

**MÍDIAS SOCIAIS DIGITAIS E PEDAGOGIAS DA VIGILÂNCIA:**

**O CASO DO DUBLADOR MÁRCIO SEIXAS[[1]](#footnote-1)**

**Nicholas Andueza[[2]](#footnote-2); Carlos Affonso dos Santos Mello[[3]](#footnote-3)**

**Resumo**

Discutem-se elementos de uma possível “estética da vigilância” a partir de vídeos produzidos durante uma querela entre dois dubladores, Márcio Seixas e Marcelo Rezende. Após desentendimento entre ambos, Rezende produz o que chamou de “Dossiê Márcio Seixas”, expondo o ex-sócio no Youtube. A partir da análise formal de alguns vídeos e da reflexão sobre sua retórica de “prova”, são traçadas relações entre as produções acusatórias de Rezende e a formação do indivíduo conectado da modernidade tardia. Argumenta-se que junto com a capilarização de dispositivos de imagem e de compartilhamento de dados que permitem a ampla conectividade atual, vêm também tecnologias de vigilância que afetam o comportamento e a cultura dos sujeitos conectados.

**Introdução**

Em agosto de 2017, a dublagem brasileira foi abalada por um escândalo envolvendo um de seus principais expoentes, Márcio Seixas, e seu agora ex-sócio, o também locutor Marcelo Rezende.[[4]](#footnote-4) Dono de uma das vozes mais marcantes e reconhecidas do ramo, Seixas ajudou a construir a identidade de diversas empresas e empreendimentos (rede de supermercados Prezunic, rádio JB FM entre outras), além de trabalhar em animações de peso (da Disney à Warner Bros), e ter sido, por décadas, a voz do personagem de desenho animado Batman e do ator Leslie Nielsen no Brasil. Depois do rompimento entre Seixas e Rezende, este último produziu uma longa série de vídeos públicos em que expôs Seixas e suas relações com terceiros – série essa que é a espinha dorsal do presente artigo.

Para os propósitos deste estudo, não há que se entrar em detalhes sobre a origem da disputa entre os dois locutores; o que temos que levar em conta é que ela gira em torno do fim da sociedade entre Márcio Seixas e Marcelo Rezende, parceiros por trás da Fórmula da Comunicação Envolvente (FCE), empresa que oferecia cursos e serviços de dublagem e locução. A partir desse estranhamento mútuo, Seixas chega a comentar publicamente que algo não ia bem com os negócios (sem citar nomes), enquanto Rezende decide expor completamente seu antigo sócio, produzindo o que chamou de “Dossiê Márcio Seixas”.

Nosso objeto não será a disputa em si, pois não pretendemos julgar as partes envolvidas. Em vez disso, tomamos como objeto principal os vídeos de Rezende, atentando não só para seu conteúdo, mas também para sua forma: de que modo a imagem é produzida? Como é veiculada? Como Marcelo Rezende constrói sua narrativa de ataque à imagem de Márcio Seixas? Acreditamos que considerar os vídeos esteticamente, com a descrição de alguns procedimentos audiovisuais (ângulo de câmera, enquadramento, montagem, áudio etc.), ajudará a ilustrar que tipo de imagem está em jogo nessa série, ou seja, que noções de realismo atuam para que se constitua uma retórica da “prova” no contexto das mídias sociais digitais, tendo em vista, na contramão, a recente queda de credibilidade da imagem como instrumento de verdade por conta da facilidade de manipulação digital (LEVIN, 2009). Vamos argumentar que, atrelada a essa retórica, está a própria tecnologia da câmera, a qual se conecta intimamente com mecanismos de vigilância.

A partir daí, relacionamos esse contexto a questões de privacidade, hiper-visibilidade e vigilância, passando pela formação do indivíduo na modernidade. Entendemos que o caso seja um exemplo eloquente de como a noção de *indivíduo*, juntamente com os conceitos de *público* e *privado*, vem sofrendo transformações. São efeitos produzidos por uma permanente vigilância, pela soberania de uma "injunção da visibilidade” (AUBERT et HAROCHE, 2013), pela constante “evasão de privacidade” (SIBILIA, 2016). Assim, nosso objetivo é relacionar o caso do “Dossiê” com o enredamento generalizado dos corpos em mecanismos de vigilância, conceitos de privacidade e gestos de visibilidade que nos parecem constitutivos do usuário das redes sociais de internet. A relevância deste estudo, com isso, se liga justamente ao dado de que esse enredamento generalizado dá forma à experiência das redes sociais *online*, as quais, por sua vez, afetam amplamente as formas de organização social na modernidade tardia (em especial nas zonas urbanas).

**O “Dossiê” e uma retórica formal da “prova”**

Os vídeos que integram o “Dossiê Márcio Seixas” são mais de 100, distribuídos em nove partes, postadas entre 2017 e 2018 – Marcelo Rezende acaba de retomar o “Dossiê” em novo formato desde o início de janeiro de 2019, mas estes poucos vídeos analisaremos depois. As postagens de 2017 e 2018 têm formas variadas: em alguns casos se constituem por vídeos enviados pelo próprio Márcio Seixas ao ex-sócio quando ainda não havia desentendimento, mostrando e comentando lugares turísticos que Seixas estava visitando com a mulher; em outros casos, são filmagens de sessões de dublagem em que Seixas dirige outros dubladores em um estúdio; outros ainda, que formam a maioria dos vídeos, são constituídos por Marcelo Rezende se filmando em uma sala com seu computador pessoal – este terceiro tipo de vídeo, o mais relevante para o presente trabalho, foi filmado após a cisão entre os dois ex-sócios e sua finalidade é especificamente construir o “Dossiê”, costurando a narrativa do que é mostrado, além de exibir textos escritos de emails ou mensagens e áudios de Whatsapp. A duração dos vídeos varia muito, alguns têm menos de três minutos, outros se aproximam de meia hora, enquanto outros ainda passam das três horas de material.

Como método para lidar com essa grande massa heterogênea de imagens e sons, pinçamos alguns exemplos específicos que permitem traçar algumas linhas gerais sobre a produção de Marcelo Rezende. É importante notar, contudo, que ao descrever e analisar os vídeos, optamos por não compartilhar o link específico de cada vídeo (embora citemos os títulos). Isso porque entendemos que o gesto de Marcelo Rezende, ao tornar público um “Dossiê” sobre Márcio Seixas, é passível de ser enquadrado com alguma tipificação legal de crime contra a honra, e compartilhar os links poderia ser de certa forma participar desse mesmo gesto de construção do “Dossiê”. Viemos para refletir sobre a aglutinação entre hiper-visibilidade e vigilância, entre público e privado, que se opera nas mídias sociais digitais, não para repeti-la.

Um dos vídeos se intitula “Dossiê Márcio Seixas: As Mentiras – 1ª Temporada, Episódio 3 ‘Poderes sobre mim constituídos’”. Desde o título, cuja estrutura se mantem semelhante ao longo de todos os vídeos, podemos verificar dois pontos: a) a seriação dos vídeos, contando com a estrutura do próprio Youtube, que oferece uma lista de sugestões de vídeos a serem assistidos em seguida pelo espectador, e b) o tratamento espetacularizado que Rezende faz do assunto, evidenciando plena afinidade com o contexto do entretenimento audiovisual contemporâneo, que é particularmente marcado por séries ficcionais. Em outros vídeos vemos uma série de apelidos pejorativos dados por Marcelo Rezende (“espírito obsessor”, “monstro abissal”, “falastrão”, “pirata paquiderme” etc.).

O vídeo começa com a imagem de uma tela de computador com abas de um navegador de internet abertas. A tela que vemos na imagem do vídeo não é uma projeção direta do ecrã, mas uma filmagem deste a partir de uma câmera. O plano é bem fechado, de modo que não se vê nada além do ecrã. A câmera é totalmente móvel, provavelmente segurada na mão (por outra pessoa, dado que Rezende clica com o mouse enquanto nos guia com a voz), e a lente é zoom, capaz de ir e voltar em detalhes menores e mais específicos. Por se tratar de uma filmagem de tela de computador, os padrões moirés[[5]](#footnote-5) são frequentes. Somando-se a isso, podemos observar o ajuste automático da claridade da imagem pela câmera à medida em que ela muda seu enquadramento.

Por meio desses elementos, vemos a construção de uma imagem que poderia ser considerada amadora: a setagem automática, o moiré, a filmagem de tela (e não sua projeção direta). São formas que, ao mesmo tempo em que prejudicam a “qualidade da imagem”, não são de fato preocupações para o realizador do vídeo, cujo objetivo central é expor informações pessoais de Márcio Seixas. Esse “amadorismo” da imagem nos faz adentrar o mundo do “*broadcast yourself*”,[[6]](#footnote-6) próprio da plataforma do Youtube. A marca discursiva do site é que, frente à massiva capilarização de dispositivos de registro de som e imagem, qualquer um se torna capaz de produzir e veicular vídeos. Portanto, até aqui, o que notamos é a plena intimidade entre os vídeos acusatórios de Rezende e a plataforma na qual os veicula – uma ligação eloquente, que nos demanda reflexões sobre o entrelaçamento do entretenimento e do consumo com a vigilância.

Logo ao início desse vídeo, somos guiados pela voz de Marcelo Rezende a atentar para a data e a hora em que se está gravando: 15 de março de 2017, 10h36min. Para tanto, ele nos leva ao site do Observatório Nacional e verifica, no relógio atômico disponível online, o exato momento em que registra as imagens: “um relógio atômico *confiável*!”, nos diz enfaticamente a voz grave do comunicador. Sua narração não é inserida pela montagem, ela vem do extracampo, de um corpo que não é enquadrado, mas está ali presente no momento mesmo da gravação. A confirmação explícita da data e hora de filmagem é feita sistematicamente em outros vídeos do “Dossiê”. O gesto pretende contribuir para a construção do caráter de “verdade” do conteúdo veiculado ao agregar uma facticidade temporal e enfatizar a atualidade da imagem, seu “aqui e agora”. E junto a esse gesto soma-se um segundo, que não é opção de registro mas sim de montagem: não há cortes no vídeo (algo também sistemático ao longo do “Dossiê”).

A preservação da integralidade do conteúdo dentro de um mesmo take faz valer por todo o vídeo a constatação da data e hora anunciada desde o início. Mais do que isso, a ausência de cortes direciona as imagens a um senso maior de “autenticidade”, dado que erros não podem ser simplesmente apagados ou corrigidos com tanta facilidade (pelo menos a princípio). Aqui, em termos de construção de um “autêntico”, podemos ainda acrescentar à essa equação a natureza “amadora” da imagem que observamos anteriormente, dado que as “faltas” ou “sujeiras” que vemos catalisam a sensação de algo “genuíno”, menos ensaiado e planejado, e portanto mais distante da fabricação.

É claro, não temos acesso ao *making of* da “série”, portanto não sabemos quantos takes podem ter sido gravados até que Rezende alcance o resultado que pretendia. Ainda assim, em um único take, com a localização temporal explícita na imagem e um aparente “amadorismo genuíno”, o registro se aproxima um pouco mais de uma espécie de “prova” (em termos formais, da gramática visual). Desse modo, quando, após a comprovação de data e hora, Marcelo Rezende nos guia à abertura do Facebook profissional de Márcio Seixas para mostrar na tela do computador informações de acesso fornecidas pelo próprio Facebook, a imagem resultante traz a gramática da “comprovação”, corroborando com o discurso de acusação a Seixas.

Neste ponto é possível trazer dois célebres teóricos realistas do cinema ao debate: André Bazin e Siegfried Kracauer. Para Bazin, há casos em que o corte da montagem produz uma perda na potência e no realismo da imagem cinematográfica, de modo que advoga por uma preservação da integridade do plano “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação” (BAZIN, 1991, p.60). Nos vídeos de Rezende, a ausência de cortes integra todo o discurso a uma única unidade, atrelada ela mesma a uma data específica. Nesse sentido, o que Marcelo Rezende fala é de fato dito naquele momento e o que exibe é de fato exibido naquele momento. Se sua opção de montagem fosse pelo corte, a integridade do take se perderia e a natureza do vídeo resultante seria, por assim dizer, formalmente menos “realista”, menos “autêntica”.

Isso vale também para os outros tipos de vídeo, em que ele extravia conteúdos de relações passadas com o ex‐sócio (vídeos de Márcio Seixas em viagens particulares ou em sessões de dublagem). Na verdade, nestes últimos casos, Rezende ainda combina o princípio de seriação com o princípio da integralidade de conteúdo, dado que exibe a totalidade dos arquivos em sequências de vídeos que muitas vezes nem têm introdução ou narração, numa estrutura que para fazer pleno sentido deve ser assistida em sequência e por inteira – pois as intervenções discursivas só acontecem nos vídeos em que Rezende se filma falando. Cada elemento é pensado como a pequena peça de um grande “Dossiê”, e a quantidade de material pode dar a sensação de um outro tipo de integralidade: não só veríamos “o todo” (sem cortes), como veríamos “tudo” (todas as muitas “provas”).

Contudo, se André Bazin traça uma linha entre formalistas e realistas, os primeiros sendo aqueles que “acreditam na imagem” e os segundos aqueles que “acreditam na realidade” (GUNNING, 2012, p.18 e 19), Siegfried Kracauer propõe uma divisão diferente, que é útil para ler a instrumentalização do realismo feita por Rezende. Para Kracauer, a imagem cinematográfica é necessariamente realista (debateremos mais adiante sobre o porquê), a questão é se ela é utilizada para confrontar o discurso com a realidade ou para corroborar com o discurso através de uma seleção de representações da realidade – seja uma obra de ficção ou não.

Nesse sentido, Kracauer está interessado na imagem que, com sua carga de real, é capaz de confrontar e deslocar um conhecimento constituído. Rezende faz o movimento oposto, criticado pelo autor, costurando incessantemente imagens caóticas e diversas (algumas delas não tendo nada de comprometedor) em uma macro narrativa de ataque a Márcio Seixas. Para Kracauer, imagens cinematográficas que realizem em plena potência sua natureza realista pretendem “fazer ver”, enquanto que imagens corroborativas, que instrumentalizam sua natureza realista para frisar um discurso previamente constituído, pretendem “fazer crer” (KRACAUER, 1997, p.306).

**Entretenimento, realismo, técnica e vigilância**

Em outro vídeo, chamado “PRIMEIRA ETAPA Dossiê Márcio Seixas As Mentiras Parte 06”, vemos Marcelo Rezende sentado em frente ao computador nos mostrando mensagens e áudios de Whatsapp – estrutura de cena que constitui a maioria dos vídeos. Neste caso, a câmera não filma um close, não é segurada manualmente e não dá zoom in e out (como no vídeo analisado anteriormente): assistimos a um plano mais aberto e estático, portanto feito em tripé e sem atuação do zoom. São enquadrados tanto Rezende quanto o computador à sua frente, ao fundo está uma parede branca, com uma janela fechada e prateleiras com alguns livros – possivelmente um cômodo da casa de Rezende, ou pelo menos um ambiente de ares domésticos.

A câmera continua setada para exposição automática, de modo que ela varia a exposição sozinha dependendo do quanto da tela do computador (que é o ponto mais claro da cena) é ocultada ou exibida pelo corpo de Marcelo, que se movimenta ao falar e mostrar os arquivos. Quando Marcelo se vira de frente apara a câmera e a exposição é regulada automaticamente para sua face, vemos que o rosto está bem iluminado, sem sombras muito pronunciadas abaixo das sobrancelhas ou do queixo, o que indica que há uma fonte de luz posicionada de frente para ele, logo atrás e na mesma altura da câmera, provavelmente um refletor pequeno de LED. Ao mesmo tempo, não vemos uma sombra dele projetada ao fundo da cena, o qual está iluminado por uma luz fria difusa, indicando uma segunda fonte de luz, provavelmente a luz do teto.

A setagem automática da câmera, a natureza doméstica do ambiente que fica ao fundo da interação entre Rezende e o computador (parede, livros, janela) e a iluminação parcialmente calculada (refletor de trás da câmera), parcialmente improvisada (luz do teto), produzem novamente uma natureza de imagem apropriada ao universo do Youtube, plataforma direcionada à imagens principalmente amadoras ou semiprofissionais. Mais do que isso, neste caso a disposição dos elementos da cena se conecta a um tipo de vídeo específico, muito popular no Youtube: o vídeo de reação.

Nesse formato, o youtuber compartilha com seu público a sua reação frente a algo que ele assiste apenas no momento da gravação do vídeo, com o intuito de captar uma reação “espontânea” e “genuína”. Isso faz o vídeo de Rezende deixar transparente um esforço formal pela busca por maiores quantidades de visualizações, como no caso de um youtuber comum. Além disso, claro, deixa ainda novamente claro o tratamento espetacularizado do tema, chegando ao ponto de transpassar uma estética jornalística da informação e ir à estética da série de entretenimento e do vídeo de reação – daí os títulos, os “trailers”, as “temporadas”, como o próprio Marcelo Rezende os chama. Por isso expressões como “no próximo episódio” ou “no episódio anterior”, ou ainda “isso vai ficar para o próximo vídeo” se tornam comuns e funcionam para manter o espectador engajado no tema.

No vídeo de reação é comum que se faça uma edição de imagem para que se projete digitalmente a tela do que é assistido por sobre a imagem filmada, para que o público acompanhe com clareza ao que se estaria reagindo. Mas Rezende não faz isso, ele se atém ao registro da câmera, novamente sem cortes. Mais uma vez, assistimos à ficcionalização inerentemente implicada no gesto da espetacularização fortemente entrelaçada com a crença no realismo do registro automático; seja o da câmera e do microfone, seja o dos sistemas de plataformas como Facebook, Whatsapp e Observatório Nacional.

É uma crença parcialmente compartilhada por Kracauer, como visto acima, quando ele considera a imagem cinematográfica necessariamente realista. Mas ele parte de uma perspectiva bem diversa, como frisa Miriam Hansen ao comentar o autor: Kracauer certamente foca no caráter indexical de rastro da imagem cinematográfica, marcada pela luz do mundo, mas o faz num sentido de elo filosófico fundamental com o indeterminado e a profunda multiplicidade do “real”, e não num sentido positivista e comprobatório (HANSEN In: KRACAUER, 1997, p.XXV). De todo modo, por mais contrastantes que sejam as crenças desse autor e de Rezendes, ambas estão ligadas a uma crença na técnica que veio a marcar a própria gênese do cinema, tanto no meio artístico, como no meio policial.

Logo que a câmera se desenvolve para a fotografia em meados do século XIX, ela é apropriada por forças da ordem para o controle dos corpos, por conta de sua precisão científica: Thomas Brynes e Alphonse Bertillon, por exemplo, se utilizam da câmera para sistematizar galerias de fotos de criminosos (GUNNING, 2004, p.43, 45 e 50). A precisão desse novo sistema de registro, entretanto, tem uma fraqueza: no início da fotografia é necessária a imobilidade do corpo para produção de imagem nítida, por conta da demora para se tirar a foto.

Com isso, os criminosos da época desenvolvem uma estratégia de escape baseada na produção de uma série de caretas rápidas, cuja intensa mobilidade borram o rosto e inutilizam a foto para os propósitos do poder. Entretanto, já no fim do século XIX a tecnologia fotossensível da câmera se desenvolve e supera o corpo em agilidade (*ibid*., p.44). Mais que isso, na virada do século XIX para o XX, a tecnologia cinematográfica se torna disponível – e completa o percurso de dominação imagética sobre o corpo. *Subject for the rougue’s gallery*,[[7]](#footnote-7) um filme da Biograph dirigido por A. E. Weed em 1904, ilustra claramente essa sombria transição ao filmar uma mulher capturada pela polícia: em vão ela faz a série de caretas para não ser captada pela fotografia (*idem*).

No meio artístico, a câmera como autômato também produz formas específicas de compreender e praticar o cinema desde a sua invenção. Entre muitos teóricos e realizadores gostaríamos de citar Dziga Vertov, cuja produção ocorre nas vanguardas soviéticas das primeiras décadas do século XX. Optamos por este realizador especificamente por dois motivos: primeiro, por conta de sua ênfase em como o automatismo da câmera concedia a ela uma superioridade maquínica frente ao olho humano e, segundo, por conta de uma instalação artística eloquente de Harum Farocki (2004), na qual ele relaciona o trabalho de Vertov à onda de câmeras de segurança da modernidade tardia.

Outros nomes do início do cinema também frisaram teórica ou praticamente o poder realista da câmera por se tratar de registro mecânico: as produções de Lumière e Edson, que estão entre as primeiras do mundo, têm como efeito principal justamente o realismo, uma “duplicação” dos movimentos do mundo (STAM, 2013, p.38); Jean Epstein, importante cineasta impressionista na França, tratava a câmera como uma espécie de autômato “animista”, cujo poder mecânico produzia novas formas de ver e conhecer o mundo (EPSTEIN, 1974, p.244); mesmo Luis Buñuel ou Germaine Dulac, referências surrealistas no cinema, baseavam-se em grande medida nesse poder realista da câmera para operar suas colagens não narrativas, jogando justamente com a subversão do “real” convencional (BUÑUEL, 1983, p. 337; STAM, 2013, p.53). Mas de tantos nomes, parece-nos que Vertov atrela de modo especial o automatismo da câmera a uma suposta capacidade de “real” e, portanto, de “verdade”.

Esse cineasta louva o teor maquínico do dispositivo cinematográfico e o propõe como instrumento para a construção de um “novo homem”, que seria “libertado da canhestrice e da falta de jeito” e “dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina” (1983, p. 249). Imerso tanto no construtivismo russo (com influências fortes do futurismo italiano) quanto nos movimentos revolucionários soviéticos (que tendiam a crer na emancipação do homem pelo trabalho com a máquina), o cineasta vai defender a superioridade do olho da câmera frente ao olho humano, falando de um *kino glaz*, isto é, um cine-olho (*ibid*., p. 255 e 256).

A câmera, por meio de seu super-olho, teria plenas potências de criação e construção, além de absoluto acesso à “verdade”, a *kino pravda*, ou cine-verdade, como intitulou seu jornal sobre cinema (*ibid*., p. 255 e 262). A passionalidade da escrita panfletária nos manifestos torna bem claros os traços da cinematografia defendida por Vertov: uma que se baseia na construção de um mundo novo, com base na *aesthesis* urbana e a partir de ferramentas modernas, tendo em seu centro o cine-olho, a câmera, máquina moderna de visão, passível de infinita perfectibilização (já que máquina).

É claro que, no projeto de Vertov, a câmera está imersa num otimismo libertário e emancipatório. Mas quando o cineasta Harum Farocki retoma a obra prima de Vertov, *O homem com a câmera* (1929), e, numa video-instalação, a projeta frente a uma outra tela que exibe uma compilação de imagens de câmeras de segurança, somos convidados a acessar o “outro lado da moeda” do *kino glaz* vertoviano. A instalação é intitulada *Counter Music*, e, ao misturar essas imagens, aproxima o excesso de vigilância visual da modernidade tardia à idealização dos poderes mecânicos da câmera por Vertov. É evidente que Farocki não pretende reduzir a posição do cineasta russo a uma mera paternidade da vigilância; pelo contrário, pretende complexificar sua posição: dá a ver uma espécie de “contra-cine-olho”, a própria câmera de segurança, que é regida pelo mesmo princípio de realismo e poder do autômato, mas tem a finalidade não de emancipação da vida, e sim de seu controle.

Assim, a crença no automatismo do registro da câmera acaba por aproximar estruturalmente o meio policial do meio artístico através de uma função de visão ubíqua atrelada à câmera – seja ela digital ou analógica. Trata-se de uma tensão que acompanha o cinema desde sua gênese, como nos lembra Thomas Y. Levin ao citar o primeiro filme exibido em cinemas na França, “*La sortie des usines Lumière*” (1895). A curta obra, filmada por Louis Lumière para entreter várias plateias, exibe operários saindo de uma fábrica da família Lumière – marcando a película tida como marco inicial do cinema com o olhar vigilante do patrão sobre o empregado (LEVIN, 2009, p.179). Essa junção entre a crença no automatismo da câmera, a vigilância e o entretenimento dão base formal aos vídeos de Rezende.

Não estamos afirmando com isso que o locutor conscientemente tomou essas opções, com escolhas de iluminação, enquadramento ou montagem pensando em teóricos e realizadores realistas do cinema. Mas afirmamos, sim, que os vídeos resultantes seguem certas linhas gerais em que se entrecruzam princípios de entretenimento e vigilância por meio de uma noção difusa e vaga de “realismo” e com a estratégia da “polêmica”, “porque de algum modo [‘condena’] o suspeito sem passar pelas instâncias jurídicas ainda consideradas legais” (SIBILIA, 2016, p. 111).

Entre essas linhas gerais estão, como vimos: a) a seriação dos vídeos – pensados mais como série do que como peças independentes; b) a integralidade de conteúdo – Rezende *parece* mostrar todos os materiais que tem e os mostra, cada um, inteiramente, sem cortes; c) a valorização da atualidade dos vídeos – Rezende frisa a data e a hora em que está gravando; d) a crença em dispositivos de captura de informação – fé na câmera e também a internet como portadora de neutralidade científica; e) o modo de filmar – a estética do “Vídeo de Reação”, o “amadorismo” da imagem; e por fim, f) o tratamento espetacularizado – Rezende dá títulos sensacionalistas, trata as partes de seu “Dossiê” como “temporadas”, por vezes lê comentários aos vídeos anteriores (fazendo uso da plataforma interativa do Youtube) e faz variados “trailers”, como os intitula, antes de liberar alguns vídeos.

**Modernidade: o progresso, a formação do indivíduo e a privacidade**

Tendo analisado traços estéticos do “Dossiê”, passaremos agora a um breve histórico geral da formação do indivíduo na modernidade. O que pretendemos com isso é observar traços gerais desse indivíduo em seu contexto, de modo que possamos relacioná-los (posteriormente) à discussão central aqui: as relações entre hiper-visibilidade, técnica e vigilância no *modos operandi* do sujeito conectado. Já de início é importante lembrar que, de acordo com o filósofo Danilo Marcondes (2015), a etimologia do termo *modernidade* tem suas raízes no advérbio latino *modo*, que significa “agora mesmo”, “neste instante”, “no momento”, em suma, àquilo que nos é contemporâneo. Apesar de ser encontrado já nos primórdios do cristianismo (*moderni*), é na querela entre “antigos e modernos”, isto é, entre os que defendiam o classicismo greco-romano e os que defendiam a ideia de progresso não apenas nas ciências, mas também nas artes.

Tradicionalmente entende-se que são quatro os fatores históricos que contribuíram com o surgimento do espírito moderno: o humanismo renascentista (século XV), a descoberta do Novo Mundo (1492), a Reforma Protestante (século XVI) e a revolução científica (século XVII). Os principais valores no nascimento da Modernidade seriam: a recusa do dogmatismo medieval, o resgate do espírito grego e de sua crença na racionalidade humana, a subjetividade através da busca de autonomia e liberdade individual, a ciência e o método, o desenvolvimento social e econômico, além da ideia de progresso. Dentre estes valores, destacamos a ideia de progresso e a valorização do indivíduo: enquanto este aponta para uma noção fundamental que detecta a subjetividade (ou o indivíduo) como o lugar da certeza e da verdade, aquele contém o componente que atrela a modernidade ao que é “novo” e, por conseguinte, ao que é “melhor” – o que inclui a crença na técnica e no automatismo da câmera, que vimos anteriormente.

Nas palavras do poeta e ensaísta Octávio Paz (1984), o moderno é uma tradição, uma tradição paradoxal de ruptura. É paradoxal porque se é ruptura, e representa o novo, como pode ser tradição? “O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ, 1984, p. 18). A modernidade é também descontinuidade, é a impossibilidade de olhar o tempo como um eterno retorno – daí o progresso. A modernidade funda um tempo de mudanças constantes, e essa característica pode ser verificada na dinâmica vertiginosa de consumo em nossos dias, ou no fato de que, com raríssimas exceções, a grande maioria dos produtos feitos hoje tem prazo de validade curto.

Nossa época rompe bruscamente com todas essas maneiras de pensar. Herdeira do tempo linear e irreversível do cristianismo, opõe-se, como este, a todas as concepções cíclicas; igualmente nega o arquétipo cristão e afirma outro, que é a negação de todas as ideias e imagens que os homens faziam do tempo. [...] *é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento*. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser (PAZ, 1984, p. 34. Grifos nossos).

O que se depreende de todo esse amplo contexto de mudanças que vão se intensificar na Modernidade é a proeminência do indivíduo, da individualidade, da subjetividade. Tradução do termo  (átomo), o vocábulo latino *individuum* designa simultaneamente “in-diviso” e “indivisível” (MORA, 1994), ou seja, a etimologia do termo, que tem origem na menor partícula, no “não-cortável” do atomismo de Leucipo e Demócrito, aponta para uma unidade fundamental. Essa noção de “unidade”, independente do todo, será ponto de partida para a construção moderna do valor *indivíduo*, principalmente no século XVIII. O antropólogo Louis Dumont (1993) compara as sociedades *holistas* com as *individualistas* e define o individualismo como uma espécie de síntese da ideologia moderna. Enquanto as sociedades tradicionais (holistas), como o sistema indiano de castas, se caracterizam por seus sistemas hierárquicos orientados para as necessidades do coletivo, as sociedades liberais (individualistas) tendem a ser igualitárias,[[8]](#footnote-8) recorrendo “às leis da troca mercantil e à ‘identidade natural de interesses’, a fim de assegurar a ordem e a satisfação geral” (PAZ, 1984, p. 92).

O principal aqui talvez seja apreender que a época moderna faz surgir uma concepção bastante específica de indivíduo que, dotado de liberdade de consciência e de uma razão esclarecedora, pode modificar seu próprio interior e a sociedade em que vive. O indivíduo moderno é capaz de chegar à verdade por seus próprios meios, contestando a autoridade institucional e o saber tradicional, posições oriundas do campo religioso que serão fundamentais para o desenvolvimento do pensamento moderno (MARCONDES, 2015).

Outra noção que é importante para o presente trabalho e que é subsequente à atomização do sujeito moderno, é a de *privacidade*. Para o historiador Philippe Ariès, o ponto de partida seria o final da Idade Média, onde “encontramos um indivíduo enquadrado em solidariedades coletivas, feudais e comunitárias (...) num mundo que não é nem privado e nem público no sentido que conferimos a esses termos” (2013, p. 9). De fato, o recorte histórico escolhido mostra que o espaço comunitário do medievo, apesar de ser o único espaço habitado, mesmo em áreas com grande densidade populacional, não se assemelhava com o que viria a se tornar o espaço público. Basicamente, o primeiro reunia uma quantidade menor de pessoas que se conheciam, o segundo pelo convívio intenso de uma massa de anônimos. Experiências humanas que ao longo de muitos séculos foram vividas coletivamente, passaram aos poucos a ter um caráter cada vez mais privado. Os ritos fúnebres, cerimônias que por muitos séculos foram públicas, organizadas pelo próprio moribundo com a presença de parentes, amigos e até crianças, gradualmente vão ganhando contornos cada vez mais particulares (ARIÈS, 2012; RODRIGUES, 2011).

O indivíduo moderno é então impulsionado do interior a exterior pelas novas formas de sociabilidade (trabalho, família, lazer), especialmente pelo advento do Estado Moderno, que passa a gerir a vida social e a impor uma série de normas de conduta para seus cidadãos. Com a popularização da alfabetização e do letramento, a literatura de civilidade passa a ser referência do viver, estabelecendo regras e códigos de como e o que fazer na presença de terceiros – o corpo deve se portar prescritivamente (CHARTIER, 2013).

Em paralelo a isso, a arquitetura cria e recria espaços, de modo a permitir que aquilo que era escondido no domínio público pudesse aparecer na intimidade. O quarto privado, o jardim fechado, o gabinete, a biblioteca, entre outros, são alguns dos ambientes que irão estimular o isolamento para a leitura e a reflexão, o gosto pela solidão, as práticas de uma escrita de si que visam o prazer e propiciam o autoconhecimento. O contexto promove mais e mais o indivíduo: cada um pode fazer o seu próprio mundo. E conforme a individualidade de cada ser humano vai sendo alimentada, esse mundo não precisa ficar apenas no âmbito do privado. É preciso se diferenciar e mostrar essa diferença aos outros, sua individualidade (personalidade). Como observou Simmel, “um desejo individual de aparecer, de se apresentar da maneira mais favorável e merecedora de atenção” (1998, p.109).

O desejo pela diferenciação se transformará, no século XVIII, no desejo pela liberdade (SIMMEL, 1998; KANT, 2010). É preciso ser livre para usar a razão. É preciso liberdade para ser (e parecer) o que se quer ser. Os espaços de privatização das sociabilidades modernas ajudaram a germinar o indivíduo, a literatura e a reflexão filosófica foram lapidando-o. A liberdade catapulta essa “verdade” do indivíduo ao mundo exterior. “Para este esclarecimento porém nada mais se exige senão liberdade. E a mais inofensiva entre tudo aquilo que se possa chamar liberdade, a saber: a de fazer um uso público de sua razão em todas as questões” (KANT, 2010, p.64).

O processo de autonomização do indivíduo parecia ter chegado ao ápice em finais do século XIX, já com as revoluções Francesa e Industrial impactando de maneira singular sobre as estruturas e os arranjos sociais. Contudo, o século XX ainda assistiria, na esteira das transformações dos séculos anteriores, a uma consolidação ainda mais acentuada do primado do indivíduo frente ao coletivo. O advento da indústria cultural, com todo seu repertório de dispositivos eletroeletrônicos e sua capacidade de transmutar virtualmente qualquer coisa em espetáculo, deslocou a questão para o que o filósofo Richard Sennet (2014) chamou de “tiranias da intimidade”.

Ainda assim, foi com a popularização da Internet e a capilarização de equipamentos de registro com bases digitais (câmeras, celulares, gravadores), principalmente no início deste século, que uma “injunção da visibilidade permanente” (BIRMAN, 2013, p. 48) se integrou à vida social de bilhões de pessoas mundo afora. Os lemas da sociedade em rede parecem ser *Promova sua individualidade! Diga o que você pensa! Diga quem é você!* *Broadcast yourself*!. Segundo a psicóloga Jacqueline Barus-Michel, “visibilidade e visualização são os imperativos de uma sociedade da exibição, do mostrar tudo, sociedade do voyeurismo em que saber tudo se tornou ver tudo, colocar tudo num dispositivo e projetar numa tela” (2013, p. 33). De repente os multiolhos dos sistemas de câmera de segurança passam a ser pareados pelos multiolhos de celulares e das vitrines visuais de plataformas como Facebook, Youtube, Twitter, Instagram, Snapchat etc.

Então, cabe a pergunta: diante dessa realidade, onde se encontra a privacidade? Há sigilo? Se pensarmos que o direito à privacidade é um dos pilares do pensamento liberal e observarmos que as megacorporações, particularmente as do ramo da comunicação e informação, detêm acesso irrestrito aos dados que diariamente enviamos e recebemos pela rede, percebemos que há algo estranho. O “pessoal” da minha senha pessoal do banco é apenas formalidade, pois é evidente que mais alguém tem de conhecê-la - e esse alguém é a própria instituição financeira. Além disso, vivemos sob o risco iminente do roubo de nossos dados por *hackers*, o que justifica um excesso ainda maior de vigilância, através de um movimento continuado de securitização *online*.

Assistindo aos muitos *reality shows*, que pululam em diferentes versões e plataformas,fica manifesta a invasão do público pelo privado. A “evasão de privacidade” (Sibilia, 2016) tornou-se o lema da sociabilidade do nosso tempo; seja ouvindo a conversa alheia no transporte público, seja assistindo aos comentários sobre a intimidade de um dublador na Internet, o fato é que a busca pela visibilidade é o corolário de uma sociedade que cada vez mais atrela o ser ao parecer (e aparecer).

[...] a injunção da visibilidade se impõe, soberana. A essa afirmação central, é igualmente possível acrescentar que a mídia se tornou o eixo principal, resultado dessa injunção da visibilidade como critério ontológico da existência do sujeito. Se, antes, a mídia procurava expor os acontecimentos primordiais que constituíam o espaço público, dentre os quais o jornalismo de investigação ocupava uma posição essencial, atualmente ela tende a dar cada vez mais lugar ao espaço privado que é o das individualidades. O espaço íntimo ocupa, dessa forma, um lugar cada vez mais importante na mídia contemporânea [...] (BIRMAN, 2013, p. 50).

O conceito de *extimidade*, em oposição a *intimidade*, que Sibilia (2016) usa para descrever esse movimento parece ser bastante adequado. De fato, as “tiranias de intimidade” transformaram-se nas tiranias da visibilidade, criando oportunidades para que o aquilo que é feito na intimidade, em ambiente teoricamente privado, seja exteriorizado e levado a uma legião de observadores. Em uma sociedade cegamente apaixonada pelos meios visuais (Rodrigues, 2006), se as paredes têm ouvidos, as telas devem possuir ouvidos e olhos!

Ainda que se opte por esconder o rosto, criando uma personagem caricata para suas performances nos ambientes digitais[[9]](#footnote-9) a máxima do regime da visibilidade não parece se alterar. Nem é necessário entrar no mérito de se as câmeras de *laptops*, *smartphones* ou *notepads* estão gravando quem os utiliza e que, com o cruzamento de determinadas informações, seria possível descobrir quem é “do outro lado”. Mesmo num rosto sem face, há uma primazia do olhar e da imagem – talvez no caso de uma personagem digital, que se constitui a partir de elementos do imaginário,[[10]](#footnote-10) isso seja ainda mais forte. A ordem parece clara: todos estão incluídos no processo, nem que seja por exclusão.

**Pedagogias das tecnologias**

Há uma abordagem teórica interessante e que contribui para a reflexão sobre essas atitudes do homem diante dos dispositivos digitais: a perspectiva ecológica das mídias. É óbvio que a subjetividade de cada indivíduo imprime uma maneira de ser particular no mundo. Porém, sabemos da força do ambiente, do social, na construção das identidades, dos valores, do repertório de experiências de vida de cada pessoa. A *ecologia das mídias* entende que uma tecnologia (um telefone, um computador, um revólver... uma câmera) não é neutra, isto é, seu uso não é meramente instrumental. Por trás de cada tipo de tecnologia reside um *bias*, um viés que introduz uma pedagogia própria (INNIS, 2011; MCLUHAN, 2007; POSTMAN, 1994; BRAGA, 2007; CARR, 2011).

[A mudança tecnológica] É ecológica. Refiro-me à “ecológica” no mesmo sentido em que a palavra é usada pelos cientistas do meio ambiente. Uma mudança significativa gera uma mudança total. Se você tirar as lagartas de dado *habitat*, você não fica com o mesmo ambiente menos as lagartas, mas com um novo ambiente e terá reconstruído as condições da sobrevivência; o mesmo se dá se você acrescenta lagartas a um ambiente que não tinha nenhuma. É assim que a ecologia do meio ambiente funciona. Uma tecnologia nova não acrescenta nem subtrai coisa alguma. Ela muda tudo. No ano de 1500, cinquenta anos depois da invenção da prensa tipográfica, nós não tínhamos a velha Europa mais a imprensa. Tínhamos uma Europa diferente. (POSTMAN, 1994, p. 27).

Podemos ter uma ideia do tipo de transformação proporcionado por uma tecnologia ao pensarmos no impacto que o uso de *smartphones* tem junto aos indivíduos e seus coletivos. O *flâneur* de nosso tempo é o do *hiperlink*: percorre as vias digitais deslizando seus dedos sobre a tela. Enquanto se desloca fisicamente no plano espacial, sua mente habita múltiplos planos virtuais. São multidões desses *flâneurs* conectados nas ruas, nos transportes públicos, nas praças, mesmo dentro de suas residências. Perambulam aparentemente sem compromisso pela rede, pulando de link em link, de aplicativo em aplicativo, mas se comprazem abertamente com a estética que encontram em seus computadores portáteis. Seus olhos talvez brilhem menos pelos conteúdos que acessam do que pelas luzes que refletem das telas de seus dispositivos.

A abordagem ecológica das mídias pode ser bem compreendida ao tomarmos a observação de McLuhan segundo a qual “toda tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo (...) ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos” (2007, p. 10). Para o teórico da comunicação, a relativa facilidade com que as novas tecnologias operam transformações nos ambientes provém da lógica mensagem-conteúdo, onde um ambiente antigo é visto como “conteúdo” de um ambiente novo – o rádio em relação à TV e esta em relação ao computador em rede, por exemplo. “O novo ambiente reprocessa o velho tão radicalmente quanto a TV está processando o cinema” (*ibid*., p. 11), afirmou em 1964. Podemos afirmar algo semelhante, em relação à forma como o cinema poderia ter reprocessado as artes plásticas e a literatura. Atualmente, seriam os *smartphones* uma “geração tecnológica” que reprocessa conjuntamente o computador, o celular, a câmera (incluindo a de segurança) e a TV a cabo como seus “conteúdos”? Possivelmente sim.

Não há tecnologia neutra, mas impactos bilaterais que podem ser vistos como ônus ou bônus dependendo de onde se observa. A materialidade dos meios também deve ser entendida enquanto mensagem (McLuhan, 2007), pois possui, no conjunto de suas características e propriedades, um viés ideológico e pedagógico que tem relativa independência do conteúdo que veiculam. Foi o que tentamos frisar anteriormente, ao recuperarmos um pouco do pensamento sobre o realismo e a vigilância no cinema, a partir do dispositivo da câmera, e relacionar isso ao “Dossiê Márcio Seixas”. Assim, a escrita, o mapa, o livro, o relógio, a máquina de escrever, a televisão, o telefone e o computador são alguns exemplos de tecnologias que o escritor Nicholas Carr (2011) chama de *intelectuais*.[[11]](#footnote-11) Para ele:

São as tecnologias intelectuais que têm o maior e mais duradouro poder sobre o que e como pensamos. São as ferramentas mais íntimas, as que usamos para a autoexpressão, para moldar a nossa identidade pública e pessoal e para cultivar relações com os outros (CARR, 2011, p. 70).

Assim sendo, é possível analisar a história do caso *Dossiê Márcio Seixas* sob outra ótica. Ela começa com dois indivíduos que, vivendo no começo do século XXI e trabalhando na indústria do entretenimento, são compelidos a seguir a lógica da visibilidade. A pedagogia das tecnologias do computador, principalmente quando associadas aos dispositivos de comunicação, não deixa margem a dúvidas: é preciso coletar, repassar e processar dados. A pedagogia das tecnologias de registro de imagem e som, das câmeras de celular às de segurança, por sua vez, imputam um imperativo do visual e da vigilância. Ficamos submetidos ao regime do olhar, a partir do momento em que vivemos em ambientes cercados pelas mídias digitais, quase sempre em modo *online*, prontos a acessar e compartilhar nossas informações nas redes, com câmeras e microfones espalhados nos mais diversos suportes. Nós somos o produto (ao mesmo tempo em que vigiamos e consumimos outros produtos).[[12]](#footnote-12)

Não há escapatória para o dublador Márcio Seixas, que se vê obrigado a gravar vídeos institucionais com frequência para vender seus serviços e falar diretamente com sua audiência. Se é “preciso ser visto para existir e para contar” (BARUS-MICHEL, 2013, p. 39), então a voz deve virar imagem, o discurso deve ser imagético, aquele que fala por trás das câmeras deve mostrar seu rosto. Nesse sentido, Marcelo Rezende não avalia que poderia haver uma demanda legítima por privacidade, quando, por diversas vezes na série de vídeos, recrimina o sócio por sempre reclamar das gravações institucionais ou das participações em programa e eventos.

É natural que um profissional com mais de quarenta anos de ofício, sendo grande parte desse tempo em contexto analógico, ressinta-se de momentos de isolamento, longe de câmeras e fãs, junto ao núcleo familiar, na intimidade do lar. São muitas as vezes em que acompanhamos histórias de celebridades e figuras públicas que entram em rota de confronto com “seus” *paparazzi* por terem seu cotidiano invadido de modo abrupto por lentes de objetiva e/ou câmeras escondidas.

A contrapartida também é verdadeira, pois sendo mais novo que Seixas e tendo menos notoriedade diante do público, Rezende poderia (hipótese) sentir-se à sombra do colega. Como dito anteriormente, é visível seu contentamento ao ler as mensagens enviadas por inscritos e fãs. Como explica Birman (2013, p. 49), “a condição do ver e do ser visto foi transformada em um verdadeiro critério ontológico para a existência do sujeito contemporâneo”. E o Youtube é um dispositivo perfeito para este fim, pois é a segunda plataforma de maior audiência no Brasil.[[13]](#footnote-13)

Numa peculiar atualização dos fluxos de consciência, hoje, na internet, pessoas desconhecidas costumam acompanhar o relato minucioso de uma vida qualquer, com todas as suas peripécias registradas por seu protagonista enquanto vão ocorrendo (SIBILIA, 2016, p. 104).

Reforça essa observação um detalhe, um curto momento em que Rezende, ao ser chamado de “gordinho engraçado” por um dos inscritos que o parabenizava, anuncia que irá começar uma dieta para perder peso e cuidar da saúde. Assume literalmente um compromisso com o público e ratifica, mesmo que tacitamente, a lógica do “show de intimidades alheias” (SIBILIA, 2016, p. 109). Corrobora assim o que coloca Birman (2013, p. 57) ao dizer que “o registro da imagem supõe o da performance”.

Paralelamente, cabe ressaltar que o fato de os espaços privados terem sido criações modernas, próximas de nossos dias quando comparados a outras criações humanas, não os torna menos reais. O que talvez precisemos ainda é desenvolver uma espécie de “deontologia dos usuários”, de maneira que adotemos a postura crítica tão defendida pelos teóricos da ecologia das mídias em relação ao uso corriqueiro das tecnologias do computador. Não é necessário sermos deterministas tecnológicos, mas também não podemos engrossar levianamente o coro dos que se deslumbram pelos espetáculos promovidos pela Era Digital, passivamente sendo conduzidos a “surfar a onda”.

**Palavras-chave:**

Mídias Sociais; Vigilância; Câmera; Realismo; Márcio Seixas.

**Referências**
ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Saraiva, 2012. (Texto original de 1977).

\_\_\_\_\_\_\_\_. Por uma história da vida privada*.* In: CHARTIER, R. (Org). **História da vida Privada 3: da Renascença ao século das Luzes**. São Paulo: Cia das Letras, 2013. (Texto original de 1983).

AUMONT, J. Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps, in: \_\_\_\_\_\_\_\_. **Jean Epstein: cinéaste, poéte, philosophe**. Paris: Éditions de la Cinémathèque française, 1998.

BARUS-MICHEL, J. Uma sociedade nas telas. In: AUBERT, N.; HAROCHE, C. (Orgs.) **Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2013.

BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BIRMAN, J. Sou visto, logo existo: a visibilidade em questão. In: AUBERT, N.; HAROCHE, C. (Orgs.). **Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2013.

BRAGA, A. Comunicação on-line: uma perspectiva ecológica. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. www.eptic.com.br, vol. 9, n. 3, 2007.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, p. 331-338.

CARR, N. **A geração superficial: O que a internet está fazendo com nossos cérebros***.* Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CHARTIER, R. Formas de privatização. In: \_\_\_\_\_\_\_\_\_ (Org.). **História da vida Privada 3: da Renascença ao século das Luzes**. São Paulo: Cia das Letras, 2013. (Texto original de 1986).

DUMONT, L. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

EPSTEIN, J. **Écrits sur le cinéma: tome 1**. Paris: Édition Seghers, 1974.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.e SCHWARTZ, V. R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

INNIS, H. A. **O viés da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2011. (Texto original de 1951).

KANT, I. O que é o esclarecimeno?. In: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Textos Seletos**. Petrópolis: Vozes, 2010, p.63-71.

KRACAUER, S. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Londres; Nova York: Oxford University Press, 1997.

LANCHESTER, J. **You are the product**. London review of books. Londres, 2017. Disponível em < https://www.lrb.co.uk/v39/n16/john-lanchester/you-are-the-product>. Acesso em: 03 de janeiro de 2018.

LEVIN, T. Y. Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema “tempo real”. In: MACIEL, K. (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p.175-192.

LEGOFF, J. Documento/Monumento. In:\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990, p.535-549.

MARCONDES, D. **Introdução à história da filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (Texto original de 1997).

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007. (Texto original de 1964).

MONDZAIN, M. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Nova Vega LTDA, 2009.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POSTMAN, N. **Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia**. São Paulo: Nobel, 1994.

RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2011. (Texto original de 1983).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Comunicação e significado: escritos indisciplinares***.* Rio de Janeiro: Mauad X; PUC-Rio, 2006.

SOUZA, J.; ÖELZE, B. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998. p. 109-117.

SENNET, R. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Rio de Janeiro: Record, 2014. (Texto original de 1977).

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIMMEL, G. O indivíduo e a liberdade. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Orgs.) **Simmel e a Modernidade**. Brasília: Unb, 1998b. p.109-117.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2013.

VERTOV, D. Dziga Vertov. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, p.245-266.

1. Artigo apresentado ao Eixo Temático 10: Privacidade, vigilância e controle de dados, do XI Simpósio Nacional da ABCiber. [↑](#footnote-ref-1)
2. Doutorando em Comunicação e Cultura (UFRJ) com bolsa CNPq. E-mail: nicholasandueza@gmail.com. [↑](#footnote-ref-2)
3. Doutorando em Comunicação Social (PUC-Rio). E-mail: loscar.affonso@gmail.com. [↑](#footnote-ref-3)
4. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/08/22/ex-socio-expoe-assedio-sexual-de-voz-do-batman-e-racha-dubladores.htm>; Acessado em 19/11/2018. [↑](#footnote-ref-4)
5. Padrão Moiré é um efeito de distorção ótica provocada por determinados padrões visuais repetitivos e detalhados (como linhas bem finas em série, ou círculos pequenos amontoados em um padrão, ou texturas de tecido, por exemplo). O resultado é um embaralhamento desses detalhes em um efeito de onda. O moiré pode ser experimentado a olho nu, mas é muito mais comum em filmagens de câmeras digitais, particularmente câmeras de celular e DSLR’s. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Slogan* da plataforma YouTube, que pode ser traduzido como: “Transmita-se!”. [↑](#footnote-ref-6)
7. Vídeo disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0VxGqjtuJuE >. Acessado em: 23/09/18. [↑](#footnote-ref-7)
8. Igualitárias no sentido de que todos são indivíduos capazes de utilizar de sua própria razão para alcançar seus objetivos. [↑](#footnote-ref-8)
9. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/o-homem-que-ha-25-anos-se-recusa-a-publicar-fotos-de-seu-rosto-na-internet.ghtml>. Acessado em: 19/11/2018. [↑](#footnote-ref-9)
10. Reparem que no caso da nota acima, há uma aura de mistério envolvendo a pessoa que há 25 anos é usuária da internet e nunca mostrou o rosto. A escolha de um ícone da cultura de massas (boneco Lego) como foto de perfil ou a manipulação, à la Black Mirror, da única fotografia “real”, ajudam ainda mais na construção dessa personagem “anti-visibilidade”. [↑](#footnote-ref-10)
11. Para o autor, além das *intelectuais*, outros conjuntos de tecnologias seriam os: de *extensão de força física, destreza e resiliência* (arado, agulha, caça a jato etc.); de *extensão da faixa de sensibilidade dos sentidos* (microscópio, amplificador); e de *remodelamento da natureza para necessidades e desejos* (reservatório, pílula anticoncepcional, milho geneticamente modificado). [↑](#footnote-ref-11)
12. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/v39/n16/john-lanchester/you-are-the-product>. Acessado em: 19/11/2018. [↑](#footnote-ref-12)
13. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/seguranca/126169-governo-temer-quer-parceria-google-aprovar-reforma-previdencia.htm>. Acessado em: 16/11/2018. [↑](#footnote-ref-13)