



DOI: 10.5380/2238-0701.2022n23.08
Data de Recebimento: 23/08/2021
Data de Aprovação: 23/11/2021

A Melancolia em Formas Audiovisuais Brasileiras no
Youtube: Experiências Mediadas por Experiências,
Tempestades de Imagens e o Elogio da Ruína





A melancolia em formas audiovisuais brasileiras no *YouTube*: experiências mediadas por experiências, tempestades de imagens e o elogio da ruína

The wistfulness in Brazilian audiovisual forms on YouTube: experiences mediated by experiences, tempests of images and the praise to the ruin

La melancolía en las formas audiovisuales brasileñas en YouTube: vivencias mediadas por vivencias, tormentas de imágenes y el elogio de la ruina

WILLIAM DAVID VIEIRA¹

Resumo: Deparando-nos com um elevado uso de imagens da tevê aberta brasileira no *YouTube*, como se este desenvolvesse uma função memorial, esboçamos aqui uma abordagem sobre formas audiovisuais nacionais no site. Por esse apelo “de acervo” e reúso, desenha-se um percurso: trazem-se experiências mediadas por experiências a partir de tempestades de imagens que se lançam na tela e sinaliza-se contemplar elogiosamente a ruína de

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG), com bolsa CAPES, e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisador do “Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais – Ex-press” (UFMG/CNPq) e do grupo de pesquisa “Quintais: Cultura da Mídia, Arte e Política” (UFOP/CNPq). E-mail: williamdavidvieira@gmail.com.

um tempo passado. Vemos epistemologicamente nisso (experiências, imagens e ruína) três pontos de atravessamento entre modulações de vídeos concebidas por contas brasileiras e, para tanto, traçamos uma investigação inicial sobre como essa trinca se manifesta e como isso fomenta uma verve melancólica de consumo por entre tais formas audiovisuais.

Palavras-chave: Audiovisual; Melancolia; *YouTube*.

Abstract: Faced with a high use of images from Brazilian broadcast TV on YouTube, as if it developed a memorial function, we outline here an approach to national audiovisual forms on the website. Through this appeal of “collection” and reuse, a path is drawn: experiences mediated by experiences are brought up from tempests of images that are launched on the screen and the praiseworthy contemplation to the ruin of a past time emerges. We see epistemologically in this (experiences, images and ruin) three crossing points among video modulations conceived by Brazilian accounts and, therefore, we outline an initial investigation on how this crack manifests itself and how it fosters a wistful verve of consumption through such audiovisual forms.

Keywords: Audiovisual; Wistfulness; YouTube.

Resumen: Ante un alto uso de imágenes de TV abierta brasileña en YouTube, como si se estuviera desarrollando una función conmemorativa, aquí esbozamos un acercamiento a las formas audiovisuales nacionales en el sitio *web*. A través de este llamado de “recolección” y reutilización, se traza un camino: las vivencias mediadas por vivencias surgen de tormentas de imágenes que se lanzan en la pantalla, y así la ruina de un tiempo pasado parece ser contemplada con elogio. Vemos epistemológicamente en esto (vivencias, imágenes y ruina) tres puntos de cruce entre modulaciones de video concebidas por cuentas brasileñas y, por lo tanto, elaboramos una investigación inicial sobre cómo se manifiesta esta grieta y cómo fomenta un brío de consumo melancólico entre estas formas audiovisuales.

Palabras clave: Audiovisual; Melancolía; *YouTube*.

Início: sobre experiências mediadas por experiências

Ao olharmos para o *YouTube* e usos destinados a ele atualmente, como o fato de ser aproveitado e consumido como uma grande biblioteca (repositório) ou um vasto acervo memorial para conteúdos que desejamos guardar e recordar afetivamente, para além da produção do “novo”, deparamo-nos com uma série de funcionalidades a distintos materiais imagéticos passados, sobretudo audiovisuais, não produzidos originalmente para lá, mas cujos destinos póstumos se dão por meio de reúsos e reencenações de suas materialidades no referido site. Como se trabalhassem a partir de produções sobre experiências já vividas, mas que não podem impedir o aparecimento de outras e, justamente, acabam por fundamentar, mediar ou atravessar o aparecimento dessas outras categorias experienciais, contas variadas se apropriam de discrepantes conteúdos estéticos, de imagens não moventes (e transformadas em moventes, de alguma forma) a imagens que se põem a mover desde o início. Isso se articula a um movimento de explorar, nessas reedições, tais acepções numa espécie de tempestade, em *overdose*, como se os sentidos – ou vestígios de sentido –, dos produzidos agora, nos usos mais recentes, aos erguidos em passados distintos (e agora visto em ruínas que nossos olhos contemplam), mas igualmente arregimentados em cada experiência, pudessem e precisassem ser arrastados de alguma forma desse ontem ao hoje e ao amanhã.

Ao longo deste texto, explicaremos melhor essa visada epistemológica convocada no parágrafo anterior. Trata-se de uma visada que assumimos aqui num modo de percurso triádico (experiências, imagens e ruína), a percorrer essas produções audiovisuais brasileiras destinadas ao *YouTube* por fins variados. Como uma proposta investigativa inicial sobre formas audiovisuais com as quais nos deparamos e nas quais vimos esse percurso se manifestar, acionamos, em diálogo, esses três pontos de atravessamento entre modulações de vídeos concebidas por canais brasileiros e traçamos uma leitura inicial sobre como essa trinca se manifesta, fomentando uma verve melancólica de consumo por entre essas formas audiovisuais. O que buscamos defender é que há a indicação de um movimento a associar melancolicamente o tempo manifestado por entre essas imagens e seus usos e reúsos.

Nesse sentido, entrando numa visada mais ampla, é comum encontrarmos hoje, numa cultura pop (na seara musical, sobretudo) que se move pelo *YouTube*, uma explosão de audiovisuais próximos da linguagem dos videocliques que se valem de estratégias *retrô* ou de uma *retromania* (REYNOLDS, 2011) a flertar com outros produtos de um imaginário pop². A título de exemplo: os artistas Anitta e Kevinho lançaram, em 2019, o videoclipe *Terremoto*³, uma releitura do clipe *I'm Still In Love With You* (2003), de Sean Paul e Sasha. Anitta “mescla” a representatividade de sua bunda à da jamaicana Sista Sasha (como é conhecida hoje, enquanto cantora gospel), uma referência à época para o *twerk* e para o hip hop dos anos 2000 (VIEIRA, 2019). Esse tipo de produção dialoga com lançamentos internacionais como *Lost In Japan* (2018), de Shawn Mendes, uma releitura do filme *Lost In Translation* (2003), dirigido por Sofia Coppola. E *Thank You, Next* (2019), de Ariana Grande, outra “mania *retrô*” 2000, inspirado em *Bring It On* (2000; com direção de Peyton Reed), *Legally Blonde* (2001; dirigido por Robert Luketic), *Mean Girls* (2004; realização de Mark Waters) e *13 Going On 30* (2004; realizado por Gary Winick).

Outras produções brasileiras não são apenas inspiradas por conteúdos internacionais passados, mas são consumidas em mais recriações no *YouTube*, por contas nacionais ou não. Também para exemplificar, é possível recorrer ao canal “l0ouser”, que promove experiências estéticas espaciotemporais em *vídeos-gif* a partir de canções midiáticas modificadas por sinestésias em que somos convidados, por uma emulação, a ouvir determinada música como se estivéssemos em uma noite quente de verão (vivida ou não, de um tempo imaginado, quase um passado-futuro) no Rio de Janeiro ou numa cinza tarde chuvosa em outro lugar. Produções brasileiras também rendem, por canais nacionais, vídeos *remixados* de músicas famosas, misturados a cenas de desenhos japoneses dos anos 1990, a filmes nacionais e internacionais, a imagens desconhecidas de arquivo, entre outros. Poderíamos citar ainda os vídeos

2 Por meio dessa premissa, interessa-nos menos uma apreensão do que se pode compreender de *retrô* ou *retromania*, e nos preocupa mais, todavia, saber para onde as utilizações desses recursos apontam nos casos aqui apresentados – ou seja, suas produções de sentido. Portanto, não adentramos em uma abordagem mais aprofundada dos referidos conceitos, mas pensamos, nas linhas registradas a seguir, como esses elementos, combinados a uma série de outros fatores, corroboram nosso objetivo de perscrutar metodologicamente a supracitada “verve melancólica de consumo” por entre as formas audiovisuais elencadas. Em outras palavras, partimos do *retrô* e da *retromania* como caminhos possíveis para tatearmos essa verve.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O65FBF9RamQ>.

de *reaction* feitos sobre materiais brasileiros antigos. Em todos esses casos, há uma pluralidade de experiências em jogo, e experiências mediadas por outras experiências.

Isso se reafirma no próprio cenário brasileiro quando gravações da tevê aberta encontram, por usuários do *YouTube*, um espaço no site que o transforme em repositório ou acervo memorial dessa ausente biblioteca ou desse despedaçado repositório de nossa produção audiovisual televisiva. Enquanto, por conta do período pandêmico de Covid-19 e da consequente interrupção de gravações, canais como a *TV Globo* (que optou por reprises de novelas, lançando estratégia similar para o *streaming* da empresa, o *Globoplay*) e o *SBT* (que investiu, nos domingos, em reprises de programas de Silvio Santos) vasculhavam seus acervos próprios, há anos usuários do *YouTube* já recorriam a contas como a “MofoTv” para um acesso “não oficial” ao passado.

Houve um considerável aumento de acesso a conteúdo brasileiro durante os primeiros meses da pandemia de Covid-19 – estratégia da qual o *Globoplay* se aproveitou para impulsionar seu *streaming* com novelas antigas, disponibilizadas para ficarem “eternamente” disponíveis no serviço –, como se buscássemos o retorno a um tempo minimamente aprazível, a despeito das críticas sobre ele (VIEIRA, 2020; 2021). Nisso, apontamos a frequente visualização e a elevação recente do número de comentários (de tom melancólico, sobretudo *nostalgizando* um passado, de lamentação pela passagem do tempo) em vídeos de apresentações do chamado Furacão 2000 – postadas entre 2007-2009, hoje chamadas de Furacão Relíquia –, advindas da tevê aberta.

Assim, vemos inúmeras formas audiovisuais, do exterior ao Brasil, que se reproduzem pelo *YouTube*, bem como distintos modos de uso do site. Atravessam essas produções, com uma intensificação nas postagens e nos usos mais recentes, uma condição de experienciar hoje esses materiais por meio de outras experiências: sejam experiências relatadas nos comentários sobre um tempo passado, contemplando-o em nostalgia ou de outra forma, sejam experiências de *reaction* sobre conteúdos similares. Em tudo isso, há audiovisuais concebidos a partir de uma ancoragem memorial que se dá de modos distintos, da postagem em si do conteúdo, abrindo espaço para comentários saudosistas, aos vídeos que produzem releituras de ordens distintas. Há, por fim, camadas de experiência sobrepostas em outras camadas de experiência, sempre a convocar melancolicamente certo passado, de algum modo,

e “suas experiências”. Se pudéssemos localizar um *ethos* de tal capacidade no *YouTube*, ele certamente estaria pautado na (re)fundação ou pluralidade experiencial.

Em nossa visada analítica, pareceu-nos que isso permite ser tateado de maneira mais pulsante em postagens de gravações antigas da tevê aberta brasileira ou audiovisuais recentes que se valem, de alguma maneira, dessas mesmas imagens. É o caso do videoclipe *Mamma Mia*, de Potyguara Bardo, ao qual, feita essa descrição mais ampla, adentramos agora para perscrutar melhor experiências mediadas por experiências. Esse imbricamento também se dá a ver mais concisamente no videoclipe por meio de dois outros recursos: 1) não somente uma inserção de imagens da tevê aberta brasileira, mas sim de uma tempestade de imagens, de um uso em *overdose* de tal conteúdo, uma estratégia de reunião das imagens dispersadas aqui e ali por outros canais, como os que citamos acima; 2) e, conseqüentemente, um elogio melancólico a esses tempos passados, hoje ruínas do ontem.

Videocolagens e temporalidades mofadas em uma tempestade de imagens

Se falamos que uma ideia de melancolia como elogio pode ser sentida como processo sintomático e no qual esses materiais audiovisuais brasileiros produzidos para o *YouTube* desaguam, trata-se de pensar, como começamos a esboçar aqui, que a melancolia se comporta na qualidade de fio condutor de uma estética comunicacional do incômodo com a passagem do tempo, anunciada em produtos como o videoclipe *Mamma Mia*. Antes, porém, gostaríamos de destacar que, ao nos referirmos ou fazermos uma apropriação do termo melancolia, estamos nos valendo do que vislumbra Lopes (1999), de que:

A melancolia não é simplesmente uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um problema psicológico qualquer. Sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe infinitamente íntimo e a morte está sempre próxima. Mas o que é essa atração por imagens da morte [tais como as imagens ditas do passado, aparentemente mortas, mas reavivadas na memória por *Mamma Mia*]? É uma atração baseada na sensação de

que a morte está se aproximando não importa o que façamos? Então porque não irmos mais rápido já que nos exaurimos na espera? [...]. Porque a melhor morte é a morte cotidiana, pouco a pouco dia após dia. A pedagogia da morte resgata a consciência da mortalidade na subjetividade contemporânea. No exemplo de uma sensibilidade melancólica haveria uma alternativa frente ao intenso e constante fluxo de imagens, uma possibilidade de se manter singular em meio à massificação, uma via de formação numa sociedade plural, sem deuses nem grandes ideais, um aprendizado visando à inclusão da morte como categoria de reflexão e parâmetro existencial. (LOPES, 1999, p. 14-15)

O que fazer com esse “constante fluxo de imagens”? Se a morte sempre se aproxima e se a melancolia é uma atração que se baseia no ato de dar-se conta de que a morte está perto, a despeito do que se possa fazer, então uma sensibilidade melancólica dá a ver essa condição, essa natureza imutável das coisas, mas não nos leva para uma apologia da morte, como aponta o autor. Ou mesmo a uma apologia à vida, um *carpe diem* desenfreado, acrescentamos. Ao contrário: por essa suposta sapiência de ordem melancólica, que se anuncia como um desarranjo, um incômodo ou desencaixe do funcionamento das coisas – o caminhar para o fim –, fazemos joguetes com a morte ao olharmos fins próximos a nós, que nos circundaram, mas não nos atingiram a ponto de darem cabo de nós. Isso surge como uma espécie de desencanto, de ciência nesse estado de passagem que estamos entre a vida e a morte. E, no videoclipe *Mamma Mia*, de Potyguara Bardo, as imagens da tevê aberta brasileira (dos anos 1980-2010) e os gráficos do movimento *vaporwave*⁴ (da internet), também dos anos 2010, além de *memes* e outros fenômenos mais recentes de sites e redes sociais, que surgem na edição, ao trazerem em si uma ideia de passagem, de experiências possibilitadas a outros sujeitos anteriormente e agora mais experiências possibilitadas, em diálogo com imagens de passado no presente, parecem construir essa afetividade melancólica desde a ideia de que experiências estão postas em jogo.

4 Uma estética digital bem-sucedida em 2010 pela aceitação e utilização, nas redes sociais, de sua composição: união de frases escritas no alfabeto coreano, chinês ou japonês, elementos de gravações em VHS (falhas de mofo e o aviso de “Play” na tela), linguagens textuais tecnológicas (abreviações, *emojis*) e mais recursos dessa época e também de anos anteriores (como fontes e montagens comuns ao *Orkut* e ao *MSN*). Isso se une a edições coloridas de esculturas da Grécia Antiga ou de monumentos como o Cristo Redentor. E se liga a filtros e a gráficos computadorizados de equipamentos dos anos 1990 (fazendo alusão a um pacote visual de sistemas operacionais da época, os *Windows 95* e *98*, representados por seus programas e mensagens de erro). O *vaporwave* aciona uma *vaporosidade*: desvanecimento das coisas, passagem do tempo, como tudo se esvai à medida que os dias correm e a tecnologia avança (o que é explorado na junção de temporalidades de uma Mona Lisa ambientada entre um *iPhone* gigante e um “ultrapassado” *PlayStation One*).

Nessa sensibilidade, está em jogo, ainda, ter uma experiência de morte, sem que a concretizemos como a mais finda de nossas experiências (nossa morte). Em *Mamma Mia*, a melancolia se resguarda como afeto nos passados “mortos” enquanto acontecimentos de um tempo, mas vivos e intermináveis em nossas mentes ou em nossa cultura midiática como possibilidades de experiências não findas, como uma espécie de experiência antecipada de morte. Mesmo que não tenhamos tais memórias, agora elas se produzem assim, como resquícios memoriais de uma história da qual não fizemos parte, mas conhecemos agora e, de certa forma, passamos a integrar afetivamente. E, no afeto, nessas disposições de paixão da alma, nisso que mobiliza o pensamento como laços a promoverem uma união ou rejeição às coisas dadas no mundo (LOPES, 2016), há uma virada conceitual que se sublima no campo do *sensível*.

Promove-se, pois, uma descentralização ressonante: não há uma melancolia exatamente situada em nós ou nas imagens, mas há uma melancolia por elas, a partir delas, na relação estabelecida com elas, no momento em que nosso corpo se desloca pelas imagens e as imagens se deslocam em nosso corpo como um passado que habitamos (ou desejamos habitar, ou nunca habitamos, talvez), mas agora somente saudamos. Todo o preâmbulo que percorremos anteriormente, começando desde o diálogo com o passado trazido no videoclipe *Terremoto*, de Anitta e Kevinho, percorre tal caminho afetivo num desejo de encontrar o passado e, mais especialmente, saudá-lo com nossas experiências de agora, ao vê-lo em meio ao que entendemos como “experiências vindas desse passado”, mediadas pelas imagens.

O que sobressai desse embate temporal é que, nesse passado, arregimentado, ao olharmos para o videoclipe *Mamma Mia*, por uma série de videocolagens e temporalidades ali convocadas, deixamos falar a comunicação melancólica que se dá na relação com tais colagens e tempos. De um lado, temos *frames* que duram menos de um segundo, em sua maioria, combinando vários produtos midiáticos, audiovisuais ou não (e transformados agora em audiovisuais, colocados a mover e dançar), de origens e finalidades iniciais de toda sorte. É um trabalho de montagem que, de outro lado, dá a ver um *tempo do antes* a se avolumar no *tempo do agora*. Quando foram aquelas ocasiões? Quando aquelas imagens foram gravadas e exibidas? Quem assistiu a elas originalmente? Por que ou quando aquilo se tornou um *meme*? Quando passamos a usá-lo ou deixamos de recorrer a esse *meme* e ao passado ali manifestado?

Esse impreciso tempo do ontem, que teima em se fazer presente, não nos deixa ver sua decrepitude em inteireza. Quando realmente começou? Desde seu surgimento? O fim não está posto já na ideia do início? Se começou, pressupõe, em algum momento, um fim. Se a ciência dessa decrepitude, de uma morte imbricada e inevitável, está na viga de sustentação de uma sensibilidade melancólica diante do tempo e de sua passagem, não nos interessa saber quando esse passado se tornou o que é, quando mofou, envelheceu, quando passou a se contradizer com o presente que não é mais. Agora, arrasta-se do passado ao presente o mofo de cada imagem, das gravadas em VHS (da tevê aberta, em *Mamma Mia*) e que mofaram e se encontram com falhas, como um filme queimado, às que denotam o mofo apenas por sua teimosia em agirem como o ápice das tecnologias de suas épocas (como os *memes*), mas que, desde seu surgimento, já deixaram de ser este ápice, já se tornaram o passado em sua imaginação, concepção e divulgação. O mofo está dado para contemplação desde o início em todas as imagens, coladas no audiovisual *Mamma Mia*. A decrepitude, dada também desde o princípio, reafirma-se no reencenar e nos usos de cada imagem, a embalarem seus e nossos passados. Desse modo, o fim está posto no início. Como diz a canção alemã *Was Ist Ist*, da banda *Einstürzende Neubauten*, “só o que não é, é possível”. O jogo de experiências mediadas por experiências a partir das tempestades de imagens que se avizinham anunciam que o início já ocorreu, então, agora, apenas o fim “não é” ou não ocorreu, então apenas ele será possível.

Em *Mamma Mia*, vemos passados que tiveram início e um certo fim (enquanto acontecimentos), pelo tom memorial que as imagens carregam (e que agora *presentificam* esse passado com um recurso técnico, sobretudo). O que existe, portanto, como “não é”, no videoclipe? Seriam as experiências que poderíamos ter assistindo àquelas imagens agora, em outro arranjo audiovisual? E que relação isso possui com um recurso de “tempestade”? Uma busca por experiências avolumadas, produções desenfreadas de sentido, ainda que não nos demos conta de reconhecer todas as cenas apresentadas ou que desconhecamos algumas ou muitas? A que vêm essas imagens e essa forma audiovisual? Pensando na colagem do clipe, há cenas do programa *Fantasia*, do SBT, gravadas da TV *Alterosa*, afiliada na Região Central de Minas Gerais; também surge o comercial (muito comum na tevê aberta) de serviço pago de

SMS para o número 48248; em seguida, há uma cena do *Viva a Noite*, com Gilmelândia. Logo, entram *memes* usados recentemente em redes sociais, cenas de Xuxa num programa dos anos 1980 e momentos de Gretchen no *Domingo Legal*; há ainda um aviso de erro de armazenamento por espaço insuficiente no celular, mais *memes* (um deles oriundo do filme pornográfico gay com Jailson Mendes e Paulo Guina), “videocassetadas” [sic] como as do Faustão e um comercial da *Dolly Guaraná*, junto a uma cena entre Marquito e João Kléber no *Programa do Ratinho*, com uma mulher “quicando” no colo de Kléber.

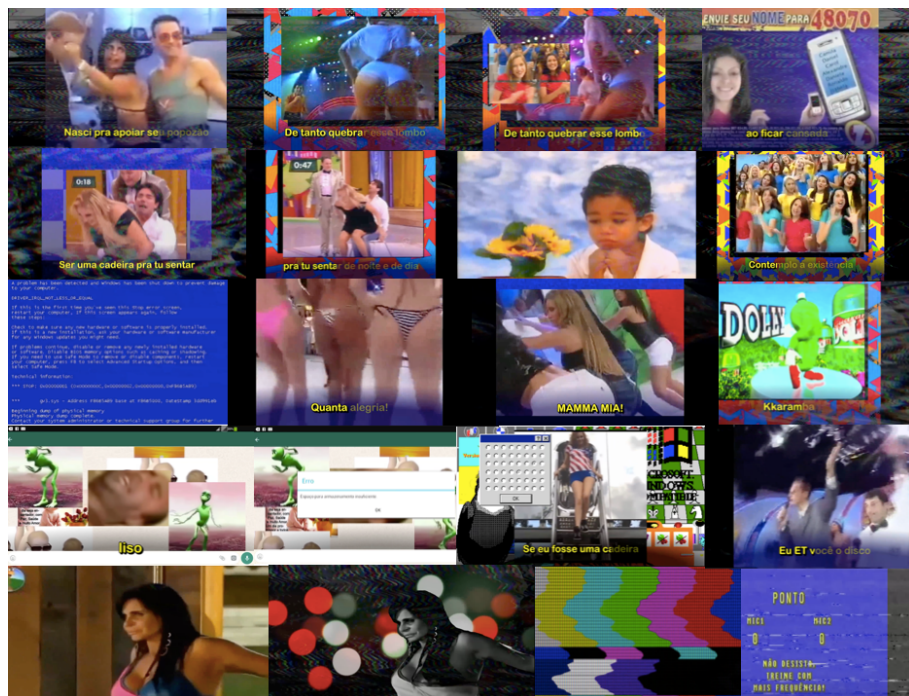
Num gráfico *vaporwave*, erros do *Windows* são exibidos e fazem com que o Dollynho, mascote da *Dolly*, surja como se estivesse possuído. Entre fantasmas e chuviscos na transmissão, sinal de “fora do ar”, gravações mofadas, com falhas, e comerciais da marca de brinquedos *Estrela*, há uma aparição do personagem de Thiago Fragoso drogado na novela *O Clone* (2002), da *TV Globo*. Surge o “gemidão do zap”, Vera Verão (de *A Praça É Nossa*) e Hebe Camargo em outro comercial. De ET & Rodolfo (do *Domingo Legal*) ao menino fã do *Raça Negra* em uma “pegadinha” do *Topa Tudo Por Dinheiro* (com Silvio Santos), há ainda Inri Cristo, mulheres de biquíni, a ex-*Fazenda* e ex-celebridade evangélica Andressa Urach pintada de azul em uma reportagem do *TV Fama*, da *RedeTV!*, e o clássico bordão “Rapaz!”, do personagem-boneco Xaropinho. Em seguida, Gretchen aparece chorando em uma transmissão de *A Fazenda*, da *Record TV*, tendo sua imagem congelada pela finalização de créditos da novela *Avenida Brasil* (2012), da *TV Globo*. No fim do clipe, vemos um aviso de pontuação, nos moldes de um jogo de videogame: “não desista, treine com mais frequência!”.

Causa intriga o sincretismo no trabalho de videocolagem, a construir um embaralhamento de temporalidades que desvela um componente de passado ou de decrepitude desde o surgimento ou primeiros usos daquelas imagens, como já defendemos. E não apenas pela própria passagem do tempo, mas por outras camadas de significado que o presente – como uma aposta audiovisual tal qual *Mamma Mia* – e as incertezas do futuro depositam sobre os vestígios de sentido outrora angariados pelas imagens. Ainda resta a pergunta: a que vêm essas imagens em tempestade, e ruinosas, num jogo de experiências “do hoje” a imiscuírem-se em experiências “do ontem”?

Para tentarmos responder a essa questão, podemos reelaborá-la pensando diretamente em seus remetentes. Nesse sentido, o que será de todos os *memes*? Vão desaparecer um dia? Como guardá-los para sempre? A presente *memeficação* do passado de Gretchen define que hoje sua ontologia é seu passado, a produzir frestas no presente e lançar questionamentos sobre o futuro? Se assim for, também o “gemidão do zap” é tanto uma “imagem de passado” quanto as cenas da tevê aberta brasileira dos idos anos 1980-2010. Voltamos ao que encontramos: a manifestação do fim na ocorrência do início. Logo, se a própria concepção ou o desejo de criação desses programas e eventos já os torna figuras ou elementos ditos do passado, que despontaram um dia na memória de seus criadores, então a execução no presente, outro ritual memorialístico, tal qual *Mamma Mia* faz, parece eternizá-los ainda mais na ossatura do ontem. As imagens parecem, assim, no videoclipe, ter vindo a professar, em outro tom, o caminho entre o início e o fim. Ou, de outra maneira, o caminho do tempo, do passado ao futuro, como didaticamente o ser humano o toma.

Para além do apelo das imagens, a composição complementa a dança entre temporalidades para quem experienciou a tevê aberta brasileira de décadas atrás, sobretudo nos anos 1990 e no início dos anos 2000, e rascunha a intriga por um passado para quem não o viveu. Era comum encontrarmos, no próprio *Domingo Legal*, no quadro *Banheira do Gugu*, do qual Gretchen participou incontáveis vezes, um “tudo pode” ou “terra-sem-lei”. Versos de *Mamma Mia*, como “*Eu sou uma peça rara / Do tipo especialista / Se toca o meu som / Até a sarrada se torna holística / Tenho habilidade de apoiar o seu corpo / Ao ficar cansada de tanto quebrar esse lombo / Contemplo a existência, procurando minha função (eureka!) / Nasci para apoiar seu popozão / Quando ele sobe, desce, liso / Parece um bumerangue, seu popô quicando em círculo / [...] / Kakaramba como é gostoso nós dois nesse rebuliço / Mamma mia! Como eu queria! / Ser uma cadeira pra tu sentar de noite e de dia / [...] / Não contemplo a existência, nem penso na depressão / Eureka de c... é pic..., vem sentar no cabe... / [...] / Se amar nas estrelas / Eu ET, você o disco*” reafirmam a condição temporal exposta na cena em que Gretchen rebola em Jean-Claude Van Damme no *Domingo Legal*, ou na cena em que uma mulher “quica” no colo de João Kléber no *Programa do Ratinho*. A seguir, mostramos uma montagem com imagens do clipe e versos da música (Figura 1).

Figura 1 - Trechos de *Mamma Mia*.



Fonte: Captura de Tela/YouTube (Potyguara Bardo).

Embora essas imagens construam uma intriga pelo passado – vivido ou não, mas que faz parte da história, sobre o qual é preciso falar e que pode ser embalsamado afetivamente e gloriosamente, como uma experiência a mais acumulada na caminhada da vida, por quem o viveu e mesmo quem não o viveu no antes, mas o vive no agora –, não parece emergir uma nostalgia que promova apenas um retorno a ele, como se fosse efetivamente glorioso, configurando o desejo humano de nele restar, como salienta Barbosa (2014), até que a morte chegue em sua concretude. Tampouco emerge uma nostalgia como potência criativa, de repensar presente e futuro, já que eles serão apenas mais ruínas. Há, em contrapartida, uma nostalgia a funcionar como apelo ao tempo para que venha sustentar o que passou num singelo e honrado púlpito de contemplação, a permanecer na memória – uma “nostalgia de

contemplação na memória”⁵ –, como se essa relíquia fiada, conquanto desperte um desejo saudosista, de falta, demonstre a capacidade humana de experienciar sempre mais, até aquilo que não se faz ocorrer como novo acontecimento, mas segue se abrindo a infinitas camadas de significados depositadas, como as reparações, em *Mamma Mia*, de memes usados à exaustão. Assim, há uma nostalgia pelo que foi vivido ou pelo “não vivido”: uma nostalgia em produção, uma *anemoia* (KOENIG, 2014).

Firma-se aí um gesto de afago e carente a um mais do mesmo, a uma ruína daquilo que nunca voltará a ocupar lugar de preenchimento como antes foi, posto que sua completude é, agora, a lógica da própria ruína: convocar uma miríade de condições apenas sobre o que se tem, sobre o que se é. Ora, o jogo posto no passado-presente não é transformar o passado em um vir a ser, um “não é”? Outra vez: a que vêm essas imagens e seus tempos, essas formas audiovisuais, com seus “é / não é”? Na contemplação do passado dada como experiência estética a partir de *Mamma Mia*, não se busca, na ruína, um passado intocável, o que nos sobrou. Busca-se, na ruína, algo que mova o passado, algo que ela ainda “não é” e que o faça nos afetar (outra vez ou pela primeira vez), porque “só o que não é, é possível”. Busca-se mais e mais o passado, mais e mais uma gama de videocolagens insuficientes. Ao nos debruçarmos sobre *Mamma Mia*, queremos sempre mais, à procura do que a ruína “não é”. Mais ruínas inesperadas podemos conhecer em *Mamma Mia* e, igualmente, mais intrigas por ruínas que desconhecemos também acabaremos por alimentar.

5 Ao olharmos para as imagens apresentadas no audiovisual, tomamos, como orientação de partida, para pensá-las metodologicamente em direção à melancolia esboçada, o mesmo recurso adotado no caso do *retrô* e da *retromania*. Isto é: convocamos a presença de outro elemento sem que nos prendamos a suas definições em ordens mais canônicas, e sim, procuramos ver para onde apontam os usos feitos desses elementos. Assim, essa “nostalgia de contemplação na memória”, também a desvelar um fio de melancolia tecido nas comunicações tateadas por nós, promove um *mix* entre elementos de uma cultura *trash* (sem que nos arraiguemos a uma estabilização desse conceito) que seja suficiente, até este momento, para nos dar elementos a permitirem uma penetração, por mais mínima que seja, nessa chamada “verve melancólica”.

Últimas reflexões: quando o elogio da ruína firma a verve melancólica

A decrepitude e a passagem do tempo, experienciadas pelo contato com *Mamma Mia*, mandam um recado às imagens: todas se comportam como se já nascessem decrépitas, como se a melancolia atirasse ao audiovisual de Potyguara Bardo sua decrepitude – ele também, um dia, passará. Está passando. Já passou. Por isso, o passado morre, mas se afunda mais naquilo que é. Nisso, a passagem do tempo é um desacerto semântico melancólico, de incômodo com o surgimento, a disposição e o correr das coisas. E, por tais decrepitude e passagem, as imagens mandam, em seguida, um recado a nós: desde nosso nascimento, somos também decrépitos, moribundos, outro manual de encerramento das coisas, nossas próprias coisas. Somos o encerramento de um mundo, de um tempo, e entendemos que as imagens, nesse momento, vêm a isso. Aí, encontramos o que a ruína, naquela forma audiovisual, “não é”: ainda que compartilhemos um passado, a ruína que nos afronta os olhos não somos nós, mas diz de nós. O passado, nas ruínas das imagens, *não é*, senão, apenas um alerta das ruínas que somos, a professor, como prenúncio, as ruínas que seremos – o movimento conceitual posto na sensibilidade melancólica de Lopes (1999), uma verve para se lidar com o passado e fluxos de imagens.

O passado revela aquilo em que o futuro vai se transformar. Se o futuro não é, então é possível. Por isso, imaginamos o futuro vendo o passado. Contemplamos o passado e contemplamos a ruína que ainda não somos, mas que estamos sendo, a qual estamos nos tornando, do presente ao futuro. Nisso, novamente, não nos deparamos com uma nostalgia de retorno a um tempo glorioso ou uma nostalgia de recriação de presente e futuro. Reafirma-se antes a “nostalgia em produção”, por outro não vivido, o futuro. E é possível dizer que o audiovisual em si é decrépito e o videoclipe *Mamma Mia* caminha trajetória semelhante: ao nos acompanhar, ao dizer de passados de nossas vidas ou que não a compuseram, mas agora passaram a compor, ele mostra trechos de nossas ruínas em construção. Portanto, o que interessa dessas imagens ultrapassa o futuro por si só. Interessa o que vemos de nossas ruínas e o que não vemos, mas imaginamos e queremos ver.

Numa espécie de sintetização dessa constatação, em texto publicado em sua coluna no jornal *El País*, intitulado *O mundo da gente morre antes da gente*, a escritora, documentarista e jornalista Eliane Brum argumentou: “A vida que conhecemos começa a desaparecer lentamente, num movimento silencioso que se infiltra nos dias, junto com aqueles que fizeram da nossa época o que ela é” (BRUM, 18 ago. 2014, s. p.). Os dias se tornam um empilhado de ruínas: as que somos e as que seremos. Por isso, é possível dar-se conta de que nem todas as imagens foram ou são conhecidas por quem delas se embebe agora no clipe, mas há nelas também um componente de ruína, já que passamos a conhecê-las agora.

Nessas ruínas que não somos, nas imagens desconhecidas, das quais não nos valemos, embora estejamos nos valendo agora, brota a mesma concepção: a ciência de que a ruína somos todos nós. Seguimos a vida à espera do que viveremos e também do que não viveremos. Imersos no que o passado fez e fará de nós, seremos algo mais do passado: a ruína que não fomos. Mas, ainda nesse paradoxo, seremos ruína, à espera das que poderemos vir a ser. Nessa espera, segue o mundo de ruínas, um mundo a morrer. Se algo morre antes de nós (tornando-se ruína), como disse Eliane Brum, então é nosso mundo que morre, como o passado morto (em dimensão de acontecimento) em *Mamma Mia*. Se morremos, se atingimos o ápice de ruína e decrepitude que podemos ser, somos o mundo de alguém a dar cabo de si.

Sobre essas ruínas reina um “efeito espelunca” (SARLO, 1997). Na tempestade de imagens que despenca sobre nós, atirando-nos esse passado morto, mas vivo em ruína que se ativa na memória e experiência de quem com ele se depara, surge uma excitação pela referida intriga pelo passado e pela própria passagem do tempo, esse supracitado desacerto semântico melancólico, de incômodo com um tempo que passa e não nos permite ser oniscientes ou ubíquos, mas somente observadores, munidos de um afã de elogio às ruínas que se aglutinam. Escancara-se o caráter inexorável do correr desse tempo inalcançável; escancara-se uma sensibilidade melancólica como estesia numa forma audiovisual, com suas imagens em tempestade (com a canção que a embala e reforça), elogiosamente conduzidas em ruínas.

E, quando falamos de um “efeito espelunca” manifestado, falamos de uma linguagem que retoma o que louvamos como ruína na memória ao funcionar enquanto um diagnóstico do que Sarlo (1997) chama de

“vida pós-moderna” ao descrever a decadência em um salão de *videogame* na Argentina. Para uma vida que passa, dando lugar a novas gerações, o tempo jamais será como foi e nos resta apenas a contemplação e os lampejos de passado salvaguardados na memória, o repositório das ruínas que somos e o paradoxal acervo inexistente das ruínas que poderíamos ser, mas não somos:

Esse salão era um cinema. Hoje, o cinema foi dividido [...] em mais de cem cubículos [saletas para jogar *videogame*]. [...]. No entanto, nada tem o futuro assegurado: em pouco tempo mais, a realidade virtual acabará com as telas de *videogame* e só os roqueiros nostálgicos ou os artistas do revivalismo frequentarão os poucos fliperamas que não tiverem sido transformados, como as velhas *juke-boxes*, em peças de decoração *retrô* pop. As casas de *videogames* não podem evitar o “efeito espelunca”... Nos bairros, algumas mães que acompanham seus filhos parecem completamente fora do lugar, porque não sabem se portar... Seus filhos, tendo os controles à mão, são mais hábeis do que elas. E também mais inteligentes, porque não se perdem no labirinto gráfico, pelo qual elas não se interessam, já que não compreendem, ou não compreendem, já que não as interessa. Essas mães não amenizam o “efeito espelunca”; aliás, o ressaltam: estão ali como quem acompanha um alcoólatra até o bar, com a finalidade inalcançável de que ele tome uns copos a menos (SARLO, 1997, p. 42-46; grifos nossos; grifos no original).

Nesse desarranjo temporal, de ruínas conhecidas ou desconhecidas, a espelunca⁶ como efeito estético mobiliza o ímpeto de nossas fraquezas morais, nosso desvanecimento no tempo. Valemo-nos de uma permissibilidade estipulada na (des)organização de afetos em cada relação de consumo das imagens e ruínas. O próprio *Mamma Mia* flerta com um imaginário e arrasta para si a espelunca embalsamada nele. Em amostras de passados a ruírem, que carregam histórias como um copo sujo de bar numa esquina qualquer, numa estética *dirty ending* glorificada, vista em *pubs* ou inferninhos *indies*, de fundo de garagem, em videolocadoras, sebos encarquilhados e de uma porta só em galerias de centros atordoados de capitais, lojas de CD ou discos de vinil, ou mesmo em lojinhas de roupa/aviamentos de bairro, em tudo isso há um elogio da obsolescência produtiva para o mundo moderno *high quality*.

⁶ *Mamma Mia* foi produzido por um usuário das redes identificado como “Rata do Brasil”, famoso por transmissões *vaporwave* com imagens de arquivo em versões caseiras, envelhecidas, precárias e “espeluncadas” (como falhas de mofo num VHS), e por transmissões de jogos de *videogame* que foram sucesso nos anos 1990, como o *Sonic: The Hedgehog 3* (1994).

E tudo isso sobrevive na memória pelos afetos, o que não implica desuso experiencial, embora possa apontar para um desuso técnico ou tecnológico. Há, pois, um elogio da ruína.

Até aqui, muito falamos sobre essa apreensão da ruína por entre imagens, arregimentadas numa linguagem audiovisual. Cabe salientar, para consolidar essa perspectiva, que as ruínas podem ser compreendidas na chave do que De Certeau (1998, p. 258) chama de “ruídos de corpos” – como sons ou estilhaços que partem da voz e se tornam palavras. São citações sonoras abafadas. Ouvimos apenas os ruídos ou fantasmas daqueles corpos, de suas imagens poéticas que ressonam “existindo” por toda parte, mas não os vemos, não os alcançamos em sua organicidade esquelética porque não os temos mais em certa feição incontestável de presença.

Essas ruínas – ruídos corporais – encontram nas imagens um espaço para personificação ou alegoria de si ao serem vivificadas pelos gestos afetivos tecidos, pelas estesias a emergirem. Nas imagens compiladas em *Mamma Mia*, o elogio da ruína é, por fim, uma vista parcial de nossa morte e o desejo de encontro com essa *morte do outro*, do passado, junto da nossa, concretizada numa eternidade sonhada – o desejo de estar vivo, em comunhão, na morte. Isso não faz, entretanto, com que a morte seja aceita de forma mais tranquila. Ela segue sendo um código secreto de linguagens e formas de se lidar, uma afronta à sociedade e algo que escapa à humanidade (DE CERTEAU, 1998), como o tempo.

Pela proposta de abordagem que trouxemos, nas imagens, acopladas em formas audiovisuais como *Mamma Mia*, todas a trazerem ruídos de um outro – porque também nossos corpos não estão ali ilustrados –, escorrem lágrimas do choro da morte que verteremos um dia em inteireza, em plenitude, enquanto somos ainda apenas frestas de um obituário em andamento. Choramos nossa morte íntima e pessoal nesse tempo outro, nesse passado que se atira a nós.

Não estaria aí, na forma audiovisual de *Mamma Mia*, por exemplo, um desejo nosso de nos desvanecermos no outro, nos corpos do passado, à medida que sua morte concretiza um desvanecimento dele em nós, de contemplação *ad aeternum* na memória? Há, nessa melancolia catastrófica ou do desastre, a descortinar a morte, um resgate afetivo, uma “erosão do *Outro*” (HAN, 2017, p. 7; grifo no original), no sentido do Eros? Por outro lado, o afago a essas imagens que contornam uma (des) continuidade do tempo nos torna dependentes de uma verve melancólica

possibilitada no contato com elas, apontando para uma sociabilidade no correr do tempo, perante as consequências de uma passagem que carrega “velocidade e desvanecimento, [o] que poderia ser o signo de uma época” (SARLO, 1997, p. 52)? Seria o uso afetivo dessas imagens, em alto fluxo, no elogio da ruína – mesmo enviado a cenas de uma massificação midiática –, uma simbologia do “exílio irrevogável” ou da “pátria verdadeira” dos melancólicos, como pergunta Starobinski (2014, p. 45-46), procurando ler, como Lopes (1999), a fuga da massificação da vida, a marcar um regime temporal, um sintoma geracional (uma melancolia geracional), uma forma distinta de se haver com esse constante fluxo ou, conforme Sarlo (1997), outro signo de uma época?

Indo da crítica suíça de Jean Starobinski (2014) ao que o pesquisador brasileiro Denilson Lopes arquiteta sobre o neobarroco e a melancolia nas Minas Gerais (1999), ambos também atravessados por um pensamento de pós-modernidade na Argentina, com Beatriz Sarlo, entre outros imbricamentos, cabe agora uma explanação. Buscamos, neste texto, para minimamente tatearmos o sincretismo melancólico aparentemente pacífico e estabilizado (quase ecumênico), uma gama de pensamentos que se instabilizam e externam atritos, como a própria temática com a qual estamos lidando. Sem nos preocuparmos em pensar se estávamos a deixar o leitor perdido por não oferecermos um território teórico consistente, fixamos esse rigor, na realidade, na maleabilidade demandada pelos próprios fenômenos com os quais nos deparamos. Temos apostado neste recurso em nossas pesquisas, justamente por conta da complexidade de se pensar a melancolia na Comunicação, sem buscarmos reduzi-la a isso ou àquilo. É como se pensássemos, da mesma forma, que os conceitos dos quais fizemos uso fossem também outras ruínas interpostas em nosso contato com *Mamma Mia* e, mais precisamente, com toda essa *verve*⁷ *melancólica* em formas audiovisuais brasileiras no *YouTube*.

7 A própria expressão “verve”, como optamos por alcinhar essa melancolia, pressupõe sentimento e força imaginativos, isto é, que busquem o desembaraço e a vitalidade. Ora, se buscamos pensar o que as ruínas são e não são, buscamos pensar, também, o que essa *verve melancólica é e não é* – forma pela qual poderíamos traduzir a instabilidade de fenômenos midiáticos como *Mamma Mia*, em constante infiltração num fluxo (re)arranjado de camadas de imagens (sentidos que são, mas que também não são, porque ainda podem vir a ser outros mais).

Mamma Mia, mais exatamente, faz-se das ruínas que somos e não somos, como um vídeo-contextualização de uma cultura audiovisual do *YouTube* (no Brasil e no mundo) aliada ao movimento *vaporwave*, ao videoclipe pós-*MTV* etc. *Mamma Mia* é a liturgia bestiária da morte. E também da vida. Porque, quando uma não é possível, a outra é. Tais formas audiovisuais a se servirem melancolicamente do passado nos convencem de nós mesmos, de nossa condição no mundo: acumularemos sempre experiências e passados, até os que não somos. E, no turbilhão de ruínas no fim da vida, não seremos mais a vida de agora, como esse compilado de imagens em tempestade que, em seus vestígios ou, menos que isso, sintomas de vestígios de um tempo, rezam a essência ou o elogio de um repositório memorialístico infundável e ruinoso.

Referências

- BARBOSA, A. A potência estética da nostalgia. **Serrote**, São Paulo, n. 16, 2014, p. 21-39.
- BRUM, E. O mundo da gente morre antes da gente. **El País**, s. l., 18 ago. 2014, s. p. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/18/opinion/1408367710_653831.html. Acesso em: 22 mar. 2021.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: volume 1 – a arte de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- HAN, B. Melancolia. In: _____. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 7-19.
- KOENIG, J. Anemoia. **Dicionário das Tristezas Obscuras**, s. l., 21 dez. 2014, s. p. Disponível em: <https://www.dicionaryofobscuresorrows.com/search/anemoia>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- LOPES, D. **Nós os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- _____. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.
- REYNOLDS, S. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- STAROBINSKI, J. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. São Paulo: Editora34, 2014.
- VIEIRA, W. D. O fenômeno Anitta: da poética da “raba” ao featuring. **HH Magazine**: Humanidades em Rede, Mariana, 14 ago. 2019, s. p. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/1082-2/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

_____. Corpos melancólicos, corpos decrepitos: temporalidades em esvanecimento no audiovisual. In: Anais do VI Encontro Regional Sudeste de História da Mídia – Alcar Sudeste, 2020, p. 1-15. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/6o-encontro-2020/gt-2013-historiografia-da-midia/corpos-melancolicos-corpos-decrepitos-temporalidades-em-esvanecimento-no-audiovisual/view>. Acesso em: 22 mar. 2021.

_____. Efemérides da melancolia em cem dias de regime pandêmico. In: LEAL, B. S. (Org.). **Imagens e imaginários da pandemia**: reflexões de um grupo em pesquisa. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021, p. 221-240.

Recebido em: 23/08/2021

Aceito em: 23/11/2021



