

Prefiguração de contrapúblicos em *Brad – Uma noite mais nas barricadas*

Bráulio de Britto Neves

Resumo: O ciberativismo, surgido na cultura hacker, constitui a principal referência para os movimentos de resistência às formas de dominação por controle difuso, exatamente porque é um movimento político que tematiza a liberdade de comunicação e informação. A despeito dos duros golpes sofridos pelo movimento, em decorrência da política de “guerra ao terror”, o ciberativismo logrou produzir uma expressão no cinema documentário que inflete a tendência da retórica documentária subjetiva para um uso coletivo, a autopoiese de contrapúblicos. Para demonstrar as características dessa nova estratégia de resistência, este artigo examina as peculiaridades do ciberdocumentário *Brad – Uma noite mais nas barricadas* em termos de interpretabilidade e de condições de validade ética (sinceridade intencional, veracidade proposicional e correção relacional).

Palavras-chave: ciberativismo; documentário; ciberdocumentário; políticas prefigurativas; contrapúblicos; Brad Will

Abstract: *Prefiguration of counterpublics in Brad – One more night in the barricades* – Inspired by hacker culture, cyberactivism emerged as a political movement whose main issue is freedom of communication and information. For this reason, it has become the main vantage point of the movements against domination by diffused forms of control. Notwithstanding the harsh circumstances brought about by the “war on terror”, cyberactivism has managed to produce an expression in documentary cinema that bends the tendency of subjective documentary rhetoric towards collective practices of counterpublic autopoiesis. To demonstrate some of the key features of this new strategy of resistance, this paper scrutinizes the cyberdocumentary *Brad – One more night in the barricades* in terms of its interpretability and conditions of ethical validity: intentional sincerity, propositional veracity and relational correctness.

Keywords: cyberactivism; documentary; cyberdocumentary; prefigurative politics; counterpublics; Brad Will

Ir ao cerne do confronto seria quase se perguntar se o controle não poderia ser revertido, ser colocado a serviço da função suplementar que se opõe ao poder: inventar uma arte do controle que seria como que a nova resistência. Levar a luta ao coração do cinema, fazer com que o cinema a assuma como seu problema, ao invés de se deparar com ele vindo de fora... (DELEUZE, 1992, p. 97)

Em 27 de outubro de 2006, as listas de discussão e portais do Centro de Mídia Independente (a rede *Indymedia*) foram tomadas por uma nota fúnebre: “Brad”, Bradley Roland Will, midiativista do CMI de Nova York, amigo de muitos de nós, ciberativistas latino-americanos, fora assassinado em Oaxaca, no sul do México.

Perto dali, doze anos antes, o levante neozapatista em Chiapas, no dia da promulgação da Área de Livre Comércio das Américas deu o tom ao coro dos descontentes de todo mundo. Nos anos que se seguiram, em Londres, Washington, Seul, Seattle, Québec, Praga, Gênova, São Paulo, ativistas antiglobalização foram às ruas para denunciar a falta de *accountability* política das cimeiras neoliberais, realizando “contraeventos”. Tão internacionais quanto os encontros oficiais, manifestações e encontros como os Fóruns Sociais Mundiais – ao combinar folia, protesto e performances artísticas – eram (e ainda são) laboratórios éticos, onde as relações entre os participantes procuram *prefigurar* novas relações políticas e sociais. Teria a sociedade de controle encontrado sua *Nêmesis* nas políticas prefigurativas (BREINES, 1989; SOLNIT, 2005; DOWNING, 2004, p. 116 e ss.) disseminadas pelo ciberativismo?

O ciberativismo (ou “ativismo on-line”) transcende uma simples transposição das práticas de mobilização coletiva tradicionais para a internet. Os movimentos de democratização das comunicações, no contexto da desmaterialização do trabalho, deram origem a um sujeito coletivo politicamente ativo que anteriormente não se havia se autonomizado, pois estava envolvido em movimentos políticos de outros focos temáticos. As práticas ciberativistas começam pela garimpagem e organização de informações politicamente relevantes, dispersas na internet. Passam da disseminação de conhecimentos para a formação da opinião pública, dão suporte a novas e antigas formas organização política, alcançando a produção de algoritmos para driblar os dispositivos de controle biopolítico. Encontram o paroxismo nas formas virulentas de ação direta telemática, que alguns chegam a denominar “ciberterrorismo” e “ciberguerra” (VEGH, 2003; SAMUEL, 2004).

Brad Will não foi a primeira baixa dos coletivos midiativistas. Durante as manifestações contra a reunião do G8 em Gênova (2001), Carlo Giuliani, baleado no rosto duas vezes, teve seu corpo atropelado várias vezes pelo jipe dos *carabinieri*, diante de uma multidão de protestantes. Na mesma noite, os manifestantes anti-G8, espancados enquanto dormiam em seus alojamentos, tiveram suas câmeras e gravadores apreendidos pela polícia de Berlusconi. Evidentemente, a estratégia repressiva buscava ampliar a visibilidade do “castigo exemplar” e escamotear provas da ação clandestina de seus agentes. O motivo das repetidas “baixas não humanas” dos coletivos ciberativistas é o mesmo.

Quando os “servidores livres” Ahimsa (em 2004, em Londres) e Satangoss (em 2008, em Campinas) foram apreendidos, a devassa em busca de conteúdos supostamente ilegais era um pretexto para suspender os serviços comunicacionais que os ativistas ofereciam ao público. A estratégia da repressão foi empregar arranjos jurídicos que permitiam que aparatos repressivos nacionais agissem fora de suas jurisdições, ocultando quais instituições eram responsáveis pelas apreensões. Isso impediu que organizações da sociedade civil soubessem quais eram as acusações, encontrassem instrumentos jurídicos para respondê-las, recuperassem equipamentos e restabelecessem os serviços.

A “guerra ao terror”, movida a partir do pretexto fornecido pelos atentados de 2001, foi um golpe mediático-institucional dos aparatos repressivos dos governos dos países capitalistas centrais, contra a recém-surgida sociedade civil global (YUEN, 2002). A ameaça da crescente mobilização do “movimento de movimentos” anticapitalistas e contrários aos regimes neoliberais a partir de 1999 estava no fato de que os movimentos alcançaram não apenas uma visibilidade pública sem precedentes, mas uma visibilidade que se apoiava em *media* refratários às estratégias de controle descentralizado ou mesmo de contrainsurgência. Para isso, o aparato repressivo de dominação lança mão da sua herdade: “meios antigos, tomados de empréstimo às antigas sociedades de soberania, retornem à cena, mas devidamente adaptados” (DELEUZE, 1992, p. 225).

A face sutil da repressão neoliberal foi a orquestração da “foraclusão da política” (DEAN, 2008), na qual os métodos goebbelsianos foram transpostos para os *media* distribuídos. Estratégias psico-operacionais aproveitam as características da internet para esvaziar o discurso público de verossimilhança, retirando sua assertividade. Os agentes repressivos atuam incógnitos na web para fazer desinformação em massa, ao divulgar informações sem fundamento, multiplicar canais de “interação” sem eficácia prática. Seu propósito é acentuar o efeito colateral de pluralização dos dispositivos de contextualização da esfera pública, induzindo os cidadãos ao “inativismo” (MOROZOV, 2009), nova roupa da “narcose por superinformação” das mídias massivas.

A ciberguerra contra os movimentos sociais é correlata à transnacionalização dos aparatos repressivos, que passam a atuar conjuntamente para inviabilizar a *accountability* política das suas ações. Sistemas especializados de análise estatística de dados, capazes de reconhecer padrões em massas monstruosas de dados, como os programas *Echelon* e *Carnivore* – semelhantes aos usados pelos Google Ads, que analisam dados pessoais para vendê-los à “propaganda orientada ao objeto” –, são empregados pelos órgãos repressivos para filtrar ininterruptamente as comunicações digitais globais em busca de palavras e frases que indiquem perigos potenciais. Outros dispositivos de “inteligência” artificial são empregados para “reconhecer e perseguir” indivíduos cujos comportamentos sejam estatisticamente desviantes dos padrões biométricos, indicando quais pessoas devem ser “neutralizadas” antes mesmo de poderem notar a perseguição – lembremo-nos de Jean Charles de Menezes. Isso mostra que uma grande vantagem do uso de máquinas

para a dominação descentralizada independe de resultados imediatos: “caixas-pretas” tecnológicas dispersam as responsabilidades jurídicas e políticas individuais ao longo de extensas redes sociotécnicas, esquivando-se das defesas jurídicas formalmente garantidas à sociedade civil.

Ambos os métodos repressivos descritos acima são biopolíticos. Em vez de silenciar os indivíduos descontentes, as máquinas lógicas de vigilância, de um lado, submetem os dissidentes a uma ameaça difusa que os conduz a reduzir defensivamente sua disponibilidade para construir coalizões (a “ciberbalkanização”). De outro, o discurso público é *preventivamente* foracluído como “inação comunicativa”. Se a censura direta tende a ser cada vez menos empregada para restringir a capacidade de comunicação política autônoma da sociedade civil, não é por apego aos direitos dos cidadãos: ela tende à ineficácia, como o demonstrou o rápido reestabelecimento dos sites ciberativistas após a apreensão de seus servidores.

A cacofonização do debate público translada a “guerra preventiva” para a esfera pública. Além de permitir a denegação das *accountabilities* políticas, ela propicia que as enunciações contestatórias tenham sua indicialidade dissipada *em massa*. Como diria o “descobridor” da biopolítica: “Não se trata de [...] considerar o indivíduo no nível do detalhe, mas, pelo contrário, mediante mecanismos globais, de agir de maneira que se obtenham estados globais de equilíbrio, de regularidade” (FOUCAULT, 2005, p. 294). Neste caso, o estado de equilíbrio estatístico alvo é a “desregularidade” ético-discursiva: com a multiplicação dos contextos de “interação” sem eficácia para a coordenação coletiva de ações, a superproblematização da indicialidade das enunciações (NEVES, 2010, p. 80 e ss.) destrói o contexto normativo que emprestaria agência política aos “fluxos ascendentes” da esfera pública (HABERMAS, 2003), inviabilizando a satisfação seja das pretensões à veracidade dos conteúdos proposicionais, seja das pretensões de correção relacional, pela inconsistência das propostas de corresponsabilização política (HABERMAS, 1979, 2003).

Brad Will foi assassinado à moda antiga, mas por novos propósitos: baleado à luz do dia, a vista de todos, por um jagunço disfarçado em meio à população rebelada que ocupava as ruas de Oaxaca, sua morte não visou primariamente a censura nem a exposição de um “castigo exemplar” imposto por um poder soberano. Como os próprios oaxaquenhos denunciam (tanto no documentário de *Videohackers* quanto nos do coletivo *Mal de Ojo TV*), a morte do “periodista ianque” forneceu o pretexto para uma intervenção “preventiva” do governo mexicano para “proteger” os cidadãos da suposta insegurança, expulsando-os dessa experiência de democracia direta em Oaxaca. Se pudermos dizer que a morte de Brad não foi em vão, temos de olhar além da luta da Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca em 2006. Pois lá, “la lucha sigue”: porque, usando como pretexto a morte do próprio “periodista ianque”, a repressão do governo mexicano foi rigorosa; o assassinato do companheiro serviu para avivar os laços de solidariedade entre seus

amigos e conhecidos ciberativistas, sem dúvida. O aspecto mais instrutivo do luto, no entanto, provém das reflexões a que ele convida, sobre as inovações na “arte do controle como resistência”.

Vários ciberdocumentários velam o desaparecimento de Brad Will na esfera pública telemática global (TEDESCO, 2010). Observa-se neles como a retórica do cinema documentário conforma-se na inflexão ético-estilística que denomino *ciberdocumentário prefigurativo*. O interesse por essa inovação retórica transborda o escopo dos *cinema studies* porque explicita como determinadas enunciações cibertextuais se aproveitam das condições da pré-estruturação telemática da esfera pública para *explicitamente e deliberadamente* desencadear processos de autopoiese de contrapúblicos.

Os documentários ciberativistas são signos catalisadores na medida em que combinam outros signos sem serem “consumidos”: sua interpretação não se esgota na apreensão de conteúdos proposicionais sobre o mundo histórico, mas nos implica – como atores sociais, autores ou espectadores – em pretensões de validade discrepantes das que prevalecem na esfera pública burguesa. Os vídeos nos convidam a aderir a *ethoi* experimentais passíveis de transformar a conduta política coletiva.

Os conceitos *contrapúblico* e *subpúblico*, bem como o argumento quanto aos poderes “publipoiesicos” das enunciações públicas, são derivados dos trabalhos de Warner (2002) e de Kluge e Negt (1993). O primeiro sustenta que públicos são entidades sociais peculiares, porque podem surgir da mera atenção a discursos que, se interpretados como uma produção rotineira de novas enunciações, constituem espaços de circulação dotados de regras próprias. Quando contestam explicitamente os critérios vigentes de correção relacional, são denominados *contrapúblicos*. Segundo Warner, a capacidade de um público para intervir no mundo histórico depende da regularidade com que suas enunciações nele circulam. Negt e Kluge argumentam que, sob o domínio da esfera pública burguesa, os processos pelos quais os contrapúblicos surgidos das comunicações das classes trabalhadoras se realizam obrigam-nos a existir em estado fragmentário, como espaços de visibilidade pública restrita. Nutrem, porém, o potencial para constituir uma esfera pública efetivamente universal, a “esfera pública proletária”.

Revezamento ciberdocumentário

Um ano depois da morte do ciberativista nova-iorquino, outro ceemista publicou no site do CMI-Brasil e em outras plataformas de vídeo-sharing o vídeo *Brad – Uma noite mais nas barricadas*, para homenagear a memória do “solidário” assassinado. O realizador declara que a produção desse vídeo forneceu-lhe a oportunidade para que completasse um projeto iniciado seis anos antes, com o ciberdocumentário *A20: Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*, para narrar a diversidade dos movimentos anticapitalistas do começo deste século. O necrológio de Brad Will efetivamente desata uma

autobiografia coletiva, narrando a trajetória comum de muitos ciberativistas, incluindo a do próprio realizador, de pseudônimo Videohackers.

As características prefigurativas da retórica desse ciberdocumentário ativista revelam seu parentesco com os documentários que Nichols (1994) agrupa sob um “modo performativo”, ou com os que Renov (2005) identifica como “documentários subjetivos”. Isso ocorre pelas características intratextuais dos vídeos: predomínio de planos subjetivos, uso voz narrativa homodiegética (sem pretensões à onisciência) na locução *over*. O documentário é especialmente atento para mostrar como as atividades cotidianas vão sendo impregnadas pela superposição de práticas políticas prefigurativas: consumo, relações interpessoais, moradia, transporte urbano. Ele explicita como a lógica da coalizão, cujo experimento mais famoso ocorreu com o sucesso dos protestos de 1999 em Seattle (SOLNIT; SOLNIT, 2009), se desenvolveu na dimensão microsociológica das transformações nas relações pessoais e íntimas.

Mas a subjetividade mais fundamental em *Brad – Uma noite mais...* não é a que emerge do conteúdo ou dos típicos estilemas usados para ostentar a reflexividade (por exemplo, desempenhos dos “atores sociais” em debates sobre as determinações das situações de tomada, depoimentos dos realizadores relatando suas opções de produção). O principal efeito de sentido da ênfase autobiográfica no documentário ciberativista não está na apreensão das narrativas pessoais como conteúdo proposicional. O compartilhamento dos argumentos narrativos é o fulcro que permite alavancar, na dimensão perlocucionária da enunciação, a ênfase do documentário do passado para o futuro. O conteúdo narrativo serve para apresentar propostas de novos *ethoi*, começando pelas relações de participação na enunciação. A reiteração do “podia ser eu” (a morrer com uma câmera na mão) por sucessivos ciberativistas acentua o efeito implícito do compartilhamento dos juízos perceptuais a imagem-câmera (RAMOS, 1994; SOBCHACK, 1992) para *prefigurar*, nas relações entre enunciadores, enunciatários e “atores sociais”, a horizontalidade nas relações de poder que preconizam para toda a sociedade.

A singularidade do ciberdocumentário prefigurativo como classe da retórica do cinema documentário está na autodeterminação dos critérios de compreensibilidade e validade das enunciações, especialmente dos parâmetros de correção relacional (HABERMAS, 1979) compartilhados pelos contrapúblicos ciberativistas. Eles surgem pela sedimentação das expectativas mútuas recorrentes nas interações comunicativas de contrapúblicos ciberativistas. Isso ocorre a par da criação de vínculos de solidariedade entre grupos originalmente heterogêneos, formados por hackers (principalmente do movimento do software livre), *squatters* (construtores de “centros sociais” pela ocupação de imóveis abandonados), midiativistas “comunitários”, militantes de movimentos sociais basistas e artistas experimentais.

Os documentários subjetivos “autobiográficos” dos anos 1980 e 1990 também surgiram de práticas comunicativas prefigurativas, no contexto das políticas de identidades

dos “Novos Movimentos Sociais”. Dadas as limitações da infraestrutura comunicativa para a circulação autônoma dos vídeos, a ampliação da sua visibilidade dependeu de sua absorção por uma “crítica especializada” que os deslocou da circulação informal para circuitos institucionalizados (academias, festivais, museus e galerias privadas). Ou seja, foram “capturados” em subpúblicos estruturados pela lógica do mercado de (especulação com) arte contemporânea. Se o destino do ciberdocumentário ativista atual foi outro, isso se deu, em boa parte, menos pelas redes telemáticas que pela difusão da “ética hacker” como cultura técnica libertária. A infraestrutura comunicativa dos *media* distribuídos propiciam – mas não garantem – a autonomia tecnopolítica necessária à perenização dos contrapúblicos ciberativistas. O mesmo pode-se dizer sobre as demais mudanças logotécnicas.

Diz-se que a imersividade proporcionada pelas ultraligeiras *camcorders dv* tornaram-nas algo como um órgão corporal suplementar (ROTH, 2005; STAM, 2003). Essas propriedades poderiam mesmo deslocar o eixo da percepção-como-expressão (SOB-CHACK, 1992) do conjunto ótico-aural para o tátil-háptico-proprioceptivo. Mas nada disso implica mudanças nas decisões de tema, de escolhas de contextos de circulação, de proposição de relações com os apreciadores (ou mesmo com os sujeitos “diante da ocular”). Em muitos casos, a inovação serve apenas a exercícios maneiristas.

Não é esse o uso que o ciberdocumentário ativista faz do *dv*. A imersão audiovisual do ciberdocumentário ativista tem o propósito de imergir, de modo autorreflexivo, os apreciadores dos vídeos na condição de participantes da enunciação documentária. Busca levá-los perceptualmente aos “estados alterados de consciência” coletivamente experimentados durante as passeatas/folias/performances promovidas pelos movimentos anticapitalistas, para consolidar e/ou comemorar laços de solidariedade e atrair novos participantes (JURIS, 2005, 2008).

A apreciação dos ciberdocumentários é coletiva, primeiro por causa das suas recorrentes exibições em espaços não convencionais como ferramenta para a mobilização coletiva. Além dessas práticas, o *ethos* da horizontalidade na participação estrutura todos os estratos retóricos do argumento documentário. Enunciatários, enunciadores e personagens são implicados como posições distintas ocupadas por um mesmo sujeito coletivo. Os ciberdocumentários ativistas oferecem, tipicamente, graus de envolvimento, à escolha: baixar e exibir os vídeos para amigos, fazer cópias e vendê-las para levantar recursos para atividades coletivas, apropriar-se de fragmentos em novos documentários etc.

A ênfase do ciberdocumentário *Brad – Uma noite mais...* em se manifestar como uma narrativa enunciada a partir da *primeira pessoa do plural*, aparece, já no plano da compreensibilidade cinematográfica básica, na adoção de uma cinegrafia “imersiva”. São raras, nos documentários ciberativistas, as imagens-câmera nos quais o cinegrafista simula atitudes de imparcialidade. Uma das poucas tomadas heterodiegéticas de *Brad – uma noite mais...* o é apenas para demonstrar a persistência dos videoativistas, mostrando um que

retorna à nuvem de gás lacrimogêneo para documentar a repressão policial em Seattle. A partir da cinegrafia imersiva, são construídos, na montagem, dispositivos narrativos como: narração autodiegética coletiva; registro discursivo pessoal e avaliativo; frequentes metalepses e reduções metadiegticas; perspectivação interna variável, principalmente de “autoria disseminada”, quase regra nas produções do *Indymedia* (NEVES, 2010). A densidade afetiva desses “nós” ciberativistas emerge igualmente das vozes embargadas e do olhar marejado dos depoentes, nostálgicos. Eles olham para as câmeras ou para os *cameramen* pressupondo e, nisso, constituindo, tanto o cinegrafista quanto o público como “ex-estranhos”, tornados íntimos pela luta compartilhada.

Apreciar *Brad – Uma noite mais...* arrasta-nos para a autobiografia coletiva, que inflete o “documentário subjetivo” para a identificação coletiva dos enunciatários como participantes dos contrapúblicos anticapitalistas. Já na sua abertura, o documentário mostra a exploração deliberada dos seus efeitos potencialmente publipoiesicos. A criação da continuidade visual pela montagem é explícita, para ostentar o não rompimento actancial entre a tomada da encenação da feitura dos caracteres do título, que mostra os pés do ciberativista que grava a grafagem de um muro em escombros e as captadas pelo cinegrafista assassinado. Logo depois, um ceemista brasileiro confirma a percepção da subjetividade compartilhada: “poderia ser eu”, “aquela câmera ali ‘tava representando a gente”.

Ao final, a narrativa retorna ao ponto de partida da “corrida de revezamento”: a última tomada de imagens de Brad, que não pôde interromper por sua vida já haver sido interrompida, alonga-se enquanto seu corpo é transportado pelas ruas de Oaxaca. Em *over*, Videohackers relata o percurso tortuoso das imagens até ele. Anel narrativo que constrói, por catacrese, a imagem da reversibilidade comunicativa que o ciberativismo propõe estabelecer entre todos participantes das suas enunciações documentárias.

As tomadas feitas em situações em que a integridade física do sujeito atrás da ocular está em risco, como a da morte de Brad e o vídeo, são sistematicamente tematizadas no ciberdocumentário. Nas ruas de Oaxaca, nas sequoias do Oregon, em Amsterdã, Nova York, na Avenida Paulista, numa praça de Fortaleza, na periferia de Goiânia, a reflexividade deslumbrada diante dos troféus do próprio “heroísmo da visão” (SONTAG, 1981) é consolidada por um acúmulo de relatos verbais de trajetórias clandestinas de fitas quase destruídas cujas imagens-câmera foram resgatadas. A eventual vanglória não provém, no entanto, de um posicionamento *espectatorial* do documentarista. Se Videohackers responde metalepticamente ao pedido final de seu personagem-tema é porque realmente quer acreditar nas próprias bravatas – por exemplo, que sua *camcorder* foi capaz de “vencer o duelo” com um revólver, ou que manifestantes só saíram das ruas depois de mortos (em *A20: Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*).

Videohackers manifesta suas intenções conforme o parâmetro de sinceridade próprio aos contrapúblicos ciberativistas. A sinceridade, nesse contexto, define-se a partir do horizonte de uma redução máxima das assimetrias nas relações de poder implícitas a

enunciação documentária, como explicitado nos slogans da rede *Indymedia*, “não odeie a mídia, seja a mídia”, ou no da plataforma *RiseUp*, “Saia da internet, te encontro nas ruas”. O documentário ciberativista não tem pudor em ser tendencioso. Não realiza suas tomadas à espreita, como Wiseman, para depois camuflar seu partido com os buris da ilha de edição: além do interativo, o documentário prefigurativo manipula os sentidos já nas situações de tomada. A subjetividade no plural que o enunciador assume implica que os critérios de verossimilhança – como os de sinceridade intencional e correção relacional – sejam autoindicados, pois não interessa atender a critérios de verossimilhança “universais”. Testemunhei algumas vezes o quanto os videoativistas têm participação substancial na provocação dos confrontos. Pode-se questionar sua prudência, não a sua honradez: ao perceber abusos de direitos, provocam os participantes dos atos no espaço público urbano e constroem com a câmera os agentes repressivos. Eventuais impressões de vitória explicitadas nos vídeos, discrepantes dos acontecimentos efetivos, mostram como a verossimilhança dos conteúdos proposicionais costuma ser sacrificada pela potencialização dos documentários como signos catalisadores de públicos, ou seja, que os videociberativistas se confrontam com dilemas éticos distintos daqueles da retórica documentária “interativa”. A questão ética deixa de estar na veracidade dos conteúdos obtidos a partir da provocação de eventos para a satisfação de demandas espectatoriais pelo *metteur-en-scène*.

A retórica prefigurativa do ciberdocumentário ativista exige que os produtores de imagens, de um lado, ponderem sobre as consequências da atuação no contexto das situações de tomada e, de outro, sobre os efeitos do uso dessas imagens sobre a conduta política coletiva do público. A ética ativista da atuação do enunciador na situação de tomada não indulta que o videoativista se passe por um espectador distanciado, mas exige que demonstre sua solidariedade com os demais atores sociais. Os ciberdocumentários ativistas tendem a ser enunciados menos como representações do mundo histórico do que como ferramentas para a ação política sobre esse mundo.

As pretensões de validade da retórica do ciberdocumentário prefigurativo são determinadas pela atenção às relações que sua enunciação catalisa. Esse propósito estrutura desde a dramaticidade das situações de tomada até a exibição da continuidade actancial entre os participantes da enunciação, mas emerge com nitidez máxima no uso das licenças livres – recursos pelos quais os enunciadores prescrevem formalmente a apropriação pública de sua produção. Elas são dispositivos jurídicos originalmente desenvolvidos pelo movimento do software livre – que rejeita a apropriação privada dos bens simbólicos – para vedar a privatização do seu trabalho imaterial (STALMAN, 1999). O uso das licenças livres em outros domínios da produção cultural permite desde o surgimento de novos arranjos produtivos baseados na solidariedade (hipoteticamente, apontando para uma nova economia da dádiva) até usos poéticos, como disparador de obras de arte colaborativas.

Os ciberdocumentários quase sempre utilizam variantes de licenças abertas. Em *Brad – Uma noite mais...* o montador apropria-se de imagens-câmera produzidas pelo

protagonista e pelos videoativistas da Mal de Ojo, de eventos públicos de que participou, depoimentos de Brad no cotidiano, gravados por amigos e um documentário feito a partir do roubo da câmera de um ciberativista por um policial, na porta do consulado mexicano em Nova York. Obedecendo à mesma ética, Videohackers disponibiliza seu documentário completo e a íntegra dos depoimentos que ele gravou com Brad para futuras recombinações.

Embora o uso das licenças livres seja recomendado por razões de segurança jurídica, dificilmente imagens com “todos os direitos reservados” consideradas necessárias para algum projeto ciberativista deixarão de ser pirateadas. O *copyleft* é utilizado no ciberativismo principalmente para provocar a reflexão sobre a privatização do trabalho intelectual de maneira prática, mais uma vez prefigurando condutas coletivas. Tanto no caso da apropriação de imagens de outros trabalhos *copyleft*, quanto na de imagens “proprietárias”, a intertextualidade sustenta o dialogismo nos espaços de visibilidade pública contemporâneos. Através dessas conversas propiciadas pelas apropriações, citações, alusões e roubos de imagens-câmera, os ciberdocumentários ativistas se incluem em uma série temporal que consolida os vínculos históricos das práticas dialógico-narrativas dos contrapúblicos com a esfera pública ampla (WARNER, 2002, p. 96-114).

Referências

- BAMBA, Mohamed (2005). A ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom. CD-ROM.
- BREINES, Wini (1989). Prefigurative politics. In: _____. *Community and organization in the New Left 1962-1968: the great refusal*. New Jersey: Rutgers University Press. p. 46-51.
- CALVET DE MAGALHÃES, Theresa (1998). Sobre a percepção e a abdução: Charles S. Peirce e a uberidade da abdução. In: PINTO, Margutti et al. (Orgs.). *Filosofia analítica, pragmatismo e ciência*. Belo Horizonte: UFMG.
- CARROLL, Noël (1996). From real to reel: entangled in non fiction film. In: _____. *Theorizing the moving image*. Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press. p. 224-252.
- DEAN, Jodi (2008). Communicative capitalism: circulation and the foreclosure of politics. In: BOLER, Megan (Org.). *Digital media and democracy: tactics in hard times*. Cambridge, Londres: MIT Press. p. 101-122.
- DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- DOWNING, John D. H. (2004). *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- GALLOWAY, Alexander R. (2004). *Protocol: how control exist after decentralization*. Cambridge, Londres: MIT Press.
- HABERMAS, Jürgen (1979). What is universal pragmatics. In: _____. *Communication and the evolution of society*, Boston: Beacon Press. p. 1-68.

HABERMAS, Jürgen (2003). O papel da sociedade civil e da esfera pública política. In: _____. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. v. 2, p. 57-122.

HANSEN, Miriam (1997). Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere. In: WILLIAMS, L. (Org.). *Viewing positions: ways of seeing films*. Nova Brunswick e Nova Jersey: Rutgers University Press.

_____. (2007). Reinventando os Nickelodeons: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema. In: ALMEIDA, J. (Org.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify. p. 43-66.

JURIS, Jeffrey S. (2005). Violence performed and imagined: militant action, the Black Bloc, and the mass media in Genoa. *Critique of Anthropology*, 25(4), p. 413-432.

_____. (2008). Performing politics: image, embodiment, and affective solidarity during anti-corporate globalization protests. *Ethnography*, 9(1), p. 61-97.

KLUGE, Alexander (2007). Onze histórias do cinema. In: ALMEIDA, J. (Org.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify. p. 79-104.

KLUGE, Alexander; NEGTE, Oskar (1993). *Public sphere and experience: towards a proletarian public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LIANG, Lawrence (2003). The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology. Disponível em: <<http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5>>. Acesso em: 31 maio 2010.

_____. (2004). *Guide to open content licences*. Roterdã: Piet Zwart Institute.

MOROZOV, Evgeny (2009). From slacktivism to activism. Disponível em: <http://neteffect.foreignpolicy.com/posts/2009/09/05/from_slacktivism_to_activism>. Acesso em: 24 nov. 2009.

NEUMARK, Norie (2006). Art/activism. In: CHANDLER, A.; NEUMARK, N. (Eds.). *At a distance*. Londres, Cambridge: MIT Press. p. 2-25.

NEVES, Bráulio de Britto (2008). Performatividade, laboratório conceitual. In: RIBAS, Cristina et al. *Ponto Florestal: arte, vídeo e ecologia*. Cataguases: Terra Una, Nexo Cultural. p. 42-45.

_____. (2010). Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista. *Revista Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, agosto. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 4 out. 2010. p. 70-113.

NICHOLS, Bill (1994). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianápolis: Indiana University Press.

ODIN, Roger (1984). Film documentaire, lecture documentariste. In: _____. *Cinéma et réalités*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne. p. 263-280.

PONECH, Trevor (1999). *What is non-fiction cinema? On the very idea of motion picture communication*. Boulder, CO: Westview Press.

RAMOS, Fernão (1994). Indicialidade e narratividade na constituição da imagem-câmera. *Imagens*, Campinas, n. 1, abr.

_____. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.

RENOV, Michael (2005). Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify. p. 234-257.

ROTH, Laurent (2005). A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify. p. 26-41.

- SAMUEL, Alexandra W. (2004). *Hactivism and the future of political participation*. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Disponível em: <www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hactivism-entire.pdf>. Acesso em: 9 out. 2010.
- SANTAELLA, Lucia (2004). *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Unesp.
- SOBCHACK, Vivian (1992). *The address of the eye*. Princeton: Princeton University Press.
- SOLNIT, David; SOLNIT, Rebecca (2009). *The battle of the story of the Battle of Seattle*. Edimburgo, Oakland, Baltimore: AK Press.
- SOLNIT, Rebecca (2005). *Hope in the dark: untold histories, wild possibilities*. Nova York: Nation Books.
- SONTAG, Susan (1981). O heroísmo da visão. In: _____. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor. p. 83-110.
- STALLMAN, Richard (1999). "The GNU Operating System and the Free Software Movement". In: DiBona, Chris; Ockman, Sam; Stone, Mark. *Open Sources: voices of the Open Source Revolution*. *Sebatopol* (EUA): O'Reilly Media, p. 53-70.
- STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.
- TEDESCO, Marina (2010). Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brad Will por documentários brasileiros e mexicanos. *Revista Doc On-line*, n. 8, ago. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 4 out. 2010. p. 149-168.
- VEGH, Sandor (2003). Classifying forms of online activism the case of cyberprotests against the World Bank. In: McCAUGHEY, M.; AYERS, M. (Orgs.). *Cyberactivism: online activism in theory and practice*. Nova York: Routledge. p. 71-95.
- WARNER, Michael (2002). *Publics and counterpublics*. Nova York: Zone Books.
- YUEN, Eddie (2002). Introduction: 9/11 prologue. In: YUEN, Eddie et al. (Eds.). *The battle of Seattle: the new challenge to capitalist globalization*. Nova York: Soft Skull Press. p. 3-4.

BRÁULIO DE BRITTO NEVES é professor, documentarista e pesquisador em comunicação, cinema e semiótica. É doutorando pelo programa de pós-graduação em Múltiplos Meios (DECINE, IAr-UNICAMP). Pesquisa o documentário brasileiro ativista, feito e difundido através da internet. Participa de vários coletivos e iniciativas de arte contemporânea e ciberativismo.

brauliobrittoneves@yahoo.com.br

*Artigo recebido em julho de 2010
e aprovado em outubro de 2010.*