveille aponta os “jogos de editorialização”, sugerindo que no réuso não há reciclagem, mas conservação da natureza do conteúdo, e um deslocamento, uma mudança de contexto. O que muda, nesse processo de réuso, não é o conteúdo, mas o contexto. A noção de “ecologia” (que vamos questionar mais tarde) nessas práticas não deve ser ligada à de reciclagem, mas ao conceito de ambiente e meio. Nesse deslocamento e nesse trabalho sobre o contexto, entretanto, podemos argumentar que existe uma ressignificação.

Copiada, filmada, salva, desviada, reunida, essa matéria-prima ganha um potencial de significação (BARON, 2011, p. 33) e um potencial historicizante. De voz não ouvida em meio ao ruído, à confusão, ela passa a existir num templo atencional, como um museu ou uma sala de cinema. O conteúdo reusado participa da historiografia, contra uma História hipoteticamente universal e totalizante – que se impõe –, uma hipotética História que o *New Historicism* questiona (BARON, 2014, p. 14). Essas noções de contra-narrativa ou de contra-história (BARON, 2014, p. 14, 17) compartilham do entusiasmo de Jaimie Baron. Todavia, ela nota a ambiguidade dessas dezenas de vídeos escavados por Natalie Bookchin. De fato, como muitas dessas obras de réuso digital, a instalação *Mass Ornament* (2009) enfatiza expressões individuais, da multidão, do cidadão mais ou menos comum. Ou seja, *Mass Ornament* enfatiza a “vida cotidiana”, quer dizer, “vozes de ‘baixo’”, “práticas e vidas que foram tradicionalmente deixadas de fora dos relatos históricos” (BARON, 2011, p. 36-37). Então, de um lado, no réuso digital, opera uma ideia de fala mais democrática, menos concentrada por uma elite. “Por outro lado”, como Jaimie Baron diz, falando desses videastas,

[...] eles também estão fazendo simultaneamente o que todo mundo parece estar fazendo – os mesmos movimentos de dança combinados com o mesmo impulso de postar seus vídeos online. Os corpos desses dançarinos parecem ter sido colonizados pela mesma mão – mesmo antes de a mão de Bookchin entrar em cena. (BARON, 2011, p. 36, tradução nossa)

Essa ambiguidade não é própria do filme-instalação *Mass Ornament* nem do trabalho de Natalie Bookchin. Diante dos longas-metragens de Dominic Gagnon ou de *Roman national* de Grégoire Beil, por exemplo, podemos nos empolgar com a multiplicidade de vozes latentes, mas também podemos criticar o que está sendo dito e essa “colonização” dos comportamentos, essa ditadura comportamental da qual fala Jaimie Baron. E que tem muito a ver com o que Crary escreve, talvez ecoando Michel Foucault, ao configurar a cultura de massa contemporânea como uma gestora de corpos obedientes e mentes dóceis: “[...] escolhemos fazer o que nos mandam fazer; permitimos que nossos corpos sejam administrados, que nossas ideias, nosso entendimento e todas as nossas necessidades imaginárias sejam impostos de fora” (CRARY, 2014, p. 68).

REINVENTANDO A MEMÓRIA: A ECOLOGIA DOS ARQUIVOS DIGITAIS

Essas obras construídas a partir do reúso digital são passíveis de olhares tanto otimistas quanto pessimistas. Porém, não podemos negar o fato de serem trabalhos de exploração de um arquivo – trabalhos que podem nos ensinar, nos ajudar a conhecer ou a entender o imenso oceano digital.⁷ Os arquivos digitais, por meio de tal reúso, podem se tornar “fontes de conhecimento sobre o presente social, gerando sentido por meio de acumulações particulares, revelando semelhanças [ou] tendências sociais” (BARON, 2011, p. 37). Jaimie Baron sugere ver essas explorações da internet como

[...] a condição para o conhecimento – e a ação informada – na era digital. Precisamos do fio de Ariadne para nos conduzir no labirinto do arquivo digital, em toda a sua repetição e heterogeneidade, para dar sentido ao mundo contemporâneo e conceber novos tipos de política. (BARON, 2011, p. 37, tradução nossa)

Aos poucos, estudando cada assunto, comportamento ou subcultura da internet, esses fios de Ariadne podem não somente nos ajudar a não nos perder nesse gigantesco labirinto, mas também a constituir uma cartografia do que existe atrás das hegemonias ofuscantes, tais como as impostas por serviços de streaming como Vevo ou Netflix. Aquelas práticas “marginais” podem levar luz justamente às margens. Ora, conhecer bem um assunto é o melhor modo de pensá-lo, de tratá-lo, de percebê-lo, de enfrentá-lo politicamente, quer dizer, de enfrentar as problemáticas que ele traz, as escolhas a serem feitas. E o digital não é desimportante. Inútil dizer aqui o quanto a internet tornou-se central em nossas vidas. Mas vale a pena pensar em sua onipresença como um problema tal como sua intensidade e gravidade foram equacionadas por Crary, no livro citado, ao escrever sobre a lógica do mundo contemporâneo em sua dimensão subjetiva, cada vez mais sujeita à disponibilidade infinita hiperpotencializada pela internet e traduzida na fórmula temporalmente estática “24/7” (24 horas por dia, sete dias por semana):

Com uma oferta infinita e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, o 24/7 incapacita a visão, por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar das afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação. (CRARY, 2014, p. 43)

A proliferação, em escala geométrica, de vídeos amadores e espontâneos em plataformas como o YouTube é inseparável da onipresença da câmera introduzida por notebooks, tablets e sobretudo celulares. Ao fim e ao cabo, “a inovação trazida por esses dispositivos não está em nenhuma particularidade específica por meio da qual eles copiam ou excedem a performance possível de um ser humano – está na sua ubiquidade” (GUMBRECHT, 2015,

7 Sem minimizar a questão, não é nosso objeto aqui discutir a epistemologia dos arquivos digitais, debate intenso no campo da Ciência da Informação. Para uma introdução a ele, recomendamos a leitura do artigo “Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais”, de Lídia Alvarenga (ALVARENGA, 2003).

p. 115). Assim, estimulados continuamente pelas redes sociais, seus usuários oferecem sua capacidade de criação à cooptação pelo mercado (NAKAMURA, 2008, p. 1680), já que a criatividade se tornou o “combustível de luxo do capitalismo contemporâneo” – que, no entanto, neutraliza a capacidade disruptiva da invenção (SIBILIA, 2016, p. 17):

Por um lado, há uma convocação informal e espontânea aos usuários ou consumidores para que compartilhem voluntariamente suas invenções; algo que, na maioria dos casos, consiste em performar suas personalidades e encenar suas vidas na visibilidade das telas interconectadas. Por outro lado, estão as formalidades do pagamento em dinheiro – ou em qualquer outra espécie com valor de troca – por parte das empresas mais sintonizadas com o atual clima de época. (SIBILIA, 2016, p. 31)

Nos últimos anos, formou-se na França um projeto de pesquisa e criação chamado *Après les réseaux* ou *After Social Networks* (DENEUVILLE, 2020, p. 135). Conduz esse projeto uma noção de especial importância: a de “*écologie des CGU*” (CGU é a sigla para “*contenus générés par les utilisateurs*”, ou “conteúdo gerado pelos usuários”). Esse grupo estuda obras de reuso digital. Não se trata somente de uma “*remediation*” (BOLTER; GRUSIN, 1998) – ou *remediação* – do YouTube para a tela de cinema ou para instalações videográficas, mas de reuso de conteúdo produzido pelos usuários, em geral, notadamente texto (DENEUVILLE, 2020). Por que “*ecologia*”? Trata-se de uma noção criticável, pois está bem na moda (CITTON, 2017, p. 42), empregada nas últimas décadas por Bruno Latour, Tim Ingold, Félix Guattari, Timothy Morton e muitos outros (RASMI, 2019, p. 64). Na Universidade Paris VIII, Gala Hernández López intitulou provisoriamente sua tese – ainda inconclusa – como *Écologies de la vidéosphère: le remploi de la vidéo vernaculaire à l'ère post-Internet*. Provavelmente ela proporá uma reflexão sobre a escolha da palavra. Mas podemos fazer aqui a nossa leitura do termo, que simplesmente retorna à etimologia. O pesquisador Malte Hagener explica que as principais plataformas de compartilhamento de vídeos não são favoráveis ou adaptadas ao conteúdo não hegemônico, aos vídeos ocultados pelo conteúdo dominante.⁸ Apontando o conteúdo que normalmente está oculto, o conteúdo não viral, essas obras de reuso digital não só exploram e trazem conhecimento como também questionam tanto o conteúdo selecionado quanto o ecossistema digital no qual ele se perde, isto é, o modo de estocar, de arquivar esse conteúdo. Ou seja, essas obras produzem um discurso, incentivam uma reflexão (*Λόγος*) sobre a forma de armazenar – *l'hébergement*, em francês, a “alocação”, o sistema, o lugar, a casa (*οἶκος*). Essas obras questionam a versão digital e atual do “arquivo” – no sentido definido por Michel Foucault –, não a instituição ou o móvel onde se conservam papéis, mas o sistema de poder organizando o conhecimento, a memória, a história e o acesso a eles (BARON, 2014, p. 13):

⁸ “YouTube, Vimeo e outros oferecem uma grande variedade de material gratuitamente, mas não são adequados a conteúdos que vão além do *mainstream*” (HAGENER, 2016, p. 186, tradução nossa).

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. [...] Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, p. 158)

Hoje, além de incentivar encontros e reflexões sobre o reuso digital, o *Après les réseaux sociaux*, fundado por Gala Hernández e Allan Deneuve, está trabalhando sobre o repertório dessas obras. O objetivo é gerar documentos curtos e bilíngues (em francês e inglês) com informações básicas sobre uma obra (nome, ano, autor, tipo), uma curta apresentação ou descrição e comentários sobre ela. Essa “coleção” está disponível gratuitamente desde o fim de 2020, no site da associação: after-social-networks.com. Esse repertório deverá responder à atual dificuldade na formação de uma visão geral e acurada da existência de tais trabalhos. Com toda certeza há uma produção mundial em resposta a uma demanda globalizada pelo digital. O filme SNAP (2017-2018) constitui um exemplo sul-americano (Chile) feito de vídeos pelo aplicativo Snapchat. E no mundo inteiro há pesquisadores e autores que se interessam por essas práticas. Porém, está sendo igualmente difícil mapear tal interesse. O presente texto é, pois, também um convite para pensar essas práticas além das fronteiras francófonas e anglófonas e lhes dar a merecida visibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carla Luiza de. Hipervisibilidade e *self-disclosure*: novas texturas da experiência social nas redes digitais. *VISUALIDADES*, Goiânia, ano 13, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 194-219. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34196/20846>. Acesso em: 6 maio 2020.

ALVARENGA, Lídia. Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, [S. l.], v. 8, n. 15, 2003, p. 18-40. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2003v8n15p18>. Acesso em: 6 dez. 2021.

BARON, Jaimie. Subverted Intentions and the Potential for “Found” Collectivity in Natalie Bookchin’s Mass Ornament. *Maska: Performing Arts Journal*, ano 26, n. 143-144, inverno, 2011, p. 32-37 (às vezes citadas como p. 303-314, notadamente no segundo link aqui). Disponível em: <https://bookchin.net/wp-content/uploads/2015/09/baron-Maska.pdf>. Ou: https://www.academia.edu/38452811/Subverted_Intentions_and_the_Potential_for_Found_Collectivity_in_Natalie_Bookchin_s_Mass_Ornament. Acesso em: 01 ago. 2019.

BARON, Jaimie. *The Archive Effect*. Found footage and the audiovisual experience of history. Londres: Routledge, 2014. ISBN: 978-0-415-66072-3 (hbk); 978-0-415-66073-0 (pbk); 978-0-203-06693-5 (ebk).

BAUMAN, Zygmunt. *Líquide Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique de remploi dans l’art du film et des*

nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013. (Título original: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk, 2009.)

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1998.

BONNEFILLE, Vincent. *Web profond et darknet comme source d'inspiration artistique*. 2017. Dissertação (Mestrado em Design Multimídia e Arte Contemporânea) – Universidade Paris 8, Paris, 2017. Disponível em: https://vincent-bonnefille.fr/#deep_darknet. Acesso em: 26 abr. 2020.

BRASIL em Cartaz. Thiago Correa. Postado em: 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIGf1keeBzO&app=desktop>. Acesso em: 15 maio 2020 (3 min).

CERQUEIRA, Lícia Maria Costa Fajardo. *Aspectos da cultura participativa na criação de narrativas digitais que usam o YouTube como banco de dados audiovisual*. 2016. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/4053>. Acesso em: 15 maio 2020.

CHAUÍ, Marilena. "Cibercultura e mundo virtual". In: *A ideologia da competência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 209–221.

CITTON, Yves. *Médiarchie*. Paris, Seuil, 2017.

COMING Out. Direção: Denis Parrot. 2018 (63 min).

CRARY, Jonathan. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

DENEUVILLE, Allan. S'appropriier Twitter en artiste: une pratique littéraire en question. *Communication & langages*, ano 53, n. 203, 2020, p. 135–149. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2020-1-page-135.htm>. Acesso em: 13 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. O enunciado e o arquivo. In: *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008, p. 87–149.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Disponibilidade infinita: da hipercomunicação (e da terceira idade). In: *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora Unesp, 2015, p. 113–129.

HAGENER, Malte. Cinephilia and Film Culture in the Age of Digital Networks. In: HAGENER, Malte, HEDIGER, Vinzenz, STROHMAIER, Alena (org.). *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. Londres: Palgrave, 2016, p. 181–194.

HIGHMORE, Ben. Questioning Everyday Life. In: HIGHMORE, Ben (org.). *The Everyday Life Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 1–34.

KESSLER, Franck. Etienne Souriau und das Vokabular der filmlogischen Schule. *montage AV*, a. 6, 6 fev. 1997, p. 132–139. Disponível em: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_132-139_Kessler_Vokabular_Filmologie.pdf. Acesso em: 16 jan. 2020.

LENAY, Alice. Partie I. *Éthique et politique de la récupération dans les films de found footage post-internet. Une étude de cas: le cinéaste Dominic Gagnon*. Université Grenoble Alpes, Grenoble. Disponível em: <http://www.theses.fr/s162876>. Acesso em: 3 maio 2020.

- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MASS Ornament. Natalie Bookchin. 2009. Instalação.
- MORO, Nina. Récupérer la mémoire, retrouver son image. *La Revue Documentaires*, ano 29, n. 30, p. 64-77, jul. 2019. Entrevistada: Diane Sara Bouzgarrou.
- NAKAMURA, Lisa. Cyberrace. *PMLA*, a. 123, n. 5, 2008, p. 1673-1682.
- NOW he's out in public and everyone can see. Natalie Bookchin. 2012. Instalação (16 min).
- NOW he's out in public and everyone can see. Direção: Natalie Bookchin. 2017 (24 min).
- NUNCA é noite no mapa. Direção: Ernesto de Carvalho. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/175423925>. Acesso em: 4 ago. 2019 (6 min).
- PARNTEAU-RODRIGUEZ, Dolorès; GARNEAU, Michèle. Mon médium, c'est une salle de cinéma. Entretien avec Dominic Gagnon. *Imaginations*, Toronto, a. 6, n. 1, maio 2015, p. 122-140. Disponível em: http://imagination.csj.ualberta.ca/wp-content/uploads/2015/05/6.1_Pgs_122-140_Parenteau-Rodriguez_Garneau.pdf. Acesso em: 24 abr. 2020. DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.9.
- RAFMAN, Jon. *The Nine Eyes of Google Street View*. Paris: Jean Boîte Éditions, 2011.
- RASMI, Jacopo. *Une écologie des méthodes documentaires. À partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine*. 2019. Tese de Doutorado em Arte e História da Arte, Université Grenoble Alpes, Grenoble, 2019. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02169554/document>. Acesso em: 3 maio 2020.
- RÉMY. Direção, roteiro, edição e voz: Guillaume Lillo. Dreamachine Productions. Produção: Claire Burnoud, Olivier Séror. Som: Agathe Poche. 2018 (30 min).
- RIP in Pieces America. Direção: Dominic Gagnon. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gbr4yo8kUkE>. Acesso em: 24 abr. 2020 (61 min).
- ROMAN National. Direção: Grégoire Beil. 2017/2018 (65 min).
- ROOSE, Kevin. The Making of a YouTube Radical. *The New York Times*, 8 jun. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/08/technology/youtube-radical.html>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SNAP. Direção: Alba Fabiola Gaviraghi Espinoza, Felipe Elgueta e Ananké Pereira. 2017/2018 (19 min).
- STEYERL, Hito. Defense of the Poor Image. *e-flux*, Nova York, a. 12, n. 10, nov. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em: 20 maio 2020.
- THE CLEANERS. Direção: Hans Block e Moritz Riesewieck. 2018 (88 min).