

O vídeo caseiro “Para nossa alegria” e a captação do imprevisto¹

Felipe da Silva Polydoro²
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Neste texto, levantamos elementos que sirvam para a reflexão em torno da popularidade do vídeo caseiro “Para nossa alegria”, que atingiu audiência superior a 26 milhões de visualizações em 2012, no *YouTube*. Nossa hipótese é de que, embora o fenômeno esteja relacionado à predileção contemporânea por objetos audiovisuais que registram a “vida real” (tendência que inclui a disseminação da estética do amador e do rudimentar), a repercussão deste vídeo deveu-se sobretudo a uma estrutura narrativa marcada pelo desvio e pela irrupção do imprevisto.

Palavras-chave

Vídeo amador; *YouTube*; realismo; real.

1. A realidade como ela é

O segundo vídeo brasileiro mais visto no *YouTube* em 2012, que encerrou o ano com 26 milhões de visualizações, mostra uma família, aparentemente de baixa renda, irmão, mãe e irmã sentados no sofá, a entoar um canto religioso³. Trata-se de uma produção caseira, precária na sua execução, amadora na performance musical. O rapaz dedilha o violão durante alguns segundos. Enquanto toca, sorri de modo exagerado, a boca bem

¹ Trabalho apresentado no GP Televisão e Vídeo, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Comunicação pela PUCRS. E-mail: felipepolydoro@gmail.com. A pesquisa que originou este artigo é financiada pela Fapesp.

³ A música que é cantada neste vídeo chama-se “Galhos secos” e foi composta pela banda de rock evangélico Êxodos, no ano de 1972.

aberta, o que o deixa com um semblante insólito. A menina copia o sorriso do irmão, o mesmo exagero, o queixo projetado à frente, parte considerável da arcada dentária aparecendo.

A menina começa a cantar, uma voz estridente, gritada, no estilo gospel. Até então, apenas uma cena curiosa. Depois de um minuto e meio, vem o refrão e o rapaz, até então quieto, grita junto com a irmã: “Para nossa alegria”. O grito do rapaz sai inesperadamente alto, a boca se escancara. Mais especificamente: a surpresa, o abalo, a explosão na organização interna deste vídeo caseiro vem no momento em que o rapaz enuncia o tônico “o” da palavra “nossa”. É um “o” alongado, um som potente e profundo. O grito parece durar alguns milésimos a mais do que seria natural, a boca abre alguns milímetros além do esperado. A mãe vira a cabeça e olha o filho, confusa, aturdida. A irmã para de cantar e gargalha.

A gargalhada é igualmente alta, um brado vigoroso e agudo. A mãe levanta do sofá, acabou a cantoria. O rapaz e a menina permanecem, riem até a cena acabar. No final desta versão do vídeo⁴, há a repetição, em câmera lenta, do instante em que o rapaz emite o refrão, da irrupção de algo na voz que sai da goela do menino, algo efêmero que pisca, atravessa a imagem e desordena. Não há dúvida, portanto, de que há um evento interno a este registro visual, um instante de ruptura, uma espécie de núcleo espacial e/ou temporal que tornou este objeto midiático um acontecimento na internet brasileira.

Neste texto, levantamos elementos que sirvam para a reflexão em torno da popularidade deste vídeo específico e, a reboque, de um fenômeno relativamente recente e ainda pouco estudado no campo das pesquisas em audiovisual: a proliferação de vídeos anônimos e amadores, alguns com audiência massiva no site *Youtube* e que se tornam genuínos acontecimentos midiáticos. Alguns dos vídeos que alcançam patamar superior a um milhão de visualizações enquadram-se nos critérios tradicionais de relevância jornalística – os flagrantes dos choques dos dois aviões no World Trade Center ou do enforcamento de Saddam Hussein, para citar dois exemplos. Outros resumem-se a registros do ordinário que por alguma razão chamam a atenção do público e acabam compartilhados e vistos à exaustão. Este trabalho procura fornecer elementos que ajudem a compreender o apelo dos objetos audiovisuais deste segundo grupo, isto é, dos vídeos banais, em tese irrelevantes, que não apenas atraem audiência substancial, como também resultam em

⁴ Há muitas versões deste vídeo no *YouTube*. A que está sendo analisada neste texto é a versão com maior audiência, que pode ser vista neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=K02Cxo3fAC8>

paródias, comentários e até reportagens na grande mídia (incluídos aí os grandes portais de notícias).

A predileção por imagens oriundas do universo das “pessoas comuns” guarda relação com o diagnosticado apreço pelo real (entendido como o autêntico, o concreto, o espontâneo), conforme apontam, a partir de diferentes pontos de vista, autores como Baudrillard (1991), Zizek (2003), Jaguaribe (2007), Lins & Mesquita (2008). Para Black (2002), a cultura ocidental contemporânea vive sob à égide do “imperativo gráfico”: estágio representacional em que todas as dimensões da existência tendem a tornar-se visíveis e a serem registradas em imagens, fixas ou em movimento, o que envolve também a transposição da vida privada para a esfera do público. O autor sublinha dois termos que sintetizam as características do imperativo gráfico: físico e explícito. Este paradigma – ou o ímpeto por transparência total, como define Baudrillard (2006) – alinha-se a um trajeto que remete, pelo menos, ao início do século XIX, quando emerge um renovado interesse pela documentação visual da natureza e do real tal qual estes aparecem para nós. Aumont (2004, p. 48) detalha essa transformação na pintura que expressa um tipo de demanda mais tarde vinculada à invenção da fotografia e do cinema:

O núcleo dessas mudanças é a verdadeira revolução que acontece entre 1780 e 1820 no status do esboço a partir da natureza, com a passagem do esboço – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao estudo – registro da realidade “tal como ela é”, por ela mesma.

Essa busca pelo registro exato e fidedigno da realidade, uma tentativa de reproduzir e duplicar a própria coisa em um documento visual, prosseguiu até a atualidade em diferentes tecnologias de representação e em movimentos artísticos em variados suportes – grosso modo, toda a cultura midiática e mesmo a ciência moderna erigem-se sob o império do visível, critério primeiro de determinação da verdade. Para Black (2002), o século XX, o primeiro no qual uma quantidade enorme de fatos está filmado, assistiu, assim, à revolução do registro, primeiro com o cinema e depois com a televisão. Há uma nova explosão de documentos visuais da realidade com a multiplicação de câmeras em telefones celulares e outros equipamentos eletrônicos digitais, incluídas aí as câmeras de segurança fixadas em milhares de cidades mundo afora – sem falar em projetos como o *Google Earth* e o *Google*

Streetview, voltados a uma espécie de escaneamento integral do planeta por meio de fotografias realizadas por satélite e nas ruas das cidades⁵.

Não é só isso: todas essas imagens podem circular em ritmo veloz e de forma massiva através da internet. Na verdade, a instantaneidade entre o fato e o registro, uma das grandes inovações da fotografia – pense no intervalo de tempo entre um acontecimento e sua documentação em pintura –, tornou-se instantaneidade entre fato, registro, distribuição, exibição e recepção. O sujeito munido de um celular com câmera pode compartilhar uma fotografia ou um vídeo imediatamente após a captação. Neste contexto, o mundo inteiro encontra-se virtualmente duplicado.

Mesmo assim, e ainda que nas tecnologias de representação digitais desapareça o traço físico de continuidade entre imagem e referente original, prossegue e até se intensifica a demanda por imagens realistas cuja força estética encontra-se no efeito de presença da própria coisa ou evento filmado. O apelo de representações tomadas de maneira mais direta e imediata da “vida real” aparece em fenômenos como os reality shows, no *boom* dos documentários, na pornografia supostamente caseira, além dos já citados vídeos amadores produzidos por anônimos e exibidos sobretudo no *Youtube* (embora circulem hoje principalmente em redes sociais como o *Facebook*, o *Twitter* e o *Instagram*, ou seja, dão-se a conhecer nesses espaços virtuais e depois, só depois, ganham espaço na “grande mídia”).

Objetos ficcionais no cinema e na televisão valem-se da estética do amador como recurso realista, como forma de salientar o efeito de presença – tendência verificada, por exemplo, no cinema de horror. Tal escolha estética evidencia o realismo referencial associado às filmagens amadoras, em inglês por vezes chamadas de *raw footage*, ou filmagem crua, expressão que remete à sensação de fisicalidade propiciada por essas imagens.

Black (2002) oferece uma explicação um tanto simples para a demanda contemporânea por signos da realidade vivida: na sociedade do espetáculo (Debord, 1997), uma época cada vez mais dominada pelas imagens, a realidade deixa de ser auto-evidente. Aqui a noção de realidade enquadra-se na definição de Hannah Arendt (2008): uma espécie de sexto sentido, sensação fundamental para a existência humana de que os entes existem de fato. É tal função sensória que estaria abalada, gerando uma falha nesta convicção fundamental para a vida cotidiana. Há toda uma safra de filmes produzidos nos EUA – o

⁵ Esses projetos do Google remetem ao conto “O rigor da ciência”, de Jorge Luis Borges – citado por Baudrillard (1991) – sobre um cartógrafo que confecciona um mapa do tamanho do território, em escala 1:1.

país hiper-real por excelência – que apontam para o temor contemporâneo de perda do senso de realidade (só para citar alguns: *O show de Truman*, *A ilha do medo*, *A origem*, e, exemplo maior, a trilogia *Matrix*⁶).

A realidade nunca esteve tanto em demanda como em nossa cultura global mediada pelos meios de comunicação, na qual se tornou “um recurso escasso”. Ao mesmo tempo em que a realidade nunca esteve tão em demanda, nunca esteve tão em questão. A realidade nas sociedades liberais, democráticas e mediadas pelos meios de comunicação não é mais auto-evidente, mas constantemente contestada e disputada.⁷ (Black, 2002, p. 15)

Jaguaribe (2007, p. 30) é precisa nesta descrição do mesmo fenômeno:

A câmera fotográfica, o cinema e posteriormente, no final do século XX e no século XXI, a realidade virtual potencializaram o “efeito de real”. A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade. O surgimento dos novos realismos na literatura, fotografia e cinema dos séculos XX e XXI atesta uma necessidade de introduzir novos “efeitos do real” em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações. Esses “efeitos do real” serão distintos daquele do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto, é ficcionalizada.

Portanto, o período contemporâneo convive com um jogo ou batalha de imagens, narrativas e outras formas de discurso que se apresentam como autênticas representantes da realidade. Para Baudrillard (1996), o surgimento dos movimentos estéticos realistas no princípio do século XIX nas artes visuais e depois na literatura já indicavam um abalo na noção moderna de realidade. Afinal, desde pelo menos Kant, inúmeros filósofos esclareceram que a realidade social é um construto.

Ao abordar a carência de um contato mais imediato e direto com a materialidade física do mundo, Zizek (2003) buscou em Alain Badiou a expressão “paixão pelo real”. A referência é a psicanálise lacaniana. No pensamento de Lacan (2008), o real é aquilo inapreensível pela dimensão da linguagem e, assim, permanece alheio às ordens do imaginário e do simbólico. Ainda assim, eventualmente o real irrompe na forma de um corte, numa espécie de remissão à fenda situada na estrutura mesma dessa realidade

⁶ O show de Truman (*The Truman Show*, 1998), de Peter Weir; *A Ilha do Medo* (*Shutter Island*, 2010), de Martin Scorsese; *A origem* (*Inception*, 2010), de Christopher Nolan; *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003), *Matrix Revolutions* (2003), de Andy Wachowski e Larry Wachowski.

⁷ Tradução do autor: “Reality is never more in demand than it is in our global mass-mediated film culture, where it has become ‘a scarce resource’. And while reality has never been more in demand, it has also never been more at issue. Reality in liberal, democratic, mass-mediated societies no longer is self-evident, but is constantly contested and up for grabs”.

engendrada pela operação dos significantes. Ocorre que, conforme Zizek (2003), mesmo esse real que irrompe, cada vez mais, possui o caráter de semblante.

Portanto, a psicanálise talvez seja a melhor chave para a compreensão da mencionada falência na sensação de realidade. Em termos lacanianos, o que estaria abalada é a estabilidade sedimentada pelos registros do simbólico e do imaginário, cujo trabalho articula o que o senso comum comumente designa com a palavra “realidade”. A ordem do real, o núcleo duro impermeável à linguagem e responsável por sustentar os registros do imaginário e do simbólico, *locus* que só pode ser definido no negativo (território não simbolizável), estaria ele próprio sendo invadido pela positividade da imagem e da palavra. O paradoxo do real laciano, noção cuja definição sofreu importantes alterações ao longo da obra de Lacan, está no fato de que é a ordem que balança a estabilidade traçada pelo simbólico e o imaginário mas, ao mesmo tempo, funciona como sustentação para tal estabilidade. De qualquer maneira, o acesso ao real sempre se dá na forma de um vislumbre, de uma irrupção seguida de uma fuga. Conforme Lacan (2008, p. 59), trata-se de um encontro, “ao qual somos sempre chamados, com um real que escape”.

Voltando ao objeto deste artigo: que tipo de irrupção testemunhariam alguns vídeos anônimos? Mais: é este vislumbre de algo impossível de ser simbolizado que está presente no vídeo banal aqui analisado, naquele instante em que a voz do rapaz se alonga além do esperado?

2. Captação do imprevisto

É ingrata (e talvez infrutífera) a tarefa de explicar exatamente por que um objeto midiático recente como o vídeo digital amador “Para nossa alegria” tornou-se um fenômeno massivo. Há fatores de ordem técnica: a popularização das câmeras digitais e a existência desta enorme rede de distribuição, a web, em cujos princípios culturais estão a participação, a efemeridade e o fazer circular. Segundo Jenkins, Ford & Green (2013), há um primeiro motivo bastante simples que explica por que os conteúdos digitais se espalham: a existência de um aparato técnico que permite a tal conteúdo se espalhar.

As pessoas têm as ferramentas certas e sabem o que fazer com elas. Sites como o *YouTube* tornam mais simples inserir material em blogs ou compartilhar conteúdo nas redes sociais. Plataformas como o Twitter e o Facebook facilitam o

compartilhamento instantâneo com os amigos. [...] Mas, mais fundamentalmente, temos que entender as práticas culturais que, ao mesmo tempo, turbinaram o crescimento dessas tecnologias de compartilhamento e evoluíram à medida que as pessoas descobriram como essas plataformas devem ser usadas. [...] Nesta cultura conectada, não podemos identificar uma causa única do porquê as pessoas espalham material.⁸ (Jenkins, Ford & Green, 2013, p. 11)

Neste texto, tentamos compreender elementos no próprio objeto, isto é, na imagem em si, que justifiquem a repercussão maciça (repercussão que inclui outras versões do mesmo vídeo com intervenções dos internautas e as paródias, tão comuns nessa cultura da conexão, como a versão que mostra os personagens do desenho animado *Os Simpsons* cantando a música “Galhos secos”).

No vídeo aqui mencionado – assim como em outras filmagens da lavra de anônimos que alcançam grande visibilidade e circulação – o apelo de autenticidade não se resume à produção precária e ao efeito janela para a realidade íntima de uma família simples, mas vincula-se à intrusão de algo que pode estar localizado no registro do real laciano. Isto é: o interesse não se resume ao mero *voyeurismo*, à intromissão no pitoresco, à observação da realidade na sua banalidade mais vazia⁹. A cena amorística contribui para o efeito realista: os personagens são negros, em um país no qual a imensa maioria dos negros é de baixa renda, e seguidores de uma religião evangélica, fatores que reforçam a característica de família humilde a encenar um *home movie* precário¹⁰. A moça tem dificuldade de pronunciar a palavra “árvore” (diz algo como “álvore”) e, em seguida, ainda antes de o menino cantar, ela e a mãe esquecem uma parte longa da letra. Veja o que diz um internauta na caixa de comentários (está copiado *ipsis litteris*, com os erros de português tão típicos desse espaço virtual): “Rapaz eu me poco de rir também todas as vezes. Acho que a graça está em ser uma coisa simples, autêntica, de improviso.”

No entanto, apenas a precariedade da produção, a comicidade (talvez preconceituosa) e o amorismo não são suficientes para a compreensão do fenômeno. O

⁸ Tradução do autor: “People have the right tools and know what to do with them. Sites such as *YouTube* make it simple to embed material on blogs or share it through social network sites. Platforms such as *Twitter* and *Facebook* facilitate instantaneous sharing to one’s social connections. [...] But, more fundamentally, we have to understand the cultural practices that have both fueled the rise of these sharing technologies and evolved as people discover how these platforms might be used. [...] In this networked culture, we cannot identify a single cause for why people spread material.”

⁹ Algo parecido ocorre no *reality show Big Brother Brasil*. A simples exibição de pessoas comuns em situações não roteirizadas não seria suficiente para angariar a audiência que este tipo de programa alcança. Há a necessidade de um “roteiro”, que começa na seleção dos perfis dos participantes para entrar na casa e continua na elaboração de jogos, provas, festas regadas a álcool e outros estímulos de conflitos e romances. Além disso, os programas veiculados diariamente são editados de maneira a compor narrativas.

¹⁰ Não está descartada a hipótese de que o racismo e o preconceito de classe estejam entre os fatores responsáveis pela atratividade deste vídeo.

desconcerto causado pelo grito do menino, evento que emerge espontaneamente e provoca surpresa, é o fator primordial. É este instante inesperado, que obstaculiza a continuidade da cantoria e desloca o andamento natural da ação, o mais significativo. Não é à toa que a pessoa responsável pela edição deste vídeo¹¹ optou por repetir ao final, em câmera lenta, o momento em que o rapaz emite o refrão.

Em outros vídeos que se espalham na rede, amadores ou não, observa-se o mesmo padrão: há este momento (às vezes apenas um instante) em que um desenlace inesperado altera o curso da ação. Em outras palavras, as ações e eventos internos à imagem fogem às intenções originais, ao percurso lógico e normal de determinado ato captado em filme. No *Youtube*, há profusão de vídeos contendo erros em veículos de comunicação tradicionais, sobretudo de telejornais (um dos mais acessados capta a jornalista Lillian Witte Fibe rindo descontroladamente na bancada do telejornal do portal *Terra*). O alardeado apreço pelo autêntico, nestes exemplos citados, tem a ver com o imprevisto, o não esperado, o obstáculo, o desvio, o tropeço. Portanto, o cerne da atratividade de alguns dos vídeos amadores mais acessados e veiculados não estaria no efeito de real no sentido de Barthes (1988) – a presença de elementos na narrativa cuja única função resume-se a reforçar a sensação de realidade – mas na surpresa. Dito de outra forma, a força aqui não está em um efeito de real mas em um efeito de espontaneidade, oriundo da ausência de controle ou da competência de se driblar o controle – uma espécie de desvio da roteirização do mundo e da vida.

É desafiador aplicar tal pensamento ao vídeo digital amador mais visto no *Youtube* em todos os tempos, com mais de 530 milhões de visualizações. Este filme caseiro feito na Inglaterra em 2007, cujo título é *Charlie bit my finger*¹² (“Charlie mordeu meu dedo”, em tradução livre), surpreende pela banalidade. O cenário é típico de um filme de família: dois irmãos bem pequenos filmados pelo pai. O maior, Harry, tem três anos. O menor, Charlie, tem um. Basicamente, o vídeo de 56 segundos se resume a Charlie mordendo o dedo de Harry, que chora e reclama para a câmera. Trata-se de um único plano, sem montagem ou qualquer outro efeito de edição. Logo no início, o irmão menor, que encontra-se no colo do maior, puxa o dedo de Harry e morde. Ambos riem e Harry avisa: “Charlie bit me” (“Charlie me mordeu”). Harry coloca novamente o dedo na boca do irmão pequeno, agora

¹¹ Na página de exibição do vídeo, não há uma informação clara sobre a autoria da versão com maior número de visualizações. O nome que assina é Julian Crispiniano, que alega ser amigo dos jovens cantores do vídeo, que se chamam Jefferson e Suellen.

¹² O vídeo pode ser visto neste link: http://www.youtube.com/watch?v=_OBlgSz8sSM

de propósito. O menor aperta os dentes. O maior reclama de dor. Reclama quatro vezes, ensaia um choro e só então retira a mão da boca de Charlie. Harry diz: “Charlie, that really hurts” (“Charlie, isso realmente doeu”). Passam-se cerca de quatro segundos, tudo parece normalizado, então o menor de repente abre uma gargalhada. Parece rir da própria travessura, da lição que aplicou no maior. Harry repete: “Charlie bit me. And that really hurts and is still hurting”. (“Charlie me mordeu. E isso realmente doeu e ainda dói”). Enquanto isso, o menor segue rindo, até o vídeo acabar.

O momento definitivo desse vídeo ocorre no momento em que o menor abre a risada, instante que coroa a reversão protagonizada por Charlie. Harry, o irmão maior, coloca propositalmente o dedo na boca do irmãozinho. Está no controle da situação, com a anuência do pai, que continua filmando (o pai poderia ter pedido ao filho que tirasse o dedo, mas não o fez). Harry reclama de dor uma, duas, três vezes. Percebe-se nitidamente que a “experiência” do irmão maior começa a fugir do controle. O rosto de Harry se contrai e vem o choro. Mirando o movimento das sobrancelhas e o centro da testa de Harry, podemos perceber os momentos em que a dor se agudiza, até que o menino não aguenta, grita mais forte e finalmente afasta a mão da boca de Charlie. Mesmo reclamando, o irmão maior insistia em manter o dedo onde estava (o tinha colocado para a câmera e, talvez por isso, porque o pai continuava apontando a câmera, a manutenção do dedo e da cena eram necessárias). A testa, as sobrancelhas, os gritos e, finalmente, o choro são os signos do descontrole, do desvio que a cena proporciona. Até que Harry tira o dedo e assume o fracasso, o erro original de ter colocado a mão na boca do irmão. Só então vem o instante-chave, a gargalhada do pequeno.

Há um intervalo de quatro segundos entre o momento em que Harry tira o dedo e o instante em que explode o riso do Charlie. Estes segundos de espera sugerem que a cena acabou – e, quando o espectador já não espera mais nada de novo, irrompe a risada do menor. O tom soa debochado. Charlie parece saber o que fez. É quase como se comemorasse a reversão no jogo com o irmão e o pai. Temos aqui, portanto, dois elementos essenciais para o sucesso do vídeo. Primeiro, o desvio do desenrolar em relação às intenções originais de quem detinha controle sobre o, digamos assim, roteiro da cena. Charlie morde o dedo do irmão com mais força do que Harry esperava (a menos que se considere que o maior tenha colocado a mão com o objetivo deliberado e masoquista de sentir dor, hipótese menos provável). Harry demonstra genuína surpresa pela dimensão da dor que experimenta. Em segundo lugar, há o instante surpreendente representado pela

risada de Charlie, quando a ação já parecia encerrada. Era compreensível que Charlie risse – ele até esboça um sorriso logo que o irmão afasta o dedo. Mas o momento em que abre a gargalhada e a forma que ela adquire desconcertam.

Existem outros fatores que justificam o alcance de meio bilhão de visualizações: os personagens falam a língua universal da web, o inglês (detalhe: o sotaque britânico torna a situação ainda mais engraçada para os americanos, por exemplo); os protagonistas são crianças pequenas, que, por si só, já angariam curiosidade de espectadores (como sabem muito bem os publicitários); o vídeo foi compartilhado em um período em que os vídeos digitais caseiros ainda tinham uma certa aura de novidade no *YouTube* (aliás, o próprio *YouTube* ainda era novidade, bem como a estética rudimentar de tantos objetos audiovisuais postados neste site); finalmente, chega um ponto em que a enorme audiência e a consequente repercussão em outros lugares tornam-se, por si só, o chamariz de um vídeo. No entanto, frisamos: nossa hipótese é de que nada disso teria acontecido não fossem as citadas particularidades do objeto em questão: o desvio narrativo, os signos de espontaneidade e de perda de controle, o efeito de surpresa provocado pela risada do menino pequeno.

No paradigma digital, as imagens são especialmente controláveis. Pode-se produzir qualquer imagem do zero, não há nem a necessidade de referentes do mundo vivido – vide a fidelidade ao real de certas animações. Via ferramentas de edição e manipulação, é possível intervir e modificar todos os elementos em uma imagem captada diretamente do mundo. Mesmo na exibição das imagens o nível de controle é inédito: o espectador do *YouTube* pode parar, rever, voltar quantas vezes quiser determinado vídeo. Em contraste a esse controle total, há especial predileção pelo inesperado, ao que foge ao controle. O pai de Harry e Charlie continuou postando filmes caseiros dos dois meninos, nenhum com a mesma repercussão. Na página em que postou um desses vídeos, no qual não há surpresa ou outro chamariz a não ser os dois meninos que fizeram tanto sucesso em outro filme, ele diz que nunca mais vai alcançar o mesmo nível de graça atingido em “Charlie bit my finger”. De fato, havia ali a presença do accidental, algo que dificilmente será repetido – agora, quando o pai de Charlie e Harry aciona a câmera, há uma contradição insolúvel: a intenção é captar novamente o inesperado, que, por definição, atua somente quando não se espera sua ocorrência.

A estética accidental dos vídeos aqui descritos – que se encontram, evidentemente, no terreno do cômico – guarda semelhança com a análise que Freud (1969) faz do chiste. “A

elaboração do chiste utiliza desvios em relação ao pensamento normal – o deslocamento e o absurdo – como métodos técnicos de produzir uma forma chistosa de expressão” (FREUD, 1969, p. 76). Expresso de forma verbal, o chiste apresenta uma estrutura marcada por um elemento enunciativo que, a princípio, parece um raciocínio falho mas, depois, revela algum sentido. Freud (1969) aponta duas propriedades que acompanham todo e qualquer chiste: o desconcerto, seguido de um esclarecimento. E o momento do desconcerto geralmente é marcado pela brevidade, isto é, por uma condensação no tempo e no sentido do que é dito. Em um primeiro momento, o enunciado soa apenas como *nonsense* e/ou absurdo. Em seguida, vem à tona um sentido escondido.

Mais: o chiste bem sucedido traz obrigatoriamente um componente de liberação, de desvio das faculdades críticas, dando vazão ao que Freud (1969, p. 147) denominou “prazer do *nonsense*”. Esse prazer do absurdo reside, ainda segundo o autor, no confronto com as tentativas de estabilidade e controle típicas dos processos de racionalização. No entanto, tais “demonstrações contra a compulsão da lógica e da realidade” (FREUD, 1969, p. 149), precisam de alguma forma ostentar sentido no seu raciocínio – senão são meros absurdos. Está aí o paradoxo do chiste: o que num primeiro momento é *nonsense* precisa, num segundo instante, possuir um significado de fundo.

Em ambos os vídeos aqui descritos, há, dentro da cena, um momento típico de liberação do *nonsense*. Em “Para nossa alegria”, o riso da irmã, imediatamente após o grito excessivo do irmão, funciona como um rebatimento e coroa o desvio protagonizado pela entrada do segundo na cantoria. No entanto, é difícil buscar um sentido para o que ocorre. É como se a ação, uma vez deslocada, não abandonasse mais o terreno do absurdo. Ainda assim, entendemos que os espectadores atribuem, sim, algum sentido às imagens, única hipótese que justifica tantas visualizações. Um internauta comentou, na caixa de comentários do *YouTube*, que o grito da irmã parecia o da menina no filme *O Exorcista*.

Em “Charlie bit your finger”, a liberação de energia está no final da cena, quando o irmão menor começa a rir. É um instante de surpresa (como dito antes, a ação parecia ter terminado), que ao mesmo tempo dá novo sentido ao resto: o pequeno comemora o truque aplicado no irmão maior.

Considerações finais

Versando sobre os primórdios do cinema, Aumont (2004) atribuiu à profusão de efeitos de realidade a força inicial do meio. Em Lumière, o que importava era “o extraordinário no ordinário” (AUMONT, 2004, p. 27). Ou seja, a simples reprodução, em filme, de cenas do cotidiano – as folhas das árvores tremulando, pessoas passeando no parque, a refeição de um bebê – era suficiente para encantar os primeiros espectadores. Algo semelhante parecia ocorrer com a explosão do *YouTube*: a emergência de um veículo de alcance global estimulou amadores a postar imagens pessoais cuja singularidade parecia ser a exibição da intimidade alheia em um novo meio. No entanto, passados alguns anos do início do fenômeno, o que se percebe é que o efeito de real propiciado exclusivamente pelo anonimato não é suficiente para turbinar a audiência de um vídeo.

Neste texto, procuramos exaltar uma característica encontrada em alguns dos vídeos caseiros que alcançaram grande visibilidade (na verdade, tal particularidade se estende para outros objetos visuais com bastante audiência no *YouTube*): uma estrutura composta pela irrupção do inesperado, um tipo de interrupção ou tropeço que remete às descrições do chiste e do ato falho, por Freud, e da articulação entre real e simbólico, por Lacan. Para saber se essa estética do tropeço é o elemento principal para o sucesso de qualquer vídeo na web, vamos precisar de mais tempo e mais pesquisas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A transparência do mal**. Campinas: Papyrus, 2006.

BLACK, Joel. **The reality effect: film culture and the graphic imperative.** New York: Routledge, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** Rio de Janeiro: Imago, 1969.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Spreadable media: creating value and meaning in a networked culture.** New York: NYU Press, 2013.

LACAN, Jacques. **O Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** São Paulo: Boitempo, 2003.