

## **Imagens que dançam melancolicamente<sup>1</sup>**

**William David Vieira<sup>2</sup>**

**Resumo:** Atentos à multiplicação de imagens de arquivo no YouTube, propomos, neste texto ensaístico expandido, uma abordagem de audiovisuais *fan-made* e em ascensão nos anos 2010, feitos de alguns desses materiais. Para pensar seus (re)usos, esboçamos metodologicamente um percurso histórico-crítico, pincelando desde o surgimento do YouTube, e tateamos uma rede de sociabilidade que dá a ver um confronto entre tempos (os “do hoje” e os “passados” imiscuidos nos vídeos). Trata-se de uma assimilação violenta da passagem conflituosa dos dias, a remar para certa dificuldade de esquecer (a melancolia, no sentido benjaminiano), apontando uma comunicação do etéreo: trazer imagens e vestígios de sentidos do “antes” e mesclá-los a sentidos do “depois” – espécie de historicização/dança melancólica.

**Palavras-chave:** Comunicação do Etéreo. Imagem. Melancolia. Temporalidades. Violência.

---

Olhar para o estágio atual do YouTube nos convida a pensar uma pluralidade de experiências a partir de produtos audiovisuais. É pensar, por conseguinte, dimensões culturais, valorativas e sociotécnicas que o invadem, sabendo que, desses processos comunicacionais, emanam identidades e gêneros midiáticos em atravessamento, imbricados a temporalidades e historicidades justapostas e, por isso, conflitantes. Tomando como ponto de partida essas perspectivas, destacamos nosso objetivo de perscrutar, neste texto, em tom ensaístico e tópico único, subjetivações encontradas numa possível movimentação cultural do YouTube dos anos 2010 – como preferimos nos referir a esse movimento inicialmente, mas sabendo que existem inúmeras outras, todas em atravessamento, o que não nos impede, todavia, de reconhecer determinada manifestação e suas características – e selecionamos um fenômeno incipiente, em curso, que diz respeito a essas discussões.

Essa empiria de que falamos exprime uma seleção de filmagens antigas utilizadas hoje para a produção de vídeos musicais *fan-made* (ou audiovisuais para a canção midiática feitos por fãs, como também optamos por chamar), mas não se torna estanque em nossa perspectiva, funcionando como uma abertura para outras miradas aqui traçadas. Por isso, investiremos, a partir de já, no aporte metodológico que anunciamos no Resumo: acionamos, conjuntamente, um breve percurso histórico-crítico, dos últimos anos, do uso

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens Midiáticas do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação Social pela UFMG, com bolsa CAPES; [williamdavidvieira@gmail.com](mailto:williamdavidvieira@gmail.com).

dessas imagens moventes, que dançam melancolicamente e agora seguem para canções midiáticas (às quais se mesclam), e traçamos um breve percurso também histórico-crítico do *boom* do YouTube no Brasil e de determinados usos a ele delegados. Isso nos ajuda a ver uma historicização estética (o que entendemos como historicização melancólica ou mesmo dança melancólica, posto que se trata do ponto onde chegamos depois de travadas as discussões) do processo manifestado no fenômeno analisado. Pensamos a historicização a partir do que sustenta Hartog (2013), isto é: a relação estabelecida por uma coletividade para experienciar o tempo e experienciar-se nele.

Vemos essa manifestação – aparição e (re)usos desses vídeos – ser fruto de um movimento cultural fincado nas redes sociais digitais, mas que se vale de mudanças tecnológicas e experienciais verificadas, ao menos, desde o início do século XXI<sup>3</sup>. É comum encontrarmos no YouTube uma gama de vídeos antigos deslocados dos usos e sentidos iniciais/anteriores atribuídos a eles para a posterior elaboração de vídeos musicais por fãs de bandas e artistas distintos. Entre os canais que se dedicam a essas produções, destacamos a conta gerenciada por David Dean Burkhart, que utiliza sobretudo materiais de arquivo encontrados online (como registros de festas de pessoas comuns, bailes de formatura e jogos escolares, retomando uma lógica estadunidense de colegial e *coming of age*<sup>4</sup>).

Seu canal homônimo possui mais de 250 vídeos neste formato (entre não oficiais e aqueles tornados oficiais, acolhidos por bandas musicais) e mais de cinco mil vídeos ao todo (alguns, apenas fotografias como capas de álbuns e as canções inseridas ao fundo). O canal também tem, até o fechamento deste texto, o vídeo da música Taro<sup>5</sup>, do grupo Alt-J, como o mais assistido, somando, até agora, cerca de 90 milhões de visualizações.

---

<sup>3</sup> Interessa-nos não catalogar, mas reconhecer, acima de tudo, a expressão de um movimento cultural, que é estético-político, articulado no YouTube, assim como vemos em redes sociais como o Reddit, por exemplo, mas, aqui, por meio de materiais audiovisuais distintos. Tornou-se habitual encontrarmos, nesses ambientes, espaços para pessoas comuns reproduzirem manifestações e análises políticas sobre acontecimentos em geral. No YouTube, não é diferente, mas há um adicional: são acionadas imagens audiovisuais de arquivo para assimilações distintas. É o caso do grande número de acessos e comentários nos dois videocliques (um deles disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdczQ2LsY0I>) da canção *Miss Sarajevo*, do projeto paralelo *Passengers* (de U2 e Brian Eno), com parceria de Luciano Pavarotti, horas após a invasão da Rússia na Ucrânia, em fevereiro de 2022. Usuários do YouTube utilizaram as aterrorizantes imagens da Guerra da Bósnia (iniciada em Sarajevo, em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, e recomeçada em 1991, com uma guerra civil), inseridas no clipe, para a expressão de descontentamento com um tempo atual e políticas internacionais de morte empregadas pelo presidente russo Vladimir Putin em seu avanço bélico sobre o território ucraniano.

<sup>4</sup> Como este audiovisual, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxpQCqhm5s>.

<sup>5</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=S3fTw\\_D3110](https://www.youtube.com/watch?v=S3fTw_D3110).

Neste vídeo, Burkhart utiliza trechos do documentário *Powaqqatsi: A Vida em Transformação* (1988), dirigido por Godfrey Reggio. Outro vídeo conhecido do canal é o da música *Above Us*<sup>6</sup>, do grupo Hibou, trazendo uma montagem entre *footages* (filmagens) antigas, caseiras e amadoras, além de imagens cinematográficas dos anos 1960 e 1970. Pela experiência dos usuários ao assistirem aos dois vídeos, a união entre imagens e canção faz com que sintamos uma nostalgia por tempos que nunca vivemos e por memórias que nunca tivemos<sup>7</sup>.

Em geral, David insere, além de cenas de documentários de mais de vinte ou trinta anos, cenas de filmes antigos de ficção científica (de alto ou baixo custo), filmagens caseiras dos anos 1980 e 1990 em VHS (gravações amadoras, de pessoas comuns, num esquema de VHS mofado, com falhas), colagens *vaporwave* (uma estética do início dos anos 2010, que une gravações velhas a design de jogos de videogame dos anos 1990, capturas de telas de computadores e afins, versões coloridas de esculturas da Grécia Antiga etc.), filmes dos anos 1920, comerciais de tevê da década de 1990, entre outros. Trata-se de um sincretismo que mergulha em imagens de passado.

Essas imagens de David denotam tal caráter de tempo passado também ao tentarem trazer consigo sentidos anteriores que foram atribuídos a elas, no momento de seus usos de antes ou em suas condições e contextos iniciais de presença no mundo, como se as imagens pudessem angariar vestígios dos sentidos que são produzidos sobre elas em nossas relações, ao nos depararmos com suas composições e estabelecermos algum tipo de contato ou contemplação. Nosso intuito, com isso, é analisar um diálogo elaborado pela capacidade de essas imagens antigas e “perdidas” no tempo se abrirem à utilização em vídeos recentes, de músicas recentes, feitos por fãs, e de conseguirem construir um diálogo entre os sentidos primeiros atribuídos a elas e novos sentidos trazidos pelos vídeos dos fãs (daqueles que produzem/editam os vídeos aos que assistem a eles e comentam nos canais) e disponibilizados em uma plataforma também recente, o YouTube.

Em ascensão desde os anos 2010, esses vídeos parecem se portar ainda como um componente memorial a mais de algo que não temos e não poderemos alcançar em essência.

---

<sup>6</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8V1g-lDc6\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=8V1g-lDc6_E).

<sup>7</sup> Em um comentário no vídeo de *Above Us*, a usuária “78daydreams\*” diz: “Sinto-me nostálgica por verões que nunca vivi e por memórias que nunca tive” (tradução nossa). Em Taro, “Malindi Walker” comenta: “Me faz sentir uma nostalgia por um lugar em que nunca estive” (tradução nossa). Essas sensações estariam próximas da ideia de *anemoia*, neologismo que define a nostalgia por um passado não vivido. Tal denominação foi elaborada pelo artista John Koenig e integra o Dicionário das Tristezas Obscuras, que reúne neologismos para sensações ainda não definidas com mais precisão.

Nos últimos anos, o YouTube se tornou um espaço cada vez mais utilizado para essas finalidades. Além de conteúdos novos, há também uma feição de repositório muito atribuída ao site. Notamos que isso se intensificou com o início do período pandêmico de Covid-19. Diante de um tempo menos aprazível e com interrupção de atividades rotineiras – ao menos do modo como nos dedicávamos a elas –, e embora o YouTube (enquanto uma transformação midiática de comunicação do século XXI) não tenha necessariamente nascido para isso, mas tenhamos dado essa função a ele, verificamos que houve um aumento no acesso a conteúdos “do passado” (como telenovelas, programas antigos da tevê brasileira, entre outros não disponíveis em serviços pagos de *streaming*) pelo menos ao longo dos meses iniciais da pandemia. E não necessariamente foram dadas finalidades distintas a tais materiais, mas, assim como no caso dos vídeos de David, é significativa a recorrência aos materiais de arquivo, dos conhecidos por quem quer que seja aos nunca vistos.

A partir disso, tateamos uma rede de sociabilidade (grupos comuns de fruição e compartilhamento de experiências individuais). Esta dá a ver uma afetação pelo confronto entre tempos (os “do hoje” e os “passados” imiscuídos nos vídeos). Trata-se de uma assimilação violenta da passagem conflituosa dos dias, a remar para certa dificuldade de esquecer (a melancolia, no sentido benjaminiano), o que sinaliza uma comunicação do etéreo: trazer imagens e vestígios de sentidos do “antes” e mesclá-los a sentidos do “depois” – como dito, uma espécie de historicização/dança melancólica, que vimos com o canal de David e percebemos se espriar para outros (como dissemos a respeito do período pandêmico da Covid-19).

Antes mesmo de tal crise sanitária se iniciar, usuários do YouTube – para pensarmos no caso do Brasil – já recorriam a canais como o “Mofotv”, dedicado à postagem de conteúdos antigos da televisão aberta brasileira, como episódios do programa Qual É A Música, do SBT, para uma possibilidade de alcançar esse passado, ainda que “não oficialmente”, mas resguardando uma capacidade de embalar tal tempo na memória: uma memória da tevê que não temos. Porém, com o apelo também a imagens desconhecidas de arquivo, de passados não vividos, como os vídeos de David Dean Burkhart e a grande adesão a eles, o YouTube passa a se comportar não apenas como a biblioteca que não herdamos de uma produção audiovisual televisiva, já que cada canal conta com seus acervos próprios. Acima disso, o YouTube exerce a função de explorar nossas experiências de conhecimento do mundo, permitindo-nos saber, ainda que por meio de sentidos elaborados no presente, de tempos passados que não vivemos, de

pessoas que não conhecemos, de lugares onde não habitamos, de costumes que sequer tivemos. Trata-se de uma extensão tecnológica ou tentativa de progresso humano por meio do alcance à onisciência ou ubiquidade que também nunca tivemos.

No caso de produções com identificação por uma memória (materiais vistos na infância, por exemplo, e procurados no YouTube talvez como fuga ao cenário pandêmico), poderíamos nos perguntar: estaríamos, em certos casos, procurando o retorno a um tempo supostamente mais agradável, apesar de qualquer crítica que se possa instituir sobre esse tempo agora contemplado em resquícios audiovisuais? (VIEIRA, 2022). Conseqüentemente, verificamos um acréscimo no número de comentários tais quais os ressaltados anteriormente. Isto é: comentários de tom melancólico, reforçando essa capacidade de leitura da perda (em geral, nostálgica) de um passado, ainda que não se tenha vivido tal tempo, e indicando certo incômodo com a passagem do tempo, das memórias que temos às que não temos.

Ressaltamos, nesse sentido, que escolhemos o canal de David Dean Burkhart como módulo de partida neste trabalho por sua influência em demais canais de mesma formatação e por seu papel de expoente desse movimento, bem como por sua capacidade de alargar a função memorial ou de acervo que passou a ser dada ao YouTube em determinados usos. O canal é trabalhado aqui não em uma análise de “videoclipes”, visto que não estendemos uma definição a esses audiovisuais. Pensamos o canal e esses materiais, numa investigação de nossa parte, por meio de olhares enviados a seus vídeos de modo mais amplo, a partir do que mostram essas imagens que se movem ou dançam melancolicamente, como defendemos, e do modo como se apresentam comentários sobre elas – sentidos produzidos no hoje a partir de vestígios de sentidos do ontem arrastados pelas imagens. Esse diálogo entre sentidos “antigos” e novos nas imagens se aproxima do que Santos e Musse (2016) entendem como “filmes palimpsestos”, com base em termo cunhado pela pesquisadora Sylvie Lindeperg. Cabe explicar que “os filmes são chamados palimpsestos porque, apesar do novo sentido que é dado às imagens, eles ainda preservam vestígios daquilo que significavam no contexto original” (SANTOS; MUSSE, 2016, p. 7).

Para o realizador dos vídeos, David Dean Burkhart – numa exemplificação desse encontro de sentidos do agora a vestígios de sentidos do antes –, autodeclarado fã das produções, assim como outros canais e usuários/comentadores dos vídeos, as imagens,

coladas às músicas, exalam um caráter de real, a saber que cada pessoa ali inserida possui sua história, está envolta em suas próprias tramas no mundo<sup>8</sup>. Evocando uma sensação de perda ou fuga de algo sempre inalcançável, os vídeos nos arremessam defronte a formas de embate entre passado, presente e futuro. Nos produtos em questão, as imagens sinalizam dançar melancolicamente porque evocam essa aura de perda, ausência e descontrole, de temporalidades (ou tramas temporais) que passaram e mofaram como o VHS ou os demais efeitos que as sustentam. Seriam temporalidades mofadas, por assim dizer. Essas imagens podem gerar uma produção de sentidos referente à ausência de controle do tempo e do espaço, do desejo de pertencer ao não pertencido, como quando queremos viver num tempo e num espaço em que não vivemos (a *anemoia* de Koenig).

Surgiria então uma melancolia por meio de um embaralhamento entre temporalidades, violência e um etéreo que se comunica (o esvanecimento de si mesmo na passagem do tempo e da própria passagem do tempo). Portanto, antes de irmos a essa melancolia, é preciso contornar um pouco essas arestas. Como defende Žižek (2003), a violência é o elemento mais próximo que temos de contato com o real. E poderíamos dizer que há um teor de violência nas referidas imagens ao considerarmos justamente o embate desses materiais com uma ideia de “real”. Vamos a ela.

No período compreendido entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a tevê aberta brasileira acenava aberturas para cenas musicais e gêneros mais variados, distintos aos quais estava acostumada. Nessa época, *axé music* e sertanejo, para citar alguns, passaram a integrar um circuito televisivo de programas de auditório, em rede aberta e nacional, como o Domingo Legal, do SBT, e tiveram inserções em canais e programas de videoclipe. A então MTV Brasil, transmitida por algumas operadoras de TV por assinatura e também um canal aberto no sinal UHF, teve grande papel ao dar espaço para outros gêneros, cenas e figuras, mas foi além, abrindo espaço também para o *rap*, como destacamos em outra oportunidade (CORACÃO; VIEIRA, 2018).

Na voz especialmente do grupo Racionais MC's, com chancela pela participação de seus membros no programa Video Music Brasil (VMB) de 1998, o *rap*, nesse período,

---

<sup>8</sup> Em entrevista (disponível em: <https://cestnonunblog.com/2014/02/10/an-interview-with-david-dean-burkhart/>), Burkhart afirmou que, como fã sobretudo dos vídeos caseiros e amadores que usa, desperta-lhe atenção que aquelas pessoas são reais e também interessa pensar o que fazem agora, anos depois. A fala de David revela o que John Koenig define como *sonder*: perceber que todos têm uma história e nós não saberemos delas, haja vista que não somos onipresentes; portanto, há pessoas que viveram suas vidas e nós sequer as conhecemos.

passa a compor mais efetivamente a grade de programas da MTV Brasil. Uma lógica de produção específica, vista, por exemplo, em outros clipes do gênero, como em *Respeito É Pra Quem Tem* (2003), de Sabotage, passa a levar em conta a ideia de representatividade desses sujeitos e suas aparições no contexto midiático, trazendo junto suas histórias de vida. Isso acaba por furar uma lógica de produção videoclíptica da indústria fonográfica para o período. Tais recursos são utilizados, anos à frente, com a possibilidade de produções em caráter “caseiro/amador”, que, novamente, mas à sua maneira, descentralizam e reconfiguram a produção industrial das gravadoras majoritárias. Não se trata de dizer que o sucesso de audiovisuais *fan-made* como os do canal de David se devem a essas circunstâncias, mas, ao menos no cenário brasileiro, podemos considerar esses elementos como fundamentais para uma lógica de experiência e “aceitação” desses materiais no YouTube, bem como sua associação a outros conteúdos similares, muito adotados e aderidos por grupos (redes de sociabilidade) brasileiros arrematados em torno dessa estética.

Nessa esteira, inclui-se o movimento e a cultura digital dos anos 2000 e, também, 2010, que, em nosso país, encontra território firme mais próximo do fim dos anos 2000, já após o marco temporal compreendido como a primeira fase do YouTube – período em que mais cenas musicais e produções videoclípticas também em caráter “caseiro/amador” tiveram ascensão. É nessas condições que desponta a cantora Marli, conhecida como a primeira viral musical brasileira do gênero brega no YouTube. Tida como um ícone do *boom* da conexão online para a classe média brasileira no Governo Lula (2003-2010), sobretudo em seu segundo mandato, e por vezes ainda via internet discada (a ocupar a linha telefônica), Marli surge nos primórdios do YouTube no Brasil. E vem em meio a outros “virais experienciais na web da época” – como “Avaianas de Pau”, “Kibe Loco”, chat UOL, Blogspot, MSN e Orkut –, alguns desses difundidos já na primeira metade dos anos 2000, como também o jogo *Dancing Bush* (estilizado em caráter amador, de sujeira ou “fundo de garagem”), hospedado em sites de games e que expunha o ex-presidente George W. Bush, dos Estados Unidos (com mandato de 2001-2008), ao ridículo, dançando com roupas inusitadas e realizando poses engraçadas.

Entre as produções de Marli, estão as canções Bertulina, Pirulito e Macumba Pirata, as quais se popularizaram por meio de audiovisuais (em caráter *underground*) realizados em cenários de dias frios, ou em meio a falsas florestas (computadorizadas),

em ruas quaisquer, entre outros, mas todos revelando uma técnica ou orientação de amorismo e sujeira. No ostracismo pelo esquecimento, encerrando sua carreira entre 2015 e 2016, Marli, também autora do sucesso Suave Peste Negra (audiovisual que se perdeu no YouTube, como os demais, sobretudo por decisão da cantora, juntamente com seu agente, de derrubar os vídeos e finalizar suas atividades artísticas), hoje é contemplada como uma profeta de um tempo passado a restar por meio de ruínas no presente. Alguns usuários mais antigos do YouTube chegaram a fazer downloads dos vídeos e, frequentemente, postam tais conteúdos no site e em outros serviços de hospedagem de vídeo, como o Vimeo. Também restam capturas de tela de suas produções, feitas igualmente por usuários e divulgadas online. Essas imagens são, costumeiramente, acionadas num vislumbre *vaporwave* em outras realizações. Durante a escrita deste texto, encontramos postado, não oficialmente, o audiovisual Cachaça<sup>9</sup>, de Marli. Nos comentários, mensagens a retomarem a cantora ícone de um tempo, de uma estética, a marcar transformações digitais e de consumo no Brasil. “Um símbolo do psicodelismo tupiniquim”, comentou um usuário. “Finalmente alguém *upou* os vídeos depois de anos deletados do YouTube, já estava com saudades”, falou outro.

Em outras palavras, o que queremos dizer é que essa cultura pop dos anos 2010, sobretudo sua vertente audiovisual que tensionamos, muito pautada numa cultura do online, de grandes transformações tecnológicas em poucos anos, está inundada numa plataforma de hospedagem de vídeos por aquilo que temos convencionado chamar de outra “geração dos melancólicos” – aqueles que não esquecem suas perdas, suas dores. Por meio dessa expressão, pensamos um grupo de indivíduos que se desenvolve num grande ambiente digital de transformações e que, nesse espaço, cria redes de sociabilidade, como esta em torno dos vídeos e canais do YouTube tais quais o de Burkhart.

Essa outra geração e a cultura na qual se manifesta não são, necessariamente, novas. Assim como em outros períodos históricos, de grandes transformações, em nome da busca por um progresso, pudemos ver a humanidade mergulhar em tempos melancólicos, e agora não parece ser diferente. Inserida em um tempo, essa geração comunga de interesses e afetos de outros sujeitos articulados na mesma “rede social digital de vídeos”, que funciona como uma espécie de compêndio.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/419297980>.

Poderíamos voltar a ideais de modernidade (em nome de uma atualização, de um progresso) e sua conseqüente melancolia temporal presentes no Renascimento, na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Revolução Industrial, ou mesmo no Romantismo, e ainda no Maio de 1968 na França, ou nas rejeições de Walter Benjamin às duas Grandes Guerras, reconhecendo-as como falsas estratégias de progresso. Poderíamos pensar, mais recentemente, na queda do Muro de Berlim e na virada do milênio (de 1999 para 2000, no fetiche midiático com outro tempo, com aparatos tecnológicos “do futuro”, com mais conquistas espaciais, com a robotização dos corpos em excitação por suas roupas prateadas e já robóticas em videocliques como No Scrubs, de 1999, do grupo TLC, ou mesmo nas performances de Xuxa, similares à da referida banda, da vestimenta prateada à nave em que surgia, em episódios do programa dominical Planeta Xuxa, da TV Globo, de 1997 a 2002; basta uma rápida olhada em materiais e indumentárias dessa época para nos atentarmos a um aparecimento dessa sintomática). Um pouco antes, poderíamos recorrer à canção God (1970), em que John Lennon nega o mundo e projetos de modernidade. Não à toa, em 1986, a banda Legião Urbana, no videoclipe de Tempo Perdido, personifica figuras fantasmáticas (como o próprio Lennon) e as suplanta ao cantar: “me diz, mais uma vez, que já estamos distantes de tudo” (VIEIRA, 2019). Estaríamos mais uma vez distantes de uma reciclagem de modernidade, do progresso, do tempo, do ciclo sem fim, de tudo em embaralho? Então por que não nos voltarmos ao passado e o contemplarmos? Não é a esse elogio que David Dean Burkhart e essa cultura melancólica se lançam? Mas o passado seria sempre oposição ao progresso?

São tais afetividades, manifestadas em sujeitos melancólicos com o tempo e pelo tempo, que reavivam vestígios do passado e agora reaparecem em redes de sociabilidade no YouTube, transformando tais materiais também em gestos políticos. Estaríamos enxergando no presente a reencenação de crises temporais, a reencenação de uma passagem inexorável das coisas? Ou estaríamos carentes das crises a que sobrevivemos no passado, sem certeza de nossa sobrevivência diante das crises de agora? Estaríamos carentes de uma contemplação do passado enquanto acontecimento morto, mas vivo em nossa memória pelo que fazemos dele nesse presente que hoje nos deixa vê-lo de tal forma? Seriam, materiais como os de Burkhart, gestos políticos de denúncia das agruras de um tempo e dos próprios sujeitos em meio a essas celeumas temporais? Na mesma medida, o que dizer de produtos como o clipe igualmente prateado e estroboscópico

L'Amour Toujours (1999, do DJ italiano Gigi D'Agostino), hino do *eurodisco*, ou de produtos como o devaneio antropomórfico, maternal e filial de A.I. – Artificial Intelligence (2001), de Steven Spielberg, como a viagem quase romântica ao espaço de Britney Spears em Oops!... I Did It Again (2000), saltando de antiga mocinha indefesa de *high school* para a *femme fatale* “*Britney bitch*”, como os clipes de In The End (2001) e What I've Done (2007), com suas apoteóticas catástrofes de fim do mundo (recorrente em uma cultura de apocalipse na virada do milênio e que resiste por anos à frente), ambos do grupo Linkin Park? Eles trariam também esses gestos políticos, flertariam com passados, e passados igualmente futuristas e de progresso, tais como 2001: A Space Odyssey (1968), de Stanley Kubrick?

Que engajamento há, no fim das contas, nesse possível ato de se experienciar melancolicamente o tempo em uma cultura da exploração da passagem dos dias, atirada em nossos olhos na sujeira ou no baixo custo de audiovisuais “caseiros/amadores” a surgirem, anos depois, sob formulações distintas, no YouTube? Que engajamento político é esse que precisa ser derrubado após ser postado e, por essa cultura do acervo, o que isso tem a dizer da memória que temos e da que não temos, do ciclo temporal que vivemos e reencenamos e do que não vivemos e agora penetramos, ou mesmo do presente em que estamos e podemos rejeitar, embora seja ele o responsável por nos dar essa ciência e essa forma de experiência do passado que contemplamos? Poderíamos ler, nessa cultura audiovisual e digital, outra manifestação, portanto, de um semblante melancólico, assumindo a melancolia enquanto um “[...] afeto de evidência das etapas de idealismo romântico na modernidade” (CORAÇÃO, 2019, p. 42), de busca pelo progresso? Ao confrontarmos passado e progresso, fugimos deste ou o buscamos no tempo do ontem, numa forma de “nostalgia da modernidade”, a tornar a melancolia um condicionante de nossos modos de habitar o mundo (CORAÇÃO *et al.*, 2019)?

Ainda poderíamos nos perguntar: que sentidos são inaugurados nas informações de Burkhart nas descrições dos vídeos, que remontam ao passado, sobre onde foram retiradas as imagens, e nas sinestésias tecidas quando nos damos conta de que assistimos a produtos *fan-made* que remam para sistemas de realização (certa genética não estanque de compartilhamento e uso contemporâneos em rede) nos quais os indivíduos neles envolvidos são tanto consumidores das imagens quanto produtores ativos dos vídeos e novamente consumidores daquelas imagens (apropriadas por outros usuários/produtores

e colocadas para dançar – tanto uma dança da colagem audiovisual próxima ao “videoclipe *fan-made*” quanto a dança na qualidade de um gesto de historicização, de situar determinada coletividade no mundo)?

Dizemos que tais sentidos e imagens, imiscuídos uns nos outros, são melancólicos (desde a ideia de um desconforto pela perda ou por motivos afins) a partir da mirada epistemológica sobre melancolia que esboçamos aqui. Cabe argumentar que melancolia não é unicamente vaga tristeza, apatia, abatimento ou prostração, como sustenta Lopes (1999)<sup>10</sup>, seguindo a corrente benjaminiana. Ela pode denunciar a beleza contida na estratégia de resistência de sujeitos de sobreviverem a presentes que não lhes são aprazíveis.

Assim, estaríamos, por meio de uma busca desenfreada sobre imagens (como as conhecidas ou desconhecidas que Burkhart usa), tentando justamente contornar o que esse próprio fluxo imagético faz conosco e nossa consciência: avisa-nos de que somos o que aquelas imagens mostram, isto é, passados que talvez vivemos, passados que talvez não vivemos, e assim caminharemos até a morte ou mesmo depois dela. Logo, nós nos depararíamos com uma historicidade melancólica, aquilo de que tanto falamos até aqui, um recurso (de verniz melancólico) pelo qual uma coletividade se instaura e se desenvolve pelo tempo – retomando Hartog (2013) –, além de expressar-se, experienciar-se e experienciar o tempo (como por meio dessa visão de “morte” pelas imagens)?

Esses usos que fazemos do YouTube, que se reverberam na ascensão de canais como o de David, reverberam-se também como sintoma do signo de uma época, de outra época de melancolia. E aí reside fortemente a violência como elemento que nos arremessa defronte ao real – a violência vem pela própria melancolia que compartilhamos:

Ao contrário do sujeito da inveja, que cobiça a posse e/ou *jouissance* do objeto pelo Outro, o avarento possui o objeto, mas não pode gozá-lo/consumi-lo. A sua satisfação deriva precisamente da posse, elevando o objeto à condição de uma entidade sagrada, intocável/proibida que em hipótese alguma deve ser consumida. A figura proverbial do avarento solitário é aquela que vemos voltando para a casa, fechando seguramente todas as portas e abrindo o cofre para então dar aquela espiadinha secreta em seu precioso objeto, observando-o com admiração. É precisamente aquilo que impede o seu consumo do objeto que garante o estatuto deste como objeto de desejo. O mesmo se passa com o sujeito melancólico que possui o objeto, tal como o avarento,

---

<sup>10</sup> Para o autor, a “[...] suave força [da melancolia] nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos” (LOPES, 1999, p. 14).

mas perdendo a razão que o fez desejá-lo. Na mais trágica das situações, o melancólico tem acesso a tudo o que quer, mas sem nisso encontrar satisfação (ŽIŽEK, 2014, p. 66-67; grifo nosso).

Nisso, vale destacar que, por vezes, não conhecemos aquelas imagens, então seria uma dificuldade de esquecer até aquilo que não se viveu, como uma “nostalgia em produção” (a ideia de *anemoia*) ou uma peleja melancólica dentro de si mesmo. Aí também há um etéreo, essa dimensão de sentidos que se esvai e descortina uma camada de relações de imbricamento entre passado, presente e futuro. Isso porque as imagens não são os sentidos, não os possuem, mas conseguem trazê-los consigo ao fazerem com que eles se esvançam nelas por essa dimensão do passado que também as percorre. Também poderíamos assumir assim que lógica similar de diálogo entre sentidos também penetra nos distintos usos de Miss Sarajevo (cenas da Guerra da Bósnia, a percorrerem tanto 1914 quanto 1991; e, mesmo não se referindo diretamente à invasão na Ucrânia em 2022, abrem espaço para que uma melancolia seja devotada a tais imagens de pessoas que jamais conhecemos, cujos nomes são “difíceis de soletrar”, como lembra a letra da canção, mas que, de um modo ou de outro, contemplamos). A melancolia é um etéreo enquanto o não esquecer uma dor esvanece-se e eterniza-se no tempo.

O passado que contemplamos nas imagens só é como tal porque o presente é também o que é e porque vislumbramos o futuro como o imaginamos agora. Reside aí uma compressão sobre tempo e espaço e a aceleração exercida em ambos, sentidas, talvez, desde a ascensão da modernidade. O tempo – objeto do melancólico e ao qual este tem acesso, mas que não o satisfaz –, sobretudo o passado, mais visado nos referidos audiovisuais, passa a ser dosado pelas imagens que temos e fazemos dele no presente, ainda que essas imagens teimem em trazer sentidos anteriores e presunçosamente definidos no tempo. Vêm à tona sensações de sentidos passados que se esvaem nessas imagens, que não permanecem nelas, como o passado também não permanece. Elas apenas fazem referência a ele e fazem referência pela forma como se apresentam, como as vemos, lembramos, imaginamos, ansiamos ou retomamos o passado, ainda que em rejeição, como numa triste história que se repete, pelo que contam as releituras de Miss Sarajevo em 2022. Que ironia virarmos a esquina do “progresso” (do presente e do futuro) numa página do YouTube para nos depararmos sôfregos, mas desejosamente, com a lenta marcha do passado. Será mesmo lenta? Talvez seja nessa lentidão, na busca interminável, no objeto presente (mas dotado de algo inalcançável), que o melancólico se satisfaça. O

tempo está aí, aqui, mas passa. É um objeto de todo presente, mas que ainda se nega a atender a certos desejos e satisfações justamente por passar. Talvez, também por isso, tempo e progresso se atravessem e acabemos por buscar um no outro, embora não sejam sinônimos.

O confronto com esse progresso se dá também de outra forma: as imagens a comporem os audiovisuais citados estão imersas numa orientação de sujeira ou precariedade, seja pela qualidade “caseira/amadora”, seja pela passagem do tempo e o consequente envelhecimento. O amador, principalmente, evoca sensações de real, mas não somente ele. Há sensações de real mesmo em imagens não amadoras em certos vídeos de Burkhart, como cenas de filme considerados de alta qualidade para a época. Assim como há sensações possíveis de real em quem assiste às imagens ao pensar que os atores dos filmes realmente existiram, estavam realmente diante das câmeras e animaram as manhãs, tardes e noites de uma geração em sessões televisivas de filmes ou sessões de cinema; ou que os enredos foram feitos com base em contextos de realidade social, ou ainda que demais profissionais trabalharam em edições técnicas, roteiros e na gravação de supostos recortes verídicos do real (caso do documentário Powaqqatsi, cujas imagens foram usadas no vídeo de Taro) etc.

Desde pensar que muitas narrativas têm uma presunção de real para se legitimarem ou pensar que as tentativas de aproximação de realidade feitas pelas narrativas acabam por criar uma “realidade virtual” (ŽIŽEK, 2003, p. 25) e esvaziá-la, há o consenso de que quanto mais as narrativas e seus produtos tentam capturar uma realidade, mais se distanciam dela. Mas, se as imagens de arquivo alimentam, no limite, nossa paixão por um simulacro de real, fazem-nos recorrer a um real ficcionalizado, seríamos então seres ficcionalizados, dotados de melancolia em semelhante teor? Com isso, seríamos escravos do real, o último espetáculo de uma poética do cotidiano (LOPES, 2006)?

Se as imagens que dançam melancolicamente estão embalsamadas em um cotidiano também mofado (passado), então, pela poética do cotidiano centrada na experiência midiática do real – ainda segundo Lopes –, fazem-nos crer que nos situamos em perspectivas temporais que, embora fluidas, iludem-nos com nossos didatismos (como saber contar o tempo). Nessa violência, o passado é detentor de força maior: ocupa presente e futuro, enquanto angaria afetos agrupados em torno imagens passadas (nutridas

pelos sujeitos-melancólicos que se articulam a seu redor) e enquanto sobrevive da contemplação advinda desses corpos melancólicos e direcionada aos corpos melancólicos dos vídeos – pois só resta contemplar as ruínas de realidade contidas nas imagens, das caseiras e amadoras às imagens fílmicas e às cenas aterrorizantes de guerra.

Ficcionalizado, o real se perderia quando as vidas nele expostas se sobrepõem a ele e condicionam afetos (como a melancolia) às experiências provocadas pela intriga das vidas exibidas nos vídeos, fetichizadas em nossos olhos e experienciadas de modo diverso em nossos corpos: onde estão esses sujeitos, que rumo tomaram, o que fizeram da vida? São questões que o próprio Burkhart se fez. Há um não apaziguamento de intrigas e uma reconfiguração de sensibilidades e tempos. Com isso, existe uma recondução do jogo performático dos corpos que assistem a esses vídeos: somos impelidos (e logo minados disso) a sentir a mesma experiência daqueles corpos passados nos vídeos dos quais David se vale em suas edições.

Perdidas no tempo e num mundo de sentidos que as circunda, imagens como as “de David” estão postas agora a dançar melancolicamente pelas canções que as embalam. Fazem-nos contemplar um passado que não volta, estão envelhecidas. Mas são melhores que o presente para serem dignas de contemplação? Não seriam outra camada do presente? O caseiro e o precário existentes nos vídeos não poderiam, paradoxalmente, por esses vídeos e pelo YouTube, ser uma rejeição ao presente, a suas tecnologias de alta definição e a uma sociedade do progresso sem fim? Ou estaríamos mesmo assim buscando o progresso, mas agora perdido no passado, cansados da caminhada pela procura deste diante da esteira que rola entre o presente e o futuro? Devemos recobrar Benjamin e separar mesmo tempo e progresso. Pela dialética do passado inalcançável – o tempo que passa e não para, o progresso que sempre se busca e nunca chega, ambos como vestígios de sentidos, etéreos –, o rompante do precário e do desejo de real anuncia, para o melancólico, que lhe sobraram apenas a violência das imagens.

## Referências

CORAÇÃO, C. A crítica e o novo: o semblante melancólico em Alucinação, de Belchior. **Rumores**, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 32-49, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155036/153900>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CORAÇÃO, C. [et al.]. Nostalgia da modernidade: reflexões sobre a melancolia e o fim do sonho no tempo do agora. **Conexão**, Caxias do Sul, v. 18, n. 36, p. 72-93, 2019. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/9484>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CORAÇÃO, C.; VIEIRA, W. D. Representatividade de uma periferia: contracultura e “treta” entre Racionais MC's e Carlinhos Brown. In: SOARES, R. L.; SILVA, G. (Org.). **Emergências periféricas em práticas midiáticas**. São Paulo: ECA/USP, 2018. p. 216-232. Disponível em: <https://midiato.files.wordpress.com/2018/10/emergenciasperifericas.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2022.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LOPES, D. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, C. [et al.]. (Org.) **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 117-150.

LOPES, D. **Nós os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

SANTOS, A. C. C.; MUSSE, C. F. A reciclagem de filmes domésticos no documentário: uma análise das imagens da memória nos filmes “Elena” e “Os dias com ele”. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 25., 2016, Goiânia, GO. **Anais [...]**. Goiânia, GO: Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/comp%C3%B3sanaclarasantosechristinamusse\\_3410.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/comp%C3%B3sanaclarasantosechristinamusse_3410.pdf). Acesso em: 10 ago. 2019.

VIEIRA, W. D. A melancolia em formas audiovisuais brasileiras no YouTube: experiências mediadas por experiências, tempestades de imagens e o elogio da ruína. **Ação Midiática**, Curitiba, n. 23, p. 154-173, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/82575>. Acesso em: 25 fev. 2022.

VIEIRA, W. D. O semblante da melancolia na cultura pop e o esfacelamento dos sujeitos no tempo. **HH Magazine**, Mariana, 16 out. 2019. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/o-semblante-da-melancolia-na-cultura-pop-e-o-esfacelamento-dos-sujeitos-no-tempo/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.