

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA MÍDIA E PROCESSOS AUDIOVISUAIS
NÍVEL MESTRADO

**ANTOLOGIAS AUDIOVISUALIZADAS NA SÉRIE *ELA QUER TUDO DE SPIKE*
LEE NA NETFLIX**
Juliana Koetz

São Leopoldo
2021

JULIANA KOETZ

**ANTOLOGIAS AUDIOVISUALIZADAS NA SÉRIE *ELA QUER TUDO DE SPIKE*
LEE NA NETFLIX**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de **Mestre** pelo programa de Pós-graduação em Ciências da comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientadora: Dra. Sonia Estela Montaña

SÃO LEOPOLDO

2021

K78a Koetz, Juliana.

Antologias audiovisualizadas na série Ela Quer
Tudo de Spike Lee na Netflix / Juliana Koetz. – 2021.
151 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale
do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação, 2021.

“Orientadora: Dra. Sonia Estela Montañó.”

1. Antologias audiovisualizadas. 2. Ela Quer
Tudo. 3. Lee, Spike. 4. Tecnocultura audiovisual. 5.
Audiovisualidades. I. Título.

CDU 791

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

JULIANA KOETZ

**ANTOLOGIAS AUDIOVISUALIZADAS NA SÉRIE ELA QUER TUDO DE
SPIKE LEE NA NETFLIX**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 15 DE ABRIL DE 2021.

BANCA EXAMINADORA

**PROFA. DRA. PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES -
PUC/SP (PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. GUSTAVO DAUDT FISCHER - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



PROFA. DRA. SONIA ESTELA MONTAÑO LA CRUZ - UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Agradeço

À minha orientadora Sonia Montañó pela orientação instigante, cuidada, acolhedora e generosa na pesquisa, nas demandas da bolsa, nos projetos do grupo de pesquisa e no estágio de docência, bem como pela confiança e incentivo constantes;

À Unisinos, à CAPES e ao PPGCC pela bolsa que viabilizou a realização do mestrado, bem como pela estrutura e suportes prontamente prestados ao longo do período;

Aos professores da linha de pesquisa 1 e do grupo TCAv, Suzana Kilpp, Gustavo Fischer, Tiago Lopes, além da professora Sonia Montañó, pela dedicação e cuidado com a nossa formação, sempre nos inspirando e incentivando à reflexão crítica e desconstruída sobre os saberes e práticas de pesquisa;

Aos colegas da linha 1 e demais linhas, em especial Analu Favretto, Julherme Pires, Madylene Barata, Camila de Ávila, Jader Moraes, Thais Penteado, Lucas Ness, Jean Pierre Bocca, pela troca de conhecimento, parceria e amizade fundamentais para todo o processo;

Ao meu companheiro, Vinicius Cassol, e aos familiares e amigos Marcelo Souza Koetz, Gustavo Souza Koetz e Julia Vieira Pires, pelas trocas de conhecimentos que ajudaram no desenvolvimento da pesquisa, além de apoios afetivos e práticos, que possibilitaram minha dedicação ao mestrado;

Aos familiares e amigos Darzisa Souza, Eduardo Koetz, Vera Pereira, Roberto Koetz, Cláudia Paz, Daniel Linck, Camila Werlang, Julian Sigwald, Gabriella Gasperim e Ana Amorim pelo apoio afetivo, inspiração e compreensão do processo.

RESUMO

Este trabalho busca compreender como a série *Ela Quer Tudo* (2017 - 2019), de Spike Lee, na Netflix, atualiza as antologias audiovisualizadas, isto é, uma audiovisualidade que reflete o caráter antológico presente na tecnocultura audiovisual contemporânea, a qual é marcada pela coexistência de múltiplas naturezas imagéticas e sonoras, e que frequentemente é carregada de uma *política*. Esta política se caracteriza por *fazer avançar a técnica* (BENJAMIN, 2012), se revelando no tensionamento de hierarquias, interrupções de espectações e de formas dadas como naturais ou padronizadas no audiovisual. Assim, nossos acionamentos teóricos buscam compreender o devir antologia, caracterizado pelo estabelecimento ou revisão de cânones (SERRANI, 2008), e refletir sobre as estratégias de audiovisualização deste gênero e formato na tecnocultura contemporânea. Para tanto, partimos metodologicamente da *flanerie* (BENJAMIN, 2009) a fim de abrir nosso objeto empírico, *desdiscretizamos* e cartografamos as molduras (KILPP, 2002) que produzem os sentidos de tais convergências tecnoestéticas. No capítulo de análise desenvolvemos seis *pausas*, que a partir das proposições de Abreu (2014), construímos como ordenações transitórias, as quais podem ser rearranjadas e revelar outras potências. Entretanto, nestas pausas encontramos e refletimos a respeito das potências tecnoculturais presentes em tais conjuntos de imagens, que nos levam a compreender a imagem contemporânea como uma imagem que quer tudo - formas, técnicas, estéticas, mídias.

Palavras-chave: Antologias audiovisualizadas; *Ela Quer Tudo*; Spike Lee; Tecnocultura audiovisual; Audiovisualidades.

ABSTRACT

This work seeks to understand how the series *She's Gotta Have It* (2017 - 2019), by Spike Lee, on Netflix, actualizes the audiovisual anthologies, that is, an audiovisuality that reflects the anthological property present in contemporary audiovisual technoculture. This audiovisual technoculture is marked by coexistence of multiple imagery and sound natures, and often loaded with politics. These politics are characterized by *advancing the technique* (BENJAMIN, 2012), which reveals itself in the tensioning of hierarchies and interruptions in *forms* that are considered natural or standardized in the audiovisual. Thus, our theoretical actions seek to understand the *anthology becoming*, characterized by the establishment or revision of canons (SERRANI, 2008), and to reflect on the audiovisualization strategies of this genre and format in contemporary technoculture. To do so, we methodologically depart from the *flanerie* (BENJAMIN, 2009) in order to open our empirical object, and we discredit and map the *frames* (KILPP, 2002) that produce the meanings of such techno-aesthetic convergences. In the analysis chapter, we developed six *pauses*, which, based on Abreu's propositions (2014), we built as transitory orderings, which can be rearranged and reveal other potentialities. However, in these pauses we find and reflect on the technocultural potentialities present in such sets of images, which lead us to understand the contemporary image as an image that wants everything - forms, techniques, aesthetics, media.

Palavras-chave: Audiovisualized anthologies; *She's Gotta Have It*; Spike Lee; Technoculture; Audiovisualities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Imagens de naturezas múltiplas em diferentes audiovisuais.....	15
Figura 2. Imagens de diferentes naturezas técnicas na série.....	19
Figura 3. Múltiplas estéticas e linguagens no filme <i>Ela Quer Tudo</i> (1986).....	21
Figura 4. Sequência na série <i>Ela Quer Tudo</i> da eleição de Trump em 2016.....	23
Figura 5. Resultado do Google sobre a música em <i>Ela Quer Tudo</i>	32
Figura 6. Coleções em <i>playlists</i> no YouTube Music.....	47
Figura 7. Choque de naturezas tecnoculturais a partir de <i>Adeus À Linguagem</i> (2014).....	52
Figura 8. Diferentes intertítulos audiovisuais em diferentes épocas.....	56
Figura 9. Diferentes proporções de telas aplicadas em diferentes telas.....	63
Figura 10. Planos quase idênticos na série <i>Ela Quer Tudo</i> e no YouTube.....	63
Figura 11. Intervenção na proporção de tela em <i>Mommy</i>	64
Figura 12. Exemplo de mapeamento de referências citadas.....	78
Figura 13. Pastas para organização inicial das pausas.....	82
Figura 14. Amostra das imagens dentro da pasta “arquitextura”.....	82
Figura 15. Unidade sonora “ <i>dog lines</i> ”. S01 EP01.....	87
Figura 16. Interrupções-estáticas como planos da série <i>Ela Quer Tudo</i>	93
Figura 17. Interrupção-videográfica. Papo Da Mayor e a Moeda.....	96
Figura 18. Persona “Da Mayor” na obra de Spike Lee.....	97
Figura 19. Interrupção-cinema na série <i>Ela Quer Tudo</i>	98
Figura 20. Interrupção-sonho (em pop e jazz).	100
Figura 21. Interrupção-código nuclear.....	101
Figura 22. Interrupção-homenagem agradecimento.....	102
Figura 23. Citação-palavra muda.....	105
Figura 24. Resultado especial do Google para a busca “she’s gotta have it song list”.....	107
Figura 25. Destaque no Google a partir da busca “she's gotta have MUSIC LIST”.....	108
Figura 26. Página da música “Set If Off” (capa na série) no site <i>Who Sampled</i>	109
Figura 27. Quatro dos dezoito intertítulos/hashtags da primeira temporada.....	110
Figura 28. <i>#BlackLivesMatter</i> na série <i>Ela Quer Tudo</i>	111
Figura 29. Resultados para a pesquisa <i>#BlackLivesMatter</i> no <i>Instagram</i> em 26/06/2020....	111
Figura 30. Citações-ostensivas em planos da série <i>Ela Quer Tudo</i>	112

Figura 31. Celular e <i>selfie</i> intradiegéticos.....	114
Figura 32. Celular e <i>Instagram</i>	115
Figura 33. Câmera e foto de evento.....	116
Figura 34. Computador, vídeo e branquidade.....	117
Figura 35. Imagens do filme que retornam na série.....	120
Figura 36. Abertura do filme retornando na abertura da série.....	121
Figura 37. Retratos na abertura da série <i>Ela Quer Tudo</i>	123
Figura 38. Retratos em episódio da série <i>Ela Quer Tudo</i>	123
Figura 39. Imagens da arquitetura do Brooklyn (<i>arquitextura</i>) na série <i>Ela Quer Tudo</i>	124
Figura 40. As duas versões de conteúdo exigidos pela, arquivo e <i>streaming</i>	127
Figura 41. Etapas intermediárias de produção das obras de Nola.....	129
Figura 42. Nola remixada.....	130
Figura 43. O quadro de Malcolm X e a formação de Nola.....	131

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO DO TEXTO	10
1.1 AS INQUIETAÇÕES GENUÍNAS	12
1.2 NOTAS SOBRE LUGARES DE FALA	15
2 PROBLEMATIZAÇÃO	18
2.1 ELA QUER TUDO (2017 - 2019), DE SPIKE LEE, NA NETFLIX	18
2.2 ESTADO DA ARTE	26
2.3 PROBLEMA E OBJETIVOS DE PESQUISA	29
3 AS ANTOLOGIAS DA/NA TECNOCULTURA AUDIOVISUAL	34
3.1 DEVIR ANTOLOGIA	34
3.2 AUDIOVISUALIZAÇÃO DA ANTOLOGIA E DAS COISAS DO MUNDO	39
3.3 AS MULTIPLICIDADES AUDIOVISUAIS	47
3.4 POTÊNCIA DE COMBINAÇÃO DOS FRAGMENTOS	55
4 ARRANJO METODOLÓGICO - pensar e operacionalizar a metodologia: arranjo, procedimentos e desvios.	65
4.1 FLÂNERIE	65
4.2 MOLDURAS	68
4.3 CARTOGRAFIAR (RECOLHER, COLECIONAR E MONTAR)	70
4.4 PROCEDIMENTOS TECNOMETODOLÓGICOS	73
5 PAUSAS PARA EXIBIR COLEÇÕES	80
5.1 PAUSA ZERO E SEIS: COLISÃO E CONTINUIDADE NA BANDA SONORA	81
5.2 PAUSA UM: INTERRUPÇÕES DO FLUXO AUDIOVISUAL	88
5.3 PAUSA DOIS: SAMPLE E CULTURA DA CITAÇÃO	98
5.4 PAUSA TRÊS: O DISPOSITIVO E A IMAGEM INTRADIEGÉTICOS	109
5.5 PAUSA QUATRO: O FILME NA SÉRIE - DOS ANOS 1980 AOS 2010S.	114
5.6 PAUSA CINCO: A ARTE ABERTA - ATENÇÃO (DES)NECESSÁRIA PARA O PROCESSO DE PRODUÇÃO	122
5.6 QUADRO RESUMO DE PAUSAS	127
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
6.1 SINTETIZANDO AS DESCOBERTAS E REFLEXÕES DE CADA PAUSA	131
6.2 RETOMANDO OS OBJETIVOS	134
REFERÊNCIAS	139

1 APRESENTAÇÃO DO TEXTO

Ela Quer Tudo (2017 - 2019) de Spike Lee, um *Original Netflix*, é uma série adaptada a partir do filme, de mesmo nome, realizado pelo cineasta de forma independente em 1986. O texto a seguir olha sobre o objeto empírico, compreendendo-o como uma *antologia audiovisualizada*, e trata de expor também o percurso até o desenvolvimento dessa perspectiva. Isso porque partimos de um entendimento enunciado pela sinopse da série na plataforma, e em outros sites, de que ela trata de uma história de protagonismo negro feminino, focada na liberdade sexual da personagem Nola Darling e sua relação com diversos parceiros. Após mergulhar metodologicamente nas imagens e sons que compõem a série, passamos a compreendê-la como uma história de construção de uma artista, exibindo seus processos de produção e formação, incluindo técnicas, referências e linguagem teórica, ao passo que essa exibição dá a ver também tais processos em um sentido mais amplo, ou seja, não apenas da protagonista, mas da/na (tecno)cultura contemporânea. Nesse sentido, cabe antecipar que as mudanças na percepção sobre a série começam quando saímos do olhar narrativo verbocêntrico e nos voltamos para buscar compreender as imagens de naturezas técnicas múltiplas (fotos, películas, imagens de celular, pinturas, capas de discos, etc), que a série exhibe. Na “outra ponta” do percurso, nos deparamos então com um audiovisual que opera como uma antologia que tenta exhibir *o todo* das temáticas contemporâneas que escolhe.

O texto está organizado em seis capítulos. Neste primeiro, além da apresentação, sintetizamos o percurso das inquietações genuínas que motivaram a elaboração do projeto para ingresso no mestrado e como elas permaneceram ou mudaram no decorrer da pesquisa. Após, passamos para a problematização, que abre o objeto empírico, exibindo as imagens de naturezas técnicas múltiplas identificadas, e as ambiências nas quais a obra é realizada; o Estado da Arte realizado, sobre a série, o filme original de 1986, o trabalho de Spike Lee e o formato antológico; o problema de pesquisa a partir do método intuitivo bergsoniano (DELEUZE, 2004; BERGSON, 2006a), e as mutações pelas quais passou a formulação do problema. Já o terceiro capítulo busca traçar o percurso teórico que situa as antologias na tecnocultura audiovisual. Para isso, buscamos:

a) Contornar o *dever antologia*, principalmente a partir de Serrani (2008) e Borges (2013), buscando compreender suas funções e operações, encontrando pistas que vão nos permitir aproximá-lo da técnica;

b) Compreender o processo de audiovisualização de antologias, a partir das perspectivas da audiovisualização da cultura por Kilpp (2010a; 2010b), *imagéités* por Rancière (2012), banco de dados e modularidade por Manovich (2001) e a estrutura técnica do arquivo por Derrida (2001);

c) Dar a ver o caráter fragmentário do audiovisual, observando as audiovisualidades em Kilpp (2012a; 2010b), as marcas tecnográficas em Caesar (2014; 2019) e a multiplicidade e características modulares do som desde Chion (2011);

d) Perceber os movimentos convergentes dos fragmentos em um mesmo audiovisual, tomando como basilares as perspectivas de remixabilidade profunda de Manovich (2005; 2007), montagem de Eisenstein (2002) e intermedialidades por Pethö (2011). Aqui também foram mapeados alguns sentidos produzidos pela coexistência de elementos de naturezas técnicas múltiplas, considerando as noções desenvolvimento tecnológico, erro e transparência (KRAPP, 2011) e alteridade (KILPP, 2002).

No capítulo seguinte descrevemos o arranjo metodológico, propondo uma integração entre *flânerie* (BENJAMIN, 2009), molduras (KILPP, 2002) e cartografia a partir das proposições de Deleuze e Guattari (1995), Canevacci (1997) e Kastrup (2007), além de incorporarmos a ideia de *pausas* (ABREU, 2011) para organizar e exhibir, operacionalmente, a proposta metodológica. Esse arranjo parte da percepção que estamos diante de um objeto empírico que *quer tudo*, contendo em si pistas e apontamentos para os mais distantes tempos e espaços audiovisuais. Assim, após tentarmos diferentes abordagens, percebemos que este arranjo possibilitaria responder as perguntas feitas para a investigação dentro do período disponível no mestrado. Ao final do capítulo metodológico incluímos também uma seção para descrever os procedimentos técnicos que possibilitaram a realização metodológica. O capítulo de análise resulta, então, nas *pausas*: arranjos transitórios dos elementos colecionados. As pausas são organizadas dessa maneira a fim de abrir o objeto empírico e responder a questão central e objetivos do trabalho. Elas são divididas em:

- a) Colisão e continuidade na banda sonora;
- b) Interrupções do fluxo audiovisual;
- c) Sample e Cultura da citação;
- d) O dispositivo e a imagem intradiegticos;
- e) O filme na série - dos anos 1980 aos 2010s;
- f) A arte aberta - atenção (des)necessária para o processo de produção.

Por fim, no capítulo seis buscamos sintetizar o percurso dos objetivos às descobertas e reflexões produzidas ao longo deste trabalho.

1.1 AS INQUIETAÇÕES GENUÍNAS

No decorrer deste trabalho, busquei efetivamente me manter *fiel* a inquietações genuínas que motivaram a pesquisa. Minha preocupação com isso não era manter uma integridade moral (ainda que eu acredite que, de alguma forma, sempre tentamos manter esse tipo de integridade), mas buscar manter o foco na possibilidade de fazer perguntas que ajudassem a pesquisa a progredir, ser produtiva e realizar descobertas. Em síntese, manter a fidelidade às questões que verdadeiramente estimulam o pesquisar me foi importante para não transformar esse trabalho, no curto período do mestrado, em um trabalho sobre *tudo* do/no audiovisual, mudando de foco a cada nova provocação que encontrasse. Escolhi o termo “genuínas” para descrevê-las como inquietações sinceras e francas que me movem em relação ao audiovisual. Ao passo que diversas são as abordagens e caminhos possíveis, manter visível no horizonte as inquietações francas, genuínas, que me mobilizam, ajudou a aprofundar de forma mais rica as reflexões no entorno da série.

A partir de um esforço prático para encontrar palavras para descrever essas inquietações, encontrei dois eixos principais que me afetam e interessam muito *no audiovisual*: um político e um tecnológico, ambos passando pela *fabricação* das imagens e sons. Cabe antecipar, ainda, que essa “separação” entre político e tecnológico também foi um estágio de compreensão necessário, mas que aos poucos fui compreendendo como uma política da técnica e/ou das imagens. Assim, no momento inicial, ainda dividiu, percebi que o eixo *tecnológico* me afeta pois entendo que o audiovisual só pode existir por meio técnicas e/ou tecnologias, e para realizá-lo ou compreendê-lo, há uma necessidade de investigar e compreender as tecnologias audiovisuais, seja na pesquisa ou na realização. Já o *político* por um reconhecimento do que o audiovisual *pode fazer* na cultura, com as pessoas, porque nos afeta e nos atravessa o tempo todo.

Inicialmente, o projeto propunha investigar algo que hoje eu formularia como os construtos de mulher artista na série, ou mesmo os imaginários audiovisuais de mulher na Netflix. Acredito que estes seriam caminhos ajustados à linha de pesquisa e que contemplavam alguns incômodos com os quais me deparei ao trabalhar com audiovisual. O principal surgiu em uma oficina/curso de escrita criativa, na qual ouvi a respeito de teorias que apontavam cerca de oito possibilidades narrativas, e que todas as histórias que consumimos seriam essas mesmas

oito. Hoje interpreto essa ideia pela perspectiva da duração em Bergson (retomaremos no capítulo de problematização). Entretanto, na época não tinha esse repertório e, ao ouvir a mesma explicação em mais alguns lugares, comecei a me incomodar com uma ideia que acompanhava algumas ocorrências dessa explicação, de que nada inovador poderia ser produzido em narrativa, literária ou audiovisual. Isso me causava um pouco a sensação de que o mundo já estava dado e concluído, além de um sentimento muito incômodo de que nada poderia mudar. Ainda, essa impossibilidade de *diferenciar* as narrativas era incoerente com, por exemplo, as reivindicações constantes por representatividades diversas no audiovisual, ou seja, *outras* narrativas. A proposta do projeto partia, então, desse ponto. Mas a pesquisa tomou um rumo diferente.

Primeiro pois naquele momento não conseguia visualizar como formular a pesquisa, com essa temática, dentro das perspectivas teóricas da linha de pesquisa na qual o trabalho é realizado. Isso se somou ao contato com autores e reflexões que eu desconhecia, o que gerou uma necessidade de abrir mais as possibilidades da pesquisa. Por fim, também se somou à questão do lugar de fala, sobre o que fui questionada e também questionei em diferentes espaços e por diferentes figuras ao longo do mestrado (mais adiante retornarei neste ponto). Entretanto, ao mesmo tempo em que sentia uma necessidade de modificar as abordagens, também tive muitas dúvidas de como proceder e, mais ainda, como não abrir mão do interesse nas políticas e nas diferenças *em relação a um padrão* tido como natural.

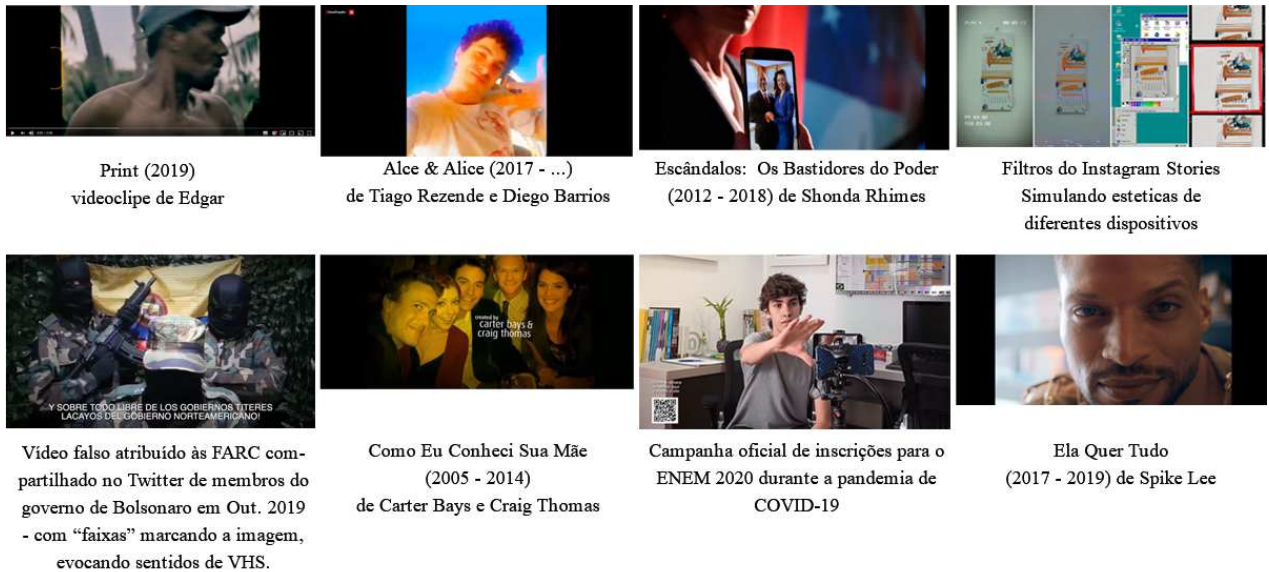
Assim, foi fundamental mudar a ênfase para compreender de que modo estéticas, poéticas e técnica audiovisuais agem politicamente, e que sentido político é este - em síntese, o diferenciar-se de si mesmo, a coexistência de múltiplos, o tensionamento das hierarquias e o fazer avançar a técnica, como *nos* aprofundamos ao longo do trabalho. Cabe registrar, ainda, que esse sentimento de interesse pelo político é também permeado e sustentado por *situações* sociais que vivemos, coletivamente, ao longo desses dois anos. Ameaças às bolsas de mestrado e doutorado, desvalorização da pesquisa em ciências humanas e sociais e da própria realização audiovisual no Brasil, em que se perderam investimentos e estruturas significativas. Por fim, as constantes notícias de desigualdade, sexismo, racismo, violência e a pandemia. A seu modo e especificidade, considerando *o lugar de fala* a partir do qual a pesquisa é realizada, nas reflexões deste trabalho, tais inquietações também se fazem presentes.

Mas que rumo diferente a pesquisa tomou? Esse processo de mudança de percepção passou pela formulação de extensos diários de campo, que buscavam reunir as diferentes formas como o audiovisual *me* afetava. Fui tirando *prints* de séries, filmes, vídeo clipes, etc, e fazendo anotações a respeito do que via e me interessava, em movimentos muito abertos para descobrir

o que o próprio objeto empírico revelava. Em orientação, a professora Sonia Montañó me auxiliou a perceber o que havia em comum entre as diversas afecções. Isso se refletiu na realização do trabalho final para a disciplina de *Audiovisualidades nas Mídias*, em que comecei a observar as *imagens de naturezas técnicas múltiplas* presentes na série. Além disso, comecei a refletir na reformulação do projeto para a disciplina de *Pesquisa em Comunicação* sobre como a *fabricação* das imagens carregava algo importante do seu tempo, seu processo de produção, relações, etc. Lembro de relacionar a materialidade da imagem técnica com as marcas impressas em esculturas, por exemplo, e em como os processos e tempos ficam marcadas nelas de alguma forma.

Na figura abaixo trago uma seleção da multiplicidade de imagens reunidas naquele momento, e outras que continuei observando depois. As primeiras perguntas que fiz sobre elas foram muito simples: por que elas são tão interessantes? Ou seja, quais qualidades da reunião dessa multiplicidade de naturezas se destacam e diferenciam, causando surpresa ou “instabilidades” na especiação da série? Como fazer *isso* (esse arranjo de multiplicidades no audiovisual)? E, numa direção *um pouco* mais acadêmica, mas ainda muito geral, que sentidos produzem?

Figura 1. Imagens de naturezas múltiplas em diferentes audiovisuais.



Fonte: Elaborado pela autora.

1.2 NOTAS SOBRE LUGARES DE FALA

Ao longo do processo do mestrado, diversas vezes ouvi perguntas a respeito do lugar de fala, sobretudo ao exibir as imagens das personagens (negras) da série, e outras diversas vezes eu mesma perguntei a respeito. Na maior parte das ocasiões, as respostas não vieram de forma fácil, pois a questão soa “difícil”, em cada espaço e com cada interlocutor, por um motivo diferente. Em outras, sequer foi possível obter uma resposta. Mas a pergunta permanece, mesmo que, talvez, em outra época talvez não fosse tão presente. Por isso, segui uma “procura paralela”, ainda que não tão central como o restante da pesquisa, e em resumo encontrei dois eixos importantes.

O primeiro, *no âmbito acadêmico*, em que *sempre* haverá uma inscrição do lugar de fala na pesquisa: de que PPG, linha e grupo de pesquisa o trabalho faz parte, quais os autores delimitam as perspectivas e os conhecimentos ali trabalhados e produzidos, além da própria trajetória do pesquisador. Não à toa, temos diversas disciplinas e teorias que abordam questões neste sentido - Deleuze e as afecções do espírito, por exemplo, e a própria pesquisa da professora Suzana Kilpp, que nos levou, em aula, a falar sobre a importância de inscrever o nosso lugar de fala na pesquisa. *Esse* aspecto do lugar de fala, me parece, compõe todas as pesquisas com as quais tive contato no âmbito da comunicação, de outras ciências sociais aplicadas e das artes ao longo do mestrado.

Por outro lado, há a questão do lugar de fala, que foi aquela muito levantada, pela perspectiva racial. Nesse sentido, busquei ler a respeito em diferentes lugares, mas acredito ser mais pertinente trazer o encontrado no “manual essencial” sobre o tema, escrito pela filósofa Djamila Ribeiro (2017), *O Que É Lugar de Fala*. No livro, a autora produz um Estado da Arte a respeito do conceito, encontrando diversas produções sobre o tema justamente na área da comunicação.

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas de fato possam ter escolhas numa sociedade que as confina a um determinado lugar; logo, é justa a luta por representação, apesar dos seus limites. Porém, falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica nem sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso cada vez mais que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges para a matéria ‘o que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público’, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois ‘saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo (...) entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social (...) o fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados’ (RIBEIRO, 2017, pos. 721 - 739).

Assim, o questionamento pode ser respondido com a noção de que não é possível usar a justificativa do lugar de fala para *não falar*, mas sim que se trata de uma ferramenta para se tornar consciente do lugar e da perspectiva nos quais *nos* encontramos todos. Evidentemente, o trabalho ficou marcado pelas perspectivas, teorias e repertórios do meu lugar. Quase tudo foi descoberto e “novidade absoluta”. Afinal, não só os autores que trabalhamos na linha eu desconhecia, como as realizadoras, realizadores, cineastas, produtoras e produtores audiovisuais negras e negros raramente fazem parte dos espaços de formação ou currículos com os quais tive contato, bem como autoras, autores, teóricas e teóricos negros. Com certeza isso

é um reflexo estrutural, mas ainda podemos tentar avançar o nosso conhecimento individual aos poucos. Aliás, pesquisar a série e refletir sobre ela como uma antologia me permitiu um avanço significativo nesse sentido.

2 PROBLEMATIZAÇÃO

Essa pesquisa se construiu a partir do objeto empírico, a série *Ela Quer Tudo* (2017 - 2019), criada por Spike Lee para a Netflix. No decorrer do processo, as perguntas iniciais foram se transformando conforme o empírico se revelou e, desse modo, a problematização perpassa também o remontar das perguntas realizadas ao longo do processo, até chegar aos questionamentos que possibilitaram alcançar este estágio da pesquisa. Neste capítulo descrevemos a série e a ambiência sócio-política-tecnocultural em que ela é produzida, compreendendo que uma instância afeta e constrói a outra, sendo inviável uma separação absoluta entre elas. Depois realizamos o estado da arte, e apresentamos os problemas e os objetivos de pesquisa a partir do método intuitivo de Bergson.

2.1 ELA QUER TUDO (2017 - 2019), DE SPIKE LEE, NA NETFLIX

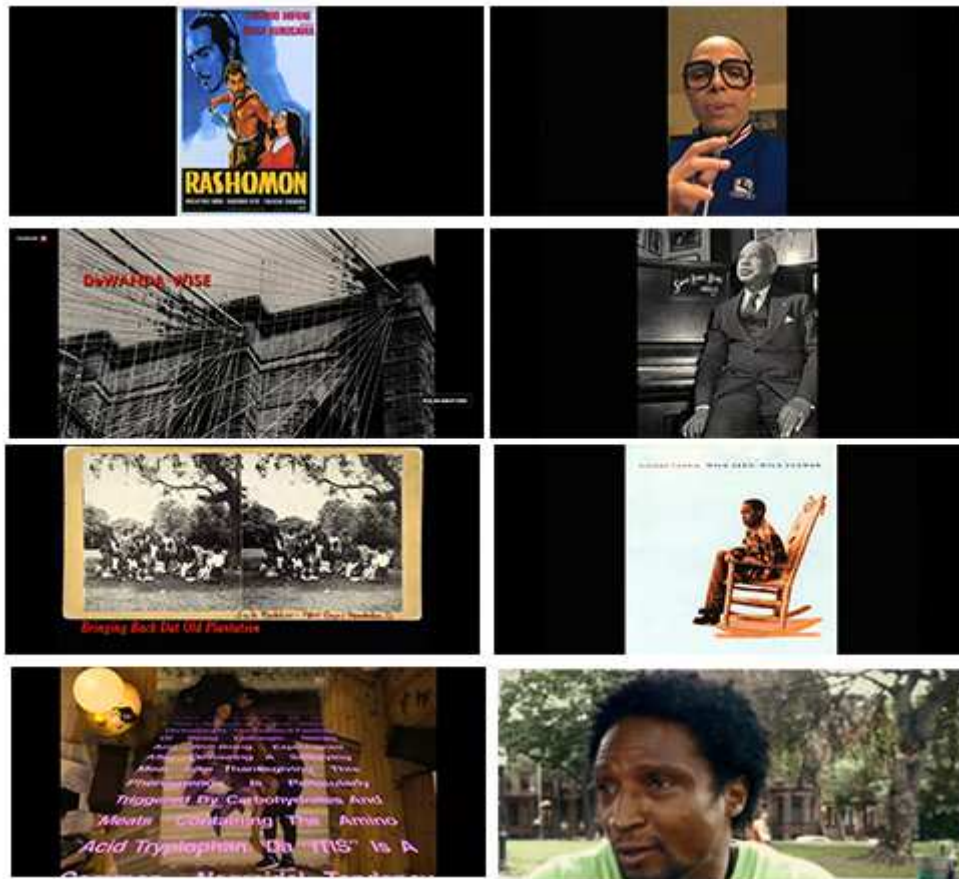
A série *Ela Quer Tudo* (2017 - 2019) é uma adaptação do filme homônimo lançado em 1986, ambos dirigidos por Spike Lee. Tanto filme quanto série contam histórias sobre Nola Darling, uma personagem que é apontada como ícone de referência para mulheres negras nos Estados Unidos, como afirma a própria atriz da versão seriada, DeWanda Wise¹. A série é realizada em parceria com a Netflix em um contexto em que negritude e feminismo retornam como questões caras ao audiovisual de grande audiência. Diversos lançamentos voltados para o grande público evidenciam a *demanda e sucesso comercial* de pautas como protagonismo negro, latino, LGBTQIA+ e feminino, por exemplo. Na adaptação seriada, Nola Darling vive em um ambiente de diversidade de mulheres, etnias e tensionamentos sócio-culturais em Fort Greene, Brooklyn, Nova York. Os primeiros questionamentos realizados nesta pesquisa se voltavam para os construtos audiovisuais de tais *diversidades*² na série, bem como em outras obras da plataforma. Entretanto, dado que passamos por uma conscientização do *caráter político da estética e materialidades do audiovisual*, tanto no âmbito das artes quanto da comunicação, pudemos perceber que ela, a diversidade, também se manifesta nos *aspectos formais* da obra. Da abertura ao desenvolvimento dos episódios, *Ela Quer Tudo* exhibe imagens de diferentes naturezas técnicas: *selfies*, vídeos pixelados, fotografias digitais, analógicas, coloridas, em preto e branco, capas de álbuns musicais, pôsteres de filmes, audiovisuais

¹ Em entrevista ao canal TODAY. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=gKFtbQIt9Ok> >. Último acesso em 09/06/2020.

² Cabe dizer que temos consciência de um uso banalizado/esvaziado do termo para fins comerciais, entretanto, ele reflete a ideia de múltiplas perspectivas e existências, em especial aquelas até então minoritárias nos territórios de audiovisuais de grande audiência.

produzidos em película preta e branca com granulação, vídeo digital em HD, texto gerado por computador, etc.

Figura 2. Imagens de diferentes naturezas técnicas na série.



Fonte: Netflix (2017 - 2019).

Algumas dessas imagens aparecem de forma diegética³, já que a protagonista é artista visual, fazendo com que os ambientes pelos quais transita sejam repletos de pinturas, fotografias, cartazes, esculturas, desenhos, etc. Outras interrompem o fluxo padrão⁴, assumindo o protagonismo como *plano* da série. Em alguns momentos essa interrupção é sutil ou rápida, em outros ela é mais abrupta ou duradoura. Diversas imagens *antigas* que aparecem ao longo dos episódios são extraídas do filme de *Ela Quer Tudo* (LEE, 1986), tanto filmagens, quanto fotografias. Entretanto também são evocadas imagens de outros filmes, como *Imitação da Vida*

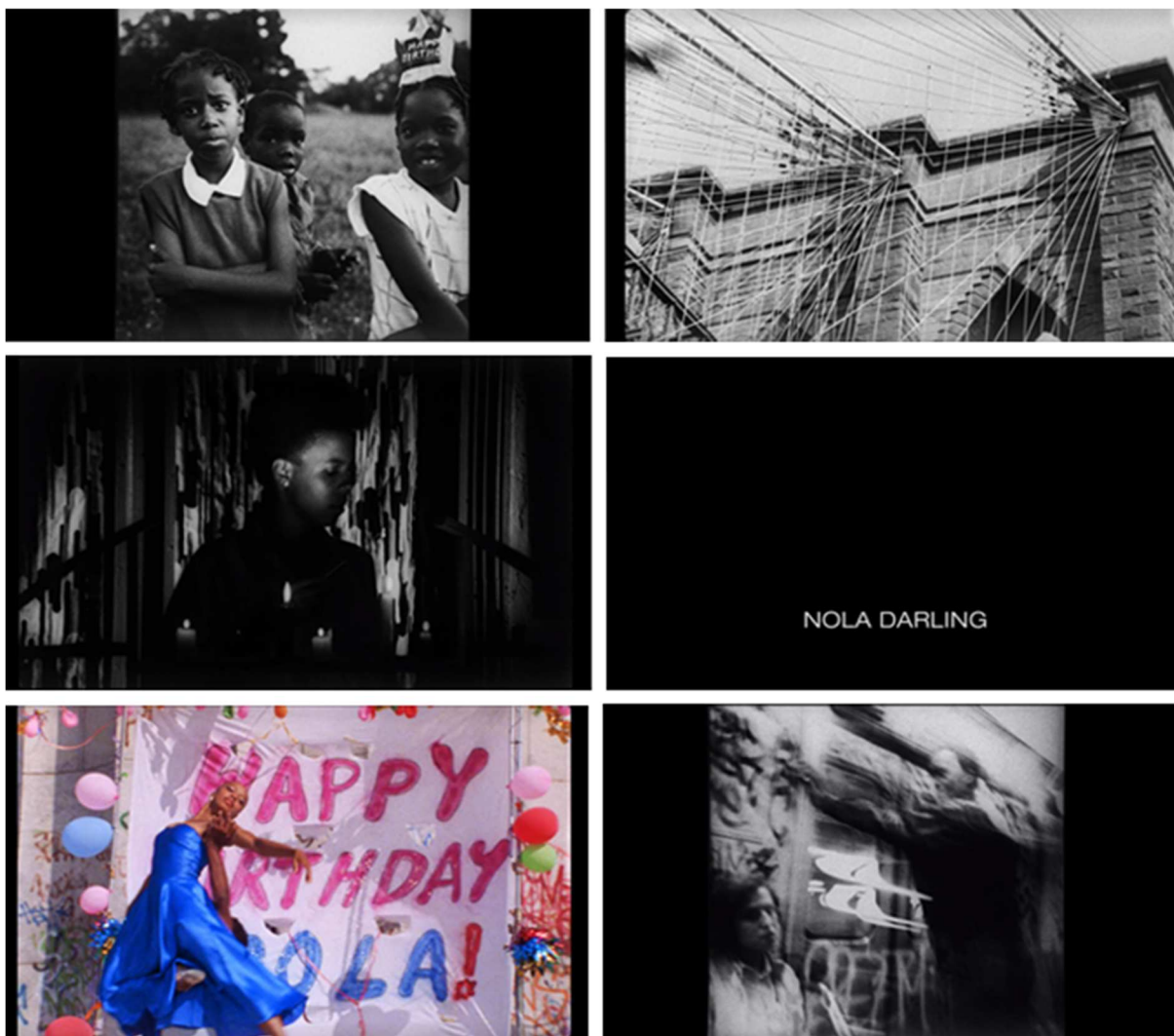
³ Quando a imagem aparece compondo o ambiente, por exemplo. Podemos citar quadros ou fotografias nas paredes dos cenários em que ocorrem as ações.

⁴ A ideia de “padrão” é aprofundada ao longo do texto, mas para fins de compreensão neste trecho, podemos dizer que há uma estética padrão dominante ou majoritária, um tipo de imagem mais comum ao longo da série, e ao longo dos episódios *outras* naturezas imagéticas são inseridas.

(STAHL, 1934). Em um primeiro momento, foi possível pensar a respeito dessa multiplicidade como uma metáfora ou tradução audiovisualizada das temáticas propostas ao longo da série, contudo, as análises iniciais e um contato maior com o filme de 1986, permitiu ampliar essa compreensão de proposta estética. Lee (1987) aponta diversas vezes, no diário de campo que produziu a respeito do filme, que sua intenção, com o longa, era produzir um filme experimental, no qual já foram empregadas naturezas imagéticas diversas: a película em preto e branco (em uma época em que as cores já estavam plenamente estabelecidas), apenas *uma* sequência em cores (remetendo à cena de Mágico de Oz⁵), retratos fotográficos, filmagens *quase fotográficas* da arquitetura do Brooklyn (o que mais adiante retomaremos ao trazer a ideia de *arquitectura*), cartões intertítulo e fotografias borradas pelo uso da técnica de longa-exposição.

⁵ O Mágico de Oz (1939) é realizado em partes em sépia e outras em colorido. Há uma cena de transição em que Dorothy abre a porta que leva para Oz. Do lado de dentro do ambiente em que ela está, tudo é sépia, enquanto do lado de fora, tudo é colorido. Isto pode ser visto, inclusive, como uma metáfora da mudança tecnocultural.

Figura 3. Múltiplas estéticas e linguagens no filme *Ela Quer Tudo* (1986)



Fonte: Netflix.

A partir do olhar voltado para a multiplicidade de naturezas imagéticas presentes na série, pudemos observar a constante presença de dispositivos tecnológicos que compõem a ambiência tecnocultural da época em que a história se passa de fato (2016 - 2018), como computadores, celulares e câmeras fotográficas digitais. Nesse sentido, a forma da série reflete todo o trabalho de Spike Lee, em que há uma forte presença de música, arte, linguagens e formatos midiáticos e/ou culturais diversos tematizados nas narrativas⁶. Alguns exemplos de como as mídias e linguagens diversas comparecem na obra do cineasta:

1. o longa *A Hora do Show* (2000) se passa principalmente em um estúdio de televisão, em que se busca adaptar um *minstrel show* (formato de entretenimento centrado em conteúdo racista) para a televisão, além de contar com uma

⁶ As obras de Spike Lee elencadas no IMDB. Disponível em < <https://www.imdb.com/name/nm0000490/> >

sequência de montagens de formas de entretenimento antigas que denunciam o racismo presente nos filmes e televisão estadunidenses, se aproximando esteticamente do que se observa na série também;

2. em *Faça a Coisa Certa* (1989), um dos seus filmes mais pesquisados e mencionados, a relação dos moradores do Brooklyn com o rádio se faz presente desde as primeiras cenas e perpassa toda a narrativa, sendo, inclusive, central para o desfecho narrativo político do longa;
3. *Infiltrado na Klan* (2018), uma narrativa que se constrói, na perspectiva dos meios, a partir do uso do telefone. Além disso, Lee explora múltiplos formatos e linguagens, como documentários, musicais, videoclipes e videogames, por exemplo.
4. Ainda é relevante considerar a sua formação, pois além de reconhecido por público, indústria e pares⁷, estudou *mass communication* na Morehouse College e *Belas Artes em Filme e Televisão* na *New York University Tisch School of the Arts*, que se orienta para os estudos de artes de *performance*, de *cinematografia* e de *mídias*.

Entretanto, apesar dos meios e múltiplas linguagens audiovisuais figurarem como uma características marcantes na sua obra, na sua carreira e na sua formação, as pesquisas e as discussões a seu respeito se dão majoritariamente no entorno das pautas sociais e políticas *a partir dos conteúdos* e menos no entorno de aspectos *políticos formais*⁸.

Como mencionamos, sócio-política e tecnocultura não são instâncias isoladas e a obra de Spike Lee tem como centrais as narrativas de cunho político e social. Desse modo, é importante situar no presente texto o contexto em que a série é produzida e disponibilizada na plataforma, referente ao período de 2016 (época da narrativa da primeira temporada) e 2019 (disponibilização da segunda temporada). Um dos principais eventos que ocorreram na época foi a eleição de Donald Trump. A série dedica, inclusive, 4 minutos e 12 segundos do 8º

⁷ *Ela Quer Tudo* de 1986, por exemplo, venceu *Award of the Youth* de Cannes, o *New Generation Award* do *Los Angeles Film Critics Awards*, o Melhor Primeiro Longa-metragem do *Independent Spirit Awards*, e indicação, na mesma premiação, de Tracy Camilla Johns como melhor atriz. Em 2019 foi selecionado pela Biblioteca do Congresso para preservação no *National Film Registry* por ser culturalmente, historicamente ou esteticamente significativo. Disponível em < <https://www.imdb.com/title/tt0091939/awards> >.

⁸ É importante explicitar que não entendemos a existência de uma hierarquia entre forma e conteúdo. A questão identificada aponta para uma lacuna de produção de conhecimento sobre a obra do cineasta, que se revela produtiva. Ademais, a constatação demonstra a tendência que possuímos culturalmente de perceber a obra pelo seu conteúdo, pelo que é narrado, enquanto os sentidos que são construídos com outras *linguagens* são mais difíceis de percebermos. Nossa própria trajetória de construção do problema é um exemplo forte desse sintoma também, uma vez que inicialmente pensávamos a série desde a sua narrativa.

episódio da primeira temporada a uma extensa montagem dentro da linguagem empregada, para exibir os sentidos catastróficos desse evento na vida das personagens.

Figura 4. Sequência na série *Ela Quer Tudo* da eleição de Trump em 2016.



Fonte: Netflix.

A campanha e organização *Black Lives Matter*⁹, que em 2020 mobiliza novamente manifestações, *online* e presenciais, mesmo em uma realidade de pandemia de COVID-19, em razão do assassinato de George Floyd por policiais nos Estados Unidos, também aparece na série, ao mesmo tempo em que compõe o contexto no qual ela é realizada. A fundação se descreve, em seu site oficial, como:

#BlackLivesMatter foi fundada em 2013 em resposta à absolvição do assassino de Trayvon Martin. A Black Lives Matter Foundation, Inc é uma organização global nos EUA, Reino Unido e Canadá, cuja missão é erradicar a supremacia branca e construir poder local para intervir na violência infligida às comunidades pretas pelo estado e por vigilantes. Ao combater e enfrentar atos de violência, criar espaço para a imaginação e a inovação Preta e centralizar a alegria Preta, nós estamos conquistando melhorias imediatas em nossas vidas. (ABOUT..., [2020?])

O audiovisual de grande audiência também é marcado, no período, pelas campanhas *#OscarsSoWhite*, *#MeToo* e o *Time's Up*.

Em 2016 a hashtag *#OscarsSoWhite*¹⁰ sobe nas redes sociais após não ocorrer nenhuma indicação de atores ou atrizes pretos ao Oscar. Isso desencadeia um ano de manifestações sobre a representatividade preta nos filmes contemplados com indicações pela academia. Para se retratar, a cerimônia convida o comediante Chris Rock para ser o seu anfitrião. Ele apresenta um monólogo de abertura falando sobre a polêmica e apontando porque essa não foi uma

⁹ Tradução nossa. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/about/> Último acesso em 14/07/2020.

¹⁰ O monólogo pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2ztuFzSiDY>. Último acesso em 14/07/2020.

reivindicação nas outras “71 vezes” que o Oscar não indicou pessoas pretas - elas tinham, nos Estados Unidos, questões raciais mais graves e violentas para lidar.

Em 2017 ocorre uma onda de denúncias com a hashtag *#MeToo*, incentivadas pela atriz Alyssa Milano para denunciar casos de abusos em Hollywood, em especial contra Harvey Weinstein, inclusive e principalmente durante a realização de filmes, resultando em sua condenação a 23 anos de prisão. Contudo, o *Me Too* foi criado uma década antes, em 2007 por Tarana Burke, como forma de acolhimento e empatia, focada em meninas e mulheres pretas/negras que sofreram com violência sexual¹¹. A organização e o movimento culminaram na criação do *Time's Up*, uma organização fundada por mais de 300 mulheres daquela indústria audiovisual, visando desenvolver projetos que melhorem as culturas em ambientes de trabalho, criando espaços seguros, justos e dignos para as mulheres. Conta também com um fundo financeiro para auxiliar as vítimas de assédio no trabalho. Além disso, há uma estimativa de que já em 2018 cerca de 200 homens denunciados pelo movimento foram demitidos¹².

Tais eventos se articulam às demandas por representatividade, protagonismo e trabalho diversos especificamente no audiovisual. A série é adaptada nesse contexto, onde há uma abertura de mercado nesse sentido, evidentemente, mas também lembrando que tais questões estão presentes na sociedade e na indústria estadunidense pelo menos desde 1986. Na esteira dessa lembrança, a série evoca obras, artistas, políticos e outras figuras de diferentes épocas¹³, propulsando um salto temporal que permite identificar a presença de tais pautas e *pessoas* para além de um modismo passageiro ou muito recente¹⁴, como pode ser eventualmente compreendido. Também evoca experiências e pautas feministas indiretamente¹⁵, que já existiam em 1986 e são atualizadas na realização da série.

Nesse sentido, a própria Netflix tem consciência de uma abertura comercial no audiovisual de grande público. A produção nos lembra de algumas questões estratégicas para a marca de *video on demand* (VOD). Na década de 2010 o formato, liderado pela plataforma

¹¹ Disponível em <https://www.nytimes.com/2017/10/20/us/me-too-movement-tarana-burke.html>. Último acesso em 14/07/2020.

¹² Informações disponíveis em <https://timesupnow.org/>. Último acesso em 14/07/2020.

¹³ Algumas figuras, líderes e referências presentes na série estão ligadas: ao *Civil Rights Movement* (1954 - 1968), ao *Black Power Movement*, ao *Black Arts Movement* (1965 - 1985), à crescente presença política e produção artística-cultural no *post-civil rights*, à eleição de Barack Obama e ao *Black Lives Matter*.

¹⁴ Em uma busca por nomes da tradição do cinema afro nos EUA, por exemplo, encontramos o primeiro filme totalmente produzido e estrelado por pessoas pretas (conforme destacado nos anúncios do filme): *The Homesteader* (1919) de Oscar Micheaux, ainda que ele não apareça na série. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0135452/mediaviewer/rm2511806464>. Último acesso em 14/07/2020.

¹⁵ Não elencamos aqui elas porque a série não estreita muito seu posicionamento em termos de *feminismos*. Inclusive, no diário de campo que Spike Lee produz sobre o filme, *Spike Lee's Gotta Have It: Inside Guerrilla Filmmaking* (1987), ele registra uma forte tensão entre a sua proposta e feministas no cinema dos EUA.

nesta modalidade (S-VOD¹⁶), disputava espaço comercial e um lugar do próprio VOD no mercado consumidor em relação à televisão e ao cinema. Tendo sua estratégia de conteúdo direcionada por análise de dados e *big data*¹⁷, a Netflix responde a essa ambiência, construindo seu catálogo de produções originais cada vez mais nessa direção. Duas produções são marcantes para o seu posicionamento neste sentido - as séries *Orange Is The New Black* (KOHAN, 2013 - 2019) e *Sense8* (WACHOWSKI e WACHOWSKI, 2015 - 2018). A noção de diversidade e representatividade, porém, não afeta apenas o *conteúdo* das obras. Há uma reivindicação também pela autoria e trabalho na produção de obras voltadas para narrativas de protagonismos diversos, ou seja, é exigido um protagonismo diverso no âmbito de criação e de realização também. Assim, a produtora e roteirista Jenji Kohan é criadora de *Orange*, enquanto as irmãs Wachowski (mulheres trans) são as principais criadoras de *Sense8*. É relevante perceber que ambas possuem uma carreira de sucesso anterior¹⁸, já que a Netflix busca desenvolver projetos com cineastas, produtores e criadores reconhecidos e de sucesso, mas que de alguma forma também estejam relacionados pessoalmente com as reivindicações de diversidade, quando elas são tematizadas nos conteúdos. A plataforma lança, inclusive, uma página de recrutamento de profissionais voltada para inclusão e diversidade, em que se afirma como uma empresa global, com membros diversos e cujo conteúdo reflete a ideia de “perspectivas globais, histórias globais”¹⁹. Assim, os conteúdos não são realizados arbitrariamente, mas escolhidos e selecionados por uma forte cultura direcionada por dados.

A série parece estar consciente ou refletir esteticamente a ambiência tecnocultural em que existe: este ambiente digital que *possibilita* a coexistência de múltiplos audiovisuais, seja pela capacidade técnica de traduzir formatos (anteriores, sejam eles de mídias físicas ou de formatos eletrônicos/digitais obsoletos para formatos compatíveis com os meios mais utilizados agora), seja pela capacidade de comunicação entre *softwares*, dispositivos, múltiplas telas, etc, como parte de culturas audiovisuais, comunicacionais e informacionais globalizadas, bem como devido o uso das *hashtags*, dispositivos e outras imagens próprias da tecnocultura contemporânea (no período descrito) em que se destacam as *selfies*. Dessa maneira, colocada

¹⁶ Há 3 tipos de *video on demand*. T-VOD (*transacional video on demand*) em que são comprados ou alugados os conteúdos de forma “avulsa”; S-VOD (*signature video on demand*), na modalidade de assinatura com pagamento periódico para acesso a catálogos; e A-VOD (*advertising-based video on demand*), que é gratuito para os consumidores e arrecada sua receita por anunciantes, como o YouTube.

¹⁷ Detalharemos isso no capítulo de pré-análise.

¹⁸ Kohan produziu ou escreveu séries como *Fresh Prince of BelAir* (1990 - 1996) *Friends* (1994 - 2004), *Sex and the City* (1998 - 2004), *Gilmore Girls* (2000 - 2007) e *Weeds* (2005 - 2012); já as irmãs Wachowski são responsáveis por *Matrix* (1999), *V for Vendetta* (2005) e *Speed Racer* (2008).

¹⁹ Disponível em <https://jobs.netflix.com/diversity>. Último acesso em 14/07/2020

sob este olhar sócio-político-tecnocultural, ela se revela como uma antologia de multiplicidades no audiovisual, refletindo sua ambiência, na qual todas as imagens são bem-vindas e coexistem.

Por fim, cabe destacar que foi pela identificação e foco de pesquisa nas imagens de naturezas técnicas múltiplas presentes na série que construímos o empírico e a problematização orientados pela linha Mídias e Processos Audiovisuais e ao grupo de pesquisa TCAv, nos quais essa pesquisa é realizada. Ao longo do texto, iremos explicitar mais a respeito de como esses espaços orientaram e contribuíram para as perspectivas construídas.

2.2 ESTADO DA ARTE

Para realizar o Estado da Arte para esta pesquisa foram pesquisados os termos “*Spike Lee*”, “*She’s Gotta Have It*” e “*Ela Quer Tudo*” no Google Acadêmico, primeiro sem um período específico e, após, filtrados a partir de 2015, com buscas em português e em inglês. No mesmo buscador utilizou-se os termos “arte”, “pintura”, “fotografia”, “*selfie*”, “música” junto dos termos “série” e “cinema”, sem filtro temporal e em português. As mesmas buscas sobre naturezas múltiplas no audiovisual foram realizadas nos repositórios da Compós e Intercom, nas quais também foi feita uma busca mais manual, selecionando textos a partir de listas dos anais desde 2015. A última busca realizada no buscador foi composta por duas tentativas, “antologias audiovisualizadas” e “antologias. Além disso, por meio da participação em eventos, disciplinas, seminários e referências de leituras foi possível encontrar outros materiais que ajudaram a compor este estado da arte.

Na primeira pesquisa, envolvendo o cineasta e a série, foram encontrados aproximadamente 60 textos. A maioria a partir da perspectiva racial, discutindo representatividade e identidade. A série *Ela Quer Tudo* aparece dentro deste recorte na pesquisa de Mayer (2018) intitulada “O protagonismo feminino proativo nas narrativas audiovisuais de ficção científica”, sem ser o foco da pesquisa (apenas é mencionada), e como empírico central aparece junto com o filme de 1986 no trabalho de Johnson (2019), “*Black women are human beings, not property: a feminist perspective of Spike Lee’s 1986 and 2017 productions of She’s Gotta Have it*”. O texto de Silva e Antunes (2010), *Estranhamento (Efeito V de Brecht) e riso (Bergson) no cinema contemporâneo (Bamboozled)*, aponta traços da obra de Brecht e de Bergson a partir do filme *A Hora do Show* (2000, Spike Lee), o que é interessante já que em nossa fundamentação teórica trabalhamos princípios do teatro épico de Brecht, ainda que não aborde a mesma perspectiva. Também o artigo *Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet* de Conter e Silveira (2014) foi encontrado buscando o nome do diretor, que

aparece em duas notas de rodapé. Contudo, o artigo foi importante para compreender relações encontradas entre a forma da série e as práticas de *sampling* descritas pelos autores, que são empregadas no disco discutido no artigo, e que ajudaram a *compor* uma das pausas no capítulo de análise (*sample* e cultura de citação). Ainda, nesta seleção foram identificadas apenas três textos que abordam os aspectos estéticos, de linguagem e técnicos da obra de Spike Lee como centrais. O primeiro é *The Philosophy of Spike Lee* (CONARD, 2011). Antes de achar o livro, encontramos uma crítica que apontava a relevância do livro para a discussão da obra de Spike Lee, escrita por Aspen Taylor Johnson (2017) que afirma que “o livro extrapola a textura filosófica da obra de Lee, coletando perspectivas sobre sua estética que tem sido procuradas, mas aparentemente inacessíveis” (p. 152), o que reforça as conclusões que chegamos de uma carência de produção de pesquisas nesse sentido acerca da obra do diretor. O livro realiza abordagens sobre escolhas técnicas, como movimentos de câmera, ângulos, montagens, etc na obra de Spike Lee, mas não menciona a série. O segundo texto neste recorte é *The Spike Lee Brand: A Study of Documentary Filmmaking* (LETORT, 2015), que discute o uso artístico e criativo da câmera, dentre outros tópicos técnicos e estéticos, mas dentro da produção documental de Lee. Por fim, a dissertação de Aida Rodrigues Feitosa, “Poética da Rua: Estética do meio ambiente urbano em imagens de cineastas negros” (FEITOSA, 2016), investiga três filmes, sendo um deles, *Faça a Coisa Certa* (1989), de Spike Lee. A partir de sua investigação, Feitosa desenvolve a ideia de imagem-rua. Apesar de abordar a estética do filme, sua abordagem é distinta da que propomos aqui. Mais tarde encontramos um livro escrito pelo próprio Spike Lee durante a realização do filme, *Spike Lee’s Gotta Have It - Inside Guerrilla Filmmaking* (LEE, 1987). Ele conta com uma entrevista do cineasta sobre a produção do filme, um diário de campo detalhando os passos de produção, que escreveu enquanto produzia, e o roteiro do filme. O livro ajudou a mapear alguns elementos que foram úteis na etapa de análise.

A busca por termos de diferentes formatos imagéticos e sonoros combinados aos termos séries e cinema proporcionou o encontro de diversos textos, mas inicialmente os resultados pareciam específicos demais sobre uma dessas relações. Por exemplo, sobre a pintura, encontramos o artigo de Denise Costa Lopes, *A imersão do espectador na linguagem de Bruegel e Majewski* (2019), em que a obra de Bruegel é transposta para o cinema. Outro texto, que também foi específico, mas que contribuiu para pensar a série, foi *Câmera intra-diegética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian de Palma* de Cánepa e Carreiro (2014), que trata sobre o uso de dispositivos que estão no interior da diegese como referentes da produção da imagem que é vista pelo espectador, tal como é empregado especialmente em filmes de terror como *A Bruxa de Blair* (MYRICK; SÁNCHEZ, 1999). Ainda que seja

codificada como um elemento de terror ou similares, o dispositivo intradiegético é recorrente na série *Ela Quer Tudo*, desde a primeira temporada, mas se intensificando na segunda, mesmo se tratando de uma série de comédia, comédia romântica e/ou comédia-dramática. Ainda assim, o conceito de câmera intra-diegética permitiu melhor compreender tais ocorrências na série, já que antes do encontro com o artigo em questão, ainda estávamos muito voltadas para a ideia de *found footage*²⁰, o que não correspondia à série. Outros conceitos e noções que vieram desse agrupamento de pesquisa foram as pausas audiovisuais, de Moraes (2010), que trata de inscrições fotográficas no audiovisual para além do “congelar” a imagem, incluindo elementos como pose, enquadramento, etc. O texto *Discourses around vertical videos: an archaeology of “wrong” aspect ratios* de Menotti (2019), que discute o padrão de formato de tela ao longo das invenções e usos de diferentes visualidades, e a ideia de uma forma correta, o que contribuiu para enxergar e perceber o padrão referente e outras especificações técnicas na Netflix. Além disso, os conceitos de intermedialidades, a partir de Petho (2011) e marcas tecnográficas de Caesar (2014; 2019), que aprofundamos no capítulo 3, a respeito das antologias da/na tecnocultura.

Para pensar as antologias audiovisualizadas partimos de pesquisas de doutorado em andamento com as quais tivemos contato dentro do ambiente da linha e grupo de pesquisa: o trabalho de Julherme Pires, que propõe um olhar sobre o filme *Aquarius* (2016, FILHO), como um *devoir arquivo* da tecnocultura brasileira, e que chega no conceito que o pesquisador está formulando de “tecotropicália”. E o trabalho de Simone Barreto de Almeida, que discute os arquivamentos do filme silencioso *No Paiz das Amazonas* (1922, SANTOS; ARAÚJO) em buscadores da web, o que se aproxima de alguns procedimentos metodológicos que realizamos na pesquisa. Também foram encontrados as discussões de Derrida (2001) no entorno dos arquivos, o que possibilitou construir a compreensão da antologia enquanto estrutura que arquiva e enquanto documento histórico. Contudo, nesse momento apenas *intuímos* ambas percepções e precisamos buscar outras formas de pensar e/ou tensionar as antologias. Assim, buscamos as definições em dicionários, que apontaram algumas pistas interessantes, e que serão expostas no capítulo 3. Ainda, o buscador do Google Acadêmico também possibilitou encontrar, apenas dois textos que pensam as antologias. O primeiro, o prefácio do livro *Nova Antologia Pessoal* do escritor argentino Jorge Luís Borges (2013), que tensiona os critérios de reunião das antologias, e o texto *Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico* de Serrani (2008) o qual discute criticamente sobre as funções das antologias, seus discursos e

²⁰ Tipo de filme realizado com filmagens supostamente encontradas, como o próprio *A Bruxa de Blair* citado anteriormente.

materialidade. Apesar do artigo se pautar em autores que não são basilares da nossa linha de pesquisa, como Bakhtin e Bourdieu, ele ajuda a investigar o *devoir antologia* - ainda que trabalhe suas funções no âmbito da literatura, não deixa de constituir sua duração. Chama atenção no texto, também, a exposição que a autora faz sobre uma carência de pesquisa crítica sobre as antologias. Tal afirmação, somada à escassez de textos e pesquisas que problematizam ou delimitam o termo em nossa busca, aponta também a uma possibilidade de pesquisa produtiva. Para além desses materiais, o buscador Google Acadêmico permitiu encontrar incontáveis resultados que utilizam o termo como uma forma de identificar o tipo/gênero de texto produzido, por exemplo: antologia de alimentação, antologia de poesia, antologia de filmes, antologia nacional, antologia crítica, etc. Contudo, buscamos contornar nesta pesquisa a própria estrutura e função das antologias, a fim de perceber de que maneira se atualizam em um formato audiovisualizado.

2.3 PROBLEMA E OBJETIVOS DE PESQUISA

Esta pesquisa tem se revelado, a cada nova pausa para escrevê-la, uma trajetória de evolução de perguntas. Se, no início, ela era pensada desde as questões sociais, mas com uma *intuição* que tentava, de alguma forma, transpor isso para a técnica, aos poucos suas qualidades tecno-estéticas foram endossadas pelo aumento de repertório teórico e empírico, que auxiliaram a formular perguntas e perceber o que na série nos afetava²¹. Esse processo reflete um dos princípios da linha em que nos encontramos, o problema de pesquisa a partir da perspectiva do método intuitivo de Bergson, que Deleuze (2004) organiza em passos. Com eles compreendemos a necessidade de formular o *verdadeiro problema de pesquisa* (ainda que esses termos causem estranhamento), o que revelando algo que demanda esforços tão grandes quanto - se não maiores - do que a própria investigação. Isso porque o método propõe que *colocar corretamente um problema de pesquisa* é o que possibilitará encontrar as respostas adequadas. Para isso, são fundamentais os entendimentos de duração e matéria para Bergson.

A duração é o *modo de ser* de todas as coisas, que existe em potência e devir, sempre manifestando-se como uma qualidade. A matéria, por outro lado, é a atualização dessa qualidade e se dá de forma imediata à consciência, à percepção. Essas seriam as únicas diferenças de naturezas reais, enquanto as outras diferenças são, na verdade, diferenças de

grau²². Para Bergson (2006a; 2006b), todas coisas se atualizam porque precisam sobreviver, *durar*. Assim, elas só precisam agir quando essa sobrevivência estiver “ameaçada”. Podemos compreender, então, que tudo que existe, existe porque dura e tem a necessidade de sobreviver e assim se atualiza. Ao passo que dura, se manifesta em diferentes materialidades, tempos, espaços. Uma mesma duração pode ser percebida hoje ou há 10 anos atrás (ou há 100, ou há 1000). O que se modifica são suas estratégias e ações para sobreviver. Desta forma, os *problemas verdadeiros*, para Bergson, são aqueles compostos por essas duas potências, a duração e a matéria, que compõem o misto: virtual (duração) e atual (matéria).

Se colocar na duração foi uma tarefa bastante complexa, e em alguns momentos sequer era possível formular perguntas nos princípios bergsonianos. Fomos formulando diferentes tentativas (pelo menos 7 diferentes)²³. Mas como Deleuze (2004) identifica, a intuição como método traz à filosofia justamente a precisão que lhe falta. Isso é evidenciado pelo próprio Bergson (2006a), na citação, que é um pouco longa, mas que expõe de onde vieram as dificuldades de colocar o problema desta pesquisa, bem como porque algumas tentativas parecem mudar detalhes tão pequenos em relação às anteriores:

O que mais faltou à filosofia foi a precisão. Os sistemas filosóficos não são talhados na medida da realidade em que vivemos. São largos demais para ela. Examinem um dentre eles, convenientemente escolhido: verão que se aplicaria com igual propriedade a um mundo no qual não houvesse plantas nem animais, mas apenas homens; no qual os homens deixariam de beber e de comer; no qual não dormiriam, não sonhariam nem divagariam; no qual nasceriam decrépitos para terminar bebês; no qual a energia subiria a encosta da degradação; no qual tudo iria a contrapelo e estaria às avessas. É que um verdadeiro sistema é um conjunto de concepções tão abstratas e, por conseguinte, tão vastas, que nele caberia todo o possível, e mesmo o impossível, ao lado do real. A explicação que devemos considerar satisfatória é aquela que adere a seu objeto: nenhum vazio entre eles, nenhum interstício no qual uma outra explicação pudesse alojar-se com a mesma propriedade; ela convém apenas a ele, presta-se apenas a ele. Tal pode ser a explicação científica. Ela comporta a precisão absoluta. (BERGSON, 2006a, p. 3 - 4)

Assim, parecia que todas as colocações de problemas não davam conta da precisão científica-filosófica que Bergson reclama. Mesmo aquelas que continham uma virtualidade ajustada (como as audiovisualidades), prescindiam de especificidade. Seguimos boa parte do trabalho com a pergunta ‘*como as audiovisualidades se atualizam nas imagétês de Ela Quer*

²² As múltiplas naturezas imagéticas e sonoras abordadas nos outros capítulos seriam, no vocabulário bergsoniano, diferenças de grau.

²³ Problemas formulados que registramos: 1. o que é essa multiplicidade de naturezas técnicas, como fazê-las e por que são tão interessantes?; 2. quais sentidos são produzidos pela diversidade de naturezas imagéticas?; 3. como o audiovisual se atualiza em *Ela Quer Tudo?*; 4. como as audiovisualidades se atualizam a partir da série *Ela Quer Tudo* da Netflix?; 5. como as audiovisualidades se atualizam nas imagétês do vídeo da série *Ela Quer Tudo?*; 6. como as audiovisualidades se atualizam nas imagétês de *Ela Quer Tudo?*; 7. como as audiovisualidades se atualizam nos regimes de relações entre as imagens (imagétês) na série *Ela Quer Tudo?*

Tudo?’, mas ainda deixamos em aberto a possibilidade de alterá-la. Foi somente com a pré-análise, considerando como a série “encerra em si” múltiplos tempos e espaços, inclusive consciente do próprio momento em que se realiza, que pudemos chegar na formulação *como as antologias audiovisualizadas se atualizam na série Ela Quer Tudo, de Spike Lee, na Netflix?* Esta formulação parece dar conta de todos os espaços para os quais as multiplicidades da série apontam e, significativamente, pela *forma* como fazem esses apontamentos. Ou seja, compreendemos que a série se constitui como uma *antologia*, que aí incorpora culturas, personas, obras artísticas, artes do Brooklyn, linguagens e multiplicidade de naturezas de imagens e sons técnicos - e para fazê-los precisa utilizar estratégias próprias do audiovisual e das audiovisualidades.

*

Aqui precisamos buscar inspiração na forma da série e interromper o fluxo natural do texto da dissertação que deve proceder aos conceitos empregados na problematização do ponto de vista de pesquisa. Após realizar a pré-análise, próxima à entrega do texto de qualificação, *flanava* pelo buscador do Google procurando alguma informação sobre a trilha da série. Tinha uma infinidade de links abertos e tenho a impressão que se arriscasse abrir mais algum, ou meu computador travaria ou eu não retornaria à pesquisa. Com o prazo iminente, precisava focar. Entretanto, me marcou um “*snippet*” dos resultados - um título com resumo do conteúdo, que falava sobre a série ser uma antologia de músicas *black*. Não apenas era uma afirmação que parecia ser verdadeira, como também parecia se articular com mais elementos da série. Imediatamente lembrei da pesquisa de outra colega de linha/grupo, Madylene Barata, que investigou as *narratividades softwarizadas*²⁴, o que traz uma visão única sobre software e narrativa, muito instigante e provocadora. Em poucos segundos, unindo as duas coisas, pensei em tentar trabalhar a ideia de antologia audiovisualizada. Afinal, com a pré-análise praticamente concluída, o termo parecia dar conta de tudo o que estávamos trabalhando ao longo da pesquisa. Por algum motivo, perdi o link, mas permaneci com a ideia. Agora consegui recuperar o texto²⁵ que despertou essa noção.

²⁴ Dissertação disponível em:

http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/9120/Madylene%20Costa%20Barata_.pdf?sequence=1&isAllowed=y Último acesso em 02/11/2020

²⁵ <https://www.planetflix.com.br/playlist/trilha-de-ela-quer-tudo-e-antologia-de-musica-black/> Último acesso em 11/10/2020

Figura 5. Resultado do Google sobre a música em *Ela Quer Tudo*

www.planetaflix.com.br > playlist > trilha-de-ela-quer-t... ▼
Trilha de Ela Quer Tudo é antologia de música black | Planeta ...
 19 de jul. de 2018 — E sendo uma série de **Spike Lee**, trata, claro, de muitas questões relacionadas à negritude. Por isso, músicas de artistas negros prevalecem ...

Fonte: Resultados do Google.

*

Essa especificidade evoca sentidos de muitas épocas, configurando como um espaço contemporâneo de convergência de formatos, o que nos ajuda a perceber as *diferenças* do audiovisual, a partir daquilo que se constitui como padrão referente. Nesse percurso ainda encontramos questões, e respostas para elas, como: o que são essas imagens de naturezas múltiplas? O que elas dizem sobre a série, sobre o audiovisual? Como produzem sentidos sobre o conteúdo da série e sobre as próprias imagens? Como se relacionam com a tecnocultura contemporânea e o que dela revelam? Percebendo uma centralidade nas pautas sociais e políticas na obra de Spike Lee, o que essa multiplicidade revela da política dos meios? Ao ser compreendida como uma antologia audiovisualizada, o que ela antologiza e quais as estratégias propriamente audiovisuais que emprega para audiovisualizar esse “tipo” de “texto”, “forma” ou coleção?

Assim, tendo como o virtual as antologias audiovisualizadas e como o atual a série *Ela Quer Tudo*, formulamos o problema bergsoniano: como as antologias audiovisualizadas se atualizam na série *Ela Quer Tudo*, de Spike Lee, na Netflix?

Este problema de pesquisa nos leva ao objetivo geral de compreender como a série *Ela Quer Tudo* atualiza as antologias audiovisualizadas. A partir disso, buscamos os seguintes objetivos específicos:

- a) compreender de que modo operam as estratégias propriamente audiovisuais presentes na série, as quais constituem uma antologia audiovisualizada;
- b) mapear os sentidos que as multiplicidades imagéticas produzem no interior das suas montagens;
- c) mapear e compreender como as operações e tensionamentos audiovisuais oriundos das multiplicidades técnicas dão a ver o potencial político da mídia, isto é, sua capacidade de

criar e atualizar se diferenciando de si, e de revelar a técnica e agenciamentos construídos por ela;

d) compreender de que maneira a linguagem e estética da obra de Spike Lee refletem e/ou tensionam as temáticas do seu conteúdo. Ou seja, de que modo a *tecnoestética* de Spike Lee se relaciona com suas temáticas;

e) refletir sobre o que o uso das múltiplas naturezas de imagens e sons técnicos em um mesmo audiovisual revela a respeito da tecnocultura contemporânea.

Com tais objetivos em mente, buscamos responder às inquietações genuínas que nos afetaram. Se pudemos perceber que no filme havia uma narrativa de Nola em relação aos seus *namorados*, e na série se narra sua relação com múltiplos aspectos da sua vida, especialmente sua formação artística, como podemos compreender a história que a série conta sobre os meios, as tecnologias, as técnicas, as estéticas e os dispositivos audiovisuais?

3 AS ANTOLOGIAS DA/NA TECNOCULTURA AUDIOVISUAL

Neste capítulo, buscou-se identificar as especificidades das antologias e a sua audiovisualização, dividindo-o em quatro seções. A primeira trata da investigação do *devoir antologia*, principalmente a partir de Serrani (2008) e Borges (2013); a segunda daquilo que seria uma audiovisualização das coisas do mundo, e aí incluídas as antologias, a partir das perspectivas da audiovisualização da cultura por Kilpp (2010a; 2010b), *imagéités* por Ranciére (2012), banco de dados e modularidade por Manovich (2001) e a estrutura técnica do arquivo por Derrida (2001); a terceira do caráter fragmentário e múltiplo do audiovisual a observando as audiovisualidades em Kilpp (2012a; 2010b), as marcas tecnográficas em Caesar (2014; 2019) e a multiplicidade e características modulares do som desde Chion (2011); por fim, exploramos os movimentos convergentes dos fragmentos em um mesmo audiovisual, tomando como basilares as perspectivas de remixabilidade profunda de Manovich (2005; 2007), montagem de Eisenstein (2002) e intermedialidades por Pethö (2011). Nessa última seção, também mapeamos alguns sentidos produzidos pela coexistência de elementos de naturezas técnicas múltiplas, considerando as noções desenvolvimento tecnológico, erro e transparência (KRAPP, 2011) e alteridade (KILPP, 2002).

Em cada sessão é marcada a presença e papel da tecnocultura, sempre buscando perceber a angulação política presente nas suas práticas tecnoculturais.

3.1 DEVIR ANTOLOGIA

Neste capítulo buscamos contornar o *devoir antologia audiovisualizada*, que perpassa a tecnocultura. Entretanto, antes de pensar sua materialidade em termos audiovisuais, buscamos observá-la desde seu lugar literário, onde de fato é formulada e estabelecida enquanto materialidade de reunião de fragmentos poéticos (artísticos, culturais).

Uma vez que nos deparamos com escassez de produções discutindo as antologias (em português), buscamos, inicialmente, a definição do termo em dois dicionários online, o Michaelis e o Priberam. O dicionário Michaelis traz quatro definições: 1) na botânica, a parte que estuda as flores; 2) também uma coleção de flores; 3) na literatura uma coletânea de textos de autores célebres, podendo ser em prosa ou em verso, e reunidos segundo algum critério específico para cada antologia, podendo ser temática ou por época, e tem como sinônimos as palavras seleção e seleta; 4) por último, também no âmbito da literatura, traz que *o exemplar*

que contém essa coletânea também se chama antologia. Já o dicionário Priberam traz apenas duas definições, compreendendo a primeira como a parte da botânica dedicada ao estudo das flores, e a outra como figurada, em que ocorre a coleção de *trechos* de textos em prosa ou em verso. Nesta última definição, o dicionário traz como sinônimos os termos *crestomatia* e *seleta*. Verificamos as suas definições: “*seleta*” seria um livro em que são reunidos textos de diferentes autores, e “*crestomatia*” aponta para a etimologia grega (*khrestomátheia*) - o desejo de aprender, um livro com coisas úteis ou passagens selecionadas. A definição de “*crestomatia*” traz que os trechos escolhidos são de autores *clássicos*.

Assim, podemos pensar como especificidades das antologias, no âmbito da literatura como:

- a) reunião de fragmentos conforme um critério central;
- b) reunião de diferentes autores (clássicos e/ou célebres);
- c) o desejo de aprender;
- d) um livro com coisas úteis;
- e) o objeto/exemplar que reúne a antologia.

Contudo, pode ser útil pensar na reunião e coleção das flores também, que adentram nossa experiência no mundo intimamente vinculadas às experiências estéticas, especialmente no que tange o nosso *sensorial*. Com a familiarização do *verbete* antologia, é possível imergir na problematização, tensionamento e pensamento crítico a seu respeito, percepções que também constituem o *dever antologia* (aqui ainda não como audiovisualizada).

Nesse sentido, encontramos uma discussão pertinente sobre a especificidade e características fundamentais da antologia na literatura.

A antologia é um gênero discursivo que oferece muita informação sobre *o modo em que se escreve e lê literatura e sobre seu papel em uma cultura e época dadas* e, como se sabe, o gênero contribui diretamente para *formar e transformar cânones*, confirmar reputações literárias e estabelecer ou interferir em práticas letradas de gerações de leitores (SERRANI, 2008, p. 270, grifo nosso)

Já que as antologias são coleções, e que sem grandes dificuldades é possível reconhecer que a série *Ela Quer Tudo* se trata de uma coleção de, pelo menos, imagens de naturezas técnicas diversas, podemos pensá-la também como uma antologia, e que ela oferece informações sobre *o modo em que se produz e assiste o audiovisual e sobre seu papel em uma cultura e época dadas*. Ao passo que consideramos também os artistas, figuras célebres e políticas, etc, podemos pensar em como a própria série contribui para *formar e transformar os*

cânones - do audiovisual, da música, das artes e do pensamento/militância políticas, no caso da obra de Spike Lee, sobretudo as negras. Mas também os cânones da tecnocultura audiovisual.

O artigo de Serrani se debruça principalmente sobre o discurso e sobre a materialidade da antologia, trazendo apontamentos importantes para compreender sua estrutura e sua função. Assim, a autora parte da distinção entre coletânea e antologia, buscando justamente o seu sentido etimológico (buquê das *melhores* flores) para resgatar o contexto de estabelecimento do *gênero* antologia. A autora aponta que naquele contexto (século XVIII na Inglaterra) houve um aumento significativo no volume da literatura impressa, bem como do público letrado, algo que não existia antes. Desse modo, ela identifica, a partir de Benedict, que no início do século XVIII as coleções de textos ainda eram comumente organizadas na forma de coletâneas pelos livreiros, o que levava a compilações de novidades com o intuito de vendê-las. Contudo, no final do mesmo século, houve uma maior ocorrência de antologias que faziam levantamentos históricos e eram organizadas não mais pelos livreiros, mas por pessoas mais especializadas, como "editores e homens de letras prestigiosos" (SERRANI, 2008, p. 271).

Assim, a autora entende, a partir de Mujica, que antologias e coletâneas seriam de um mesmo gênero, já que compartilham meios e processos para definir suas funções culturais, não sendo possível definir, a priori, o seu caráter antológico ou não. Nesse sentido, seria preciso revisar algumas premissas estabelecidas a partir do surgimento das antologias, já que

Somente após uma análise do processo de circulação, dos efeitos de memória mobilizados na antologia, suas fontes primárias – os textos selecionados na compilação – e suas fontes secundárias – os prólogos, prefácios, estudos preliminares, posfácios, bio-bibliografias de autores ou tradutores e notas, etc. –, pode-se explicar por que há coletâneas que se tornam “antológicas”, no sentido etimológico do termo, e seleções que, apresentadas como supostamente “essenciais”, não são reconhecidas pelo público ou pela crítica, e convidam a “leituras desconexas” ou superficiais. (SERRANI, 2008, p. 271)

Isso nos levou a questionar a proposição da série *Ela Quer Tudo* como uma antologia, visto que sequer passou tempo o suficiente, desde o seu lançamento, para analisar profundamente os processos de circulação e sobretudo seus efeitos de memória, que podem tornar ela uma série antológica. Entretanto, consideramos aqui dois pontos que nos parecem relevantes: o primeiro é que a pesquisa está situada em uma linha que se volta às materialidades comunicacionais. Em síntese, não nos voltamos para os processos de *circulação e recepção* dos objetos. A partir disso, podemos extrair da proposição de Serrani, observando então as fontes primárias - os textos selecionados que aqui são fragmentos - e as suas fontes secundárias - que muitas vezes ocorrem na própria narrativa da série, como apontamos na pausa dois, *sample* e

cultura da citação. O segundo ponto é que a própria noção de antologia surge na pesquisa a partir de comentários encontrados na nossa *flanerie*, o que por si só já incorpora à proposição noções oriundas dos processos de circulação e efeitos de memória mobilizados pela série.

Ainda, o que Serrani aponta sobre a impossibilidade de definir uma coleção como coletânea ou antologia a priori, dialoga com uma problematização sobre o termo que encontramos no prefácio de *Nova Antologia Pessoal* de Jorge Luís Borges, escrita pelo próprio autor e que afirma que

ninguém tem condições de compilar uma antologia que seja muito mais que um museu de ‘simpatias e diferenças’, mas o Tempo acaba editando antologias admiráveis. O que um homem não consegue fazer, as gerações fazem (...) não existe antologia cronológica que não comece bem e não acabe mal. (BORGES, 2013, p. 11).

De fato, parece haver uma aproximação entre o que Borges *intui* sobre o caráter antológico de uma coleção de textos, e aquilo que Serrani observa desde uma problematização teórica sobre o termo - poderíamos dizer que Borges entende a compilação cronológica, que não leva em conta o Tempo, como uma coletânea, e aquela que é organizada em função dos efeitos de memória, como antologia. A exemplo, Borges descreve que o Tempo insiste em lembrá-lo de textos que não gosta, que se dependesse dele (Borges), não comporiam parte de sua antologia pessoal. Apesar disso, inclui tais textos justamente porque sabe que o leitor espera encontrá-los e que sua obra será julgada por eles também, independente de sua vontade. Percebemos nas palavras de Borges uma contraposição entre cronologia e Tempo, o que nos remete à filosofia bergsoniana, que não pensa a memória e o tempo em termos historicistas, cronológicos. Mais adiante, nas palavras de Borges, encontramos pistas sobre o que a antologia pretende: organizar partes de obras, de autores, de durações artísticas, que possibilitem ao seu *leitor* encontrar o que busca e, de certa forma, *julgar* ou *apreender* o todo artístico ou poético pelos fragmentos reunidos.

Uma outra discussão que ocorre no artigo de Serrani (2008) e que nos parece pertinente trazer aqui também, diz respeito à descontextualização, à deshistorização e despolitização que, a partir de outras perspectivas, seria inerente à antologia, e que tornariam os textos selecionados com atemporais, imortais ou “eternamente contemporâneos”. Entretanto, a autora tensiona essa premissa pela perspectiva da análise de discurso, apontando que para entender a antologia como discurso é necessário analisar as condições da sua produção, pois não existe discurso descontextualizado. Como mencionamos, a questão do discurso não toca as referências basilares da linha de pesquisa em que se desenvolve esse trabalho, contudo, o tensionamento

de Serrani instiga refletir que, ao pensarmos as antologias, há uma necessidade de pensar o contemporâneo, os atravessamentos de contextos, imaginários, ambiências, etc.

Neste ponto cabe convocar, ainda, as ideias de coleção e colecionador em Benjamin (2009), visto que a antologia é um tipo de coleção e o pensamento no seu entorno nos ajuda a compreender as diversas naturezas imagéticas e sonoras antologizadas na série. A abordagem benjaminiana fala da extração do objeto do seu contexto original (descontextualização) e sua incorporação em um sistema histórico único (a coleção). Contudo, as noções de “descontextualização” propostas pelos autores são distintas. Enquanto Serrani (2008) aborda uma descontextualização que despolitiza, o que podemos entender como um certo esvaziamento da memória do fragmento antologizado, Benjamin (2009) propõe uma descontextualização que atribui um outro tipo de valor ao fragmento, ou objeto, colecionado. Para Benjamin (2009, p. 239):

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. (...) É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém.

O colecionar e arranjar *a coisa* com outras semelhantes a si seria uma forma de “re-contextualizar”, atribuindo um outro tipo de valor, aos objetos - uma capa de obra musical, na série, deixa o valor de capa de disco, e assume o valor de item de coleção, de antologia. Neste caso, podemos dizer, de antologia de uma tecnocultura. Assim, ao passo que o objeto se reúne a outros nesta coleção de semelhanças, ele mantém, carrega, ou até mesmo potencializa, os sentidos de memória. Podemos refletir como a série se organiza no entorno da formação artística de uma artista preta que vive no Brooklyn e que esse parece ser o critério de escolha de diversos dos fragmentos. Contudo, a *organização*, classificação e lógica das múltiplas naturezas e referências que aparecem na série, não obedece a um sistema rigoroso. Por exemplo, nem todas as músicas tocadas como trilha das cenas têm suas capas exibidas como planos, ou *inserts*, no final, e não fica totalmente explícito o critério porque isso acontece ou não acontece, além de não seguir uma organização cronológica. É mais a imagem da artista preta no Brooklyn que se assemelha a essas outras obras citadas, do que lógicas cronológicas.

Por fim, destacamos de Serrani (2008) a ideia de que os processos mencionados (descontextualização, deshistoricização e despolitização) tornam o texto “eternamente contemporâneo”, mais especificamente a premissa de que a antologia torna o texto eternamente

contemporâneo, *na medida em que ele é atemporal*. Entretanto, no âmbito desta pesquisa o termo *contemporâneo* é pensado como um conceito e não como uma palavra para designar o tempo atual, em comum. Ele aparece em nossa problematização, na busca por compreender, a partir da série, o que é dito e produzido no entorno da tecnocultura contemporânea. Para pensá-lo como conceito, recorreremos a Agamben (2009) quando aponta a exigência de uma desconexão e uma dissociação para ser contemporâneo: a fim de realmente se pertencer ao seu tempo, é necessário não ter uma coincidência absoluta com ele. É necessário um certo anacronismo, tornando o ser contemporâneo “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. (AGAMBEN, 2009, p. 59). Isso não significaria viver em outro tempo, mas aderir a ele e, simultaneamente, dele tomar distância.

Desse modo, um exemplo contemporâneo seria a moda. Para Agamben, é impossível estar *na moda*, pois não existe um momento definitivo que instaure o que é a moda vigente - é quando o designer projeta em desenho? Ou quando a peça é fabricada? Ou quando é vestida por manequins em desfiles? Por isso, para ele a moda estaria sempre entre o “não mais” e o “ainda não”, sempre em um movimento de colocar em “relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Da mesma forma, as naturezas múltiplas imagéticas e sonoras na série são re-evocadas, inscrevendo-as na contemporaneidade, permitindo-nos fixar o olhar sobre ela, assim como as citações e referências. Nesse sentido, a antologia parece ser de fato uma forma, uma coleção profundamente contemporânea, desde que seu caráter antológico se revele pelo Tempo, e não pela edição cronológica e pretensão de um indivíduo determiná-la aprioristicamente.

Dispostas as definições e tensionamentos acerca do termo e devir *antologia*, propomos a seguir pensar sua *audiovisualização*.

3.2 AUDIOVISUALIZAÇÃO DA ANTOLOGIA E DAS COISAS DO MUNDO

As audiovisualidades são uma perspectiva sobre o audiovisual desenvolvida e trabalhada no âmbito da linha de pesquisa de *mídias e processos audiovisuais* e do grupo *Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design (TCAv)*, em que esta pesquisa é realizada. Elas são pensadas como a qualidade do audiovisual, que se manifesta nas suas diferentes formas e, inclusive, em suportes nos quais o audiovisual não é percebido imediatamente. Os livros *Audiovisualidades da Cultura* (2010) e *Audiovisualidades nas Mídias* (2009), por exemplo, trazem pesquisas que discutem essa qualidade na televisão e no cinema,

mas também na web, na fotografia, no corpo, no graffiti, no jogo, na identidade visual de marcas, etc. Kilpp (2010a) explica que as audiovisualidades têm sua proposição fundamentada em dois conceitos que reconhecem a existência de potências do cinema antes do cinema: a imagicidade, cunhado por Eisenstein (1990), e a imagem-movimento, conceito bergsoniano encontrado por Deleuze (1999). Ainda, aponta que elas se constroem a partir do método intuitivo de Bergson (2006a), segundo o qual tudo possui um aspecto virtual (a qualidade) e outro atual (a materialidade que se dá imediatamente à consciência). As audiovisualidades são o virtual do audiovisual que se *atualiza* nos diferentes *formatos inventados*, tornando-o

irredutível a qualquer mídia (...) seja nas mídias ou noutra suporte, seja num ambiente analógico ou num assim chamado ambiente virtual. Tudo se configura, então, como o mesmo rizoma, que evolui em todas as linhas molares de fuga que é capaz de criar, distinguindo-se sempre e apenas dele mesmo. (KILPP, 2010a, p. 28)

Kilpp também aponta uma “audiovisualização da cultura sem precedentes”, na qual tudo pode se tornar audiovisual, até as coisas mais banais do cotidiano. Dez anos depois desse apontamento, nos encontramos em uma realidade com mais velocidade de internet, mais tipos de dispositivos e a preços mais baratos, o que proporciona o aumento do grau desta audiovisualização. As implicações são diversas, fazendo com a pergunta que Kilpp (2010a, p. 20) apresenta se reafirme em sua pertinência: “O que é *isso*? Qual a natureza imagética desse audiovisual e dessa cultura?”. Pensar as audiovisualidades nesta pesquisa é útil por suas implicações tecnoestéticas múltiplas resultantes da sua atualização em diferentes formatos, o que discutiremos na próxima seção. Contudo, aqui propomos pensar na audiovisualização, não apenas no capturar no formato audiovisual a imagem e o som de algo - como um carro andando em uma estrada, uma partida de um jogo qualquer, o dia a dia de uma pessoa “comum” - mas re-construção de valores, culturas, crenças e saberes de um formato “x” a um formato audiovisual, bem como as estruturas e *coisas do mundo*, para esse tipo de linguagem. E assim pensarmos a audiovisualização das antologias, enquanto função, sim, mas também enquanto estrutura ou materialidade. Desse modo, recorreremos a alguns autores que possibilitam pensar na reunião de múltiplos fragmentos sob um mesmo *tema*, ou critério organizacional (sempre lembrando que podem ser critérios transitórios), bem como às estruturas que organizam e o que elas dizem ou produzem nesse sentido.

Partimos de Rancière (2012), que sugere que o trabalho da arte é jogar com a semelhanças e dessemelhanças, rearranjando as imagens circulantes de uma maneira singular. Um dos efeitos desse jogo é “despertar os objetos úteis adormecidos ou as imagens indiferentes

da circulação midiática para suscitar o poder dos vestígios de história comum que eles comportam” (RANCIÈRE, 2012, p. 35). Para nós se tornou muito importante perceber como na série os objetos adormecidos são despertados, tornados úteis novamente. Ainda, o autor aponta que um plano cinematográfico, por exemplo, pode estar no mesmo regime de imagens de uma frase romanesca ou um quadro, portanto a ideia de imagens é alargada, nos permitindo incorporar nessas relações escritura, fotografia, escultura, música, dança, performances, rituais, imagens digitais, expressões de religiosidades, etc. A esses regimes, Rancière dá o nome de *imagéités*, relações entre elementos e suas funções, que podem ser de três tipos: imagens nuas, imagens ostensivas e imagens metamórficas. Elas são “maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença e o testemunho da história” (p. 36), podendo tomar emprestado coisas uma da outra, pois não operam de forma isolada. Segundo Hussak (2012), a proposição das *imagéités* em Rancière se situa na construção de uma arte imagética política pelo viés estético, em detrimento de uma política das imagens representativas, especialmente no século XX. Pode-se compreender que, por exemplo, ao realizar denúncias políticas de forma representativa, ou seja, pelo conteúdo, o que se revela para o público são atrocidades específicas e taxativas, o que impede que ele consiga *ver de outra forma* para além daquilo que especificamente é retratado. Ao passo que, por meio de uma política estética das imagens, a audiência *aprende a ver*. Nesse sentido, em Rancière, a “estética, por seu turno, encontrou uma dimensão política já que sempre pode reconfigurar esta ordenação, abrindo a possibilidade para novos modos de ver e sentir” (HUSSAK, 2012, p. 98). Assim, Hussak aponta que para Rancière as *imagéités* seriam um sistema de relações a priori que define o modo de apresentação das imagens, e que esses sistemas possuem um modo de articulação (operação) o qual define a política específica daquele modo. Isso se revela útil para pensar as formas pelas quais, dentro de um audiovisual, as diferentes partes que o constitui se articulam com o sistema que organizam em termos *operacionais*.

Assim, as três *imagéités* seriam a nua, a ostensiva e a metamórfica. A imagem nua é, então, a imagem de uma presença bruta, sem significação e que não é arte, pois exclui “os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses” (p. 32). Mayer (2019) afirma que as imagens nuas são aquelas também conhecidas como fotográficas ou documentais, pois carregam uma retórica de inquestionável e de testemunho. A imagem ostensiva também carrega a presença bruta, mas ao contrário da imagem nua, o faz em nome da arte. Ela é imagem significada “pelos discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam” (RANCIÈRE, 2012, p. 13). A leitura de Mayer (2019) aponta que a imagem ostensiva necessita que alguém diga o que ela é. Por fim, a metamórfica

se movimentam entre a nua e a ostensiva, deslocando elas da *imageria* na qual são inscritas, “mudando-as de suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as de outra forma” (p. 37). Elas são o oposto de “aqui está” (testemunho do que foi), são o “aí está”. É possível compreender que quem percebe a imagem metamórfica está, de alguma forma, sendo convocado por ela, recebendo uma certa responsabilidade: *aí está, pegue essa imagem e faça algo com ela.*

Em suma, há uma relação que interliga esse conjunto diverso de imagens. Essa relação é instável, articulada pela arte (ou artista) em um conjunto de imagens, podendo a mesma imagem mudar de tipo, conforme o arranjo combinatório em que é colocada. Isso possibilita pensar as *imagéites* no audiovisual por, pelo menos, dois caminhos: colocando em relação elementos de dentro do mesmo audiovisual ou relacionando-os com o lugar para onde apontam, a partir da ideia de arquissemelhança proposta por Rancière (2012, p. 17), a semelhança originária “que não fornece réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém”. Por fim, Rancière (2012, p. 40) aponta a “existência de uma Loja/Biblioteca/Museu infinito em que todos os filmes, todos os textos, as fotografias e os quadros coexistem”, e que estes teriam três potências: 1) da sua singularidade de *imagem obtusa*, 2) de seu valor de ensinamento (no papel de um documento que traz a marca da sua própria história) e 3) de sua *capacidade combinatória*, a qual daria a essas imagens a possibilidade de serem combinadas a todos outros elementos, criando diferentes sentidos de acordo com cada combinação. A combinação, como visto, é operada pela arte (em extensão, pelo artista). Para Rancière (2012, p. 25)

O dispositivo da instalação também pode se transformar em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, arquivista ou vitrinista, exibindo ao visitante não tanto um choque crítico de elementos heterogêneos, mas sim um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns.

Este procedimento descrito por Rancière de colecionar, arquivar e “vitrinar” parece estar próximo dos movimentos inventariantes propostos por Abreu (2011) de recolher, classificar e exhibir. Retomamos sua perspectiva aqui, acrescentando que para o pesquisador, essas ações não são narrativas e lineares, ou seja, o que de fato ocorre é que uma ação influencia a outra. Ainda, Abreu traz, a partir de Bergson (1999), a crítica de pensar a imagem como vinculada ao sujeito que a produz, como se a intencionalidade da imagem pudesse ser *dirigida pela vontade do sujeito*, como se a imagem não desfrutasse do livre-arbítrio, uma *potência de agir* independente dele. Lembramos, assim, que nos termos do próprio Bergson (1999), o *corpo* é uma imagem e,

especialmente, a imagem central, a partir da qual percebemos todas as demais. Desta forma, é possível entender o artista (corpo), articulado ao corpo da tecnocultura e ao corpo da obra, como essa imagem que percebe as outras a partir de si. Seu desejo de evocar memórias ao produzir uma obra (ou uma coleção, uma antologia), poderia ser melhor colocado como um desejo de expor as imagens (itens, elementos) percebidos (recolhidos) a partir da sua percepção e que se relacionam com a pausa (exibição) que motiva o seu arranjo. Isso se manifesta no arranjo que a série faz diante das ambiências sociais, políticas e tecnoculturais.

A capacidade combinatória das artes do “museu infinito” nos remete ao banco de dados em Manovich (2001), nos aproximando das narrativas *das estruturas das audiovisuais*. Para o autor, o banco de dados é um *lugar* de existência de fragmentos autônomos e independentes, ou seja, modulares, os quais não carregam sentidos, mas informações. Para a produção de sentidos é necessária a ação de um agente externo, como os algoritmos, por exemplo. Na série *Ela Quer Tudo* o banco de dados pode ser percebido de diferentes formas. Em primeiro lugar, a série se encontra na plataforma Netflix: um *catálogo* de conteúdos, os quais são recomendados para o usuário por meio de algoritmos (construindo uma “identidade” de usuário, montando um usuário), e que é desenvolvido a partir de dados *de ações* dos usuários na plataforma. A Netflix o tempo todo *age* sobre seus bancos de dados. Por outro lado, a própria série, ao carregar em seu corpo uma multiplicidade tecnoestética audiovisual, bem como uma vasta diversidade de referências a outros artistas e figuras célebres, também se constitui como o “produto” de um agente sobre um banco de dados - ou museu infinito de imageria, conforme Ranciére (2012). Dessa maneira, a série parece estar consciente do território em que é produzida, a plataforma de *streaming*, quando exhibe imagens que parecem colhidas de um banco de dados (ou um arquivo), ou ainda quando traz as *hashtags*, que são, por si só, agentes de banco de dados - organizadores de informações dispersas em redes, plataformas e na web como um todo.

Outra perspectiva que nos ajuda a pensar a questão da estrutura da audiovisualizada da antologia é a de Derrida (2001) sobre o arquivo. Para o autor, o arquivo surge pela ameaça da destruição e da falta originária da memória, e com isso assume o lugar da memória (como ela falta, ele ocupa esse lugar), e afirma que

A estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 28)

A proposição de Derrida ressoa sobre as especificidades que observamos sobre as antologias, como a ideia de revisão dos cânones, bem como a enunciação a respeito deles, já que não são tomados como testemunho inflexível do passado. Nesse sentido, percebemos na série uma revisão de enunciados sobre o passado, especificamente sobre a arte e política afro-americana e no/do Brooklyn. Além disso, perceber que a estrutura técnica do arquivo - que aqui consideramos o audiovisual seriado na plataforma Netflix - também determina a estrutura do próprio conteúdo, agindo sobre as operações técnicas para construí-lo, e por consequência, sua relação com o futuro. Mais adiante retomaremos a questão da relação com o futuro com, por exemplo, as regras de entregas de arquivos que a Netflix exige, para tornar o conteúdo à prova de futuro - ou seja, mesmo que tecnologias de audiovisual e de internet se modifiquem expressivamente, a intenção criativa dos conteúdos originais se manteriam preservadas e passíveis de restauração.

*

Há outras antologias audiovisualizadas?

Um risco corrido nesta pesquisa foi a de propor um *conceito pelo conceito*. Afinal, como algo pode ser um *devoir* que se atualiza em seus atuais, se não havíamos elencado outros atuais além da série *Ela Quer Tudo*?

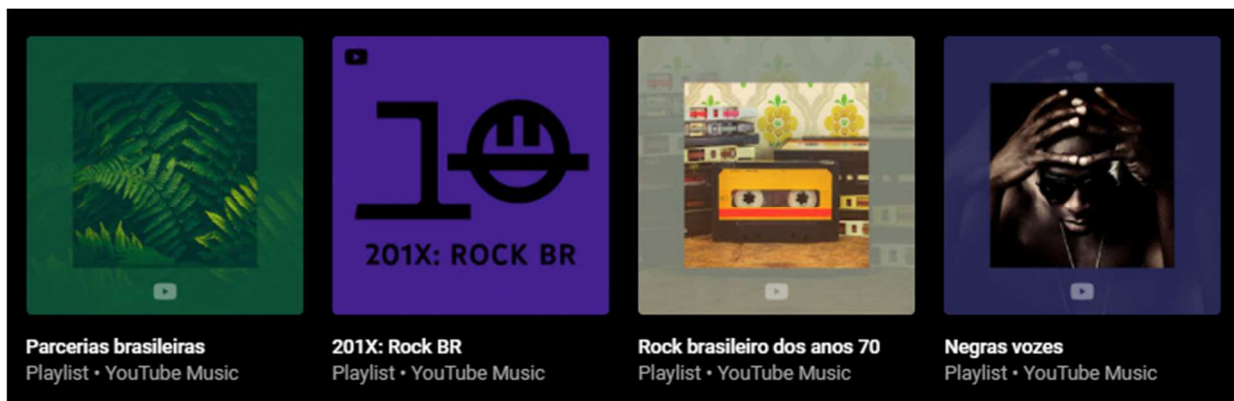
Inicialmente percebemos as *coleções* como um sintoma da tecnocultura atual e, compreendendo a série como tal, mas também as *playlists* colaborativas em plataformas de *streaming* de som e vídeo, o próprio catálogo da Netflix, as possibilidades de coleções no Instagram (por exemplo, os “destaques” e as formas de organização dos itens *salvos*), e até mesmo pastas criadas por usuários em redes sociais como o *Pinterest*, além de, claro, audiovisuais que reunissem uma multiplicidade de naturezas imagéticas e sonoras diversas, produzindo colisão e percepção das diferenças entre elas.

Porém, após um aprofundamento na compreensão das funções e características das antologias, pudemos “separar” as percepções e criar *coleções das coleções*, cada uma “em seu lugar”. O que serve ao propósito desta pesquisa, mas sem esquecer que essa categorização pode ser rearranjada, já que as formas de catalogar e organizar são transitórias.

Em primeiro lugar, percebemos que as *playlists*, sejam elas de áudio ou de vídeos no Youtube, por exemplo, se configuram como coleções, mas não necessariamente como antologias. Nada *impede* que possam, após a circulação e causa de seus efeitos na memória,

como menciona Serrani (2008), se tornar antológicas. Mas até o momento, não conseguimos identificar *playlists antológicas* no Youtube, por exemplo, as quais contribuam significativamente para formar e transformar cânones, como menciona a autora, mesmo que elas dêem a ver potências de épocas e contribuem para perceber como se consome e produz música e/ou audiovisual na contemporaneidade. Por outro lado, plataformas como o Spotify e Youtube Music contém *playlists* que, em seus títulos e descrições (elementos secundários), parecem pretender antologizar tematicamente alguns estilos ou períodos musicais. Alguns exemplos seguem na figura abaixo.

Figura 6 - Coleções em *playlists* no YouTube Music.



FONTE: Youtube Music.

A intenção de reunir uma seleção de músicas que refletem um tema, por exemplo, “Os maiores destaques do rock brasileiro nos anos 2010”²⁶, está presente nessas *playlists*, mas se essa seleção é antológica por causa desse agrupamento específico, e não de outras coletâneas, em outras materialidades, é difícil determinar. Segundamente, os agrupamentos em pastas de redes sociais, as mais diversas, ainda que reflitam um personagem contemporâneo que coleciona fragmentos digitais em suas redes, também fala de coleções bastante individuais e ligadas ao próprio indivíduo que as organiza, e não há a propagação que seria característica da antologia.

É justamente em outros filmes de Spike Lee que observamos essa potência antológica, como em *Destacamento Blood* (2020), em que estratégias estéticas muito aproximadas a *Ela Quer Tudo* também ocorrem. E notadamente, em *Infiltrado na Klan* (2018) e *A Hora Do Show*

²⁶ https://www.google.com/url?q=https://music.youtube.com/playlist?list%3DRDCLAK5uy_lw48pQf-SFNdzYG-njrLLAPjkEARVOHu4&sa=D&ust=1604344291956000&usg=AOvVaw2Z_-hdCefp1t0IVMqm6Epc Último acesso em 28/10/2020

(2000), ambos filmes que são finalizados com uma sequência de imagens de arquivo e de outras produções audiovisuais de entretenimento. Posteriormente, encontramos também o documentário *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), um filme criado exclusivamente com fragmentos de diversas pornochanchadas, produzindo uma antologia do gênero, ao mesmo tempo em que revela questões políticas do período em que elas foram produzidas (1970), e o documentário *AmarElo* (2020) de Emicida, em que as múltiplas naturezas imagéticas e sonoras são evocadas com efeitos muito aproximados aos da série *Ela Quer Tudo*, mas a partir do imaginário deste outro território, o brasileiro.

Cabe mencionar, por fim, que percebemos também a mixagem de fragmentos tecnoestéticos notadamente nos trabalhos do núcleo Guel Arraes na TV Globo. Percebemos que existe uma coleção das linguagens e estéticas televisivas nos trabalhos do núcleo, e inclusive referências às memórias televisivas brasileiras, em especial daquelas dentro da programação da TV Globo. Por exemplo, no programa *TV na TV*, quando se fazem referências a outros programas. Assim, como comentamos acerca das *playlists*, esses programas também podem se tornar antológicos da televisão brasileira ou da TV Globo. Sua proposta também se assemelha ao que propomos na pausa 5, sobre a arte aberta e a chamada de atenção (des)necessária para o processo de produção.

Por fim, mencionamos a obra de Peter Greenaway, que se destaca pela multiplicidade de naturezas tecnoestéticas empregadas em seus filmes, sendo inclusive um expoente teórico que discute as múltiplas telas, por exemplo, no cinema, na realização e no consumo audiovisual, no âmbito teórico. Nesse sentido, podemos falar também do cinema de Greenaway como um cinema que antologiza a tecnocultura, mas encontramos o trabalho de Maria Esther Maciel (2004) que o trata como um “cinema enciclopédico”. Ainda que possa ser compreendido como uma antologia, chamamos atenção para a formulação proposta pela autora, que organiza o livro *O cinema Enciclopédico de Peter Greenaway*. Na apresentação do livro, Maciel situa o leitor na sua compreensão da ideia de enciclopédico, um modelo que “possibilita uma multiplicidade aberta, móvel e inesgotável de saberes, mesmo que esteja regido pelas leis taxonômicas e metódicas da organização” (MACIEL, 2004, p. 6), e que este seria uma tentativa de estabelecer regras provisórias de ordem para o mundo caótico, bem como uma tentativa de mapear uma cultural. Contudo, a proposta de pensar o cinema de Greenaway como enciclopédico recai não apenas sobre suas produções propriamente cinematográficas, mas se expandem para outros formatos explorados pelo autor, bem como é uma proposição de um olhar/perspectiva sobre como pensar sua obra, do lugar dos críticos e pesquisadores.

De todo modo, a ideia da multiplicidade, organização e transitoriedade desta organização ressoa por toda esta pesquisa acerca das antologias audiovisualizadas em *Ela Quer Tudo*.

*

Nos inspiramos no próprio Rancière (2012) para elaborar essa questão: qual é o trabalho da arte e do artista audiovisuais? Em sua proposição o autor aponta como trabalho da arte (em geral, não audiovisual) ajustar as diversas funções que configuram o que chamamos de imagem. Assim, propomos a seguir compreender o audiovisual em seus estados fragmentados, em partes dispersas, que nos afetaram primeiro por meio da sua multiplicidade de “naturezas” imagéticas, depois as sonoras. Após, nos questionamos *como* reunir uma coleção, uma antologia, em um mesmo audiovisual desde estratégias audiovisuais, entendendo que audiovisualizar (as culturas, as banalidades, as coleções, as antologias) pode ser somente registrar em audiovisual, mas também transpor as coisas do mundo (os arquivos, os inventários, as coleções, as antologias, etc) para a estrutura audiovisual, com operações específicas da sua tecnocultura.

3.3 AS MULTIPLICIDADES AUDIOVISUAIS

Nesta seção, buscamos compreender o audiovisual como uma multiplicidade de múltiplos, dando a ver seu caráter fragmentário, para mais adiante nos concentrarmos sobre a capacidade combinatória dos seus fragmentos na tecnocultura.

Experimentamos as audiovisualidades por meio dos seus atuais, produzidos por técnicas e equipamentos. Desde a invenção dos primeiros dispositivos que simulavam imagens em movimento, máquinas de audio-visuais foram inventadas, difundidas, experimentadas, consagradas, defasadas ou esquecidas. Cada uma dessas máquinas *imprime* no audiovisual suas próprias marcas: o grão da película, a velocidade “acelerada” dos movimentos em filmes silenciosos, a proporção de telas “quase quadradas” das televisões ou retangulares do cinema, o chiado de filmes antigos causado pelo som óptico, etc. Essas marcas tornam as tecnologias e técnicas reconhecíveis como parte de uma época, um espaço, um contexto. Comunicam uma memória audiovisual, mesmo quando se tratam de simulações produzidas por *softwares*. Tais marcas se relacionam com o conceito proposto por Rodolfo Caesar (2014), no campo da música,

de marcas tecnográficas²⁷. Elas indicam algo “semelhante a um traço, um vestígio deixado por dispositivos técnicos invariavelmente super-explorados em produtos da esfera artística” (CAESAR, 2014, p. 58). O autor enfatiza a *super-exploração*, pois identifica que, logo após o lançamento de determinada tecnologia, durante breves momentos, ela “cumpre uma função 'positiva', valorizando quem a emprega” (CAESAR, 2014, p. 60) antes de ser desvalorizada como cliché.

Considerando o *público* da tecnologia como compositores e produtores, tal visão de Caesar, nos parece, associa-se ao “valor de culto” e ao “valor de exposição” de Benjamin (2012). Seguindo a lógica descrita por Caesar, a tecnologia assim que inventada e lançada está à disposição de poucos produtores (valor de culto) e com o passar do tempo, ela se torna mais disponível, tornando-se um *cliché*. Esse cliché, ainda que visto com *escárnio* (palavra usada pelo autor), nos parece ganhar valor de exposição. Nos termos desta pesquisa, a marca tecnográfica se torna um traço tecnocultural significativo como *cliché*. Ao pensarmos na audiovisualização da cultura mencionada por Kilpp (2010a) e na banalização²⁸ das culturas audiovisuais, podemos perceber as marcas tecnográficas de/em nossas “banalidades cotidianas” audiovisualizadas: a *selfie*, a imagem vertical, o vídeo pixelado, filtros de aplicativos de celular, os erros/*glichts* de imagens e sons, a própria impressão do gesto que opera as câmeras, que é impreciso devido a instabilidade da mão ou de suportes como capacetes para *action cameras*²⁹.

Caesar (2014, p. 71) compreende também que temos uma “consciência mixada com as tecnologias”, em que a tecnologia exerce um papel (ou seja, subjetiva-se) sobre as decisões de quem as utiliza. Um exemplo seria o próprio desejo de empregar algum dispositivo novo nas produções realizadas *versus* o empenho em evitar *clichés* tecno-estéticos. Essa é somente uma das formas de manifestação da subjetivação tecnológica. Em uma publicação mais recente, Caesar (2018) se interessa em como as tecnologias e mídias são utilizadas por compositores, os quais empregariam elas por causa de suas *particularidades*, não por serem mais baratas, por exemplo. Nesse sentido, o autor propõe que a compreensão dessas particularidades se dá pelo reconhecimento e identificação delas, mas para isso acontecer, é preciso *se tornar fora de fase*³⁰,

²⁷ A relação entre audiovisual, intermedialidades e marcas tecnográficas vi, pela primeira vez, no SOCINE 2019, realizada em Porto Alegre, durante a fala do pesquisador Samuel Paiva (UFSCar) "*Entre Cinema e Videoclipe, Montagem de Atrações e Conflitos*". Contudo, no seu texto final publicado nos Anais do encontro, a relação não aparece explicitada.

²⁸ Nem *cliché* e nem *banalização* são lidos de forma negativa, são *estágios* ou *formas* diferentes de emprego de determinada técnica ou tecnologia que resulta em estéticas e *ethicas* próprias.

²⁹ Sendo o exemplo mais notável, hoje, a câmera GoPro.

³⁰ O autor explica a ideia de “se tornar fora de fase” dizendo que quando se inverte a fase de um dos canais de um gravador *stereo*, se perde a noção de espaço natural, criando sensações de percepção espacial estranhas. Isso foi

interferindo e modificando as marcas tecnográficas, se removendo do estado natural que se acredita estar, questionando ao invés de aceitar e propagar as coisas como são. Diz que quando o artista se coloca fora de fase, passa a se questionar o quanto quer continuar propagando trabalhos cartesianos, e propõe que a arte é um campo no qual se deve questionar ao invés de aceitar as coisas como são (e entendemos que há outros campos que “funcionam” a partir dessa motivação, como a própria pesquisa).

Assim como se multiplicam as marcas tecnográficas com a invenção de *hardwares* e *softwares*, e com a possibilidade de simulação e conversão digital destes de formas acessíveis à maior parte dos produtores audiovisuais (e às pessoas em geral em ferramentas como os filtros do *Instagram Stories*), ocorre também um acúmulo de *práticas* tecnoculturais audiovisuais. Uma *selfie*, por exemplo, não remete apenas à verticalização das telas, mas também às relações estabelecidas com e através de dispositivos audiovisuais. Fazer uma *selfie* reflete uma cultura de produção e distribuição (compartilhamento) de imagens que em outros contextos tecnoculturais jamais ocorreria com tamanha frequência, o que pode resultar em críticas. Nesta *crise*, é possível entender um conflito entre a imagem da *selfie* (que é *banal*, e qualquer pessoa pode produzi-la, sendo essa pessoa “importante” ou “desimportante”), e uma imagem dotada de certa *sacralidade* que, para ser produzida e distribuída deve ser algo *especial* (conforme uma *outra* tecnocultura, em que fotografar e *compartilhar com o mundo as imagens* são oportunidades raras e, em geral, caras). Isso torna compreensível que olhar para a *selfie* a partir de um repertório de *práticas* tecnoculturais audiovisuais *diferentes da sua natureza*, provoque estranhamento, críticas negativas e até mesmo rejeição. Isso revela que a natureza múltipla de imagens aponta para *hardwares* e *softwares*, mas também para os aspectos culturais no entorno das tecnologias. Nesse sentido, tanto estão disponíveis a multiplicidade de estéticas (marcas tecnográficas) para a produção de audiovisuais, quanto as camadas de memória tecnocultural evocadas quando elas são empregadas - ou, como propomos refletir desde a ideia de transitoriedade, que são *criadas* ao passo que se atualizam. Encontramos um “choque” desse tipo no *trailer* do filme *Adeus À Linguagem* (2014, GODARD) no Youtube.

Figura 7. Choque de naturezas tecnoculturais a partir de *Adeus À Linguagem* (2014)

percebido por produtores e pelo mercado como um traço tecnográfico, sendo naturalizado em *peças eletroacústicas*.

Produzidos em situações e com dispositivos diversos, o som do filme nos relembra da multiplicidade sonora que, em geral, sempre está presente no audiovisual, em termos técnicos e estéticos. Se pensarmos em um audiovisual qualquer que contém apenas música na faixa sonora (um videoclipe, por exemplo), devemos ter em mente também que a música é arranjada com diferentes dispositivos técnicos, diferentes marcas tecnográficas. Além disso, os filmes, séries, novelas, vídeos, etc, têm mixados diálogos de som direto, narrações gravadas em estúdio, *foley*, trilha musical, efeitos e ambiências, por exemplo. Nesse sentido, é interessante que Chion (2011) destaca o esforço de Godard, em suas obras, de evidenciar os cortes entre os trechos de som utilizados nos seus filmes, direcionando a atenção do espectador para uma percepção de múltiplas unidades arranjadas, montadas - ou como Chion aponta, exibir uma descontinuidade que desmistifica o audiovisual, o Cinema. Ainda que o autor aponte que mesmo nessa condição não é possível determinar a existência de uma unidade autônoma do som, como há na esfera visual (o plano), ela efetivamente chama atenção para a multiplicidade sonora que, frequentemente, é escondida, montada de forma “transparente” e criadora de uma ilusão de continuidade. O autor expõe ao longo do texto diferentes características do som, mas logo de início anuncia como geralmente é tratado e empregado de forma a constituir essa sutura sutil, transparente.

A exemplo, menciona o abrir e fechar portas nos filmes da saga *Star Wars*, em que o montador utiliza o som para criar na percepção do espectador a *sensação* de que uma porta foi aberta ou fechada: ele justapõe dois planos, um em que a porta está aberta e depois outro, em que ela está fechada, por exemplo. O que causa a sensação de movimento é o som que imprime no audiovisual a ação da porta e faz o espectador *ver* o movimento. Nesse sentido, todo o livro dá a ver como o som produz percepções que, sem ele, não estariam lá. Do mesmo modo, o visual também pode “dizer sobre” o som. Um barulho de *foley* pode ser usado, como explica Chion, para diferentes propósitos, efeitos e sensações no audiovisual: o barulho de uma fruta sendo esmagada pode ser usada em um trecho audiovisual para remeter justamente a isso, bem como para remeter a um corpo humano sendo esmagado por um veículo. Nesse sentido, contribui à sensação, também, que o *audioespectador* desconhece diversas sonoridades presentes nas narrativas/experiências audiovisuais - na prática, uma minoria de pessoas possui a referência *real* do som de um corpo sendo esmagado. Além disso, enquanto nossa percepção na realidade concreta possui diferentes “canais” de percepção e sensorialidade, como por exemplo, o vento projetado por um automóvel passando em alta velocidade por nós, o audiovisual conta com apenas duas formas de representação, a visual e a sonora. Todas as outras sensações precisam, então, ser traduzidas para essas duas formas, o que contribui para que nem

sempre a representação sonora de algo seja fiel à realidade, e permita que um mesmo som seja empregado para representar coisas tão distintas.

A transparência também é abordada por Chion (2011) relacionada a uma questão de desenvolvimento tecnológico. Abordaremos esse aspecto da melhoria tecnológica na próxima seção também, mas aqui cabe mencioná-la em relação ao som, já que ele se constitui pela reunião de diversos elementos na produção de sentido audiovisual, mas por se tratar de uma *ferramenta de transparência*, também é menos comumente percebido na *audioespectação*. Chion (2011, p. 84), aponta que:

Tudo se passa, portanto, como se houvesse a convicção implícita de que o dispositivo de captação e de reprodução do som se tornou transparente, tornando inútil a exigência de uma conveniência prévia entre o acontecimento acústico e a sua retransmissão - o que, evidentemente, é um engano. Os registros sonoros digitais mais aperfeiçoados são, por certo, quantitativamente mais ricos em pormenores do que os de outrora, mas não são menos coloridos, ou seja, menos marcados pela retransmissão técnica, ou até mais. Mas seriam necessários dez ou vinte anos para disso nos apercebermos.

Essas marcas da retransmissão técnica remetem, também, à aproximação que fizemos das impressões maquínicas das imagens nas próprias imagens, as marcas tecnográficas. Ainda que esse conceito tenha sido proposto por Caesar (2014; 2019) no âmbito da música, é fundamental evidenciar aqui que o som e a música não são sinônimos, portanto também se trata de uma aproximação teórica-conceitual que nós fazemos aqui. Como Chion aponta na citação acima, de fato há uma evolução na tecnologia sonora empregada no audiovisual, em que os registros sonoros passam a ser mais ricos em detalhamento, ou seja, conseguem registrar *mais elementos sonoros*, mas eles não estão *livres* das marcas tecnográficas. Mesmo assim, tendemos a não percebê-los (como veremos na próxima seção, é necessária a exposição a um novo aprimoramento técnico para perceber a marca maquínica então “anterior”). A exemplo, Chion traz a questão da fonogenia, comum entre 1920 e 1940, usada como critério de escolha das atrizes e atores para produção dos filmes sonoros. Ela seria a capacidade *misteriosa* que algumas vezes possuíam de ser melhor registradas nas gravações e nos altofalantes, e por consequência impediu muitos atores e atrizes de estrelar produções, pois não possuíam tais qualidades. Contudo, Chion aponta que a fonogenia estava ligada diretamente às condições técnicas daquele período, que possuíam menos sensibilidade de captação e reprodução, ou seja, menos detalhamento de registro e retransmissão. Com o aumento quantitativo de registros sonoros do som digital, em conjunto com outros aspectos da tecnocultura, como uma habituação nossa a ouvir a voz registrada tecnologicamente, a questão da fonogenia é esquecida, deixando de ser um critério.

Além de explicitar a questão das marcas tecnográficas - ou marcas maquínicas - no som do audiovisual, as questões postas por Chion revelam, de forma recorrente, a modularidade sonora.

Recordemos, em *Persona* de Bergman, os planos fixos, análogos a uma fotografia, do parque, de uma parede de hospital e de um monte de neve suja. Nestes planos, ouvíamos sinos de igreja e nenhum ruído humano, o que criava a impressão de uma pequena povoação adormecida. Retiremos o som que Bergman integrou no filme e substituimo-lo por algo diferente: por exemplo, pelo som do mar. Vemos o mesmo monte de neve, as mesmas grades, mas o fora de campo adquire um cheiro a iodo. É marinho. Retiremos o som marinho e coloquemos uma multidão de vozes que se cruzam e ruídos de passos: o fora de campo torna-se uma rua animada. (CHION, 2011, p. 71 - 72)

Na sequência, Chion explica que o som também tem a capacidade de tornar o espaço fora do campo maior ou menor, em termos de percepção do audioespectador. Ainda que isso seja pertinente para uma escuta mais atenta dos audiovisuais, nos detemos aqui sobre a capacidade do som de modificar, pela combinação com os planos, o sentido da obra. Ou seja, o som é também modular, múltiplo e capaz de ser rearranjado de diferentes formas para produzir sentidos diversos. Voltaremos a essa capacidade na próxima seção.

A multiplicidade é central no audiovisual desde quase toda a sua história - ou em quase toda sua *virtualidade*. Outro exemplo disso são os intertítulos, que remontam ao início do cinema, exercendo diferentes funções no desenrolar das atualizações, mas sempre evocando uma natureza distinta de imagem, uma “imagem-textual”³².

Figura 8. Diferentes intertítulos audiovisuais em diferentes épocas.

³² Chamamos assim porque ainda que hoje os intertítulos sejam gerados por computador, inicialmente a imagem dos cartões intertítulos também passava pelo processo de impressão fotossensível, o que pode acabar colocando, tecnicamente, as primeiras ocorrências em naturezas técnicas (mas não estéticas) muito próximas e similares com o restante do que era impresso nas películas e filmes. Porém, os intertítulos se tornaram uma virtualidade tecnocultural autônoma, se desenrolando em atuais próprios. Voltaremos ao processo de se tornarem autônomas as técnicas, em relação aos aparelhos, mais adiante.



Fonte: Elaborado pela autora.

O emprego dessas marcas tecnográficas, evocando múltiplas naturezas, em ambientes como no *Instagram Stories* ou a série *Ela Quer Tudo*, torna as marcas, as tecnologias e as *tecnoculturas contemporâneas*, no sentido conceitual desenvolvido por Agamben (2009), conforme já expusemos antes. Nesse sentido, o Manifesto Audiovisualidades³³, formulado quando o TCav se constituía como GPav (Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades), são elencadas dimensões desde as quais o conceito de audiovisual é trabalhado no grupo. Uma delas entende o audiovisual como

um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias (...) [que] promove uma reação em cadeia, de futuro inimaginável ainda, cujo elemento desencadeador de radicais mudanças para o audiovisual é ora a técnica, ora as estratégias discursivas; ora a economia, ora as estratégias de circulação e consumo. (SILVA, ROSSINI, ROSÁRIO, KILPP, 2009, s/n)

O campo contemporâneo de convergência de formatos não poderia ser mais adequado ao conceito proposto por Agamben, uma vez que o audiovisual acumula estéticas e, como vimos, recorrentemente as evoca em diferentes territórios audiovisuais. E além do acúmulo de diferentes técnicas e estéticas, podemos pensar em mais dois processos que contribuem para essa heterogeneidade do audiovisual contemporâneo, o *media translation* e a forma como as técnicas podem se tornar autônomas dos aparelhos, por meio principalmente de *softwares*, a modularidade. Manovich (2001) aponta que as técnicas de tradução de mídias, ou *media*

³³ Disponível em <https://gpaudiovisualidades.wordpress.com/tag/manifesto/>. Último acesso em 03/07/2020

translation, são práticas presentes em nossa cultura de forma significativa pelo menos desde os anos 1960. Com ela ocorre a tradução de mídias de um formato físico para outro, ou para um formato digital e, ainda, entre diferentes formatos digitais. Isso nos permite navegar pelo YouTube, por exemplo, e nos faz deparar com imagens produzidas em película na década de 1960, ou qualquer *outro* período. Nos vemos cada vez mais acostumados a consumir audiovisuais anacrônicos, que apontam, com as marcas tecnográficas impressas, simuladas ou traduzidas em suas imagens e sons, para a multiplicidade do próprio audiovisual.

Já a modularidade se trata de uma autonomia das estéticas em relação aos aparelhos que as originaram, como por exemplo, o efeito de baixa profundidade de campo³⁴, inicialmente “preso” às tecnologias de lentes as quais o originaram, e que agora se desvincula delas podendo ser realizável em *softwares* como o *Adobe After Effects*.

Para o autor, o uso da modularidade se dá na produção em massa típica da modernidade, por exemplo, em que “módulos” ou “partes” podem ser combinados a partir de padronizações, o que permite a produção em larga escala. Em outro contexto, as partes modulares de produtos culturais podem ser ajustadas de forma autônoma, como na música, em que as *multi-tracks*³⁵ possibilitam tal autonomia e a remixagem das músicas. A modularidade então propulsiona a remixabilidade, já que as partes de uma produção podem ser ajustadas, reajustadas, mixadas sem interferir umas nas outras. Assim, se o contra-baixo de uma música precisa de um efeito específico, graças à modularidade, o efeito pode ser aplicado sem afetar os demais instrumentos. Isso se replica em outras produções culturais, não apenas na música. A modularidade é tratada por Manovich (2005; 2007) quando o autor investiga a remixabilidade e a remixabilidade profunda, e tais conceitos nos auxiliam a compreender a audiovisualização das antologias desde uma perspectiva tecno teórica, dando a ver o que de específico da estrutura e dos processos audiovisuais se fazem presentes neste formato técnico.

3.4 POTÊNCIA DE COMBINAÇÃO DOS FRAGMENTOS

Após identificarmos a modularidade, fragmentação e dispersão das audiovisualidades, de suas técnicas e estéticas, buscamos agora olhar para movimento contrário (ou complementar), de convergência. Como os reunir em uma antologia operando desde estratégias audiovisuais? Entendemos que audiovisualizar (as culturas, as banalidades, as coleções, as

³⁴ Efeito visual em que é possível deixar uma parte da imagem nítida e outra desfocada, devido a regulagem de entrada de luz na lente óptica da câmera.

³⁵ Tecnologia de produção em que cada instrumento, por exemplo, pode ser gravado separadamente e, assim, “manipulado” de forma autônoma dos demais.

antologias) pode significar justamente isso, a *tradução* dessas formas para formas audiovisuais, segundo *operações da tecnocultura audiovisual*.

Em um sentido eisensteiniano, essas operações seriam as montagens. Para Eisenstein (2002) a montagem se dá nos conflitos *entre e dentro* dos planos, produzindo ideias. O autor elenca uma série de conflitos possíveis: gráficos, de volumes, de luz, de tempo, etc. Assim, a multiplicidade de naturezas acrescenta à lista de Eisenstein novas possibilidades de conflitos. Chocam-se as marcas tecnográficas e as tecnoculturas, práticas e memórias. Entretanto, ao olharmos para as montagens atravessadas pela ambiência contemporânea, percebemos uma audiovisualização que passa pelos processos apontados por Manovich (2001; 2005; 2007) também: além da *media translation*, a multiplicidade de naturezas audiovisuais se combina aos conceitos de modularidade, remixabilidade e remixabilidade profunda.

A remixabilidade é identificada pelo autor como presente na cultura desde a antiguidade, em que “a Roma Antiga remixou a Grécia Antiga; Renascença remixou a antiguidade; a arquitetura européia do século dezenove remixou muitos períodos históricos, incluindo a Renascença” (MANOVICH, 2005, p. 2). Mais tarde, Manovich (2007) reflete sobre a remixabilidade profunda, em que não são remixados apenas conteúdos, mas técnicas, devido a conectividade (importar/exportar) entre *softwares* culturais ou de produção cultural. Se antes as técnicas não eram integráveis, por causa das tecnologias incompatíveis, agora os *softwares* permitem que uma se realize na outra. Como exemplo, traz a modularização que ocorre do efeito de baixa profundidade de campo: se antes, para desfocar um elemento na imagem era necessária uma lente específica, agora esse efeito se autonomizou e pode ser realizado dentro de um *software* de animação, por exemplo, o que permite remixar essa técnica, que é própria de tecnologias ópticas, com a animação, antes incompatíveis. Isso revela a capacidade das culturas, especialmente da tecnocultura, de se modularizar e remixar.

Entendemos então, como parte das audiovisualidades, a modularidade de suas partes múltiplas, que podem ser combinadas e recombinaadas, produzindo sentidos. Assim, do conceito de imagem em movimento “compreendido como uma sequência de imagens estáticas, nos movemos para um novo conceito: uma composição de mídia modular” (MANOVICH, 2007, p.79). Como olhamos para um objeto que se configura como imagem em movimento, e produz choques entre e nos planos, mas ao mesmo tempo possui modulações de mídias tecnicamente autônomas combinadas, entendemos que os conceitos de montagem e *media composing* não são sinônimos, mas podem ter suas lógicas *mixadas*. Nesse sentido, pudemos encontrar nas intermedialidades manifestações de montagem *mais media composing*.

Pethó (2011) realiza, a respeito das intermedialidades, um extenso estado da arte. Aponta que nascem a partir dos estudos intertextuais da linguística, e que preservam operações de tradução, as quais podem ser pensadas nos termos de *media translation*, mas também na forma das poética das artes. A emancipação das intermedialidades do campo da linguística implica, na perspectiva de Pethó, que as mídias não podem ser lidas, mas sim ‘sentidas’ (em termos deleuzianos³⁶). Também identifica em diversas pesquisas os seguintes movimentos: o rastreamento da historiografia das mídias em seus nascimentos e a relação entre elas, orientadas por Kittler; o mapeamento ou taxonomia de técnicas que dão a ver as diferentes mídias; e o mapeamento de figuras intermediais. Ela aponta como exemplos dessas figuras os *clusters* (múltiplas camadas de diferentes mídias sobrepostas, resultando uma densidade espacial) e a tradução de metáforas verbais ou jogos de palavras em *imageria cinematográfica*. Essas pesquisas geram uma espécie de banco de dados de poéticas para as intermedialidades. Entendemos, porém, que esse banco de dados não se configura por poéticas e significações estáticas, o qual poderia servir como um “mercado” de poéticas para compor audiovisuais. Como aponta Ranciére (2012), existe uma instabilidade de sentidos presentes nas imagens, que se modificam em épocas distintas ou em arranjos operados pela arte, a qual joga justamente com a sua instabilidade (diferenças, semelhanças e arquisemelhanças). Aqui também podemos pensar no sentido das marcas tecnográficas como imagem das técnicas (ou sons das técnicas), que vão sendo ressignificadas por produtores, ao mesmo tempo em que possuem particularidades e atributos próprios, os quais devem ser reconhecidos para serem utilizados de forma *inconformada*. Nesse sentido, a ideia de um banco de dados *poético* remete não a fragmentos poéticos imutáveis que podem ser arranjados para produzir sempre os mesmos significados, mas a fragmentos de *potências poéticas* que, conforme sejam combinadas com outros, podem produzir sentidos e sensações inteiramente distintos do que se realizou, até então, em obras anteriores. É importante recordar, aqui, que uma taxonomia medial seria, então, transitória.

Isso se evidencia no entendimento de Pethó de que a intermedialidade é um ato performativo, uma heterotopia³⁷ que age, e que sua ação é a *transformação*. Ela parte do radical

³⁶ Conforme discutido no livro de Deleuze (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. No livro, o filósofo traz que o pintor Francis Bacon pintava não o medo, mas o grito, não o corpo deitado, mas a força do peso do corpo sobre a cadeira, por exemplo. Nesse sentido, Pethó propõe uma percepção sensorial da montagem “entre” medialidades diversas. Como exemplo, trabalhamos ao longo do texto a *sensação* da mobilidade do vídeo e da imobilidade da fotografia.

³⁷ Cunhado por Foucault (2013), o termo heterotopia se remete a *outro* tipo de utopia. Não um lugar idealizado, mas utopias situadas, que existem fisicamente, mas são um lugar afastado ou com valor solene; reais, mas fora de todos os lugares. São a justaposição de “vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24) e cada sociedade desenvolve as suas. Uma delas é o museu, utopia de eternidade, em

“inter”, indicando uma teorização focada nas relações, em detrimento do foco nas estruturas. Para perceber as ocorrências intermediais neste *relacional*, é necessária, porém, a presença de um aspecto auto-reflexivo. Segundo a autora, este aspecto auto-reflexivo pode se dar a partir do espectador, que precisa estar consciente dos processos midiáticos, ou a partir do próprio audiovisual, que precisaria utilizar estratégias para fazer os processos midiáticos visíveis. Nesse sentido, entendemos a sobreposição, remixagem ou justaposição de diferentes naturezas audiovisuais, as quais são “inadequadas” ao padrão referente da mídia que se consome, como uma dessas estratégias do próprio audiovisual para tornar o espectador consciente dos processos midiáticos. Ainda, Pethó traz que a percepção das intermedialidades ocorre pelas suas formas, entendendo, a partir das noções de fundo e figura da Gestalt, que uma mídia opera como fundo e a outra como figura. Assim, buscamos um exemplo a partir da lista de Eisenstein (2002), o qual no desenrolar dessa pesquisa, se revela extremamente pertinente: o conflito movimento *versus* imobilidade. Na série identificamos isso quando o fluxo narrativo é interrompido por um retrato fotográfico “estático”, um pôster, uma capa de disco, uma *hashtag*, etc, que são exibidos durante alguns segundos no *status* de *plano* da série - tomando o protagonismo da imagem no lugar daquela do padrão referente da Netflix.

Moraes (2010) aborda a pausa no audiovisual a partir das inscrições fotográficas. Entende o congelamento como *um* modo de agir (atual) da fotografia, e que seu modo de ser (virtual) carrega outras características além dessa, como poses, por exemplo. Ainda assim, as outras características também fazem “parar sem, propriamente parar o fluxo” (MORAES, 2010, p. 201). Entendemos que, nesse sentido, ocorre um conflito de ordem intermedial, dado a ver pela *pausa* ou *interrupção*. Benjamin (2012) discute a interrupção no teatro épico de Brecht. Para o autor, Brecht compreende que não se podia mais esperar uma audiência contemplativa e passiva - ou seja, um público distanciado, *acostumado* com um tipo de espetação - como era o público burguês para quem o teatro vinha sendo produzido até então. Buscando efeitos políticos, dignos de um palco-tribuna, o teatro épico buscava se relacionar com o público de maneira distinta: apresentava *fragmentos* de situações da vida, incomodava o público a partir das situações representadas e evitava a catarse, pois tinha o objetivo de que se saísse da apresentação com um estranhamento que perdurasse. Para tanto, usava as interrupções, as quais davam tempo para que o público desenvolvesse uma atitude crítica e reflexiva, diferente da

que diversos tempos são acumulados em uma ideia moderna de “constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos” (FOUCAULT, 2013, p. 25). Kilpp (2002) aponta que a heterotopia e a heterocronia se realizam no cinema, mas de forma plena isso ocorre na televisão, proporcionando uma experiência inédita e contemporânea.

incessante contemplação. Assim, percebemos que, por exemplo, a sensação de *pausa* ou *imobilidade* da inscrição fotográfica no audiovisual provoca uma outra forma de espetação e “ação” do público e, desse modo, nos convoca à reflexão a seu respeito.

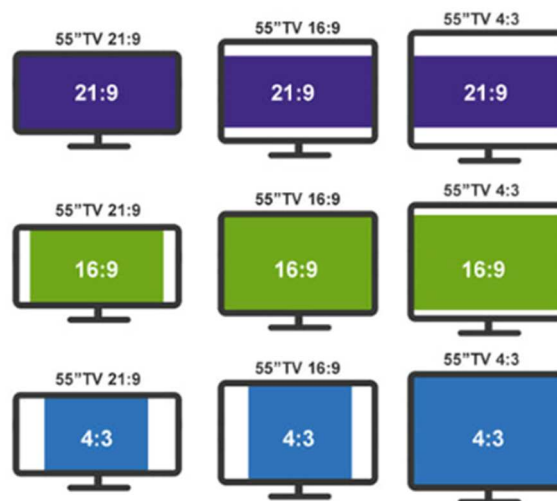
Outra questão que se coloca em nosso horizonte a partir dessa perspectiva de montagem, *media composing* e intermedialidades é que a própria coexistência de múltiplos no audiovisual acaba por *produzir sentidos de simpatias e diferenças*. Relembramos Borges (2013), que traz que as antologias organizadas por indivíduos resultam em aproximações de simpatias e diferenças. Ainda que sua intenção aponte para uma minimização desse tipo de antologia (organizada por alguém), as ideias de simpatias e diferenças se articularam com o percurso que fizemos sobre dois “efeitos” que nos afetaram ao perceber a multiplicidade de naturezas imagéticas na série: em primeiro lugar, a percepção da diferença de imagens, ou alteridade das imagens, e a partir delas, a noção de que algo produz essas alteridades, e que viemos a perceber como sendo um padrão referente estabelecido pela própria Netflix. Lembramos que Kilpp (2002) traz em sua tese que as construções televisivas de sentidos enunciam também as alteridades, o outro e/ou a relação com o outro. Assim, nos perguntamos quais construções, na série, enunciam as múltiplas naturezas imagéticas como *outras*? E *como* as enunciam assim?

Buscamos na lembrança algumas imagens produzidas com dispositivos antigos e que resultariam em marcas tecnográficas estranhas ao território da Netflix. Pensamos de Super 8, que parecem ser evocadas para representar memórias e nostalgia de personagens nas narrativas, ou a câmera na mão, especialmente para trazer sentidos de tensão e terror, e, ainda, cenas que emulam o *frame rate* dos filmes silenciosos, fazendo o movimento do elenco parecer acelerado, trazendo um tom humorístico à cena. Para além da lembrança, buscamos compreender um pouco mais o processo dessa *codificação* de “outros” no audiovisual (que trata a si mesmo como outro, mas é, na verdade, uma mesma virtualidade). Encontramos em Krapp (2011) o apontamento de que há uma tentativa da indústria de invisibilizar a máquina, apagar a marca maquinica da obra final. Assim, nessa busca de fazer o meio se tornar totalmente transparente (inaudível ou “invisível”) para que a audiência se concentre apenas no conteúdo, ocorre um desenvolvimento tecnológico, que a cada novo estágio técnico nos faz perceber as marcas anteriores. Entretanto, esses elementos não eram percebidos anteriormente, e assim que ocorre uma padronização de qualidade ou o lançamento de técnica ou tecnologia que *invisibiliza* a máquina, passam a ser notados como aspectos que *não deveriam estar ali*. Enquanto Krapp se concentra em pensar nesse processo para a compreensão cultural do erro, seus apontamentos nos levam às ideias de desenvolvimento e melhoria, que colocam o antigo também no lugar da

obsolescência, da incompatibilidade, ou simplesmente da *diferença* em relação a uma padronização.

O próprio comentário do usuário do Youtube na figura 7³⁸, sobre o trailer de *Adeus à Linguagem* (2014, GODARD), demonstra essa facilidade de perceber e estranhar a diferença do audiovisual em territórios que parecem incompatíveis (cinema de autor *versus* câmeras “banais”). Porém, essa capacidade de perceber a diferença no audiovisual se contrapõe à nossa capacidade de perceber o padrão referente, a novidade tecnológica que deliberadamente se constrói como transparente e como o padrão de qualidade, buscando muitas vezes romper com o passado (o enunciando como obsoleto, ineficaz, lento, de pouca nitidez, ou outro sentido de obsolescência que adquire em cada forma). Assim, podemos facilmente cair na ideia de que “o mais desenvolvido” não possui marcas tecnográficas, por exemplo. A exemplo, uma das marcas simples de identificar, mas que pode passar despercebida ou lida como irrelevante, é a proporção de tela (ou “janela”). Nos parece relevante chamar atenção para ela justamente por isso.

Figura 9. Diferentes proporções de telas aplicadas em diferentes telas.



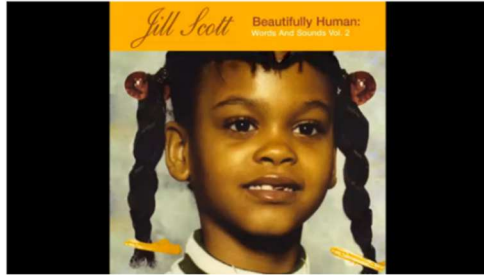
Fonte: Site MDOOH (2016)

Aqui destacamos a estética resultante da sobreposição do padrão de tela da Netflix, que é o padrão vigente das telas (16:9) domésticas e pessoais, com as capas de discos (1:1). Ainda,

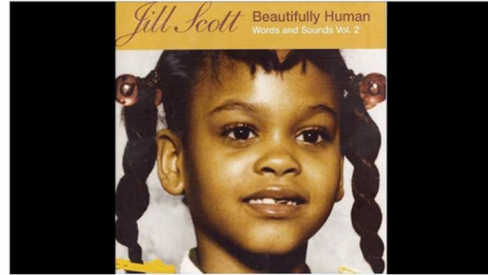
³⁸ Especificamente o comentário “*fala sobre o q esse filme? parece que foi filmado com nokia anos 2000*”.

o fato de que esse resultado estético é praticamente idêntico ao *upload* de capas de discos no Youtube, o qual até pouco tempo, não ajustava sua janela de vídeo à proporção do arquivo de vídeo, mas assumia como padrão o 16:9.

Figura 10. Planos quase idênticos na série *Ela Quer Tudo* e no YouTube.



Capa do álbum *Beautifully Human: Words and Sounds Vol. 2* como plano na série.



Capa do álbum *Beautifully Human: Words and Sounds Vol. 2* no upload do YouTube.

Fonte: Elaborado pela autora a partir da Netflix e Youtube.

Apesar de leves diferenças, o resultado final da sobreposição da capa 1:1 sobre a tela 16:9 é praticamente o mesmo. Não se trata de uma mera coincidência, mas do resultado de duas marcas tecnográficas padrões e onipresentes na nossa *experiência tecnocultural contemporânea*. Vale acrescentar que as capas de discos, atualmente, não precisam mais ser quadradas, afinal a principal forma de consumo musical hoje é o digital/streaming. Dessa maneira, a proporção das capas poderia mudar, mas como já foram assimiladas dessa forma (o que, inclusive, possibilita a identificação delas na série como capas de discos em poucos segundos), permanecem assim. No cinema, a proporção das imagens (também chamadas de “janelas”) muda conforme a obra, a direção, a direção de fotografia e a montagem e/ou pós-produção. Essa proporção de tela cria sentidos na obra também. O filme *Mommy* (2014, DOLAN), por exemplo, é quase inteiramente realizado em uma proporção de 4:3, mas em determinado momento, o protagonista interfere fisicamente nessa proporção ao abrir seus braços, em um gesto que reflete a leveza que ele vivencia naquele momento da narrativa, ampliando também a proporção de tela para 16:9.

Figura 11. Intervenção na proporção de tela em *Mommy*



Fonte: YouTube.

Menotti (2019) traz, em seu artigo *Discourses around vertical videos: an archaeology of “wrong” aspect ratios*, a arqueologia das telas/imagens verticais ao longo da história. Já no título ele aponta para a leitura da tela vertical como um erro em nossa cultura, devido à sua incompatibilidade com os padrões audiovisuais estabelecidos no Ocidente. Debruça-se ao longo do texto sobre o caso do tutorial da forma correta de gravar com o celular feito por William Bonner no *Jornal Nacional*³⁹. Na ocasião, o *Jornal Nacional* estava recebendo vídeos captados pelos espectadores com a temática “o Brasil que eu quero”. Diante do recebimento de vídeos verticais, o âncora do jornal apontou que “para a imagem ser mais bem explorada aqui na televisão (...) o ideal é que o *smartphone* fique na horizontal. Porque é desse jeito que a imagem vai respeitar o formato da tela de TV e aparecer muito maior” (BONNER, 2017). Tanto o artigo quanto a fala do tutorial de Bonner apontam para a noção de que a leitura da verticalização da tela é errada em relação a algo - o formato padrão atualmente hegemônico do audiovisual. É, inclusive, pelo menos curioso pensar que a emissora Globo, em que o *Jornal Nacional* é veiculado, se constrói no entorno de um “alto padrão” audiovisual, sendo recorrente que audiência leiga e/ou especializada se remeta ao “padrão Globo de televisão/qualidade”. O que chama atenção, ainda, é a ideia presente na fala de Bonner como a imagem que vai *respeitar* o formato de tela da televisão. Em seu documento “Princípios e Valores TV Globo no Vídeo” as

³⁹ Explicação de Bonner disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AvkP702rxKw>. Último acesso em 14/07/2020.

diretrizes de qualidade se voltam para a comunicação com a audiência, no sentido de que o todo o público consiga compreender bem as mensagens de suas produções. É por essa via que o documento traz uma orientação tecno-estética explícita, a qual aponta que se deve

Evitar a utilização de elementos de áudio e vídeo característicos das produções do Jornalismo da TV GLOBO em programas de outros gêneros, de modo a evitar eventual confusão entre a notícia e outros conteúdos, inclusive publicitários. (PRINCÍPIOS E VALORES TV GLOBO NO VÍDEO, 2009, p. 11)

As linguagens, técnicas, estéticas e gêneros produzidos dentro do território da emissora são colocados, dessa forma, em seus “devidos lugares”, apontando um jeito certo de fazer audiovisual. Buscamos esses protocolos de padrão de qualidade na Netflix também, já que o padrão referente para a série é determinado pela plataforma. Seu protocolos são tecnicamente detalhados e estão disponíveis no site *Partners Help da Netflix Studios*⁴⁰. O ambiente do *partners help* da Netflix Studios possui 6 abas acessíveis sem necessidade de login, sendo um deles o item “especificações e guias”. Nele é possível encontrar um artigo que lista as câmeras autorizadas para uso na produção de conteúdo para a Netflix. O artigo explica que:

90% do tempo total de um programa deve ser captado em câmeras aprovadas. Para conteúdo não-ficcional esse limite pode ser mais flexível. Quaisquer exceções devem ser discutidas com o líder de projeto Netflix relevante. As câmeras listadas atendem a resolução mínima e requisitos listados abaixo. Esta lista está continuamente sendo atualizada, conforme novos sistemas de câmera são avaliados. (CAMERAS AND IMAGE CAPTURE Netflix Partner Help Center, s/n, tradução nossa).⁴¹

A lista é dividida por marca de câmeras e ao final da tabela de cada marca há um link que direciona para uma pasta do *Google Drive* pertencendo ao próprio Netflix Partners. . Dentro dele, encontramos manuais mais detalhados, contendo a assinatura da Netflix e da *Production Technology Support*. Ao final da lista de câmeras há um “registro de alterações”, que elenca, com data, as alterações realizadas na lista a partir de 26 de março de 2018. Não há registro sobre as listas anteriores. No capítulo de análise voltaremos a olhar para o padrão Netflix, mas já encontramos algumas pistas sobre como se constrói. Outro ponto que nos ajuda é entender como são formados os padrões referentes na Netflix, é que o próprio site de *Partners* leva, em alguns momentos, para o site da Dolby Vision, que oferece sua certificação para realizadores/finalizadores (treinamento anual de engenheiros e operadores da Dolby, bem como conteúdos exclusivos mensais), além de diversos conteúdos que explicam como essa outra

⁴⁰ Disponível em: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us>. Último acesso em 14/07/2020.

⁴¹ 90% of the total runtime of a final program should be captured on approved cameras. For nonfiction content, this threshold may be more flexible. Any exceptions must be discussed with the relevant Netflix project lead. The cameras listed meet the minimum resolution and capture requirements listed below. This list is being continually updated as new camera systems are evaluated.

marca de tecnologia audiovisual configura e determina padrões tecno-estéticos *melhores*. Em geral, ambas as marcas, Netflix e Dolby Vision, reiteram a necessidade de padronizar processos de trabalho, especialmente para que o conteúdo audiovisual seja o mesmo nos diferentes tipos de telas em que serão exibidos - computadores, celulares e televisões, dos mais diferentes formatos, tecnológicas e épocas de fabricação, o que impacta diretamente a experiência estética do espectador. Isso reflete o que Manovich (2005; 2007) discute sobre a função da modularidade na indústria, visto que ela possibilita padronizações que elevam os níveis (quantitativos) de produção. Além disso, a padronização de procedimentos de trabalho para a produção audiovisual na Netflix, e a consciência das tecnologias audiovisuais de que os conteúdos são consumidos em uma variedade de dispositivos incalculável, também remete a algo que Manovich (2007) identifica pelo viés da remixabilidade profunda, a conectividade, especialmente no contexto de globalização. De certa forma, essa conectividade também se vincula e reforça a questão do aumento de produção. Ele entende que a maior parte da economia da grande área de Los Angeles não é entretenimento (que alcançava, na época do texto, cerca de 15%), mas o importar/exportar negócios (cerca de 60%).

uma característica comumente evocada da globalização é a conectividade - lugares, sistemas, países, organizações, etc. se tornam mais conectadas em mais formas. E a conectividade só pode acontecer com algum nível de compatibilidade: entre códigos de negócios e produtores, entre tecnologias de remessas, entre protocolos de rede, e assim por diante. As diferenças na tecnologia influencia qual tipo de conteúdo vai aparecer em cada mídia diferente. (MANOVICH, 2007, p. 80 - 81, tradução nossa)⁴²

Apontamos, assim, que o trabalho de quem organiza um audiovisual - a pessoa realizadora, montadora, diretora ou compositora de mídias - é cada vez mais juntar as partes que são conectáveis por seus atributos culturais, imaginários ou tecnoestéticos. No âmbito do audiovisual, seu trabalho pode se concretizar, *quando se coloca fora de fase*, em um processo de audiovisualizar as culturas que remixa. O aspecto próprio da linguagem herdada do cinema seria a montagem, e, nos termos de Manovich, a composição de mídias. Ainda, parece ser pela justaposição ou “reunião” de partes distintas que percebemos a diferença (de naturezas) e interpretamos seus sentidos.

⁴² *One commonly evoked characteristic of globalization is greater connectivity – places, systems, countries, organizations etc. becoming connected in more and more ways. And connectivity can only happen if you have certain level of compatibility: between business codes and procedures, between shipping technologies, between network protocols, and so on. The differences in technology influenced what kind of content would appear in different media.*

4 ARRANJO METODOLÓGICO - pensar e operacionalizar a metodologia: arranjo, procedimentos e desvios.

Nos deparamos com um *empírico que quer tudo*, absorvendo em si memórias e imagerias extensas, que se prolongam, ao serem investigadas, para tempos e espaços ainda mais “distantes” da nossa percepção imediata (o objeto empírico). Assim, nosso arranjo metodológico é uma proposta que pretende dar a ver este caráter rizomático da série, ao mesmo tempo em que identifica suas estratégias para *conter em si e exhibir* tantos tempos e espaços e dentro os prazos do mestrado e respeitando a capacidade de executar a pesquisa.

Nesse sentido, cabe pontuar que outros caminhos foram considerados para realização da pesquisa, e de certa forma ensaiados em alguns momentos, portanto a proposta metodológica aqui é uma escolha bastante consciente e determinada pelos objetivos, pelo empírico e pelos prazos. A fim de enfatizar a razão dessa escolha, trazemos no item 4.4, procedimentos tecnometodológicos, outros caminhos considerados no percurso, que apesar de não termos dado continuidade a eles, auxiliaram na identificação e percepção de elementos importantes no decorrer da pesquisa. Assim, propomos o arranjo da *flânerie*, da cartografia e da metodologia das molduras para realização da pesquisa.

4.1 FLÂNERIE

Antes mesmo de tomar consciência dos movimentos metodológicos, partimos das *flâneries* para *encontrar a pesquisa*. Sem amarras a conceitos pré-estabelecidos (com disposição de, inclusive, encontrar novas perguntas, empíricos ou teorias, diferentes das oriundas do projeto de entrada no mestrado), fruimos por diferentes espaços do audiovisual, buscando encontrar traços que nos afetavam. Mais tarde, identificamos esses percursos errantes como análogos aos percursos de *flâneurs* e de *flâneuses*. Em *Passagens*, Benjamin (2009) reúne diversos fragmentos sobre a figura do *flâneur*, incluindo suas próprias anotações e registros desse personagem em obras de diferentes autores. É possível perceber na coleção de fragmentos de Benjamin que, ao passo que a cidade vai sendo modificada, o percorrer e observar do *flâneur* também se modifica. Do mercado (de rua) às lojas de departamento, das grandes avenidas às passagens de Paris, do caminhar ao andar de ônibus, a *flanerie* permanece. Atualizada na contemporaneidade, a *flanerie* é abordada como *ciberflanerie* por Pontual e Leite (2006), aproximando o flunar pela cidade ao flunar pelo *ciberespaço*, e a figura do *flâneur* é evocada por Chagas (2019) como o *phoneur*, figura pós-moderna que flana pela cidade, mas com a

mediação do celular. Com certeza experienciamos aqui a *ciberflanerie* e percebemos a existência do *phoneur* em diferentes momentos na série ou nas pesquisas a partir dela. Porém, pensamos e propomos também o flunar *dentro* dos próprios episódios, ainda que - e especialmente porque - isso cause um estranhamento.

Enquanto a rua e a cidade são repletas de esquinas, casas, vielas, passagens, avenidas, e o ciberespaço, ou internet, são repletos de diferentes computadores e servidores conectados entre si eletronicamente, bem como de conteúdos e interfaces conectadas por hiperlinks e similares, o produto audiovisual, no seu sentido mais imediato, *parece* hermético, montado em si mesmo. A montagem temporal, em que um *frame* sucede o outro (ou um plano, uma cena, uma sequência), traz uma certa sensação da impossibilidade de tomar rumos distintos do que o enredo oferece. Parece que tende a permanecer conosco *a sensação* de que seguimos “presos” nas cadeiras de cinema, olhando o filme projetado na tela a partir da sala de projeção, inacessível para qualquer um além do projetor. E mesmo depois da experiência da televisão, do vídeo ou do computador, parece que muitas vezes ainda nos sentimos impedidos de pausar, voltar, avançar ou remixar o audiovisual. Porém, nosso empírico revela a possibilidade e a necessidade de *flanar* no audiovisual “que-parece-hermético”. Buscamos em Benjamin (2009) os princípios e apontamentos que nos ajudam a explicar essa possibilidade e encontramos o seguinte fragmento:

Os elementos temporais mais heterogêneos coexistem, portanto, na cidade. Quando se sai de uma casa do século XVIII e se entra em outra do século XVI, cai-se em um declive temporal; bem ao lado há uma igreja da época gótica, e afundamos em um abismo; mais alguns passos e chegamos a uma rua da época dos *Gründerjahre*... E subimos a montanha do tempo. Quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto. Uma casa associa-se a uma outra, não importa de que camada temporal se originam, e assim surge uma rua. E mais adiante, quando esta rua, digamos, da época de Goethe, desemboca em uma outra, por exemplo, da época guilhermina, forma-se o bairro... Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história. (LION, 1935, p. 125-126 apud BENJAMIN, 2009, p. 478 - 479)

Em uma das anotações iniciais do capítulo das *Passagens* dedicado ao *flâneur*, Benjamin (2009, p. 462) aponta que “a rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu”, é também neste sentido que flanamos pela série. Nela encontramos um território de tempos e espaços heterogêneos, de marcas do audiovisual que remetem a diferentes práticas, a diferentes épocas e contextos, e que são tornadas úteis novamente. Flunar pela série, nos parece, significa também pausa-lá, “virando na esquina” que nos afeta, que nos joga no “abismo temporal”, mas não apenas temporal, também no espaço, no imaginário, naquilo que ela aponta

como sua referência. Com isso em mente, encontramos em Benjamin (2009) os princípios da *flanerie*, os quais nos ajudam a *encontrar a pesquisa* nos percursos realizados em diferentes territórios audiovisuais, no ciberespaço, nas teorias e, também, dentro da própria série.

O *flâneur* ou a *flâneuse* são figuras que andam ou passeiam pela cidade, observando e conhecendo ela, e muitas vezes foram “lidos” historicamente como vadios, boêmios, malandros, figuras da paisagem da rua parisiense. Eram vistos assim porque passeavam (ou melhor, flanavam), não com o objetivo de chegar em um lugar, realizar uma tarefa ou ver o que os livros descrevem a seu respeito. Nesse sentido, Benjamin encontra em Proust um princípio fundamental desse tipo de passear: as preocupações literárias ficam distantes, não se está preso a nada, e repentinamente algo chama atenção porque dá prazer ao observador, mas também porque “pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir” (PROUST, 1939, p. 256 apud BENJAMIN, 2009, p. 465), o que parece estar próximo também da dúvida, que Benjamin considera o estado próprio do *flâneur*.

Assim, o *flâneur* perambula virando nas esquinas que lhe trazem esse desejo, essa dúvida, observando o que vê ou quem vê, realizando “estudos”⁴³ sobre a cidade e sobre a multidão. A partir de Jaloux, Benjamin extrai a noção de que aquele que passeia não deveria ser obrigado a se preocupar com os riscos ou regras da cidade, que se vê algo do outro lado da rua que lhe desperta curiosidade, é natural que ele deseje atravessá-la. Nos apropriamos desses princípios para flunar pela série, assistindo, apenas percebendo o que despertava curiosidade, o que trazia prazer ou que parecia esconder algo que convidava a buscar. Fomos colecionando, tirando prints e realizando anotações desses elementos curiosos, e ao passo que essas curiosidades persistiam (“apesar de meus esforços, não consegui descobrir”), fomos procurando mais a respeito delas na internet, nos territórios da Netflix, em livros, em entrevistas, na biografia das pessoas envolvidas na produção, etc. Isso nos ajudou a procurar e enxergar algo *diferente daquilo que a multidão vai ver*, outro princípio, o qual Benjamin encontra no verbete *flâneur* do dicionário Larousse⁴⁴, a respeito dos olhos abertos e ouvidos atentos do *flâneur*. Este último princípio, de buscar algo diferente do que a multidão vem ver, também está de acordo com os da nossa linha de pesquisa, que busca perceber o audiovisual a partir de perspectivas estranhas, não naturalizadas - porque quem assiste uma série na Netflix, provavelmente está interessado em seu conteúdo, narrativa e enredo. Buscamos olhar a série desde outro lugar. Para

⁴³ Na página 497 de *Passagens*, Benjamin (2009) usa a palavra *estudos* também entre aspas.

⁴⁴ Benjamin aponta a referência exata como: Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel*, Paris, 1872, vol. VIII, p. 436 (verbetes: “Flâneur”).

tornar potencializar o flunar *dentro da série*, precisamos incorporar no arranjo metodológico outros procedimentos, os quais se encontram no âmbito da metodologia das molduras.

4.2 MOLDURAS

A metodologia das molduras é desenvolvida a partir da tese de doutorado de Suzana Kilpp (2002), *Ethnicidades televisivas - Sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos*. Nela, Kilpp dá a ver os *mundos televisivos*, os quais constroem pessoas, objetos, durações, fatos e acontecimentos, ou seja, as *ethnicidades televisivas*. O conceito de ethnicidades resulta da discussão sobre sentidos identitários e identidade⁴⁵, a qual a autora entende como algo muito rígido para a formulação que busca. Assim, o problematiza a partir de *ethos*, para chegar, ainda mais flexível, a *ethnicidades*. Em sua pesquisa, Kilpp investiga as ethnicidades televisivas (as emissoras, os canais, os gêneros, os programas, as grades de programação, etc), mas outras, em outros “mundos” (de jogos, da *web*, da ecologia audiovisual, etc), também podem ser trabalhadas⁴⁶, já que cada um desses meios produzirá ethnicidades próprias, do seu modo. Cabe evocar Orlandin (2019), que bem sintetiza as ethnicidades como *construtos midiáticos*.

A construção da metodologia passa por três eixos, as ethnicidades, os imaginários e as molduras, mais as categorias de análises dentro “dentro” das as molduras: as moldurações e os emolduramentos. Assim:

- a) as ethnicidades são os construtos midiáticos e podem se referir a cada mundo/meio, como ethnicidades televisivas ou ethnicidades cinematográficas. A exemplo, no episódio 6 da série acontece uma exposição coletiva, que se trata de um construto audiovisual de uma exposição de arte, agenciado por imaginários e molduras, e que pode ser uma *ethnicidade da série*. Já ethnicidades da Netflix, podem ser apontadas como o catálogo, o algoritmo e o usuário;
- b) os imaginários são mediações ou marcas da cultura, os quais são compartilhados pela sociedade e, por isso, a comunicação ocorre, visto que sem um compartilhamento de

⁴⁵ Consideramos muito importante destacar a diferença entre identidade e *ethnicidade*, uma vez que a narrativa da série pode ser observada pela noção de identidade cultural. Reforçamos que não buscamos tratar aqui do sentimento da mulher afro-descendente, ou de qualquer outra mulher, e ainda de qualquer outra identidade cultural. Nos voltamos para as *ethnicidades* audiovisuais na série *Ela Quer Tudo*.

⁴⁶ O que de fato aconteceu em diversos trabalhos. A pesquisa se configura, assim, como uma espécie de teoria fundante da linha de pesquisa mídias e processos audiovisuais da Unisinos, e é empregada em muitas teses e dissertações.

imaginários, não há comunicação/compreensão. Cabe destacar que Kilpp (2002) aponta que ao mudar a sociedade ou o imaginário da sociedade, os sentidos agenciados também mudarão;

- c) as molduras são ilusões de bordas que delimitam territórios de sentidos, fazendo alusões aos *frames*, janelas e batentes, mas que não precisam ser, necessariamente, delimitações na forma de um quadro. Por exemplo, “Originais Netflix” é uma moldura que delimita um território de sentidos, assim como o logo das emissoras de televisão durante a exibição dos seus programas, também é uma moldura;
- d) as moldurações, que estão dentro do eixo das molduras, são procedimentos técnicos ou estéticos empregados na produção de sentidos, como o ângulo do enquadramento da câmera, as lentes utilizadas na produção, o tratamento de cor ou a própria montagem;
- e) e os emolduramentos, também dentro do eixo de molduras, que se trata da negociação de sentidos com o receptor, ou melhor, da moldura-corpo do receptor, a qual percebe os sentidos desde um imaginário, uma cultura e muitas experiências próprias. Em outros termos, pode-se entender o emolduramento como os sentidos negociados entre emissor e receptor. Kilpp (2002, p. 29) afirma que

Penso no corpo do espectador como moldura, pois, se a percepção das imagens se dá por seu reconhecimento ou por associação delas a imagens pré-existentes na memória, como diz Bergson (1999), é nos atravessamentos dos corpos-moldura que se produzem os sentidos - uma certa montagem das imagens e das molduras, uma experiência singular delas.

Ainda que possamos mapear os imaginários, não é possível prever de antemão os emolduramentos individuais de cada pessoa que assista a série. Entretanto, entendemos que no caso da pesquisa o emolduramento ocorre entre o empírico e a própria pesquisadora.

É importante descrever, também, a operacionalização da metodologia. Certamente nos empenhamos em esquematizar visualmente os eixos, arranjando e justapondo as imagens no que chamamos de *pausas*, que explicaremos mais adiante, mas no momento podem ser entendidos como “agrupamentos” de imagens com afinidades e contrastes, bem como com a intervenção de desenhos, marcas ou esquemas que tornem mais perceptíveis as molduras. Contudo, entendemos que a imagem, como aponta Flusser (1985) é “lida” de forma circular, em que um elemento acrescenta significado ao outro, e retorna novamente, com novos sentidos. Isso não parece garantir a mesma “ordem” de leitura circular para todos que olhem nossos esquemas e imagens selecionadas. Por outro lado, a linearidade para Flusser seria própria do texto, então com a escrita podemos tornar linear a percepção circular sobre as imagens (e sons).

Na prática, isso nos ajuda a relatar. Falaremos mais sobre a função do texto no subcapítulo 4.3 a respeito do cartografar. Assim, operacionalizar a metodologia passa por procedimentos com e nas imagens, mas também pela descrição textual do que vemos, percebemos e autenticamos.

O procedimento de partida com/nas imagens é uma ferramenta essencial da metodologia das molduras: a dissecação. Se em alguns momentos assistimos aos episódios menos interessadas no que já compreendemos e mais naquilo que desperta curiosidade ou prazer, suscitando dúvidas ou perguntas, em outros podemos nos movimentar livremente pelas *imagens/frames* extraídas(os) da série dissecada. Kilpp (2010b) descreve a dissecação como subsidiária da cartografia e da desconstrução, e traz uma palavra central no processo de dissecar um audiovisual: *desdiscretizar*. Para a autora, a imagem técnica do audiovisual é sempre discreta, podendo ser desdiscretizada pelo procedimento também técnico da dissecação que

Ao intervir nos materiais empíricos, ela dá a ver as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que não têm sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir os sentidos. (...) para adentrar a telinha e ultrapassar os teores conteudísticos da TV - que nos cegam e ensurdecem em relação aos procedimentos técnicos e estéticos que são o modo *sui generis* da mídia produzir sentido - é preciso matar o fluxo, desnaturalizar a espectação, intervir cirurgicamente nos materiais plásticos e narrativos, cartografar as molduras sobrepostas em cada panorama, e verificar quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentidos. (KILPP, 2010b, p. 28 - 29)

Um dos procedimentos possíveis para desdiscretizar a imagem técnica são as intervenções visuais, desenhos ou marcas, que mencionamos antes. Além disso, utilizamos o texto e a montagem das imagens da série com outras imagens das *fleneries-dissecações* que realizamos e descrevemos mais detalhadamente no item 4.4, procedimentos tecnometodológicos. Esses procedimentos geraram um banco de mais de 1400 frames, além de anotações sobre falas e sons da série, os quais foram despertando a curiosidade e dizendo *algo sobre* o que buscamos - e que nunca conhecemos a totalidade do que é buscado. Assim, partimos para investigar mais a respeito disso que nos afetava a partir das imagens extraídas. As buscas foram feitas em sites não acadêmicos, em artigos, em livros e em outras obras audiovisuais. Essa investigação posterior, que entendemos também como um processo de dissecação porque ajuda a desdiscretizar a imagem técnica, nos levou novamente à *flanerie* e à necessidade de descrever os caminhos percorridos até o *encontro com a pesquisa*. Assim, chegamos ao terceiro “momento” metodológico, as cartografias.

4.3 CARTOGRAFAR (RECOLHER, COLECIONAR E MONTAR)

Flanando pela série e pelo seu entorno, *encontramos* a pesquisa. A partir da *flânerie* e das (ou nas) dissecações, construímos diários de campo que detalham os caminhos percorridos, incluindo *prints* e intervenções neles para destacar nossas percepções. Geramos arquivos longuíssimos, com anotações e observações que muitas vezes levaram a “becos sem saída” e outras que instigaram a seguir procurando. A cada entrega exigida dos relatórios de pesquisa, fomos extraindo partes, ideias e potências desses arquivos extensos e dispersos, o que levou aos *encontros com a pesquisa*. Isso foi se repetindo e se rearticulando com as novas perguntas construídas em cada etapa.

Lembramos de Benjamin (2009, p. 465), então, quando diz que “o *flâneur* compõe seus devaneios como legendas para as imagens”. Para “legendar” as imagens da série com os “devaneios” da *flânerie*, buscamos na cartografia a atitude e possibilidade de relatar o percurso rizomático por *Ela Quer Tudo*. Deleuze e Guattari (1995) descrevem, como princípio da cartografia no revelar de um rizoma, a impossibilidade de justificação a um modelo estrutural ou gerativo. Um rizoma é da ordem do mapa, não tem hierarquia entre os elementos. Possui diversas entradas e saídas, conectáveis umas às outras, configurando um mapa que pode ser expandido. Como a série encapsula uma infinidade de tempos e espaços que não conseguimos mensurar, o texto busca expor essa multiplicidade, descrevendo os percursos realizados, bem como as estratégias empregadas formalmente para se construir como um território anacrônico. É também o movimento cartográfico que permite *produzir a pesquisa* a partir da *flânerie*, afinal, segundo Kastrup (2007), a cartografia propõe a exploração de um território e seu reconhecimento, e utiliza “encontros” que acontecem através do perder-se atento, transformando a percepção do pesquisador, possibilitando uma articulação com o restante do rizoma. Para Costa (2014) esse encontro nunca acontece sem um nível de violência, um atrito que muda o pesquisador. Encontramos assim, afinidades entre os dois movimentos - o de se perder na como *flâneuse* e o de mapear o percurso, na cartografia - que possibilitam desconstruir o objeto e experimentá-lo de outra forma.

Dois fragmentos que encontramos nas *Passagens* de Benjamin (2009) sobre o *flâneur*, muito distintos em objetos, mas muito próximos em processo e método, nos remetem às cartografias. O primeiro descreve o passeio do flâneur em seu quarto⁴⁷, em que o pai propõe ao filho a possibilidade de passear pelo assoalho. O segurando pela mão, dá voltas no quarto enquanto descreve o que “viam” (imaginativamente) pela “cidade” - palacetes, praias, ruas,

⁴⁷ Como os fragmentos de *Passagens* são buscados em numerosos lugares, explicitamos aqui que o fragmento do passeio no quarto está creditado por Benjamin assim: “*Um texto do jovem Kierkegaard, segundo Eduard Geismar, Soren Kierkegaard, Göttingen, 1929, pp. 12-13.*”

transeuntes, veículos, confeitarias, etc. O segundo fragmento⁴⁸ se trata de uma *flânerie* gastronômica. O que se descreve são os aspectos estéticos de um cardápio de restaurante, número de páginas, quantas dizem respeito a quais tipos de produtos ou pratos, tipos de letras, tipo de páginas, quantidades de entradas, sopas, carnes, legumes, taças e o tipo de encadernamento. O resultado do estudo da *flânerie* parece ser uma cartografia que descreve os percursos que afetam o flâneur-cartógrafo.

Canevacci (1997), ao descrever o *método benjaminiano*, toca na *montagem* como método, em que dados são selecionados e montados com um encadeamento lógico, realizando “uma constelação que possa ter o senso luminoso do conhecimento” (CANEVACCI, 1997, p. 106). O autor transcreve uma longa citação de Benjamin que exemplifica esse método, e afirma que sua montagem de dados coletados, naquela citação, já constitui também *uma interpretação*. Ainda, o autor também toca no *despertar*, um “rito de passagem” do estado do sonho para um outro estado, que implica perceber a re-construção de fatos “históricos”, a qual pressupõe necessariamente a destruição. Esses apontamentos nos remetem ao processo que estamos realizando nesta pesquisa: nos perdendo pelo objeto, desmontando ele, destruindo as interpretações que aderimos no início, e depois aproximando de outras imagens e percursos, buscando remontar os novos sentidos encontrados em cartografias. As cartografias e montagens de Benjamin, se assimilam a coleções, que o próprio autor entende como a reunião de coisas que são extraídas de seu contexto original, e integradas, com outras coisas, nesse novo sistema histórico, as coleções. Assim, para Benjamin “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (...) Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida.” (2009, p. 240).

Chamamos nossos mapas, ou coleções, de *pausas*. Nos inspiramos em Abreu (2011), para quem a exposição de coleções inclui uma seleção das peças mais significativas, as quais mostram a força da coleção. Essa força está ligada também com a produção de visibilidades através da montagem da exibição, e a exibição não significa o fim da coleção, mas uma *pausa*. Ou seja, os movimentos do colecionador, permanecem acontecendo: recolher, classificar e exhibir. Cada exibição é uma pausa neste processo de produzir visibilidades e potências da coleção, configurando tais pausas como estados transitórios e não definitivos. Na prática desta pesquisa, podemos mencionar os estágios de entregas de relatórios, como o seminário de dissertação ou o exame de qualificação, que continham as exposições de potências do colecionado até aquele momento. Além disso, também consideramos o caráter rizomático da

⁴⁸ Está creditado por Benjamin assim: “Julius Rodenberg, *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht*, Leipzig, USIEZ, pp. 43-44.”

metodologia que, conforme mencionado, Deleuze e Guattari (1995) apontam ser um mapa que sempre pode ser expandido, e que tem a “forma atual” como temporária, transitória, o que é conhecido até o momento. Por fim, a transitoriedade das coleções também se revela em seu arranjo com o eixo dos imaginários mencionado no item 4.2, da metodologia das molduras, uma vez que com a passagem do tempo, novas atualizações se dão nos devires da cultura, e desse modo, os imaginários podem (e provavelmente são), modificados. Assim, retomar essa pesquisa sob a perspectiva de um outro imaginário também mostraria a transitoriedade dos arranjos aqui feitos⁴⁹.

4.4 PROCEDIMENTOS TECNOMETODOLÓGICOS

A questão dos procedimentos tecnometodológicos na pesquisa surgiu a partir das discussões propostas nas reuniões do grupo de pesquisa TCAv (ao qual este trabalho é vinculado). Ao longo de 2019, os docentes líderes do grupo propuseram aos discentes discussões e análises das metodologias empregadas em trabalhos defendidos naquele ano. Com essas discussões, surgiu a necessidade de mapear e compreender formas produtivas de *lidar*, *manusear e explorar* os objetos empíricos. No mesmo ano também ocorreram discussões no grupo sobre os *media labs*, que nos levaram novamente à necessidade de compreender procedimentos laboratoriais, de ordem técnica, da pesquisa em comunicação. Ao final do ano, foi organizado um grupo de trabalho voltado para o estudo e levantamento de procedimentos técnicos empregados nas pesquisas defendidas nos últimos anos no âmbito do grupo, e que refletissem as discussões desenvolvidas ao longo de 2019. Participei do levantamento, produzindo dois textos do banco de tecnometodologias⁵⁰ do TCAv, o que me levou a perceber a importância de destacar também esses procedimentos, princípios e lógicas - afinal, a descrição relata os experimentos e tentativas, caminhos e desvios da pesquisa, bem como possibilita ao leitor compreender de que lugar e sob quais condições a pesquisa é escrita e desenvolvida, além de contribuir, de alguma forma, com o repertório do grupo para colegas que venham a desenvolver seus trabalhos futuros. Aqui se trata, então, de um fragmento de uma espécie de diário de campo que se concentra sobre os aspectos técnico audiovisuais da pesquisa.

⁴⁹ Contudo, não entendemos que a pesquisa tenha um “prazo de validade”, mas que ela é realizada no campo comunicacional, mutável, expansível, atualizável.

⁵⁰ Os textos produzidos pelo grupo de trabalho de Tecnometodologias está disponível em <https://tecnoculturaaudiovisual.com.br/category/tecnometodologias/> Último acesso em 24/10/2020.

Como mencionamos na parte introdutória do capítulo metodológico, partimos aqui de duas outras possibilidades contornadas para a realização prática da análise. Isso nos provocou pensar também a respeito do caráter tentativo e experimental da pesquisa em comunicação, a qual pode, por vezes, parecer distante do *laboratorial* ou *científico*.

O primeiro caminho foi a ideia de “organizar” as imagens recolhidas que apontassem para referências de fora da série, uma vez que observamos uma presença constante delas ao longo das suas duas temporadas, antes mesmo de compreendê-la como uma antologia audiovisualizada. Alguns desses movimentos foram testados com as capas de discos que aparecem como *inserts* na série. A ideia, nesse caso, seria mapear todas as referências encontradas ao longo das duas temporadas de *Ela Quer Tudo*, tentando compreender quais tempos, territórios, gêneros, abordagens, movimentos, etc, são evocados na série. Abaixo segue uma figura que ilustra uma das tabelas organizadas com as capas de discos que aparecem, como planos, no episódio 4 da primeira temporada.

Figura 12. Exemplo de mapeamento de referências citadas

Temporada 1 - Episódio 4 | #LuvIsLuv (SEXUALITY IS FLUID)

IMAGEM	Artista	Álbum	Música	ANO	Gênero/Estilo (do álbum)
	Floetry	Floetic	Say Yes	2002	Gênero: Hip Hop, Funk / Soul Estilo: RnB/Swing, Neo Soul
	The Emotions	Rejoice	Don't Ask My Neighbors	1977	Gênero: Funk / Soul Estilo: Soul
	Ibrahim Ferrer - Buena Vista Social Club (feat. U2 & Coco Freeman)	Rhythms del Mundo	I Still Haven't Found What I'm Looking For	2006	Gênero: Jazz, Rock, Latin Estilos: Alternative Rock, Free Jazz, Afro-Cuban, <u>Bossanova</u> , Pop Rock
	Meshell Ndegeocello	Bitter	Fool Of Me	1999	Gênero: Funk / Soul, Blues, Folk, World, & Country Estilo: n/a

Fonte: Elaborado pela autora.

Já a segunda possibilidade, que em certa medida permaneceu, seria inspirada nas metodologias dos estudos de intermedialidades, e o pesquisar “*a poética histórica da intermedialidade* (...) ou uma taxonomia das técnicas básicas que transmitem a diferença

medial” (Pethó, 2011, p. 43)⁵¹. A proposta inicial imaginada a partir disso seria organizar, também em tabelas ou similares, as diferentes naturezas imagéticas que fossem identificadas a partir das noção de molduras, moldurações (KILPP, 2003) e marcas tecnográficas (CAESAR, 2014; 2019), ao longo da série. Após, em cada cédula ou página, colocar a imagem com a descrição das suas características e/ou genealogia de emprego poético delas no audiovisual, a fim de organizar as coleções/cartografar os caminhos de pesquisa. Nesse sentido, é possível pensar nas próprias capas de discos e no exercício feito ao longo da pesquisa de pensar sua proporção 1:1, que permanece como tal, mesmo em um ambiente digital o qual dispensa o formato quadrado da embalagem. Contudo, ainda assim é utilizado e permite a identificação dessas artes como capas de discos, ou outras obras musicais (*singles*, por exemplo). Ainda, as capas de discos são uma proposta visual para o universo ou criação presente nas músicas que compõem o álbum, operando de forma similar às aberturas de séries e filmes.

Ainda que este não tenha sido o procedimento escolhido, é útil trazer uma breve reflexão sobre a taxonomia, pois ela parece se relacionar com os princípios filosóficos e metodológicos nos quais esta pesquisa se fundamenta, além de traduzir em termos práticos o que se buscou fazer. Para Bicudo (2004), a taxonomia seria a ciência primeira, que muitas vezes é menos valorizada que as outras, já que pode ser erroneamente compreendida como uma ciência que “simplesmente” dá nome aos seres a partir da sua identificação. Contudo,

Identificar não é simples. Ao contrário, é somar conhecimento, é realizar primeiro uma profunda análise para, só depois, efetuar a síntese desse conhecimento e chegar a um "simples" nome: o nome da espécie, do gênero, ou do que for. Não se deve confundir a tarefa do taxonomista com a de um sacerdote, que aplica um nome já definido. O taxonomista jamais aplica, ele *conclui o nome* (BICUDO, 2004, p. n/a, grifo nosso).

Além disso, o autor traz que não é possível falar de uma “taxonomia moderna”, como se fala naquele campo científico, porque isso implicaria em falar de genética, citologia, ecologia, etc, modernas também - coisas que não existem, já que a ciência “*evolui ao se atualizar no uso das ferramentas e dos subsídios de outras*” (BICUDO, 2004, p. n/a, grifo nosso), o que não permite uma divisão da ciência moderna e da antiga, e ainda nos permite aproximar a taxonomia do pensamento bergsoniano. Por fim, Bicudo menciona que a taxonomia não identifica espécimes (indivíduos), mas espécies (grupos), mesmo que conhecer as diferentes formas que indivíduos de uma mesma espécie possam ter seja importante. Nesse

⁵¹ Tradução nossa. No original “*the historical poetics of intermediality (...) or a taxonomy of the basic techniques that convey medial difference*”.

sentido, analisar a série com uma postura/perspectiva taxonomista se daria não pelo catalogar individual das capas de discos, digamos - mesmo que conhecer as diferentes maneiras que elas podem se apresentar fosse importante - mas sim compreender o arranjo comum do grupo/espécie de imagem do qual fazem parte. Ademais, a taxonomia contém, entre seus procedimentos, a dissecação, que permite compreender as partes e especificidades de cada espécie, geralmente “escondidas” sob a pele, órgãos, folhas, flores, sob a terra, etc, a fim de nomeá-las.

Desse modo, a proposta de uma taxonomia do intermidial a partir da série, ou da ecologia midiática que a série dá a ver, passaria por uma análise minuciosa das “espécies” ou “gêneros” de molduras e/ou marcas tecnográficas encontradas, a fim de *concluir* quais seriam seus nomes. Imaginávamos, assim, ser possível imergir nas lógicas, narrativas, sentidos e/ou poéticas presentes em cada uma das mídias/linguagens evocadas na série: capas de discos, pôsteres de divulgação, capas de filmes, retratos promocionais de celebridades, fotografia de rua, fotografia de arquitetura, *selfies*, etc. Foi com essa proposta em mente que procedemos ao processo de extração dos *frames* dos episódios, procedimento que consideramos a operacionalização da dissecação mencionada na metodologia das molduras.

Para colocar em prática a dissecação, foi necessário gravar a tela com a série rodando para abri-la em um *software* de edição de vídeo. Isso porque o navegador de vídeo da própria Netflix não oferece precisão ao “passar” para frente a para trás, permitindo apenas pulos de 10 segundos, por exemplo, mas não de 1 ou 2 frames, o que em alguns casos foi necessário na dissecação. O *player* da Netflix também não oferece a opção de *fast forward*, o que dificultou uma “varredura” mais rápida que se fez necessária em alguns momentos. Utilizamos então uma extensão do Google Chrome para realizar a gravação, o Screen Recorder⁵², pois ele não deixa marca d’água com o logo da extensão no vídeo final e também não possui limite de tempo de gravação. Optamos por gravar sem legenda, já que a sobreposição de textos gráficos também ocorre dentro da série. Por fim, abrimos os episódios gravados no Adobe Premiere, que possui ferramentas adequadas para a extração dos *frames*, permitindo salvá-los no local que indicarmos, e automaticamente gerando o nome do arquivo com o tempo exato do vídeo e do arquivo de vídeo em que podemos encontrá-lo novamente. Por exemplo, um dos *frames* teve o nome gerado automaticamente pelo Adobe Premiere como “E10-1.00_28_36_17.Still092”, em que E10 indica o episódio, 28 o minuto do arquivo de vídeo do qual foi extraído, 36 os segundos

⁵² Disponível em <https://chrome.google.com/webstore/detail/screen-recorder/hniebljpgcogalllopnjokppmgbhaden> último acesso em 20/06/2020

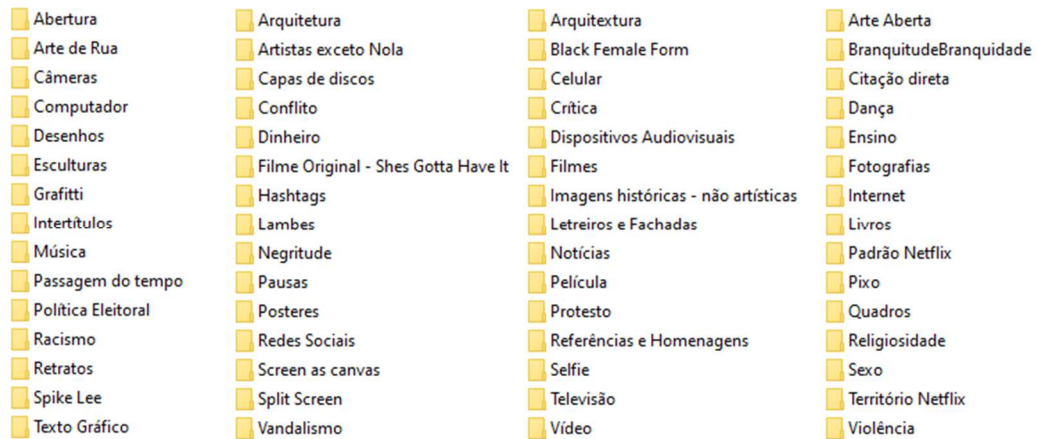
e 17 o *frame* daquele segundo (cada segundo tendo 24 *frames*), e “*Still092*” indica a numeração em relação aos *frames* extraídos anteriormente daquele arquivo, ou seja, do episódio 10, esse foi o 92º *frame* extraído. Isso é útil porque facilita o retorno à imagem congelada na dissecação de volta ao fluxo audiovisual, entre outras imagens, mas com os sentidos da análise presentes na nossa percepção.

Ao escolher qual *frame* extrair, sempre tivemos em mente a multiplicidade de naturezas imagéticas, mas não nos limitando ao que já entendemos e compreendemos a respeito delas. Isso quer dizer que ao assistir, não pensávamos apenas “aqui tem uma fotografia”, “aqui tem um vídeo feito com celular” e “aqui tem uma pintura”. Buscamos permanecer abertas às imagens que nos afetavam, extraíndo também *imagens* em um sentido mais amplo, como inspira Ranciére pelo conceito de *imagéités* - frases, músicas, danças, expressões de religiosidade, a arquitetura, e outras. Mais adiante voltamos a extrair novos *frames*, conforme novas percepções foram sendo identificadas. Em um primeiro momento organizamos essas imagens extraídas por episódio, em pastas no HD. Depois, sentimos a necessidade de criar outras duas pastas. Uma contendo todas as imagens extraídas (que até agora totaliza 1439 *frames*) e outra contendo todas as imagens, exceto *frames* da abertura ou dos créditos finais (1097 *frames* até agora). Criamos também outras pastas para organizar a multiplicidade de naturezas. Conforme dissecamos a série, percebemos outras coleções possíveis, ora tecnostéticas, ora temáticas, e abrimos novas pastas.

Entretanto, como esse procedimento de extração dos *frames* gerou um banco de mais de 1400 imagens, desde a abertura até os créditos finais, esse número de imagens acabou inviabilizando um levantamento detalhado e total das referências/citações dentro do prazo do mestrado, além de dificultar uma taxonomia de cada um *dos tipos* de imagens, já que cada um, sozinho, poderia resultar uma dissertação própria. Procedemos para as tentativas de arranjar e rearranjar as imagens recolhidas, dentro de outras categorias.

Nesse dado momento, não havia nem o entendimento de antologia audiovisualizada, nem de quais multiplicidades exatamente nos debruçaríamos a atenção da pesquisa. Como forma de tirar as preocupações e interesses paralelos da pesquisa do centro da atenção do pesquisar - *flanar* e cartografar - foram criadas pastas com todos os agrupamentos possíveis que chamaram atenção ao longo da extração dos *frames*. As pastas foram criadas em um HD externo, a fim de depois duplicar as imagens pertinentes para cada uma delas e perceber quais “grupos” (pastas) se revelavam mais produtivos para a pesquisa. Foram geradas 60 pastas.

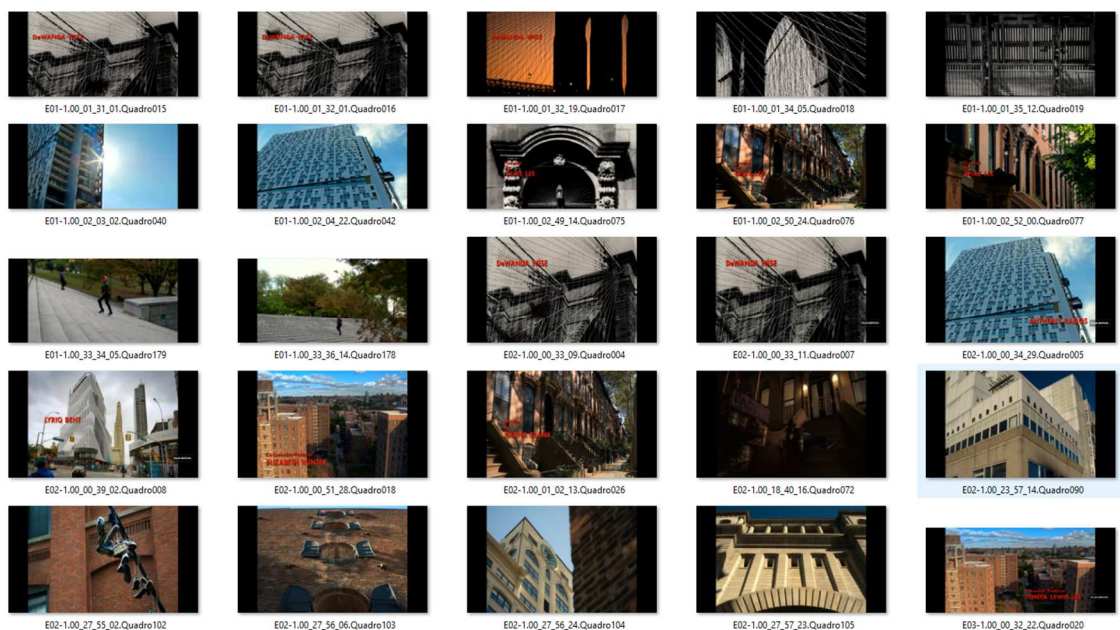
Figura 13. Pastas para organização inicial das pausas.



Fonte: Elaborado pela autora.

A seguir, buscou-se organizar os *frames* extraídos dentro das pastas, podendo um *frame* estar em mais de uma pasta. Nem todas as pastas foram preenchidas, pois conforme fomos avançando nessas operações, foram se revelando potências que respondiam questões e objetivos da pesquisa, bem como auxiliavam a melhor colocá-los.

Figura 14. Amostra das imagens dentro da pasta “arquitextura”



Fonte: Elaborado pela autora.

Além da organização dessas imagens dentro das pastas, também foram anotadas as menções em falas e ocorrências sonoras que se relacionavam com citações e naturezas múltiplas, que intuímos constituir a pesquisa. A partir do agrupamento das imagens em pastas, passamos a reunir elas, os resultados da *flanerie*, cartografia e anotações de falas e sons em esquemas e pausas. Para isso, utilizamos as ferramentas *Lightshot* e *Photoshop*, produzindo as figuras que aparecem ao longo do trabalho.

No último procedimento nos debruçamos sobre o aspecto sonoro da série. Para isso, abrimos os episódios novamente no Adobe Premiere e exportamos apenas a faixa sonora em formato MP3. Isso possibilitou ouvir apenas o som dos episódios. Utilizamos o aplicativo para Android (celular) chamado *Reprodutor de Música* do desenvolvedor *Music Player* e o *Groove Música* da *Microsoft* para ouvir no computador o som da série. A dissecação se deu por descrição dos elementos sonoros. Fomos ouvindo os episódios e descrevendo os elementos ouvidos - quais eram, suas características e “efeitos” percebidos. Por exemplo, quando alguém falava, era anotado VOZ e alguma descrição a respeito, como VOZ GRAVE, VOZ MÉDIA ou VOZ PRÓXIMA, VOZ DISTANTE. Ouvimos mais de uma vez para detalhar melhor essas impressões e efeitos, tentando compreender como os diferentes elementos se relacionavam entre si. O resultado dessas descrições pode ser visto no item 5.1. do trabalho, sobre colisão e continuidade na banda sonora.

5 PAUSAS PARA EXIBIR COLEÇÕES

Apesar dos mapas abaixo serem autônomos, platôs, refletindo seu caráter rizomático, a organização da ordem (que sempre é arbitrária) das pausas aqui trabalhadas, reflete mais ou menos a ordem em que se deu o processo de descoberta sobre cada uma delas. Primeiro nos deparamos com a interrupção do fluxo audiovisual para exibir imagens que, numa percepção mais inicial, pareciam não contribuir diretamente com a *história* na série. Essa interrupção que parecia sem um sentido *narrativo*, inicialmente, nos afetou durante toda a pesquisa, se somando a alguns conceitos que fomos descobrindo no decorrer da investigação. Em primeiro lugar, porque nos chamam atenção para algo externo à série, como as capas de obras musicais. Isso nos fez querer buscar mais a respeito dessas capas, entender que referência era aquela, o que a série construía de sentido sobre ela e ela sobre a série. De certa forma, prolongamos a interrupção narrativa ao realizar essa busca. Mais tarde encontramos a interrupção no teatro épico de Brecht, a partir de Benjamin, que parecia dialogar com esse “prolongamento” da interrupção, se tornando fundamental para desenvolver a percepção da série como uma antologia audiovisualizada.

Aos poucos percebemos nestas imagens, que interrompem, uma potência de (re)mixagem, como a extração de um *sample* de uma música que compõe outra, mas carregado também da sua referência, da sua memória, citando de onde aquele “*sample*” foi extraído - nos apoiamos na remixabilidade profunda de Manovich (2005; 2007) para compreender a viabilidade técnica dessa reunião de imagens, bem como a forma pela qual elas refletem a tecnocultura contemporânea. Ao passo que a série foi sendo dissecada, com uma especial atenção aos elementos audiovisuais de múltiplas naturezas, pudemos também encontrar outras aproximações à ideia de um *sampleamento* e até mesmo encadeamento de ideias e referências na constituição da obra, o que foi decisivo para a formulação da proposta de antologias audiovisualizadas. Assim, buscamos mapear os elementos de citação ao longo da série, encontrando uma infinidade de imagens, mas também nomes e referências mencionadas nos diálogos, objetos integrados no cenário, figurino, etc, e que retomamos na cultura da citação. Nesse mesmo movimento de dissecação, encontramos duas naturezas imagéticas distintas bastante significativas: a câmera intradieética, que dá a ver parte da audiovisualização da cultura contemporânea, e o filme na série, ou como a série coloca em comparação as imagens da década de 2010 com as de 1980 de forma recorrente e, ainda, como ao mergulharmos no filme, ele nos dá pistas e apontamentos para outros tempos da tecnocultura audiovisual. Depois, [mais] conscientes das diferenças de naturezas e multiplicidades dos elementos audiovisuais,

percebemos o padrão Netflix, que se tenta invisibilizar/esconder, ao mesmo tempo em que estabelece o que é a tecnoestética correta e adequada, e o que é aquela diferente. Ao flunar pelas regras instituídas pela Netflix, encontramos uma chave para a última pausa que desenvolvemos, a arte aberta, a qual se contrapõe às orientações da plataforma de evitar chamadas de atenção para a produção da obra. Nesta pausa, a série se revela como uma narrativa sobre o processo de produção e formação artística, retomando os itens anteriores. Por fim, realizamos uma dissecação sonora, escutando o som de episódios sem o visual, e pudemos refletir a respeito da modularização e multiplicidade de naturezas, fontes e tecnografias presentes na banda sonora da série, bem como de que maneira ela busca criar sensações de continuidade.

5.1 PAUSA ZERO E SEIS: COLISÃO E CONTINUIDADE NA BANDA SONORA

Uma das primeiras descobertas que fizemos ao longo do processo de desenvolvimento desta pesquisa foi a possibilidade de “atualizar” a lista de conflitos dos/nos planos que Eisenstein (2002) elenca em *A Forma do Filme*: conflito gráfico, conflito de planos, conflito de volumes, conflito espacial, conflito de luz, conflito de tempo e etc. Assim, percebemos que com o desenvolvimento de diferentes tecnologias audiovisuais (em quaisquer estágios dos processos de produção, difusão ou consumo), podem resultar também em diferentes tecnoestéticas que, em um contexto de remixabilidade profunda, são passíveis de justaposição em um mesmo audiovisual. Desse modo, as múltiplas naturezas técnicas audiovisuais, com suas estéticas próprias, acabam por integrar a lista de conflitos entre planos, na esteira do que propõe Eisenstein. Nesse sentido, o conflito proposto pelo autor é da ordem da colisão, da dialética, que reflete nossa percepção sobre as coisas do mundo sempre *em relação* umas às outras, fundando-se filosoficamente em um dinamismo, em uma *evolução constante* pela interação de dois opostos.

Antes de avançarmos, devemos uma explicação. Por que *zero e seis*, simultaneamente? A ordem é, como exposto, arbitrária. Assim, optamos por buscar um “ponto inicial” (que se desdobra nas demais pausas a seguir), que também se fez presente “no final” - as questões de conflito, colisão e continuidade (ou os opostos dela, a interrupção e a descontinuidade), permeiam o trabalho e as afecções provocadas pelo objeto empírico desde o início da pesquisa. O conflito do plano do rosto das personagens da série, captado por uma câmera Arri Alexa, lentes Leitz e processamento HDR10 Dolby Vision (que compõem o que chamamos de padrão Netflix), justaposto no fluxo com o plano (ou *insert*) de uma capa de disco estática, quadrada,

com técnicas visuais próprias, muitas vezes produzidas em épocas em que as tecnologias audiovisuais utilizadas no plano anterior sequer haviam sido *projetadas*, revela, evidentemente, um conflito tecnoestético. Por outro lado, a inserção das capas após as cenas também⁵³ tensiona a hierarquia dos elementos visuais e sonoros, dando a ver o caráter fragmentário do audiovisual, ao *visualmente chamar atenção para o som*. Com isso em mente, fomos abrindo, teórica e empiricamente, os elementos autônomos que compõem o audiovisual e percebendo cada vez mais sua fragmentação. Por fim, nosso último *procedimento tecnometodológico* consistiu na dissecação sonora, escutando o som de episódios sem o visual. Nesse procedimento, nos deparamos com uma continuidade sonora específica, marcada por uma quase onipresença de trilha musical, e repetições de recursos na banda sonora da série, cumprindo a expectativa de um som que produz a sensação de unidade dos fragmentos - e que Chion (2011) nos provoca pensar como um elemento “mistificante” do audiovisual, quando traz que Godard evidencia os cortes entre os planos sonoros. Ao mesmo tempo, a banda sonora é carregada pelo conflito entre os planos sonoros, que em alguns casos provocam, intensificam ou evocam a *sensação* da colisão, do choque, como uma experiência estética (sensorial) para além da formulação “somente” teórica ou da proposição de gramáticas audiovisuais. Desse modo, é bastante pela via do som que fomos nos conscientizando tanto do caráter fragmentário e dos elementos autônomos, quanto da montagem e da *media composing*, da interrupção e da continuidade, etc.

O primeiro fator significativo que percebemos com a dissecação sonora da série - realizada em desconexão, ou seja, sem que a imagem fosse assistida ao mesmo tempo - foi a presença quase cem por cento do tempo da música na banda sonora. Em alguns momentos, a música fica quase inaudível, com um volume bastante baixo, mas ela está presente em praticamente toda a série. Nos dedicamos a observar, então, como produz sentidos e sensações dentro da série. Com a dissecação, fomos percebendo que os eventos sonoros se organizam em unidades narrativas a partir da música de fundo, especialmente as não-diegéticas. Evocamos a provocação que Chion (2011) faz a respeito de uma possível unidade sonora equivalente ao plano para pensar em como o elemento musical foi produzindo essas unidades sonoras na narrativa e buscando compreender que unidade seria essa. Por fim, identificamos que a música delimita na série, diversas vezes, as unidades no nível da sequência narrativa (blocos de ações ou eventos que podem conter diversos planos e diversas cenas), totalizando, no primeiro episódio, 16 dessas unidades, além da abertura e dos créditos. Um bom exemplo de como a trilha musical constrói a *sensação* de sequência sonora - tendo em mente que se trata de

⁵³ Ela Quer Tudo (2017–2019) - Technical Specifications. Disponível em: https://imdb.com/title/tt3713588/technical?ref=tt_dt_spec Último acesso em: 27/02/2021.

construir uma percepção e sentido de unidade narrativa, portanto - é pelo trecho em que Nola explica como é andar pelas ruas de Nova York e ouvir diferentes *cantadas* (assédios). Logo após, há uma série de frases de diferentes personagens que não permanecem na série, mas ilustram o que a protagonista acaba de relatar. Essa série de frases também acontece no filme de 1986. Em seu diário de campo, Spike Lee (1987) as descreve como “*dogs lines*”, ou seja, frases de “cachorros”. Como ao longo do diário fica explícito, Lee entrevista diversas mulheres na etapa de pesquisa da produção e vai construindo a ideia de que todos homens são “cachorros”. Sua ideia aqui, explica, é reunir algumas das piores *frases* possíveis.

Figura 15. Unidade sonora “*dog lines*”. S01 EP01.

TEMPORADA 1. EPISÓDIO 1. UNIDADE 2.

AMBIÊNCIA SONORA DE CIDADE (CARROS, ÔNIBUS, SILVOS METÁLICOS, BUZINAS, LEVES FREADAS E BURBURINHO) COM MÚSICA E A VOZ DE NOLA SOBREPOSTAS. MÚSICA COM **BATERIA E BAIXO** MARCADOS.

MÚSICA: “WE LOVE ROLL CALL Y’ALL” DE BILL LEE E THE NATURAL SPIRITUAL ORCHESTRA. ORIGINALMENTE DESENVOLVIDA PARA O FILME “FAÇA A COISA CERTA” DE SPIKE LEE (1986).

VOZ DE NOLA: PARECER ESTAR TENTANDO FALAR MAIS ALTO QUE O BARULHO DA CIDADE. VOZ **PARECE ESTAR LONGE DO MICROFONE**. SENSAÇÃO CAUSADA POR UM EFEITO DE “ABAFAMENTO” NA VOZ DELA, MISTURADA AO BARULHO DA CIDADE.

TRANSIÇÃO SONORA COM UM “PSH PSH” DE UM HOMEM. AO MESMO TEMPO EM QUE O **SOM DA AMBIÊNCIA DA CIDADE FICA MAIS DISCRETO** PERMANECENDO APENAS UM CHIADO INDISTINTO, SEM RUÍDOS ESPECÍFICOS IDENTIFICÁVEIS. O EFEITO DE “ABAFAMENTO” NAS VOZES TAMBÉM DESAPARECE. **PERMANECE A MESMA MÚSICA NO MESMO VOLUME.** HÁ UMA ÊNFASE NAS VOZES E NA MÚSICA.

SEGUIDA DE UMA SEQUÊNCIA DE FRASES DE DIFERENTES VOZES FALADAS. A MÚSICA DÁ A SENSAÇÃO QUE AS FRASES ESTÃO RITMADAS POR ELA, SEMI-CANTADAS.

A MAIORIA DAS VOZES É DE **HOMENS**, MAS ALGUMAS **MULHERES**. HÁ DIFERENTES **SOTAQUES**. FRASES EM **ESPAÑHOL**. AS VOZES DAS FRASES SÃO **PRÓXIMAS AO MICROFONE** E EM **VOLUME E ENTONAÇÃO REGULARES** QUE NÃO COMPETEM COM OUTRO BARULHO.

EM DETERMINADO MOMENTO, ENTRA UM INSTRUMENTO MAIS AGUDO (CORDAS OU TECLAS). **PERMANECE A MESMA MÚSICA NO MESMO VOLUME**

FRASES SÃO “CADENCIADAS” PELA MESMA MÚSICA. SEM SOM DA CIDADE; ALTERNÂNCIA ENTRE VOZES E MÚSICA.

A ÚLTIMA FRASE ESTENDE UMA VOGAL (“SHIIIIIIIIIIIT”) COM A MESMA DURAÇÃO DA ÚLTIMA “FRASE” INSTRUMENTAL DA MÚSICA. HÁ UM *FADE OUT* DA ÚLTIMA NOTA AO MESMO TEMPO QUE O SOM DE CARRO “PASSANDO” (DOPPLER). IMEDIATAMENTE MUDA A MÚSICA E INICIA OUTRA CENA (PERSONAGENS, LOCAL, SEQUÊNCIA NARRATIVA).

OBS.: **NO SEGUNDO EPISÓDIO DA SÉRIE, A MÚSICA É ADAPTADA PARA UMA VERSÃO COM LETRA, “WE REP BROOKLYN” DE AHMED SIROUR.**

Fonte: elaborado pela autora.

Assim, a fala de Nola é separada das falas dos assédios, além de serem, de fato, vozes de pessoas diferentes, por dois elementos técnicos: as diferentes construções da ambiência da cidade, e pela sensação de uma distância diferente das vozes em relação ao “microfone” - ou ponto de escuta em que somos subjetivamente situados no espaço sonoro. Ainda que de fato não seja possível identificar com precisão os “planos sonoros”, conforme Chion (2011) constata, conseguimos verificar diferenças aproximadas ao plano, ou pelo menos sobre esse ponto de visualidade e ponto de escuta em relação aos elementos enquadrados visual e sonoramente. Afinal, a fala de Nola *parece* estar distante do ponto de captação sonora, enquanto

as *frases de cachorros* parecem estar mais próximas dele, devido ao efeito de abafamento da voz e “competição” da presença da voz em relação aos ruídos de cidade presentes ou ausentes em cada trecho. Cabe perceber também que aqui não necessariamente essa referência de enquadramento (ou posicionamento) sonoro - neste caso, dois - vá equivaler à quantidade de enquadramentos visuais. É interessante também descrever que nossa percepção sonora entre a diferença de sensação de distância da voz em relação ao ponto de escuta se deu *supondo* que o microfone estava mais distante de Nola Darling do que dos “cachorros”. Contudo, isso se deu mais pela presença dos ruídos em cada parte e pela *lembrança* da imagem naquele momento: Nola é de fato enquadrada com um plano mais aberto, enquanto os outros personagens têm um enquadramento mais aproximado.

Retomando então a questão da trilha musical, todas essas distinções sonoras entre as partes montadas são unificadas pela música, que permanece mesmo quando ocorre uma colisão entre a onomatopéia “psh psh” de um dos personagens da série de frases e a interrupção de parte da ambiência (ruídos) de cidade. Por fim, as frases se encerram junto com a música e a passagem de um carro (com efeito doppler), imediatamente seguidas pelo início de uma outra música, que introduz outra cena, com outros personagens, contexto, ações, etc. Esse “efeito” de delimitação de uma sequência com uma música ocorre entre praticamente todas as cenas, podendo em alguns casos ter mais de uma música em uma mesma sequência, mas não identificamos uma mesma música atravessando mais de uma sequência.

Além disso, retomamos a ideia da colisão: não é raro ocorrer a colisão abrupta entre músicas. Na realidade, esse tipo de colisão é anunciado antes mesmo da abertura da série, uma espécie de assinatura inicial. Logo após a assinatura sonora da Netflix, o “tudum”, tocam os primeiros 8 segundos da música *Raspberry Beret* da banda *Prince & the Revolution*, que é interrompida abruptamente pela inserção da frase de abertura de *Where Brooklyn At* de 2PAC e Notorious B.I.G., com uma sonoridade bastante distinta, e que também é interrompida em cada episódio por um som diferente. No primeiro, é interrompida por um *intervalo de silêncio* - sem música - que é seguido por outra sonoridade musical distinta, um piano de notas “leves”. Essas colisões entre diferentes músicas vão ocorrendo ao longo dos episódios de diferentes formas e produzindo diferentes sentidos. Duas ocorrências de colisões com a música ocorrem no primeiro episódio contrastando acentuadamente as personalidades dos personagens de Mars e Jamie.

Ao passo que as colisões einsteinianas provocam a construção de conceitos, podemos pensar como as personagens ao longo da série são construtos midiáticos, imagens técnicas, portanto, conceitos. Nesse sentido, a colisão de sonoridades “vinculadas” na série a Jamie e a

Mars, provocam a construção mútua de ambos. Não parece coincidência que ambos sejam apresentados um após o outro, com uma contraposição musical marcante - enquanto Jamie é apresentado com uma música que remete a uma sensualidade em um âmbito íntimo, *Between the sheets* de *The Isle Brothers*, Mars é apresentado imediatamente a seguir com a música *Set It Off* de *Strafe*, que também evoca o sexo, mas em um flerte voltado para a “pista” de dança, à festa, etc. Além disso, na cena de introdução de Mars ocorre uma “colisão” de fato, em que ele bate de bicicleta “na câmera” e quebra “o vidro” da tela - logo após toda uma construção romântica e sensual de Nola e Jamie, acentuando o caráter humorístico no personagem de Mars e em sua relação com a protagonista.

Outro aspecto que se destaca no contraste entre ambos é a sonoridade das suas vozes. Jamie tem uma voz grave, pronuncia as palavras com limpidez e intervalos que permitem compreender bem todos os termos, sílabas, etc, além de ter uma voz que pode ser lida como mais adulta. Cabe trazer aqui duas perspectivas que ajudam a pensar as características da voz. Em primeiro lugar, a ideia de fonogenia que Chion (2011) relata ter sido um aspecto vocal considerado na escalação de atores no início do cinema sonoro-falado, e que revela as propriedades e percepções das vozes nos registros técnicos. Por outro lado, a ideia do *locutor standard* presente nas produções publicitárias, que são previstas nos projetos e “encomendadas” para a realização de narrações audiovisuais ou peças sonoras para veiculação em rádio e afins. Esse *locutor standard* se caracteriza, por exemplo, por boa pronúncia das palavras, fala gramaticalmente correta, entre outras características e, em geral, é buscado para construir valores de marcas confiáveis, sérias, etc. Isso nos interessa especialmente pela colisão das sonoridades vocais de Mars e Jamie, pois podemos olhá-las desde a perspectiva das qualidades sonoras da voz, desde o timbre, a pronúncia, a clareza da fala, etc. Mars, por exemplo, tem uma voz em um tom mais médico, algumas vezes anasalado, além de usar muitas gírias ter dislexia, um argumento de fundo para a forma como ele fala repetindo palavras, provocando uma espécie de gagueira na construção das suas frases, etc.

Um dos momentos em que a colisão entre ambos fica mais evidente é durante a ligação de aniversário que Mars faz à Nola. A protagonista está com Jamie em sua cama, conversando em um tom suave, em silêncio (falaremos sobre isso a seguir), e o celular de Nola toca. Ela atende e Mars começa a falar, enquanto Jamie permanece em silêncio. O som alterna, ora com a voz de Nola com filtro de telefone, e Mars sem, e ora com a voz de Mars com este filtro e Nola sem. Essa alternância também ocorre com a música, quando o ponto de escuta está situado no mesmo ambiente que Mars (ou seja, sem o filtro de telefone). Ali a música toca com um volume bastante alto. Há uma sensação de confusão e incômodo sonoro presente na cena, ainda

que divertida, e que anula momentaneamente a presença de Jamie. Ao terminar a série de telefonemas, retornamos à voz de Jamie e à ausência de música.

Destacamos, a partir da ideia de colisão também, as sensações de silêncios que ocorrem ao longo dos episódios. Assim como na abertura há um intervalo sem música, construindo uma sensação de silêncio, isso se repete ao longo dos episódios. Frequentemente, quando há silêncio, há ausência de música ou um volume tão baixo que ela se torna quase imperceptível. Desse modo, o silêncio na série é também uma colisão sonora entre a presença e ausência de música, a continuidade e a interrupção dela ou delas.

Retomando a presença constante da música na série, refletimos sobre outros dois aspectos que isso “oferece” à sua forma. A primeira se relaciona com o que Chion (2011) aponta como uma vetorização da imagem pelo som. Ou seja, o som muitas vezes cria movimento ou velocidade na imagem, mesmo que, sem aquele som *montado* com a imagem, o movimento ou a velocidade não estivessem lá. O que propomos pensar aqui é na influência que a música causa sobre a percepção de velocidade e ritmo sobre a voz. A impressão, ao ouvir as *dog lines* em conjunto com a música, sobretudo o final com a sílaba estendida, é de que as falas foram extremamente ensaiadas para condizer com o ritmo da música. É evidente que não temos como saber se de fato isso foi feito ou se essa “sincronização” foi construída posteriormente na etapa de montagem. De todo modo, essa sensação contribui e interessa para uma perspectiva de antologia audiovisualizada, visto que a música é fragmento poético central na constituição da cultura que a série pretende antologizar. Nesse sentido, o *efeito* sensorial ou perceptivo de que a música “cadência” ou dita o ritmo da fala, não apenas no trecho das *dog lines*, mas ao longo das mais diversas cenas da série, se constitui como uma operação propriamente audiovisual - neste caso, herdada das características de composição e produção musical - para reunir a música “bricolada” com a narrativa da série em seu nível verbocêntrico, este que estamos mais habituados a compreender e deter nossa atenção conscientemente sobre. Ademais, acreditamos ser relevante trazer aqui também a menção a *It's Nation Time*, frase repetida algumas vezes ao longo da série, e que parte do álbum de Amiri Baraka, também classificado como jazz e como *spoken word* (recitação).

Por fim, a constância da música na banda sonora *lembra* programações musicais de rádio, em que a música toca a todo instante, com transições entre elas que podem ser bruscas ou acompanhadas por alguma vinheta daquela estação de rádio específica, e quase sempre há um momento reservado, na programação da rádio, para dar os créditos do artista e música que acabou de tocar, seja o nome da música e/ou dos intérpretes. Na internet temos essa lógica modificada: *vemos* os créditos no *streaming*, com nome e, em geral, com a capa de disco.

Retomamos as capas aqui: ao exibir as capas, a série também parece evocar essa outra mídia, o rádio e, coalescendo tempos de mídias e consumo musical, do *streaming*. Também parece importante lembrar a formação com centralidade em mídias e comunicação de massa de Spike Lee, bem como a presença da música e do rádio em suas obras. De musicais, aos programas de rádios e até o sistema de som propriamente dito, sendo que ambos são parte importante do conflito e assassinato que ocorrem em *Faça a Coisa Certa* (1989). Essa breve incursão pela formação de Spike Lee, pelas presenças do rádio e da música em outras obras suas contribui para compreender uma cosmologia do cineasta, que possibilita *pensar* a estética sonora de *Ela Quer Tudo*, como uma estética que evoca a memória do rádio, ao mesmo tempo em que se articula às novas estéticas e experiências midiáticas de consumo da música.

5.2 PAUSA UM: INTERRUPÇÕES DO FLUXO AUDIOVISUAL

Como aponta Benjamin (2012), o teatro brechtiano formulava maneiras de se relacionar com seu público, imputando a ele atitude crítica e reflexão, dizendo “aí está”, faça algo com isso, como a *imagéité* metamórfica de Rancière (2012). Brecht o fazia, na análise de Benjamin, a partir da interrupção. Acompanhadas do desconforto causado pela interrupção de algumas das imagens “estrangeiras” ao território em que se encontra *Ela Quer Tudo*, nos encontramos com este gesto brechtiano da interrupção, que agrega sentido ao gesto da interrupção na série. Em um primeiro momento identificamos essas interrupções a partir de pausas literais no fluxo, que podem ser percebidas intermedialmente, por meio da relação do construto de movimento do vídeo e de “imobilidade” fotográfica - aqui nos remetendo até mesmo às ideias de colisão de dinamismo e movimento físico propriamente dito, a que Eisenstein se refere (2002), e ao sensorial que Deleuze discute (2007). Assim, colecionamos imagens que interrompem o fluxo de *vídeo*.

Figura 16. Interrupções-estáticas como planos da série *Ela Quer Tudo*.



Pôster do filme “Rashomon” (1950)
de Akira Kurosawa.
Episódio 01, temporada 01.



Fotografia de Michelle Obama,
46ª primeira dama dos EUA
entre 2009 - 2017.
Episódio 02, temporada 01.



Capa do EP “True” (2012)
da cantora Solange.
Episódio 02, temporada 01.



Imagem de divulgação da música
“Anaconda” (2014) de Nicki Minaj.
Episódio 05, temporada 01.



Fotografia de personagens da série.
Episódio 06, temporada 01.



Capa do livro “How to make love to a
negro without getting tired” (1ª publi-
cação em 1987) de Dany Laferrière.
Episódio 07, temporada 01.

Fonte: Netflix (2017)

A figura 7 traz exemplos dessas imagens estáticas. Elas aparecem *como planos* da série, ou seja, tomando todo o espaço da tela por alguns segundos, ou *inserts*. Em alguns casos elas são exibidas montadas com algum diálogo ou fala de personagens, ilustrando visualmente o que está sendo dito. A exemplo, a primeira imagem da figura acima aparece enquanto a protagonista Nola Darling explica que cada um dos seus amantes homens (Greer, Mars e Jamie) vê apenas um fragmento, uma parte dela. Ela compara essas perspectivas únicas ao filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, o qual é baseado nos contos japoneses *Rashomon* (AKUTAGAWA, 1915) e *Yabu no Naka* (AKUTAGAWA, 1922). O filme de Kurosawa conta a história do estupro de uma mulher e do assassinato do seu noivo samurai a partir da perspectiva de quatro “testemunhas” diferentes: a noiva, o fantasma do samurai, um bandido e um lenhador. O filme deu origem ao “efeito rashomon”, que pode ser encontrado no trabalho de Karl G. Heider (1988)⁵⁴, o qual discute a ocorrência de discordâncias entre etnógrafos, identificando as diferenças em suas perspectivas sobre culturas, das quais resultariam tais discordâncias. Já a imagem 3 não ilustra algo de algum diálogo. Ela é uma das capas musicais que aparece ao longo da série após alguma música da obra (álbum, EP, *single*, etc) tocar. A capa, nesse caso, aponta

⁵⁴ Nas notas do seu *paper*, Heider aponta que o termo “*Rashomon Effect*” é rapidamente inteligível para os etnógrafos em geral, e que por isso ele não assume para si o crédito de cunhar o termo imediatamente, mas busca referências anteriores à primeira vez que o utilizou em 1980, identificando que nas ocasiões anteriores não encontra um aprofundamento e discussão do conceito.

para o que chamamos de pausa-citação, que entendemos oriunda de práticas de remix e uso de *samples*. Abordaremos mais a respeito no item 5.3 sobre o *sample* e a cultura de citação. A imagem 5 é uma fotografia de personagens da série durante o evento de lançamento da exposição “*Diastopian*”, e aparece no episódio ao mesmo tempo em que ocorre, no *tempo diegético* da exposição, configurando um anacronismo que será retomado no item 5.3, sobre dispositivos e imagens intradieéticas. Cada uma dessas imagens interrompe o fluxo imersivo do vídeo, apontando para um outro lugar, para fora da cena, do episódio ou da série, ao mesmo tempo que a compõe, evocando sentidos exteriores para dentro do que exhibe e narra. Da mesma forma como fizemos, brevemente, com a imagem 1 do poster de *Rashomon*, é possível investigar esse lugar para onde apontam as outras imagens também. Ainda, a quantidade de pausas desse tipo identificáveis ao longo da série é bastante extensa.

Ao olhar para as imagens extraídas da série e começar uma coleção de *interrupções*, percebemos inicialmente essas imagens estáticas, mas ao *flanar* pela pasta contendo os *frames* extraídos da primeira temporada, identificamos outros momentos que funcionaram como interrupções, mas que não são imagens estáticas. O primeiro que identificamos é um breve plano filmado, exibido entre 1 e 2 segundos enquanto Nola e o personagem Papo Da Mayor conversam. Papo foi colega de Nola na escola, serviu na guerra e quando retornou aos EUA, ficou sem casa, se tornando morador de rua e habitando a mesma região em que ele e Nola cresceram. Os dois são artistas e Papo circula carregando um carrinho com suas coisas e obras que cria. Nesta cena, ele ajuda Nola a descer sua bicicleta pela escada da frente da sua casa e explica a ela sobre a obra que está criando - um quadro feito de lixo descartado pelo “1% de Nova York”, dando o nome de *La Maldita 1%*. Nola elogia e entrega uma moeda para Papo, dizendo “*moeda de ouro para dar sorte*”. Papo responde “*ouro?*” com um tom impressionado. Nesse momento a cena do diálogo é visualmente interrompida por quase 2 segundos, exibindo o plano da figura 8. A interrupção é sincronizada com o som de um silvo metálico, o qual enfatiza o valor da moeda para Papo.

O plano é gravado com uma baixíssima profundidade de campo, deixando Papo totalmente desfocado e apenas a ponta dos seus dedos e o rosto estampado na moeda visíveis. Essa imagem, porém, só pode ser percebida dentro dos parâmetros da pesquisa a partir da observação das *interrupções*, pois ela possui as marcas tecnográficas dentro do padrão referente da série (ou seja: é uma imagem produzida com os aparatos tecnológicos exigidos pela Netflix para produção do conteúdo da plataforma, o que desdobramos na pausa cinco). Pausamos mais algum tempo sobre a imagem: ampliamos ela para ler o que está escrito, e identificamos o texto “*?rover Cleveland*”. Buscamos “*coin rover cleveland*” no Google e encontramos as

informações. A moeda é parte de uma série desenvolvida entre os anos 2007 e 2016, temática dos presidentes dos Estados Unidos, de George Washington, com mandato em 1789, até o final do mandato de Ronald Reagan, em 1989. A moeda que o plano exhibe⁵⁵ é do primeiro mandato de Grover Cleveland, que ocorreu entre 1885-1889, primeiro presidente democrata eleito depois da guerra civil e o único presidente estadunidense com dois mandatos não-consecutivos. O artista responsável pela moeda é Don Everhart, um escultor-gravador, que também criou o verso dessa série de moedas e mais outros 13 retratos do programa de moedas presidenciais⁵⁶. Nos parece relevante ainda que, no plano, Papo da Mayor exhibe a face da moeda contendo o retrato do presidente para a câmera/espectador, mas o que *ele olha* é a face reversa da moeda, comum a todas da série presidencial, com a *estátua da liberdade gravada*⁵⁷.

⁵⁵ Informações disponíveis em <https://www.usmint.gov/coins/coin-medal-programs/presidential-dollar-coin/grover-cleveland>. Último acesso em 24/06/2020

⁵⁶ Disponível em <http://doneverhartsculpture.com/biography/>. Último acesso em 24/06/2020

⁵⁷ Artes disponíveis em <https://www.usmint.gov/news/image-library/presidential-dollar>. Último acesso em 24/06/2020

Figura 17. Interrupção-videográfica. Papo Da Mayor e a Moeda.



Papo Da Mayor e uma das moedas de \$1 da série presidencial, realizada entre 2007-2016. Episódio 02, temporada 01.



Moeda referente ao primeiro mandato de Grover Cleveland (1885-1889). Face voltada para a câmera/espectador.



Verso comum desta série de moedas. Imagem da estátua da liberdade. Face voltada para o personagem Papo Da Mayor.

Fonte: elaborado pela autora.

As informações a respeito da moeda foram buscadas no site US Mint, a casa da moeda estadunidense, a agência do governo federal responsável por fabricar o dinheiro do país. O site contém diversas páginas detalhando os diferentes programas de produção de moedas, com PDFs das leis assinadas autorizando os projetos, detalhamento de *design*, informações sobre os artistas e sobre os retratos gravados, artes de cada uma das moedas em alta resolução e, inclusive, um guia introdutório de como colecionar moedas. Chama atenção, também, o *slogan* da agência, “*conectando a América através de moedas*”, disponível no cabeçalho do site - em uma única moeda se pretende conter a potência de conexão de todo um povo, uma cultura. Esse movimento feito sobre a imagem de Papo e da moeda, dá a ver os sintomas inventariantes da série e do vídeo, que exibem e contém as mais diferentes imagens e sons em si, mas que também são índices para uma leitura externa mais detalhada e demorada, a qual tem a seu dispor uma infinidade de materiais a respeito daquelas imagens breves. Nesse caso, especificamente, consideramos relevante perceber que essa imagem se esconde e se revela na pesquisa, uma vez que está dentro do “padrão referente” tecnoestético, mas fora dele, se pensado pela interrupção.

Ainda, a imagem também aponta para a *persona* “Da Mayor”, que aparece no filme *Do The Right Thing*, também de Spike Lee, lançado em 1989. No longa, o personagem Da Mayor é chamado somente assim, o “prefeito”. Ele vive em uma casa próxima à rua onde se passa a história e perambula por ali, estando desempregado, vivendo sozinho e a cada dia buscando fazer *bicos* para conseguir algum dinheiro, que gasta em cerveja. Os jovens do bairro implicam com ele e o enfrentam, questionando seu estilo de vida. Ele tem uma relação de implicância e afeto com outra personagem do filme, a *Mother Sister*. É este personagem, Da Mayor, que fala a frase que dá nome ao filme, em um diálogo com o personagem interpretado pelo próprio Spike Lee, *Mookie*. Da Mayor também é responsável por salvar a vida de uma das crianças do bairro que quase é atropelada e, neste momento, conquista a admiração de parte da vizinhança.

Figura 18. Persona “Da Mayor” na obra de Spike Lee



Papo nas escadas de apartamentos do Brooklyn em *Ela Quer Tudo* (2017).



Da Mayor em *Do The Right Thing* (1989)

Fonte: Netflix (1989; 2017).

Foi a partir da identificação dessa interrupção-videográfica de Papo e da moeda que encontramos interrupções mais extensas ao longo da série. Identificamos quatro delas: a interrupção-cinema, interrupção-sonho (em *pop jazz*), interrupção-código nuclear, interrupção-homenagem agradecimento. Nos aprofundaremos na interrupção-cinema, que joga com duas naturezas de imagens: o padrão referente da Netflix na série, um S-VOD⁵⁸, e a imagem *estrangeira* do cinema em preto e branco, com proporção de tela 4:3. Depois exibimos as outras interrupções e comentamos elas brevemente.

Figura 19. Interrupção-cinema na série *Ela Quer Tudo*

⁵⁸ Video On Demand por assinatura.



Fonte: Netflix (2017).

Nesta interrupção, Nola e Greer vão ao cinema. Podemos imaginar que, sem a mudança de protagonismo do plano principal da série, nesta cena seria exibida a imagem dos dois sentados em poltronas assistindo a um filme que passa na tela e comentando o que assistiram em um diálogo. Porém, a série optou por exibir um trecho do filme como plano principal. Em nenhum momento é falado o nome do filme e ele também não aparece nos créditos da série. Para identificá-lo, realizamos uma busca reversa no Google, no link *images.google.com.br*. Começamos pela imagem da direita, que relacionou a busca com a palavra “*monochrome*”, entregando dois links da Wikipédia sobre o tema e um resumo em destaque sobre *monochromia*. Após, uma seleção de imagens semelhantes. Nenhum dos resultados ajudou a encontrar o filme. Refizemos a busca com a imagem da esquerda, que entregou resultados muito parecidos, mas adicionalmente, também três links do Twitter. Abrimos o primeiro, em que a conta VintageBlackGlamour comenta “*Obrigada! Fredi Washington foi uma das artistas/ativistas originais #BlackLivesMatter*”⁵⁹. Uma outra resposta ao tuíte traz exatamente a imagem que pesquisamos. Buscamos a página da atriz no IMDB⁶⁰, onde encontramos o nome do filme que aparece na série, *Imitação da Vida* (STAHL, 1934)⁶¹. Por meio da página do filme, encontramos também o nome da atriz da primeira imagem que buscamos, Louise Beavers⁶². *Imitação da Vida* é creditado em sua página do IMDB como o primeiro papel não-estereotipado da carreira de Beavers, possuindo drama e profundidade próprios, para além da personagem alívio-cômico.

Em contraste com a busca realizada pela moeda, os resultados dessa busca estão mais escondidos diante dos buscadores, mas uma vez que encontramos usuários falando a respeito do filme, as informações puderam ser obtidas mais rapidamente. Isso nos ajudou a perceber que

⁵⁹ Tradução nossa. No original: *Thanks! Fredi Washington was one of the original artist/activists#BlackLivesMatter*. Disponível em <https://twitter.com/HealerGinaAmir/status/556589354668556288>. Último acesso em 14/07/2020.

⁶⁰ Disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0913444/>. Último acesso em 14/07/2020.

⁶¹ Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0025301/>. Último acesso em 14/07/2020.

⁶² Disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0064792/>. Último acesso em 14/07/2020.

no primeiro caso temos em mãos uma informação textual e oficial do governo, o nome de um presidente em uma moeda, ambos imagens e lugares de poder, com proeminência na história e política do país. Combinado a isso, o buscador do Google, na pesquisa por imagem, exibiu com facilidade as aproximações estéticas de imagens similares, pela monocromia. Sua dificuldade foi produzir regimes de imagens nuas, o “isto é” (o nome do filme, o nome das atrizes, o ano do filme, etc), principalmente a partir do *frame* de Beavers. Já na busca pela imagem de Washington gerou resultados que auxiliaram na identificação que queríamos fazer.

Aqui trazemos um fator que consideramos importante: o Google se constrói como uma ferramenta cujo negócio é entregar os “melhores” resultados para os usuários. Somado a isso, ele existe em um contexto de *big data*, em que milhões de imagens e conteúdos estão disponíveis para sua indexação. Observamos que Beavers possui, em sua página do IMDB, 168 créditos como atriz em filmes, enquanto Washington possui apenas 9. É instigante refletir sobre a quantidade de trabalhos de uma e da outra, *versus* a visibilidade delas. Tanto *historicamente*, como aponta a biografia de Beavers, quanto *tecnoculturalmente*, como exibem/escondem os resultados do Google. O que a ferramenta de buscas faz, reflete repercussões externas ao Google⁶³. Com isso em mente, consideramos relevante perceber que enquanto a moeda, onipresente fora da série, interrompe o fluxo narrativo representativo com brevidade (1 a 2 segundos), o filme se estende por mais tempo, concentrado principalmente em Beavers. Finalmente, apenas após descobrir o nome do filme e das atrizes, percebemos um cartaz por onde Nola e Greer passam que dá pistas sobre o filme. É um cartaz da Brooklyn Academy of Music (BAM)⁶⁴, anunciando uma exibição especial com o texto: *Melodrama, BAM Retrospective, John M. Stahl OCT 26 - NOV 5*.

Além dessas interrupções, encontramos também mais três significativas da primeira temporada. Elencamos a seguir alguns elementos externos encontrados a partir do fragmento na série.

⁶³ Sobre isso, é interessante o texto técnico “*Why Beyonce is the queen of SEO*”, em que se demonstra, por meio dos resultados do Google, como houve uma inversão do sentido da palavra “Lemonade” a partir do reconhecimento midiático do álbum da cantora. Disponível em <https://www.seerinteractive.com/blog/beyonce/>. . Último acesso em 14/07/2020.

⁶⁴ Disponível em <https://www.bam.org/>. Último acesso em 14/07/2020.

Figura 20. Interrupção-sonho (em pop e jazz).



Fonte: Netflix (2017).

A cena ocorre fora do tempo diegético narrativo, se inspirando na trilha musical, *One for My Baby (And One More for the Road)* do disco *Frank Sinatra Sings For Only The Lonely* (1958), para exibir a fantasia de Jamie sobre o término com Nola. A música traz os versos “São quinze para as três / Não há ninguém aqui / Exceto você e eu. / Então prepare Joe, / eu tenho uma pequena história / que acho que você deveria saber / estamos bebendo, meu amigo / para o final de um breve episódio”⁶⁵. Na interrupção, o próprio Spike Lee assume o papel de “Joe”, que trabalha no bar em que Jamie “está”. Alguns planos mostram o relógio marcando 15 para as 3. A música é classificada com o gênero *jazz*, mas em alguns lugares aparece como pop tradicional. O jazz é o gênero central da trilha musical de *Ela Quer Tudo* (1986), como descreve Spike Lee (1987) no diário de campo do filme, apontando que a composição original das músicas do filme são de Bill Lee, jazzista, e pai de Spike Lee (um traço significativo na produção de filmes de guerrilha, como foi o longa). A canção nesta interrupção da série é a versão de Frank Sinatra, mas a versão original foi composta para ser trilha do filme *Tudo Por Ti* (GRIFFITH, 1943), com música de Harold Arlen e letras de Johnny Mercer, interpretada por Fred Astaire. Assim como *Ela Quer Tudo*, o filme *Tudo Por Ti* também é uma comédia, com

⁶⁵ Tradução nossa. No original: *It's quarter to three / There's no-one in the place / 'Cept You and me. / So set 'em up Joe, / I've got a little story / I think you should know / We're drinking my friend, / To the end of a brief episode.* Disponível em: <https://genius.com/Frank-sinatra-one-for-my-baby-and-one-more-for-the-road-lyrics>. Último acesso em 14/07/2020.

tarde, encontramos várias dessas imagens de protesto também no Instagram de Spike Lee antes da série ser produzida. Supomos que sejam imagens de arquivo registradas por ele mesmo nos protestos realizados na época da eleição de 2016.

Figura 22. Interrupção-homenagem agradecimento.



Fonte: Netflix (2017).

No episódio posterior, Nola inicia falando sobre as pessoas que a inspiraram e faleceram em 2016. Cita os nomes de Muhammad Ali, Prince, David Bowie, Maurice White, Rod Temperton, Leonard Cohen, Natalie Cole, George Martin, Phife Dawg, Harper Lee, Bill “Radio Raheem” Nunn - enquanto exibe o “anel de junta” utilizado pelo ator em *Do The Right Thing* (1989) - e Afeni Shakur. Nola diz então que refletiu sobre as pessoas nobres que a inspiraram, dizendo que “hoje” presta homenagem e agradece a eles. A seguir, Nola peregrina por dois cemitérios de Nova York, deixando rosas nas lápides de artistas e políticos que a inspiraram. São exibidos o gesto de Nola deixando da rosa sobre a lápide, a rosa descansando sobre a lápide com destaque para o nome da pessoa e uma foto da pessoa em seguida, como plano da série (*insert*). Incluímos na coleção também um *frame* em que aparece o desenho de uma laranja sobreposto à imagem, quando Nola diz que não presta homenagem ao “agente laranja” (Trump). Extraímos 48 imagens diferentes nesta interrupção e acima constam 8.

5.3 PAUSA DOIS: SAMPLE E CULTURA DA CITAÇÃO

Como mencionamos, a diversidade de interrupções que ocorrem dentro da série é extremamente extensa. Para viabilizar a análise, buscamos identificar as *funções* das interrupções e o que elas nos dizem. Conforme demonstrado na pausa-interrupção, a série interrompe o fluxo audiovisual para fazer menções a outras obras - cinematográficas, musicais,

literárias ou visuais - e a figuras políticas, dos esportes, etc. Nossa maneira de fazer durar o “incômodo” da interrupção, que pode ser uma afetação positiva, inicialmente foi identificada como o pesquisar mais a respeito daquilo ou daquele que aparece. Isso nos remete ao próprio pesquisar acadêmico, em que lemos textos que *citam* suas referências para construir suas ideias, reflexões, tensionamentos e produzir conhecimento a partir disso. Da mesma forma, a série *cita* as referências que inspiram, constroem e fortalecem o que a própria série busca construir: a visibilidade da vida afro-americana, sua cultura, trabalho intelectual, lutas políticas, refletindo todo o trabalho de Spike Lee, desde suas primeiras produções. De certo modo, esse gesto da série remete também às intertextualidades, como a própria citação, além de uma espécie de bricolagem. Ainda, vale lembrar que esta pesquisa propõe pensar desde lógicas audiovisuais, portanto, nos voltamos para a investigação das audiovisualidades, aqui se tratando da audiovisualização da antologia, e das intermedialidades que, apesar da origem intertextual, ocorrem, como afirma Petho (2011), não pela *leitura*, mas pela *sensação*.

Além disso, a ideia de uma “cultura de citação” - algo muito próprio da intertextualidade - é aproximada aqui da técnica do *sampling*, movimento que também é feito por Conter e Silveira (2014) quando discutem a estética do sampleamento no álbum *Fear of a Black Planet* do *Public Enemy*, o que é ainda mais interessante, visto que esse álbum contém a faixa *Fight the power*, trilha de *Faça a Coisa Certa* (1989), música que também é protagonista no filme de Spike Lee. Os autores abordam traços da obra do *Public Enemy* que se aproximam das operações audiovisuais observadas ao longo de *Ela Quer Tudo*, ainda que muitas vezes com conotações próprias, distintas do álbum. Dentre elas, identificamos o uso de fragmentos de outras obras e outros meios, evidentemente, e por isso a aproximação com o *sample*. Em síntese, as técnicas de *sample* são formas de montagem e remontagem, provocando um choque, e reorganizando o passado no presente, ao passo que também se revela como uma obra feita de outras obras (ou como os autores mencionam no artigo, uma gravação feita de outras gravações). Nesse sentido, Conter e Silveira (2014) percebem a partir de Reynolds (2011), que no álbum que analisam o *sample* não ocorre por uma tendência retrô, visto que no retrô há um fetiche voltado a um estilo e período específicos, evocados pelo *pastiche* e pela *citação*. Contudo, o teor de citação que falam é distinto do que propomos aqui, justamente por ter, no retrô, a orientação a um recorte temporal específico, o que ressoa na descrição que fazem sobre o álbum não ser meramente retrô, visto que para isso ele “deveria explicitar uma obsessão fetichista por uma década, por um estilo musical, mas Terminator X perpassa toda a história da música negra, revisando fonogramas de 1950 a 1989” (CONTER E SILVEIRA, 2014, p. 54).

Do mesmo modo, identificamos citações a períodos muito diversos presentes na série, desde filmes da década de 1930 até as *hashtags* da web.

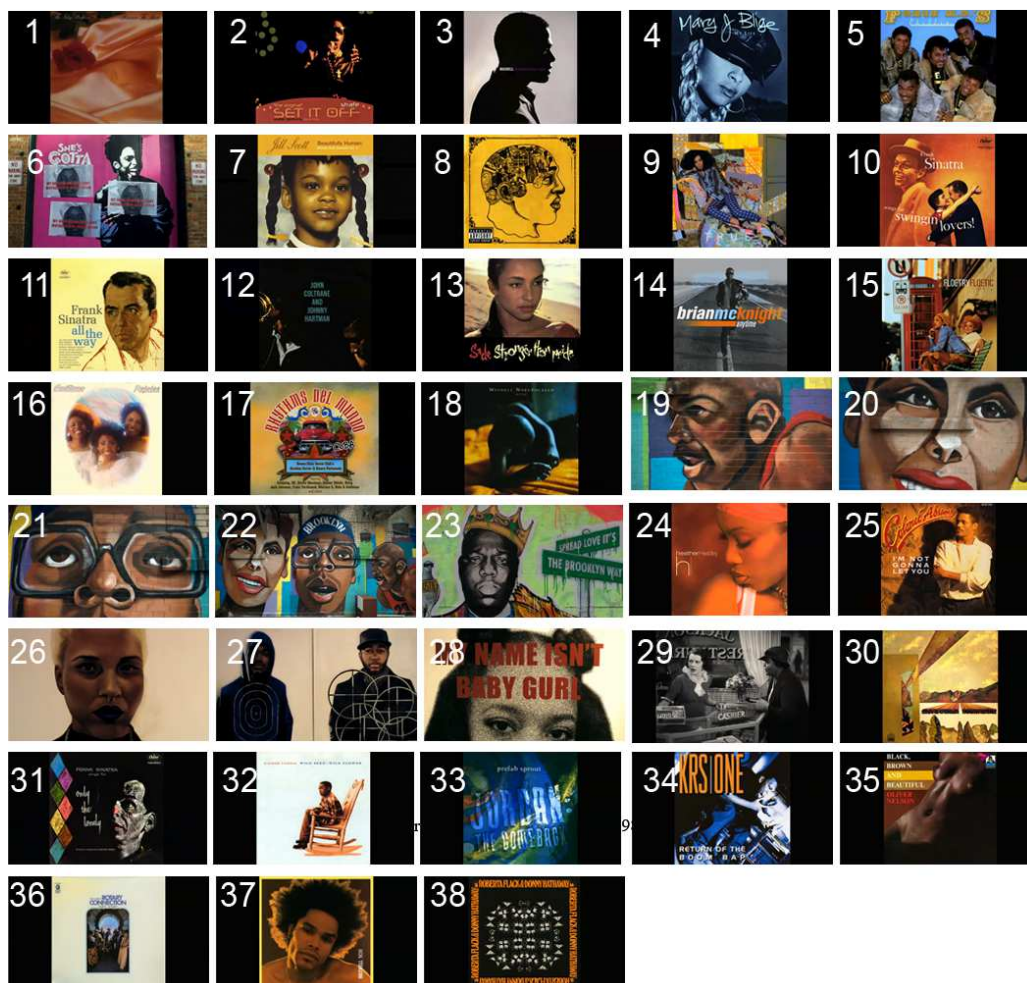
Nesta sessão iremos olhar para as funções de citações que encontramos. Identificamos três tipos de citações na série: a) a citação-palavra muda; b) citação-ostensiva; citação-*hashtag* (ou organização algorítmica).

a) Citação-palavra muda

Ranciére (2012) aponta que a palavra muda é a eloquência do que é mudo, exibindo o que são marcas mais verídicas do que aquilo que poderia ser dito oralmente e, ao mesmo tempo, é *seu mutismo obstinado*. Reunimos, na coleção a seguir, interrupções que configuram o que identificamos como citação-palavra muda, imagens que jogam com o dito e o não dito e demandam um conhecimento ou reconhecimento exterior à série. Essa citação aponta para fora, uma vez que a série reconhece a influência significativa dos citados em sua composição e existência, realizando suas homenagens, agradecimentos e prestação de tributo.

Enquanto outras referências são explicitamente mencionadas pelos personagens, colocando-as dentro de contextos de diálogos, esta coleção traz imagens que aparecem sem que ninguém dentro da série expresse verbalmente a referência, ainda que existam pistas. A maioria desses planos (29 de 38), são as capas de obras musicais. As capas de álbuns demonstram o conceito artístico presente nas músicas e na obra como um todo, da mesma forma como a abertura de uma série ou de um filme carregam com intensidade e em um curto *espaço de tempo* os sentidos do que se assistirá. A potência de sentidos presente na imagem de uma capa de disco aparece na série também quando Nola dá uma aula em que solicita aos seus alunos a realização da releitura de capas de álbuns, mas inspirados em suas próprias vidas. Ainda, a forma como as capas de discos aparecem na série tensiona a hierarquia dos elementos audiovisuais de trilha musical de fundo e imagem, “trazendo para frente” a música. Se, em geral, os artistas que são lembrados e *vistos* no audiovisual são os atores e atrizes, aqui vemos também os intérpretes das canções, além de ocuparmos um lugar de audiespectação mais consciente da banda sonora, pelo menos no que tange a trilha musical.

Figura 23. Citação-palavra muda.



Fonte: Netflix (2017).

A imagem 6 traz outros dois “módulos” sobrepostos, a pintura em rosa, com arte a partir de uma fotografia do filme original de 1986, e a *street art* de Nola. As imagens 26, 27 e 28 são de Tatyana Fazlalizadeh⁶⁶, que está oculta na narrativa, porque Fazlalizadeh é quem produz as obras de Nola, além de ser consultora artística da série. As imagens 19 a 23 são grafittis/muralismos, também trazendo figuras que inspiram, manifestadas nessa outra linguagem e produzidos por artistas dessas outras áreas. Finalmente, a imagem 29 é extraída do filme que comentamos no item 5.1, *Imitação da Vida* (STAHL, 1934).

Manovich (2005) traz outras duas questões que auxiliam no pensamento desta pausa. A primeira é o reconhecimento do remix como um método chave a partir dos anos 1980 na música eletrônica moderna, a partir do desenvolvimento de equipamentos multicanais, que permitem trabalhar sobre “camadas” separadas das músicas e sons, e remixá-los. Porém, já na década de

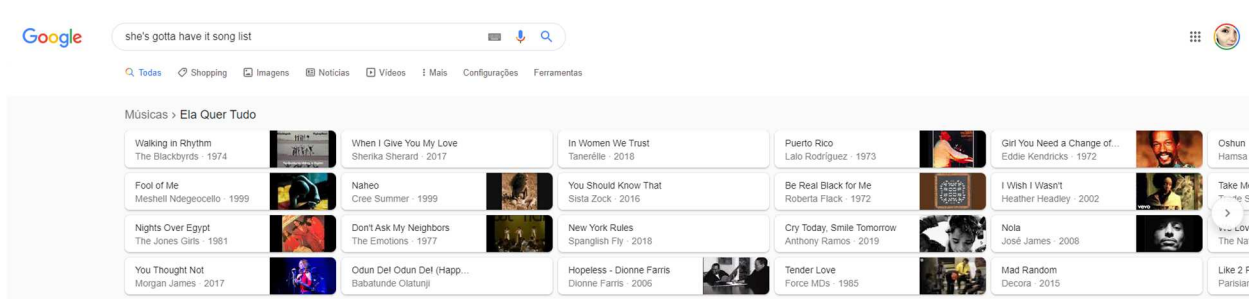
⁶⁶ Site da artista disponível em <http://tlynnfaz.com/>. Último acesso em 14/07/2020.

1970⁶⁷, a mixagem de duas músicas diferentes era feita de maneira mais “analógica”, com performances ao vivo no hip hop, utilizando diferentes *turntables* com discos diferentes ao mesmo tempo, encontrando partes de cada música que pudessem ser combinadas. A modularidade aparece, então, como os diferentes canais das músicas separados, mas também pelo *sample*, ou seja, amostras, partes e fragmentos das músicas que podem ser recombinaadas em novas canções.

Ainda, Manovich (2005) traz, a partir de Dybwad, a remixabilidade colaborativa, em que as partes modulares são recombinaadas colaborativamente, gerando os mais diversos tipos de conteúdos e formas de remontagem/recomposição das partes. Enquanto isso se manifesta na série das maneiras como já vimos, encontramos também outros desdobramentos dessa cultura de citação-palavra muda no entorno do *sample* e do remix na música e entre música e audiovisualidades. Isso se deu no que observamos (em mim e em outras pessoas para quem mostrei a série), encontramos diferentes manifestações da remixabilidade colaborativa em plataformas como Youtube, Google, Youtube Music, Spotify, etc, e selecionamos algumas delas aqui. A primeira é gerada “pelos algoritmos” do Google, em seus “resultados especiais” ou “trechos em destaque”.

⁶⁷ Essa prática é retratada em outra série da Netflix, *The Get Down* (GUIRGIS E LUHRMANN, 2016 - 2017). A série tem um personagem baseado em no DJ Grandmaster Flash, pioneiro que começa suas apresentações de mixagem no início dos anos 1970. Informações disponíveis em <http://www.grandmasterflash.com/>. Último acesso em 14/07/2020.

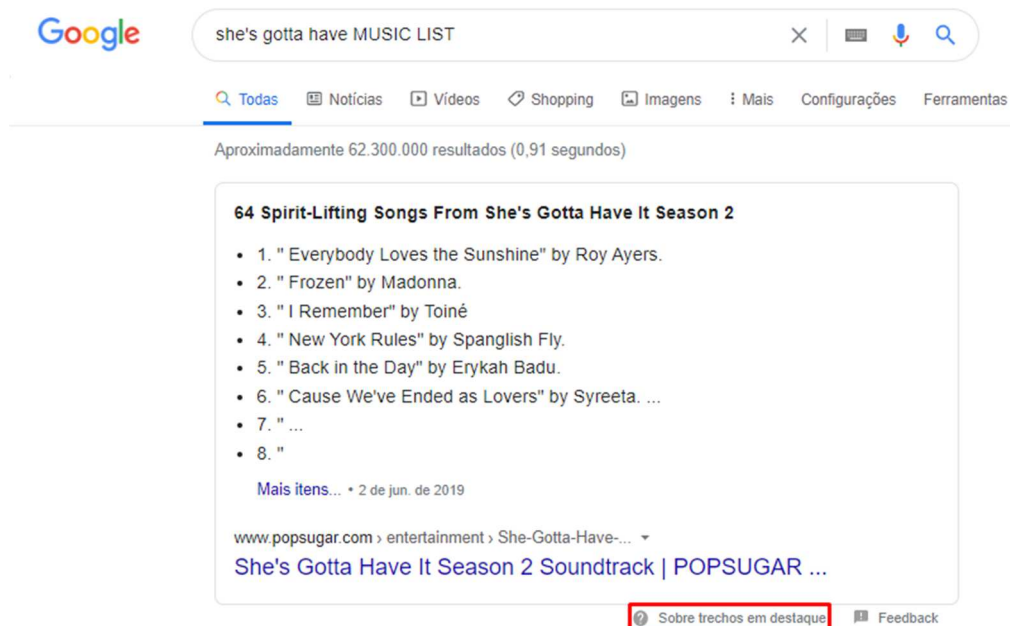
Figura 24. Resultado especial do Google para a busca “she’s gotta have it song list”



Fonte: Resultados do Google (2020).

Como vimos no item 5.1, os resultados do Google são orientados para “melhor” responder os usuários. Em um primeiro momento, pensamos em afirmar que esses resultados são gerados apenas pelos algoritmos, porém, cabe perceber que há uma participação bastante colaborativa neles. Em outro momento, buscamos por “*she's gotta have MUSIC LIST*” e encontramos um resultado diferente no topo dos resultados, o “trechos em destaque”. Nele fica evidente que os resultados “especiais” são realizados em colaboração com os sites que geram o banco de dados (colaborativo) do Google - como também já demonstramos no item 5.2 ao falar sobre a encontrabilidade do filme *Imitação da Vida* (STAHL, 1934) e suas atrizes, Washington e Beavers. Ainda, os trechos em destaque são acompanhados de hiperlinks, conforme destacado em vermelho na figura abaixo, que levam para a documentação do Google explicando como eles são escolhidos. Isso permite que os sites e criadores de conteúdos possam ajustar suas listas, por exemplo, para aparecerem nesta sessão.

Figura 25. Destaque no Google a partir da busca “she's gotta have MUSIC LIST”



Fonte: Resultados do Google (2020).

A remixabilidade colaborativa a partir de *Ela Quer Tudo* aparece também em *playlists* geradas pelas plataformas de streaming ou por seus usuários, incluindo músicas que aparecem como as capas de discos, mas também outras que compõem a trilha musical. Para além das *playlists*, identificamos outros dois territórios interessantes que expandem a colaboração: os sites *TuneFind*⁶⁸ e *WhoSampled*. O site *TuneFind* se constrói como “a melhor fonte de músicas de TV e filmes na internet desde 2005”⁶⁹ e organiza as músicas da série por temporada e por episódio, ordenadas por ordem de reprodução dentro dos episódios. As informações sobre as músicas também podem ser editadas pelos usuários da plataforma, que podem acrescentar nomes, artistas e cenas em que aparecem, além de revisar e confirmar as informações disponibilizadas antes. Destacamos, ainda, que as músicas são acompanhadas, na montagem da interface do site, com ícones da Amazon, da Apple Music, Spotify e Youtube, que direcionam para buscas ou páginas da canção/disco nesses domínios.

Uma outra plataforma, que se dedica à reunião e organização de músicas, mas num alcance mais amplo, para além de tv e filmes, é o *Who Sampled*⁷⁰, que dá a ver toda uma cultura bastante extensiva de *sampleamento* na música nas últimas décadas. O site mapeia os *samples*

⁶⁸ Página da série no Tunefind disponível em tunefind.com/show/shes-gotta-have-it. Último acesso em 14/07/2020.

⁶⁹ Texto do rodapé do site. Tradução nossa. Original “The Internet’s best source for music from TV and movies since 2005”.

⁷⁰ Disponível em <https://www.whosampled.com/>. Último acesso em 14/07/2020.

entre músicas, inclusive encontrando os *sample chains* - uma cadeia de *samples* entre diversas canções. O site é um exemplo da importância, para os artistas, fãs, interessados e entusiastas, de encontrar as origens de sonoridades, identificar onde “se ouviu aquilo antes”.

Figura 26. Página da música “Set It Off” (capa na série) no site *Who Sampled*

As etiquetas ao lado explicam qual módulo (faixa, linha, track) da música foi sampleada e o gênero da música que sampleou.

Logo abaixo do vídeo com a música, uma lista com 42 canções identificadas contendo samples de Set It Off.

Remixes da própria música, sem mudar o artista,

Informações básicas da música “Set It Off” e botão levando para página de compra da música.

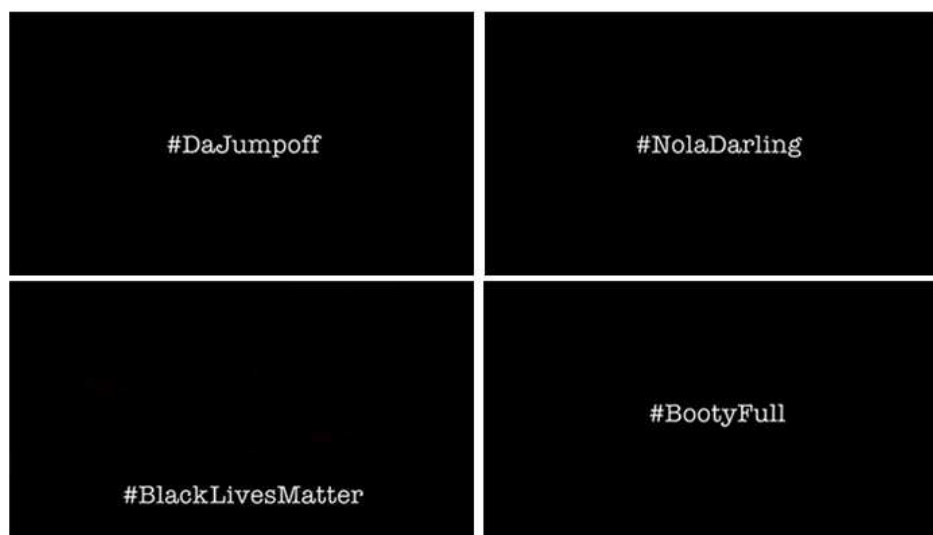
Fonte: Elaborado pela autora.

Destacamos também os botões de compra de músicas. Isso remete a toda uma organização mercadológica não só dos sites, mas à importância de dar os créditos aos artistas e produtores, sejam créditos para visibilidade e reconhecimento, ou para ganhos financeiros que, em uma leitura bem mais realista e “desencantada” da arte, como a própria série coloca diversas vezes, é um trabalho - extremamente técnico, teórico, que impacta e afeta milhares de pessoas, gerando artefatos culturais que são matéria prima para toda uma cultura que os monta e os remonta. Em outro momento, encontramos no *Instagram* de Spike Lee uma peça de divulgação da série em que ele questionava “você conhece as suas raízes?”, pergunta seguida por depoimentos das atrizes. Assim, a ideia de conhecer as origens é muito significativa na produção e cultura afro-americana inscrita *na série*, e parece estar ligada a cultura do *sample* também.

b) Citação-hashtag (ou organização algorítmica)

Esta citação é explicitamente consciente da tecnocultura em que está inserida, suas ações sobre os banco de dados colaborativos (modulares) e que por si só, geram remixagem dos conteúdos. A série carrega hashtags presentes nos títulos dos episódios, já destaca elas logo na interface da Netflix, mas buscamos olhar para como elas aparecem, mais frequentemente, na multiplicidade de naturezas dentro da série, como intertítulos. Segundo Gaudreault e Barnard (2013), os intertítulos tinham, no início do cinema, a função de separar a exibição de diferentes filmes ou de enfatizar a mudança das cenas, conferindo autonomia a cada uma delas. Em *Ela Quer Tudo* os intertítulos aparecem com uma função similar, criando blocos narrativos, vinculados a personagens, por exemplo, conferindo também autonomia aos episódios e aos personagens. O intertítulo é um elemento audiovisual que foi carregado através das décadas do audiovisual. Nesse tempo também sofreu modificações estéticas, com diferentes estilos de tipografia ou ilustrações, além de novas funções, como “legendas” para exibir falas de filmes silenciosos. Assim, na série *recebem* em seu corpo a estética das *hashtags*, próprias da internet, gerando um choque entre um dos primeiros recursos de natureza múltipla do audiovisual e elementos da tecnocultura contemporânea.

Figura 27. Quatro dos dezoito intertítulos/hashtags da primeira temporada



Fonte: Netflix (2017).

É interessante observar também que as *hashtags* funcionam como formas de organizar o conteúdo na internet. Em geral, elas projetam campanhas sociais ou publicitárias. Assim, ao inserir a hashtag nos mecanismos de buscas de diferentes plataformas (Google, Twitter, Instagram, Facebook, etc), são reunidos as publicações e conteúdos dispersos nas plataformas, a partir da *hashtag* buscada. Isso ajuda a organizar as diferentes manifestações a respeito delas,

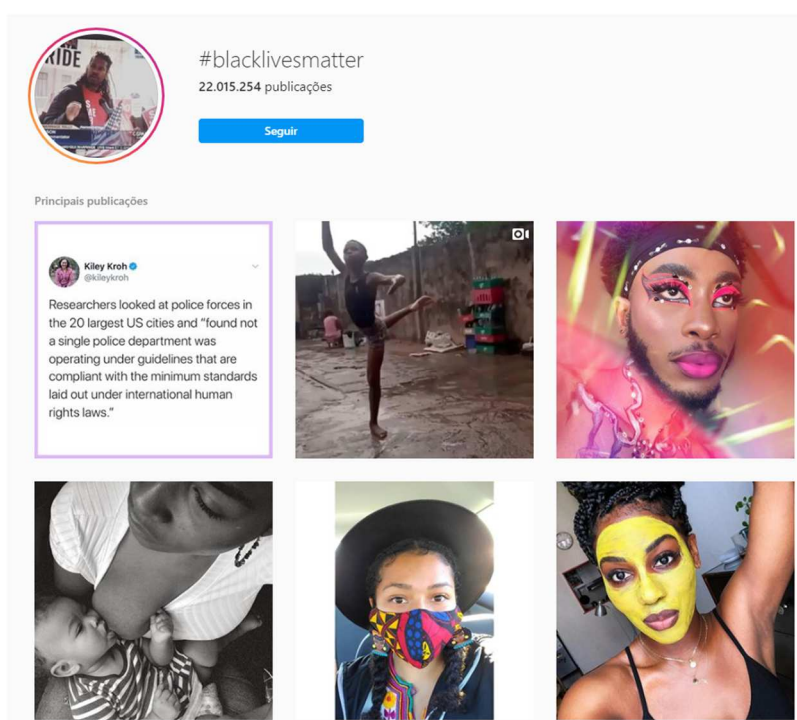
mas também a ver a quantidade de pessoas que aderiu àquela campanha. Na série, a campanha *Black Lives Matter*, a qual foi popularizada como uma *hashtag*, aparece. Em seguida, trouxemos resultados da pesquisa *#BlackLivesMatter* no *Instagram* em 26/06/2020.

Figura 28. *#BlackLivesMatter* na série *Ela Quer Tudo*.



Fonte: Netflix (2017).

Figura 29. Resultados para a pesquisa *#BlackLivesMatter* no *Instagram* em 26/06/2020.



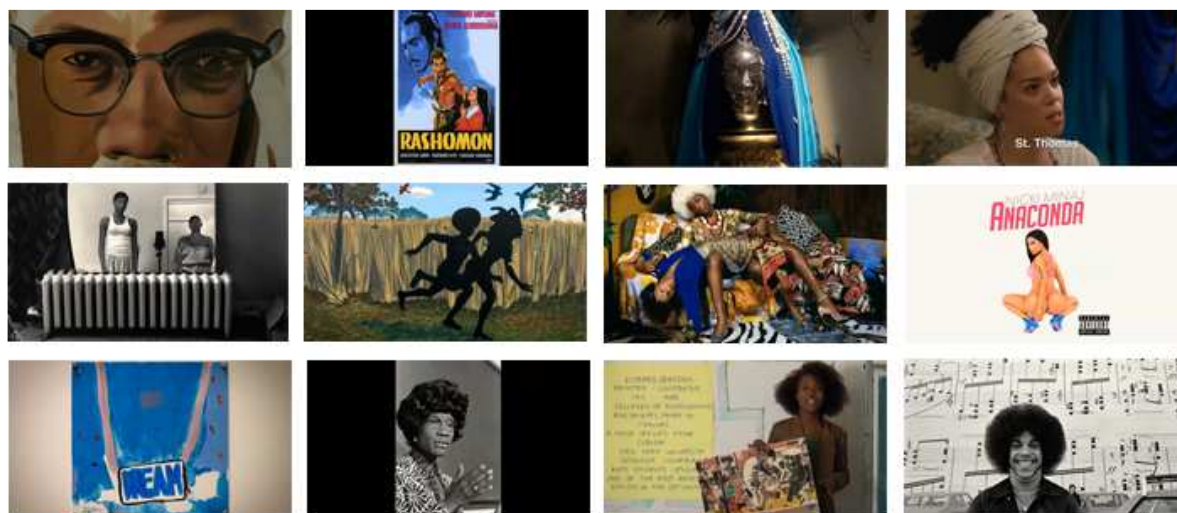
Fonte: Instagram (2020).

c) Citação-ostensiva

Entendemos que em Ranciére (2012), a imagem ostensiva é aquela que necessita de um complemento, uma explicação, uma legenda. Aqui quadros, fotografias, imagens religiosas, esculturas, etc, aparecem na série inseridas em diálogos ou nos ambientes. Elas aparecem tanto

em forma de interrupção do fluxo audiovisual, quanto dentro da diegese narrativa. Sua função agrega sentidos às *personas* ou, por outro lado, ilustram exemplos que não “caberiam” naturalmente em um diálogo, mas apontando sempre para dentro da narrativa.

Figura 30. Citações-ostensivas em planos da série *Ela Quer Tudo*.



Fonte: Netflix (2017).

Já comentamos o poster de *Rashomon* (KUROSAWA, 1950) e essas citações seguem a mesma lógica. Destacamos quatro ocorrências: o retrato de Malcolm X, que aparece na figura acima como a imagem 1, que está incompleta no primeiro episódio e completa no último, voltaremos nela na seção 5.6; depois a cena em que Lulu realiza um ritual de limpeza espiritual da fé Lacumí em Nola, trazendo no ambiente imagens religiosas, e a personagem dá graças e pede bênçãos a outras imagens que aparecem verbalmente; o terceiro destaque são as três primeiras imagens da segunda linha da figura acima, que Nola menciona verbalmente em um diálogo, falando que essas artistas a inspiram; a última imagem da segunda linha da figura acima, que aparece quando Nola pergunta à Shameka o que sua filha pensa sobre o “enchimento” ilegal que fez nos glúteos, e Shameka responde que ela achou bonito, como “Nicki”. Neste último exemplo, não seria natural explicar do que elas falam no diálogo, então a série entrega a referência para o espectador. Após vem uma imagem produzida pelos alunos de Nola como releitura de capa do álbum (que não identificamos); a fotografia da política Shirley Chisholm; por último, Nola dá aula sobre colagens, pelo artista Romare Bearden.

Pesquisar aquilo que é citado na série se revela, nesta pausa, como algo implícito e prévio à vontade do espectador de procurar mais sobre elas. A série demonstra uma compreensão do meio em que é veiculada e dá a ver a prática de citar o autor original no do

remix e dos samples (culturas essencialmente técnicas). As imagens na série funcionam como *hiperlinks*, os quais não podem ser clicados, mas dão acesso a universos (ou textos) inteiros, com seus próprios hiperlinks. Ao realizar a pesquisa, essas capas se colocam em relação com outras imagens vinculadas a essa tecnocultura, aderindo a outras significações, a outros sistemas de visão e suporte - em novas montagens, são narradas de outra forma.

5.4 PAUSA TRÊS: O DISPOSITIVO E A IMAGEM INTRADIEGÉTICOS

Cánepa e Carreiro (2014) abordam a câmera intradiegética, aquela operada dentro da diegese, geralmente por um personagem ou uma máquina que está presente no ambiente (como em câmeras de segurança ou *webcam*). Os autores apontam que esse recurso é largamente utilizado em 2007, ainda que preexistentes em produções de ficção, e se debruçam especialmente sobre os filmes *Diário dos Mortos* (ROMERO, 2007) e *Guerra Sem Pausa* (DE PALMA, 2007). Observam que os filmes que utilizam esses recursos os codificam como *found footage*, ou seja, materiais previamente gravados encontrados por “alguém”, o que reflete também toda uma cultura de vídeo amador, doméstico e do Youtube (ou a audiovisualização da cultura, nos termos de Kilpp, 2010a). Entretanto, observamos o uso da câmera intradiegética de outras formas na série, não justificada pela ideia de *found footage*. Na primeira temporada da série, a câmera intradiegética aparece principalmente como *selfies*. Porém, outros dispositivos também aparecem, alternando como objeto dentro da cena e plano que interrompe o fluxo, sem interromper a narrativa, pois ao contrário, contribui com e constrói a narrativa. A seleção abaixo traz dois momentos em que a imagem intradiegética é utilizada. Na primeira, Mars transmite um vídeo para um público seu (que não aparece), contando a história sobre seus tênis *jordans* autografados. Na segunda ocorrência, Greer e Nola, após assistirem a um filme, saem do cinema conversando, e Greer fotografa os dois juntos.

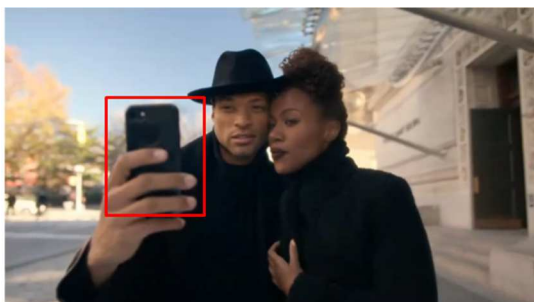
Figura 31. Celular e *selfie* intradiegéticos.



Mars com o celular na mão transmitindo sua história sobre seus tênis (Jordans)



Câmera intradieética a partir do celular de Mars.



Greer se preparando para uma selfie com Nola.



A selfie pelo celular de Greer.

Fonte: Elaborado pela autora a partir da Netflix.

Olhando para a narrativa, Greer e Mars são interessados em se exibir e exibir suas vidas. Por diferentes motivações, eles parecem não ter o que esconder e, inclusive, são construídos a partir da exibição de si mesmos. Por exemplo, até aquele momento, a história sobre os *Jordans* de Mars não havia sido mostrada e provavelmente ela ficaria “forçada” se algum outro personagem perguntasse a respeito. A prática de contar a própria vida nas redes sociais, nossas histórias e nossas motivações, é extraída aqui e aproveitada para construir um sentido mais “realista” dentro da série para apresentar o *background* do personagem. Já Greer é modelo e ama a própria imagem. Por outro lado, há a falta de registro de imagem intradieética produzida por Opal e Overstreet, os outros dois relacionamentos afetivos/sexuais que Nola tem durante a primeira temporada. Ambos passam por um tipo de segredo ou cautela sobre a relação com Nola⁷¹ e/ou sobre suas próprias vidas.

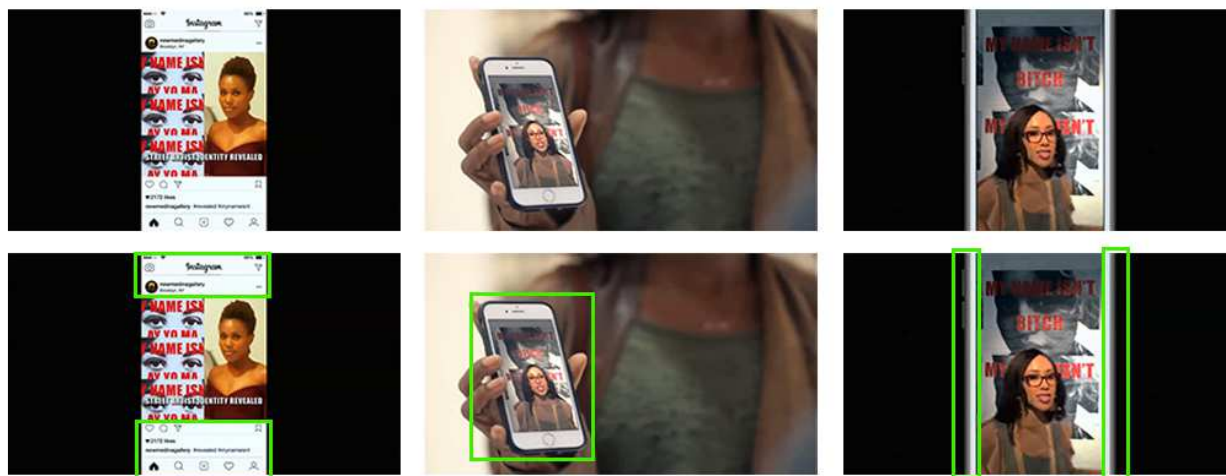
Outro momento chave em que a câmera intradieética do celular aparece é quando a personagem Clorinda Bradford *revela* que Nola Darling é a “artista por trás”⁷² da arte de rua

⁷¹ Overstreet é casado. Já Opal, é mãe solo, e busca ser cautelosa em suas relações. Além disso, em uma cena ela e Nola encontram Greer e ocorre um certo constrangimento.

⁷² A artista por trás de todas as obras de Nola é Tatyana Fazlalizadeh. “*My Name Isn’t*”, que significa “meu nome não é”, é uma adaptação para a série a partir do trabalho original de Fazlalizadeh “*Stop Telling Women To Smile*” (Para de Dizer Para Mulheres Sorrirem), que contou com mais de 30 pôsteres espalhados no Brooklyn, na Filadélfia e em Washington D.C. Disponível em: <https://www.fastcompany.com/90182583/my-name-is-not-baby-this-street-art-combats-street-harassment> . Acesso em 19/05/2020.

My Name Isn't que aparece na série. Além de ser ilegal a colagem de lambes em Nova York, como é feita a obra em questão, Nola parte de um assédio que sofreu para criá-la. Ambos fatores fazem com que ela não queira revelar a sua identidade.

Figura 32. Celular e *Instagram*.

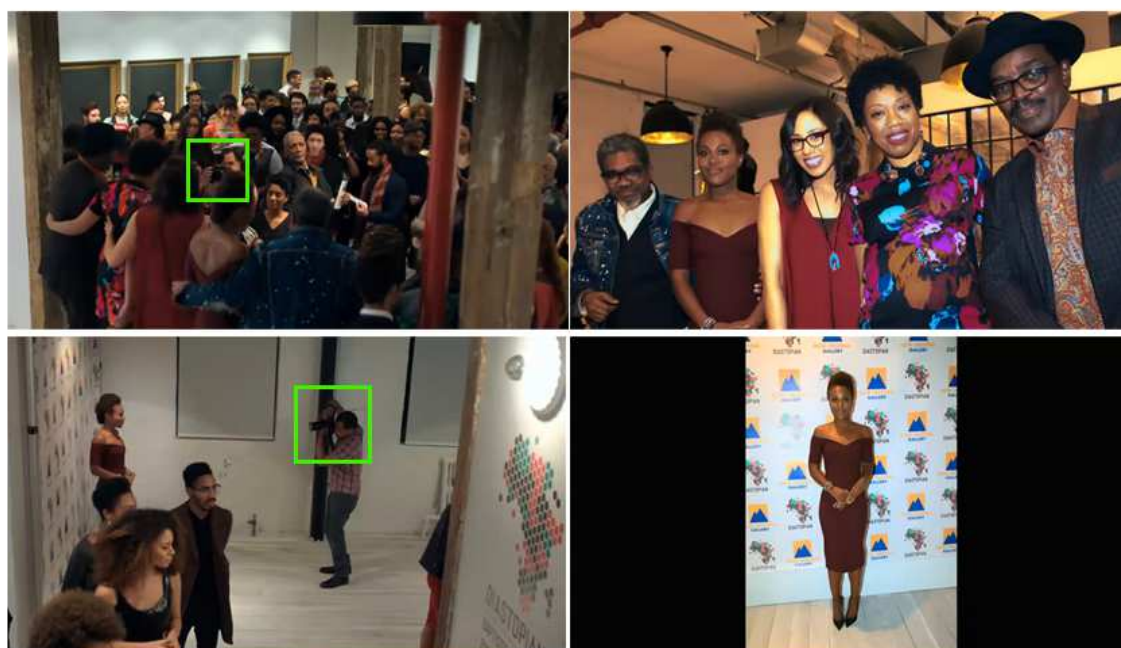


Fonte: Elaborado pela autora a partir da Netflix.

Em todos os casos, o dispositivo é exibido antes da imagem intradieética ser exibida como plano da série. Isso provavelmente tem a ver com uma necessidade de situar a audiência sobre a imagem que será exibida ou até como uma ação de *product placement*⁷³. O mesmo vale para a interface do *Instagram* que aparece na tela. Porém, na esteira da desestabilização das hierarquias audiovisuais, estas imagens que geralmente são consideradas menores ou desimportantes, seja pelo seu conteúdo bastante pessoal (como as *selfies* de Greer e Mars) ou seja por sua popularização inclusive entre pessoas que não “fazem parte” do *domínio* das linguagens audiovisuais (como proporciona o *Instagram*), são colocadas em local de protagonismo na série. Ainda, a segunda seleção, em que Clorinda revela a identidade de Nola, está vinculada a uma *arte de rua*, que também não ocupa, necessariamente, um lugar de prestígio em territórios de “alta arte”. Os trechos da série que exibem o dispositivo fotográfico e imediatamente depois a imagem gerada, produzem um anacronismo diferente do que observamos na abertura da série, por exemplo, que torna útil novamente a imagem “do passado”. Aqui ela antecipa a utilidade da imagem e exhibe a instantaneidade fotográfica contemporânea. Selecionamos abaixo o exemplo que nos despertou para essa percepção, as fotografias realizadas no evento de lançamento da exposição coletiva de Nola.

⁷³ Ação publicitária de inserir marcas em narrativas, geralmente audiovisuais.

Figura 33. Câmera e foto de evento.



Fonte: Elaborado pela autora a partir da Netflix.

A fotografia em eventos é realizada como registro para ser útil no futuro - em reportagens, redes sociais ou como recordação para quem participou. Porém, neste trecho da série a imagem é exibida durante o tempo diegético da exposição coletiva, tensionando as necessidades da produção daquelas imagens, seja para divulgar (futuro imediato), seja para lembrar com afeto (futuro nostálgico), seja para comprovar (testemunho - isto foi!) a carreira e obra desses artistas, seus feitos, a memória artística, a homenagem, o tributo a eles ou seus próprios portfólios e currículos (como a própria série faz com outros artistas e com Spike Lee). Além disso, traz o *instantâneo* da imagem fotográfica, afinal, em qualquer estágio da técnica fotográfica “anterior”, essas imagens precisariam de uma espera para ser revelada, etc. Na série, essas imagens se tornam úteis *agora* também porque exibem a presença deste produtor e tipo de produção de imagens, o fotógrafo/a fotografia de eventos, colocando seu trabalho e sua existência também como plano (protagonista) da série.

Também aparecem de forma diegética vídeos e imagens em computadores. Os dispositivos aparecem como objetos na cena, mas o próprio vídeo que personagens assistem tomam o plano. Nesse mesmo estado, de plano da série, eles são pausados ou acelerados (inclusive com um som de *acelerar vídeo*). Um dos vídeos é ele mesmo mixado com técnicas

de sobreposição de imagens de naturezas múltiplas (ícones de cifrão) e, no outro, a pessoa dentro do vídeo fala com Nola, que o assiste, em uma espécie de delírio de Nola.

Figura 34. Computador, vídeo e branquidade.



Fonte: Netflix (2017).

Esses são os dois casos nos quais o computador é exibido desta forma na série, ainda que em outras ocasiões ele apareça como objeto, mas não como imagem da série produzida intradiegeticamente. As três imagens da linha de cima da figura acima fazem parte de um vídeo realizado pelo personagem Virgil para um trabalho da escola. A tarefa proposta na escola de Virgil era criar um conteúdo viral (que consegue). Sua mãe resume o vídeo como um *minstrel show* moderno⁷⁴. Seus pais tomam conhecimento do vídeo, vão até a escola cobrar e explicar para o diretor o quão inaceitável e irresponsável o trabalho foi (o diretor parece ter ficado feliz com a viralização) e explicam para o filho o problema do vídeo. Mais tarde, Virgil faz uma pesquisa sobre o hino dos EUA e ensina os pais sobre motivações racistas pró-escravidão presentes na letra do hino. Eles afirmam que não sabiam disso e Virgil diz “Google it”⁷⁵. Além da relação de produção de resultados (financeiros ou de *views*) do vídeo com o racismo, e da construção dos símbolos da nação estadunidense também a partir de princípios violentos racistas, esse arco narrativo da série dá a ver como gêneros e formatos podem durar e se atualizar, carregando suas estéticas e éticas, independentemente do teor do conteúdo. A audiovisualização da cultura está presente nos mais diferentes territórios, do audiovisual

⁷⁴ Os *minstrel shows* são um gênero/formato racista de entretenimento. Ele é largamente retratado e discutido no filme *Bamboozled* (2000) de Spike Lee.

⁷⁵ “Googleamos” e encontramos uma publicação que explica o pensamento racista do autor do hino. Disponível em <https://theundefeated.com/features/the-star-spangled-banners-racist-lyrics-reflect-its-slaveowner-author-francis-scott-key/>. Último acesso em 14/07/2020.

mimético e pessoal das redes sociais, aos valores e éticas, inclusive as violentas. Em contraposição, Virgil evoca a busca no Google, que é simples, rotineira e rápida, mas como observamos nas pausas anteriores, não age sozinha - mesmo sua lógica de algoritmos que parece conferir poder absoluto sobre a plataforma, não lhe relega toda responsabilidade cultural e, inclusive, midiática, operando desta forma, sempre em conjunto com elementos externos ao próprio buscador. Ele prescinde de ações e contextos exteriores.

O outro vídeo traz a opinião de um crítico de arte que foi à abertura da exposição coletiva de Nola. Ele elogia todos os outros artistas, mas diz que Nola foi o ponto fraco do *show*. Nesse momento, Nola “rebobina” o vídeo e ele responde “*Você ouviu certo da primeira vez. Você, Nola Darling, é o ponto fraco*”. Para ele, ela não tem um trabalho coerente e é presunçosa a nomear sua seleção de trabalhos de *A Figura da Mulher Negra Livre* porque seria impossível resumir essa figura. Nola também acelera o vídeo para ver o que mais ele diz, e ele interrompe sua ação dizendo “*pare de acelerar o vídeo!*”. Para assistir o vídeo, Nola monta um ritual de proteção, acendendo uma vela para Oxum, imagem que permanece em quadro junto com o computador, quando ele é exibido como objeto dentro da cena. A série coloca o vídeo aqui como um enfrentamento real, ainda que gravado, do passado, que está presente/no presente. Em ambos os casos, a série coloca o vídeo no computador ao lado do trabalho, da produção, da visualização, do alcance e ao lado da branquidade. Cabe destacar aqui, que seria a branquidade no sentido empregado por Pinheiro (2019), que distingue branquidade de branquitude, sendo a branquidade mais inclinada à mentalidade racista, colonizada.

5.5 PAUSA QUATRO: O FILME NA SÉRIE - DOS ANOS 1980 AOS 2010S.

Como abordado na contextualização, a adaptação de *Ela Quer Tudo* é realizada em um momento de reivindicação por protagonismos diversos no audiovisual de grande público, não apenas na narrativa, mas também na equipe criativa que lidera o projeto. Já a Netflix busca se construir como uma plataforma global e, portanto, diversa. Ao mesmo tempo busca adquirir e manter um espaço comercial relevante, com prestígio no audiovisual de grande público. Todos esses fatores parecem estar presentes na série de alguma forma. Uma delas é pelo retorno constante e comparativo do filme na série. É evidente que permaneceram diversos personagens, as locações, partes do arco narrativo e até mesmo objetos de cena. Abaixo trazemos algumas ocorrências No esquema está com um contorno verde a série e com um contorno vermelho, o filme. Em ordem: o logo da série é muito parecido com o do filme (mas não é igual). O primeiro enquadramento da cama de Nola e de Nola na série e no filme são muito próximos. Joie Lee,

que na série interpreta a mãe de Nola, e no filme interpreta Clorinda Bradford. O cartaz na rua na série, com a imagem de Nola do filme, é também imagem promocional do filme (álbum com a trilha). A própria Tracy Camilla Johns, que interpretou Nola Darling no filme, aparece em uma cena da série abraçando Nola, agora interpretada por DeWanda Wise. É relevante destacar também que uma das assinaturas de realização de Spike Lee é iniciar seus filmes com a frase *wake up* (acorde), que remete ao processo de conscientização política, sobretudo nas relações raciais racistas. Na série e no filme *Ela Quer Tudo*, porém, a frase não é dita, mas o primeiro plano traz Nola despertando.

Figura 35. Imagens do filme que retornam na série.



Fonte: Elaborado pela autora a partir da Netflix e do site DaDon's⁷⁶.

Pela perspectiva da multiplicidade de naturezas imagéticas, o filme dura na série também por breves trechos e fotografias que aparecem na abertura. Seleccionamos algumas dessas imagens e as buscamos no livro *Spike Lee's gotta have it - Inside Guerrilla Filmmaking* (1987)⁷⁷, que inclui uma entrevista de Spike Lee, o diário de campo de produção que ele escreveu durante o desenvolvimento do filme e o roteiro original do longa, durações do filme na série. Percebemos que a multiplicidade de naturezas já estava presente no filme, apenas com esses *frames*. Porém, ao assistirmos o filme, também encontramos a multiplicidade ao longo da narrativa, não apenas na abertura. O longa conta com apenas uma sequência colorida (uma cena de dança que Jamie dá de presente para Nola de aniversário) e apenas uma sequência que é exibida com uma série de fotografias (Jamie indo de trem até o apartamento de Nola). No livro sobre o filme, Spike Lee relata diversas vezes que gostaria de fazer um filme experimental e que buscou trazer para a produção, em conjunto com o diretor de fotografia, Ernest R. Dickerson, diferentes referências que lhes eram interessantes. Algumas dessas referências ele explica no livro, outras não. De certa forma, o próprio filme se revela como uma antologia a partir das inspirações de Spike Lee. Neste item, percebemos então que a série aponta para o filme, sua origem mais direta e imediata, e o filme aponta para outras referências ainda, outras durações, ainda que cada um seja destinado a um território audiovisual diferente. Enquanto a

⁷⁶ Disponível em https://dadons.com/index.php?main_page=product_info&products_id=3643. Último acesso em 15/07/2020.

⁷⁷ Disponível em <https://archive.org/details/spikeleesgottaha00lees>. Último acesso em 14/07/2020.

série busca lugar neste espaço de grande público que é a Netflix, o filme era direcionado para festivais de cinema, especialmente ao Festival de Cannes, conforme Lee (1987) descreve no diário de campo.

Figura 36. Abertura do filme retornando na abertura da série.



Fonte: Netflix (2017).

Partimos do mapeamento da multiplicidade de naturezas imagéticas presentes no filme e que são transferidas para a série também. Ainda, identificamos nesse mapeamento algumas das origens e inspirações que ajudaram a construir o filme. Acima a figura 36 traz uma coleção de imagens presentes em ambos (filme e série). Abaixo apontamentos encontrados na relação entre a multiplicidade de naturezas no filme e na série.

a) Intertítulos

Como visto no item 5.2, os intertítulos estão presentes no cinema desde seus primórdios, executando funções de organização e conferindo autonomia para as partes das obras ou projeções de diferentes obras. Com o passar do tempo eles foram adquirindo diferentes estéticas, inclusive estabelecendo uma relação próxima com os logos e créditos dos filmes e séries, carregando de forma potente e “concentrada” os sentidos maiores das obras (da mesma forma que a abertura da série faz ou a capa dos discos). No livro sobre o filme, Spike Lee (1987) é questionado se a opção pelos intertítulos tem a ver com uma necessidade de economizar na produção e Lee responde que jamais faria algo assim, sua opção pelos intertítulos é por eles funcionarem formalmente no filme. No diário de campo eles aparecem como ideia em uma data distante do momento em que ele tinha o orçamento real em mãos.

b) Retratos

Os retratos de pessoas pelo Brooklyn aparecem também no diário de campo. Lee narra que estava vendo algumas fotos guardadas de amigas, pareceram interessantes e ele decidiu usar. Os retratos aparecem na abertura do filme, antes de Nola. Na abertura da série, eles aparecem montados em relação aos retratos contemporâneos (2010s), ambos de pessoas moradoras do Brooklyn, revelando afinidades e diferenças entre elas, mostrando o estilo de vida, negritudes, latinidades e banquitudes. Os retratos antigos carregam as marcas tecnográficas do preto e branco, da proporção de tela e da granulação e da década de 1980 carregam moda, dia a dia, e um Brooklyn em ascensão, que, segundo o próprio Spike Lee no livro, tinha potência de se tornar um lugar desejado, ao invés de temido, dali pra frente. Na série essa previsão se concretiza, discutindo narrativamente os tensionamentos entre as pessoas do *borough*⁷⁸ gentrificado que o Brooklyn se tornou⁷⁹. Aqui identificamos também outra via de investigação potente, que é a da *natureza do retrato*. Nola é pintora, mas desenvolve a maior parte do seu trabalho pintando retratos. Ela cita o retrato fotográfico, mais próximo dos que mencionamos acima, apontando como referências a fotógrafa LaToya Ruby Frazier⁸⁰ e a artista Mickalene Thomas⁸¹. Essas são obras muito distintas entre si, sempre retratando pessoas negras/pretas, mas com técnicas, estilos e influências diversos e marcantes. Ao citá-las, Nola afirma que quer ter a linguagem teórica que elas têm para fazer sua arte voar.

Figura 37. Retratos na abertura da série *Ela Quer Tudo*.

⁷⁸ Nova York é dividida em 5 regiões administrativas, as quais são chamadas de boroughs. O Brooklyn é uma delas, podendo ser chamado em português de bairro, apesar de não ser exatamente a mesma coisa e ter suas subdivisões internas mais aproximadas a bairros (*neighborhood*), como a região de Fort Greene.

⁷⁹ Na série, esse processo de gentrificação e o conflito entre os moradores brancos recentes do local culmina na prisão de Papo Da Mayor e Nola Darling.

⁸⁰ Retratos criados pela artista disponíveis em <http://www.latoyarubyfrazier.com/work/notion-of-family/>. Último acesso em 14/07/2020.

⁸¹ Retratos criados pela artista disponíveis em <https://www.mickalenethomas.com/works/filter/photographs>. Último acesso em 14/07/2020.



Fonte: Netflix (2017).

Nesse sentido, de linguagem e função do retrato, encontramos retratos de personalidades na interrupção-homenagem agradecimento que trouxemos no item 5.2.

Figura 38. Retratos em episódio da série *Ela Quer Tudo*.



Retrato de Jason William Mizell (Jam-Master Jay ou Jay Gambulos), DJ do Run-D.M.C. Episódio 09.



Retrato de Ada "Bricktop" Smith/Ada DuConge, dançarina, cantora de jazz e dona de nightclubs.

Fonte: Netflix (2017).

c) Fotografias borradas

Se distinguindo dos retratos, as fotografias no trem são por si só experimentais, uma vez que são borradas devido a técnica de longa exposição. Lee menciona elas no diário de campo quando diz que viu algumas fotos com esse estilo realizadas pelo seu irmão, e propôs que a cena de Jamie indo até a casa de Nola fosse feita inteiramente com imagens com o mesmo estilo. Elas imprimem o movimento na imagem, sem nitidez. Na série há uma única ocorrência de imagem que *lembra* as imagens de Jamie no trem, apesar de não se tratar dele.

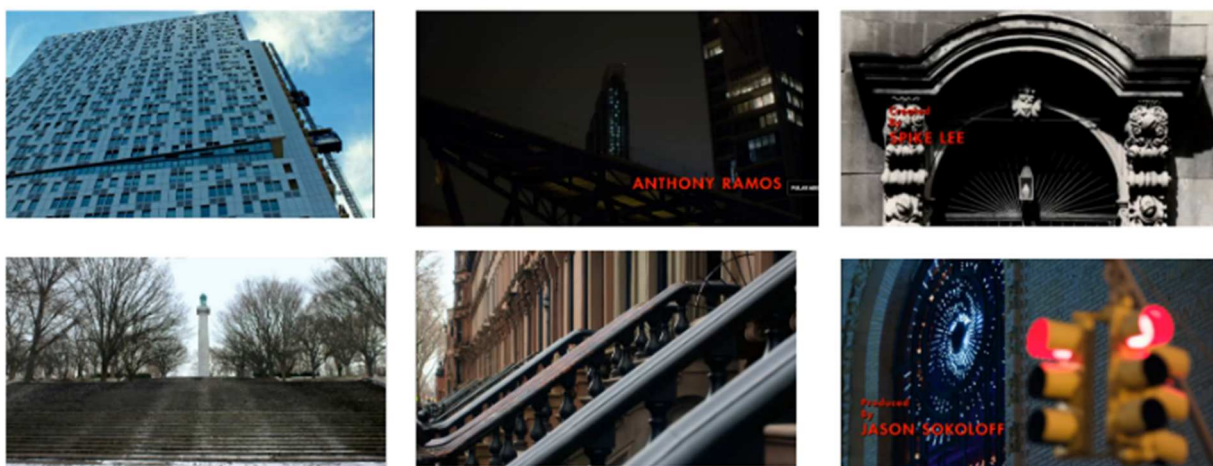
d) Preto e branco em 1986

Quase a totalidade do filme é realizada em preto e branco. Isso foi bastante instigante em alguns momentos da pesquisa, uma vez que em 1986 o filme em cores era totalmente

estabelecido e difundido. Pensamos que poderia ser devido o alto custo da película para uma produção independente, ou, ainda, por uma possível relação com a tecnologia e qualidade de impressão de cores da pele negra em películas⁸², mas Lee sustenta, no seu diário de campo de produção, a ideia de filmá-lo em cores durante quase toda a pré-produção. A ideia de fazer em preto e branco vem do diretor de fotografia ao ouvir uma referência de Lee, *O Mágico de Oz* (FLEMING, 1939), para a cena em que Jamie dá um presente de aniversário para Nola. O presente primeiro são os sapatos de rubi, como os de Dorothy na referência, que Nola veste para fazer um pedido e é “transportada” para o *Fort Greene Park*, onde Jamie preparou uma surpresa (apresentação de dança e música). O filme *O Mágico de Oz* (1939), porém, possui uma cena em que Dorothy está em preto e branco/sépia, abre uma porta e passa para o outro lado - o universo de Oz - em que tudo está colorido. É uma cena-chave, que ficou marcada por essa transição.

e) Imagens da arquitetura do Brooklyn (arquitextura do Brooklyn)

Figura 39. Imagens da arquitetura do Brooklyn (*arquitextura*) na série *Ela Quer Tudo*.



Fonte: Netflix (2017).

Pétho (2011) traz como *produto* da intermedialidade que soma cinema e arquitetura a *arquitextura*, em que o plano (*screen*) é tratado como tela (*canvas*) e composto visualmente pela textura arquitetônica, criando uma experiência estética única. Ainda, isso remete ao cinema

⁸² Havia, antigamente, todo um desenvolvimento de tecnologia de películas que não contemplava com qualidade a captura da pele negra/preta. Existe um vídeo explicativo sobre esse assunto desenvolvido pela Vox Media. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d16LNHIEJzs>. Último acesso em 14/07/2020. Entretanto, essa abordagem *pode*, sob algumas perspectivas, ser compreendida contrária aos ideais de Spike Lee e ao movimento negro, além de não constar nenhum indício sobre isso nas pesquisas que realizamos.

gráfico proposto por Machado (2015) a partir de Eisenstein, o qual, em a forma do filme, mencionava as linhas e formas, fortes na arquitetura, como formas de criar *choques* e *conflitos* nos planos. Narrativamente, o contraste entre os planos do Brooklyn do filme e da série, presentes na abertura da versão para a Netflix, remete ao processo de valorização do Brooklyn descrito por Spike Lee no livro (1987).

f) Nola Darling

Na primeira página do seu diário de campo, Spike Lee aponta Sonia Braga como a atriz de referência que ele deseja para encarnar o papel de Nola em seu filme, dizendo que ela é uma das maiores atrizes brasileiras, e justificando a referência por não poder ter inibições sobre sexo e corpo humano no filme. Poucas páginas depois, Spike Lee inicia a descrição de uma pesquisa que realiza com mulheres que “*têm que ter*” (sexo). No filme existe toda uma construção em torno da sexualidade de Nola (feminina), numa narrativa que desconstrói a ideia da mulher louca ou viciada em sexo por ter mais de um parceiro. Na série isso retorna como “*sex positive*”, poliamor ou pansexualidade. Ainda que importante na narrativa da série, a multiplicidade de parceiros deixa de ser a única grande questão que Nola vive. Outro ponto crucial nesse sentido, foi retirar da narrativa o estupro que ela sofre por Jamie. E, quando passa por uma situação de assédio na série, Nola lida de forma inteiramente diferente do que no filme. Enquanto no filme sua ação é terminar as outras relações e ficar apenas com Jamie, seu abusador, na série ela fica inicialmente em choque, mas cria uma obra a partir do que viveu, busca guia espiritual e ajuda profissional psicológica - o que nos remete à popularização de princípios feministas, à atenção da Netflix e da equipe criativa da série à ambiência político-social contemporânea.

g) As citações

Outro traço presente no filme que se intensifica na série é a própria cultura de citação ou, de certa forma, *sampling*, bricolagem, intertextualidade. Sobretudo porque o filme é aberto com um trecho do livro *Their Eyes Were Watching God* da antropóloga e cineasta Zora Neale Hurston, e pela referência a *O Mágico de Oz* (1939), que modificou tecnoesteticamente todo o projeto do filme, conforme descrito por Lee (1987) em seu diário de campo (o filme deveria ser colorido, mas por causa da referência, foi feito majoritariamente em preto e branco).

5.6 PAUSA CINCO: A ARTE ABERTA - ATENÇÃO (DES)NECESSÁRIA PARA O PROCESSO DE PRODUÇÃO

Encontramos pistas úteis sobre o padrão Netflix a partir dos seus protocolos de controle de qualidade, disponíveis no site Partners Help da Netflix Studios⁸³. Já descrevemos, no capítulo teórico, este ambiente e que encontramos nele uma lista de câmeras que têm seu uso autorizado pela Netflix. Ainda, que essa lista aponta que apenas 10% do conteúdo final seja produzido com câmeras diferentes. Aqui acrescentamos mais alguns encontros com os quais nos deparamos nesse site. Flanando pelo item 3 do site, *especificações e guias*, chegamos no artigo de gerenciamento de cores, que explica os procedimentos deste processo *para a Netflix*, uma vez que situa que gerenciamento de cores pode significar diferentes processos em cada território audiovisual diferente (como o Youtube, por exemplo). O artigo aponta que:

Para a Netflix existem três objetivos principais para o gerenciamento de cor. O primeiro é assegurar um caminho previsível e repetível para ver e converter imagens em diferentes espaços de cor, baseado na variedade de dispositivos de captura e de exibição. Isso assegura que a intenção criativa seja mantida durante os processos de produção e pós-produção. O segundo objetivo é garantir que todas as decisões sobre cores e VFX sejam realizadas com base nas cores da cena, maximizando a flexibilidade criativa na pós-produção, e o terceiro é garantir que versão master do conteúdo possui alta qualidade e “à prova do futuro”. (WHAT IS COLOR MANAGEMENT Netflix Partner Help Center, s/n. Tradução nossa)⁸⁴

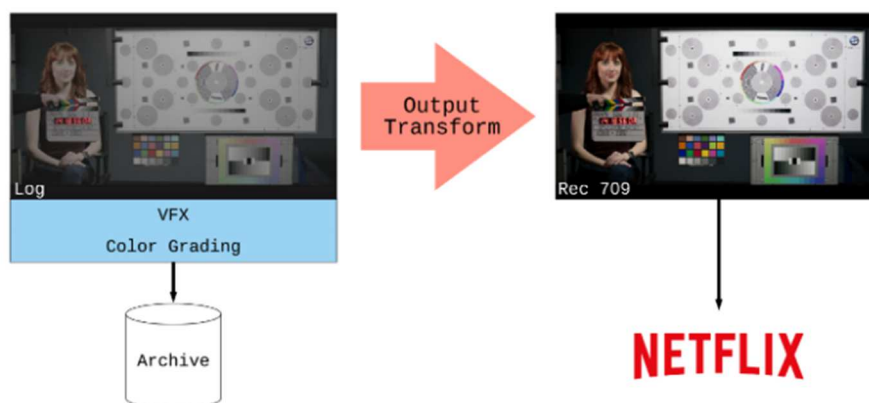
Já observamos a ideia de conectividade de Manovich (2005). Mas aqui a garantia de conexão - e comunicação - entre diferentes estágios e *softwares* que produzem os conteúdos audiovisuais é necessária para a preservação da intenção criativa. Essa página também conta com um hiperlink para o texto “Protegendo o futuro de uma história com História e Ciência” no *Netflix Tech Blog*. Partindo de uma foto do casamento dos pais de um dos autores do artigo, que foram realizadas 40 anos antes do texto. Elas estão desaparecendo e servem como exemplo para demonstrar como, sem os cuidados técnicos adequados, histórias importantes podem ser perdidas. Assim, explicam que o arquivo Netflix contém uma versão dos conteúdos que, em geral, não são tão bonitas de olhar, mas possuem uma quantidade significativa de informações

⁸³ Disponível em <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us>. Último acesso em 14/07/2020.

⁸⁴ *For Netflix, there are three main goals of color management. The first is to ensure a predictable and repeatable way to view images and convert between different color spaces, based on a variety of capture devices and display types. This ensures that creative intent is maintained throughout production and post processes. The second is to ensure all color decisions and VFX work are done in a scene-referred color space, in order to maximize creative flexibility in post, and third, to ensure that our picture archival masters are of high quality and future proof.* Disponível em <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360025502033-What-is-Color-Management->. Último acesso em 15/07/2020.

(unidimensionais, textuais, conforme a perspectiva flusseriana), o que permite a restauração da intenção criativa de diretores e diretores de fotografia no futuro. Essa preocupação ocorre, especialmente, pela variação técnica e tecnológica que ocorre com bastante velocidade no audiovisual em geral, o que, sem o procedimento correto, pode inviabilizar o acesso a uma obra ou, em outros casos, o acesso à estética desejada pela equipe criativa para aquela obra.

Figura 40. As duas versões de conteúdo exigidas pela, arquivo e *streaming*.



Fonte: Netflix Techblog (2019).

Outra sessão do *Partners Help* que exploramos foi a de resolução de problemas (*troubleshooting*). Se trata de uma documentação dos erros que podem acontecer quando o parceiro da Netflix entrega o conteúdo para a plataforma. A sessão de *troubleshooting* é dividida em cinco subtópicos: 1. *Video - Manual QC Error Messages*; 2. *Audio - Manual QC Error Messages*; 3. *Timed Text - Manual QC Error Messages*; 4. *Automated QC Error Messages*; 5. *Other Error Messages*. Cada subtópico possui uma extensa quantidade de erros que podem ser notificados ao parceiro produtor, e no artigo referente a cada um desses erros, uma explicação do que se trata e como corrigi-lo. Encontramos dois erros que nos parecem úteis, o “*CREATIVE_CHANGE_NEEDED*”⁸⁵ e o *camera bump*.

O primeiro nos chamou atenção porque até o momento havíamos nos deparado com uma série de documentos e explicações da Netflix que buscavam preservar a intenção criativa dos autores dos conteúdos, inclusive no futuro, quando possivelmente as tecnologias audiovisuais serão modificadas, o que coloca em risco o trabalho artístico original. A descrição do erro traz

⁸⁵ Disponível em <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217601067-CREATIVE-CHANGE-NEEDED>. Último acesso em 14/07/2020

Este código de erro é usado quando há alguma mudança criativa subjetiva necessária em um arquivo. Por exemplo, a legenda descritiva (para pessoas com portadoras de deficiência auditiva) pode incluir a identidade de um personagem antes que ele seja introduzido na narrativa, o que pode estragar o enredo ou confundir a audiência. (CREATIVE_CHANGE_NEEDED, s/n. Tradução nossa).⁸⁶

O caso específico citado como exemplo pela Netflix, não revela exatamente um problema com o conteúdo criativo original, mas com uma tradução do material. Isso interessa porque também diz preservar a intenção criativa, mas traduz para uma outra forma (natureza) essa intenção, ampliando a experiência audiovisual para o formato textual, mas não a um formato literário, por exemplo, ou ao roteiro.

Por fim, encontramos também o erro *camera bump*, que é descrito como um movimento brusco, não intencional, realizado pelo operador de câmera ou suporte de movimento. O que nos chama atenção neste item é o impacto que o erro pode causar, afinal esse movimento brusco “impacta a Qualidade do Conteúdo do arquivo. Isso pode distrair a experiência do cliente e chamar atenção desnecessariamente para o processo de produção” (CAMERA BUMP, Netflix Partners Center Help, s/n. Tradução nossa⁸⁷). Ambos os erros revelam alguns valores da Netflix sobre o controle de qualidade, visando uma imersão do espectador no conteúdo narrativo, a qual pode ser interrompida ou “bagunçada” pela forma como o conteúdo é exibido ou entregue. Entendemos que o padrão Netflix busca se esconder, ser transparente. Percebemos esses cuidados com o público na série, por exemplo quando exhibe o dispositivo intradieético antes da imagem produzida por ele. Por outro lado, a preocupação da Netflix em não “chamar atenção desnecessariamente para o processo de produção” do conteúdo audiovisual, nos revelou como a série passa o tempo inteiro *exibindo de todas as maneiras possíveis* o processo de produção artístico de Nola Darling. Encontramos isso nos diferentes níveis da série. O crítico no episódio 6 (mencionado no item 5.4, sobre dispositivos intradieéticos), diz que não quer saber quem inspira Nola, mas quem ela é, ainda assim, a série passa o tempo inteiro exibindo as referências dela, que são parte de sua formação e construção artística. Nola dá aulas de arte particulares e em uma escola pública, vemos os momentos não glamurosos do trabalho artístico, as interrupções e erros do processo artístico. O que chama mais atenção, porém, é que o tempo inteiro vemos o *work in progress* de Nola, especialmente no seu apartamento. A arte aberta,

⁸⁶ *This error code is used when there are subjective creative changes needed within a source asset. For example, a SDH/CC asset may include a speaker ID before a character has been introduced to the audience which could inadvertently spoil the plot or confuse the audience.*

⁸⁷ *“Camera bump” impacts the Content Quality of the asset. It can be distracting to customer viewing experience and draws unnecessary attention to the production process.* Disponível em <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/115000453451-Camera-Bump>. Último acesso em 14/07/2020.

incompleta, refeita, pela metade, recorda, nos mais diferentes estágios, aparece do primeiro ao último episódio.

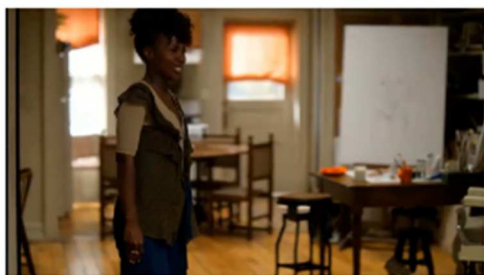
Figura 41. Etapas intermediárias de produção das obras de Nola.



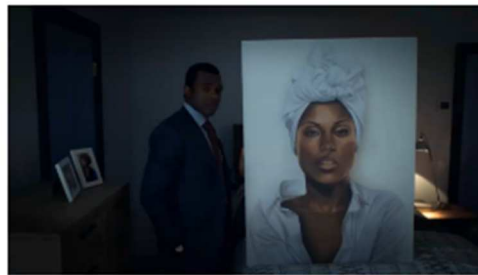
Fonte: Netflix (2017).

O auto-retrato de Nola adquire uma “forma final” no início da temporada, mas mais adiante Nola “remixa” a própria obra, fazendo diversas cópias fotográficas da pintura, recortando o próprio quadro original, juntando ele com um vestido preto, costurando, recolando as diferentes versões juntas, etc.

Figura 42. Nola remixada.



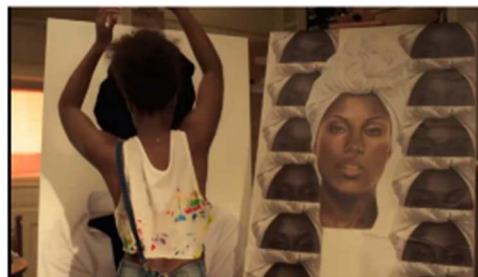
Temporada 01. Episódio 01.



Temporada 01. Episódio 09.



Temporada 01. Episódio 09.

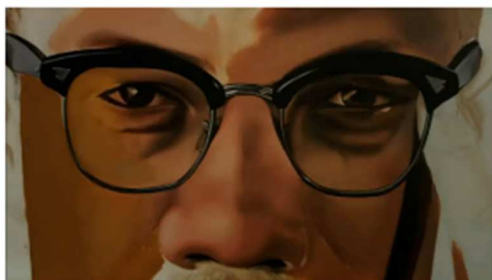


Temporada 01. Episódio 09.

Fonte: Netflix (2017).

A primeira obra de Nola a aparecer na série é este auto-retrato e a segunda, o quadro de Malcolm X. Elas retornam no mesmo plano no último episódio. Já o retrato de Malcolm X aparece no início do primeiro episódio, depois quando Nola veste o turbante e camisa brancos, ele aparece incompleto no reflexo do espelho ao lado da sua cama e permanece incompleto durante toda a série. No último episódio é o auto-retrato de Nola que aparece no espelho (na primeira versão “final” dele, uma cópia do original então, pois aquele foi “destruído” e remixado), enquanto o retrato de Malcolm X aparece completo atrás da sua cama. Neste caso específico, a obra aberta, incompleta e o processo de produção remetem a uma formação pessoal, completude intelectual, teórica e política da personagem.

Figura 43. O quadro de Malcolm X e a formação de Nola.



Temporada 01. Episódio 01. Segunda obra aberta de Nola a aparecer na série, neste plano.



Temporada 01. Episódio 01. O retrato de Malcolm X no espelho.



Temporada 01. Episódio 04.



Temporada 01. Episódio 10. o auto-retrato de Nola também aparece no espelho.

Fonte: Netflix (2017).

Entendemos também que, esse processo de exhibir o processo de produção, chamar atenção para a tecnologia, a mídia e a técnica, as quais pretendem passar despercebidas, é também um gesto político dentro do audiovisual.

5.6 QUADRO RESUMO DE PAUSAS

Pausa	Ocorrências	Como opera
Colisão e continuidade na banda sonora	Semi-onipresença musical; colisões sonoras.	Evoca a memória do rádio, produz a <i>sensação</i> de unidades narrativas, realiza a vetorização vocal; constrói conceitos (silêncios, personagens, inclusive pela colisão de <i>tipos de voz</i>) e sensações (confusão x tranquilidade);

(continua)

Continuação

Pausa	Ocorrências	Como opera
Interrupções do fluxo audiovisual	Estáticas como plano da série; videográfica curta em plano único (Papa Da Mayor e moedas) ou videográfica em montagens mais extensas (cinema, homenagem, sonho em pop e jazz, código nuclear).	Colocando a narrativa “em suspensão” para exibir e chamar atenção para um aspecto que seria minoritário na série, se não houvesse interrupção.
Cultura da citação	Palavra-muda (exibe a referência citada sem dizê-la na narrativa); <i>hashtag</i> (aparece como hashtag); ostensiva (complementa o que está sendo dito na narrativa).	Aponta para fora da série, evocando sentidos, tempos e espaços. A forma como ocorre a citação determina a forma como a referência será encontrada <i>fora da série</i> , bem como a forma como se coloca em reação à narrativa.
O dispositivo e a imagem intradieéticos	Celular e <i>selfie</i> ; Celular e <i>Instagram</i> ; Câmera e foto de evento; Computador, vídeo e branquidade.	Exibindo dispositivos e as imagens produzidas ou reproduzidas por eles, produz sentidos sobre seus contextos de usos, especialmente sobre as personagens e suas relações com imagens na tecnocultura.
O filme na série - dos anos 1980 aos 2010s	Imagens do filme que retornam na série; Abertura do filme retornando na abertura da série; Intertítulos; Retratos; Fotografias borradas; Preto e branco em 1986; Imagens da arquitetura do Brooklyn (<i>arquitextura</i> do Brooklyn); Nola Darling.	Contrasta sentidos, tendências e potências já existentes em 1986 com as atualizações que ocorreram nelas nos anos 2010.
A arte aberta - atenção (des)necessária para o processo de produção	Etapas intermediárias de produção das obras de Nola; Nola remixada; O quadro de Malcolm X e a formação de Nola.	Tensiona o esforço constante das imagens e sons de esconderem suas naturezas técnicas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um vídeo⁸⁸ a respeito da história do TCAV, o professor Gustavo Fischer (2014) comenta de forma sintética o conceito de tecnocultura, apontando que a pesquisa no seu entorno permite perceber que “as tecnologias constituem parte da nossa cultura e são culturalmente constituídas”. Com isso em mente, ele traz, vamos nos familiarizando e aproximando dos pesquisadores de softwares e TICs⁸⁹, e podemos perceber as tecnologias como visões, construções, fotografias, recortes e/ou interfaces do mundo, perspectiva que nos ajuda a olhar para as tecnologias culturalmente. A compreensão da tecnologia como fotografia da cultura nos é bastante útil para expor como a série arranja aspectos importantes da tecnocultura audiovisual contemporânea, ao passo que reúne e aproxima constantemente a diversidade de elementos que constituem a memória audiovisual.

Para tanto, percebemos como o arranjo metodológico possibilitou, de fato, abrir o audiovisual e encontrar cada uma das pausas. Sem o olhar teórico-metodológico e os procedimentos que operacionalizam a metodologia, não seria possível produzir a pesquisa desde este olhar que desenvolvemos ao longo do processo. Foi a partir da *flânerie* que “sofremos” os encontros e realizamos a abertura do empírico, identificando suas potências a partir daquilo que chama atenção, o que viabilizou desdobramentos de uma perspectiva própria a respeito da série, da Netflix e da obra de Spike Lee, distinta daquilo que observamos no Estado da Arte. A *flânerie* também possibilitou abrir espaço às heterogeneidades presentes na série, seus anacronismos e dialética, uma vez que a montagem temporal da série causa uma certa sensação de que só há um caminho: *forward*. Desse modo, para dar um outro ritmo e produzir outras montagens da série, foi necessário aderir à mentalidade do *flâneur* e da *flâneuse*, mantendo-nos abertas às descobertas, ou seja, não olhar e escrever com concepções apriorísticas.

Já as molduras trouxeram ferramentas teórico-metodológicas para perceber a construção de mundos audiovisuais, reconfigurando o olhar e percepção sobre as imagens e suas montagens. Por meio dela, foi possível compreender as diferentes instâncias que agem sobre as produções e construções desses mundos audiovisuais, não limitando apenas à linguagem audiovisual no sentido estrito dos enquadramentos e movimentos de câmera, por exemplo, mas compreender que outras “forças” agem sobre os sentidos produzidos e instituições de mundos

⁸⁸ Vídeo disponível em <https://youtu.be/sT3-GO4vptM>. Último acesso em 06 de fev. 2021.

⁸⁹ Tecnologias da informação e comunicação.

audiovisuais, sejam elas mais ou menos perceptíveis, mais ou menos flexíveis. Ou seja: compreender teoricamente as ethicidades, os imaginários, molduras, moldurações, emolduramentos, e como agem sobre aquilo que vemos nas imagens. Por meio das molduras, foi possível perceber o estabelecimento da Netflix como uma forte moldura, que agencia tanto sentidos de diversidade, quanto de rigidez tecnoestética. Da mesma forma, o próprio Spike Lee acaba por constituir uma moldura potente, que *magnetiza* imaginários no entorno da série e da antologia, afinal, a série não foi realizada por ele sozinho, mas por uma extensa equipe de técnicos, criativos, consultores, produtores, roteiristas, diretores, atores, etc. Entretanto, o seu nome aproxima imaginários e mobiliza os sentidos na obra.

Na interseção entre molduras e cartografia também encontramos a dissecação, que viabilizou de fato a coleção de imagens de naturezas diversas, bem como as molduras mais fortes que identificamos no decorrer da análise, além de inspirar o processo de “dissecação” sonora, que compôs o que chamamos de *scanning* sonoro. Ambos foram procedimentos fundamentais para perceber os elementos que estavam muito discretos, mas presentes e constituindo esta antologia audiovisualizada. Em síntese, a dissecação operou como uma espécie de coleta e produção de dados para a pesquisa, e possibilitou treinar ou forçar percepções que em uma espectação cotidiana, tendem a permanecer mais adormecidas.

A partir dela, fomos formulando e dando a ver o cartografar da série, arranjando e encontrando os caminhos entre as pausas. Nesse aspecto, a cartografia foi fundamental para não elaborar categorias encerradas e rígidas nas análises, mas realmente platôs, organizações com a ordem dos mapas, em que um espaço ressoa e se conecta ao outro, sem a hierarquização e contenção das partes. Seu caráter não hierárquico, isto é, rizomático, aderiu muito bem, também, à proposição das pausas, que reitera e consolida a perspectiva de uma pesquisa que coleciona e reorganiza as coleções a fim de dar a ver potências a partir daquele arranjo específico: a esse conjunto de perguntas, inquietações e objetivos que propusemos, as análises e pausas respondem bem, mas o que construímos, como bem mostra a metodologia das molduras, pode ser ampliado e rearranjado, produzindo novas pausas, abrindo novos caminhos de percepção e análise, ao passo que outros aspectos sejam incorporados - como diferentes imaginários, autenticação de outras molduras, descobertas e aprofundamentos em certas moldurações, etc.

Ainda em termos metodológicos, a fim de responder a pergunta problema “como as antologias audiovisualizadas se atualizam na série *Ela Quer Tudo?*”, voltamos às partes do misto e lançamos um olhar aprofundado sobre cada uma delas. Imergimos no Estado da Arte e tomamos maior contato com marcas e assinaturas estéticas do autor e do filme original, que

vieram a ressoar nas pausas. Em suma, criamos uma “intimidade” com o empírico, e abrimos os primeiros caminhos teóricos possíveis.

A seguir sintetizamos as principais reflexões sobre as dinâmicas audiovisuais reveladas no que chamamos de pausas e, em seguida, retomamos objetivos gerais e específicos e a pergunta problema, a fim de sintetizar de que maneira o trabalho os alcançou e respondeu.

6.1 SINTETIZANDO AS DESCOBERTAS E REFLEXÕES DE CADA PAUSA

Buscamos aqui realizar uma síntese sobre como cada pausa auxiliou nas descobertas e respostas para perguntas e para atingir os objetivos projetados no início da pesquisa.

a) PAUSA ZERO E SEIS: COLISÃO E CONTINUIDADE NA BANDA SONORA

Esta pausa contribuiu especialmente para um exercício de “desacomodação” da percepção sonora. Observamos como o tensionamento da hierarquia entre imagem e som, primeiro pela via das capas musicais, já evoca o sentido político que observamos da técnica que ensina sobre a técnica. Pudemos também refletir em termos de produção de sentidos (molduras), em que as colisões de propriedades sonoras, sejam elas músicas, timbres de voz e até mesmo características das falas das personagens, produzem, dialeticamente, sentidos sobre as personagens (cômicos/dramáticos), as sensações de proximidade e distância (ponto de escuta), e até mesmo das molduras-gênero (também) múltiplas que compõem a série: humor, comédia, drama, romance.

b) PAUSA UM: INTERRUPÇÕES DO FLUXO AUDIOVISUAL

Encontramos formas de interrupções que se mantiveram mais discretas, ou seja, mais próximas da montagem “invisível”, mais ainda assim suspendendo ou mudando o ritmo do fluxo, e dando a ver a sua natureza técnica. Isto se relaciona com o que Pethő (2011) traz sobre a “leitura” das intermedialidades: não podem ser lidas, mas *sentidas*. Desse modo, perceber sensorialmente o ritmo do fluxo audiovisual possibilitou a identificação das interrupções, fossem elas estáticas - como o conflito fotografia *em relação ao* vídeo, pela sensação da imobilidade *em relação à* mobilidade - ou fossem elas videográficas, em alguns momentos mais discretas, quando “obedeciam” o protocolo Netflix, em outros mais explícitas, quando

carregadas de tecnografias *outras*. Em síntese, a percepção das interrupções, por essa via sensorial, foi o que primeiro possibilitou abrir este audiovisual e encontrar as pausas analisadas.

c) PAUSA DOIS: SAMPLE E CULTURA DA CITAÇÃO

Conforme demos vazão à importância, no âmbito da série, de nomear autores, artistas, realizadores e figuras políticas, conseguimos formular melhor o misto e a pergunta problema da pesquisa, identificando o *devoir antologia audiovisualizada*. A citação, o referenciar e os fragmentos de outras obras, somados a uma ideia de citação pelo *sample*, um tipo de citação essencialmente tecnocultural, possibilitou refletir sobre uma lógica da antologia nas produções de tecnoculturas audiovisuais. Além disso, o “tipo” de citação, as quais percebemos como palavra-muda, ostensiva e algorítmica, nos ajudaram a perceber também reflexos culturais nos modos de montagens dessas citações. Por exemplo, como já nos referimos em outro momento (KOETZ, MONTAÑO E LOPES, 2020), a citação palavra-muda tensiona a cultura verbocêntrica que Chion (2011) descreve. Ou seja, joga e tensiona o dito e o não-dito, assim como, de certa forma em um movimento contrário, a citação-ostensiva, aquela que legenda, constitui uma montagem verbal, narrativa, com a imagem técnica, operando a partir dessa cultura que precisa do dito, assumindo que não há uma única espetação, um único imaginário, reconhecendo diversidades e a instabilidade das imagens. Por fim, uma forma de citar a tecnocultura digital e suas práticas de organização, na citação *hashtag*.

d) PAUSA TRÊS: O DISPOSITIVO E A IMAGEM INTRADIEGÉTICOS

Enquanto a citação e o *sample* revelam mais diretamente a potência antológica da série, ou seja, a antologização *na* tecnocultura audiovisual, a pausa três possibilita o reconhecimento da antologização *da* tecnocultura audiovisual. Nela pudemos identificar o esforço consciente da série em reunir quais tecnologias e tecno-estéticas da contemporaneidade caracterizam o canônico em sua perspectiva. Além dos próprios dispositivos e tecnografias dos audiovisuais contemporâneos, esta pausa antologiza o tempo e a velocidade das imagens, sua produção, seus *fins*, seus processos e os valores que são atribuídos a diferentes ferramentas. Por exemplo, o

jogo entre os tipos de dispositivos e tipos de relações, públicas ou secretas, que Nola estabelece com seus parceiros ou com sua arte ao longo da série.

e) PAUSA QUATRO: O FILME NA SÉRIE - DOS ANOS 1980 AOS 2010S.

Além das imagens extraídas diretamente do filme de 1986, essa pausa também é atravessada por alguns apontamentos realizados no diário de campo do filme. Por exemplo, é no diário que Spike Lee descreve o processo de decisão de uso das múltiplas naturezas imagéticas, suas relações com a tecnocultura do cinema, sobretudo com *O Mágico de Oz* (1939), um marco nas transformações de linguagem e estética pelo uso da cor. Também lá menciona as tensões do processo de gentrificação do Brooklyn, que é retomado dentro do audiovisual na série, bem como as tensões entre o filme, o autor e o feminismo. O tema da gentrificação se revela sim na fala das personagens, mas é explicitado por meio do choque das naturezas imagéticas distintas, contrapondo tempos e espaços, reconfigurados, também pela lógica da palavra-muda, por meio da exibição das imagens, exprimindo o conceito da gentrificação com a passagem do tempo, sem necessariamente legendar esse fenômeno. Desse modo, esta pausa revela como as temáticas e as tecnoestéticas audiovisuais de fato se atualizam, existindo em potência desde, pelo menos, os anos 1980. E que elas comparecem ao audiovisual carregadas por sua tecnografia - ou múltiplas naturezas.

f) PAUSA CINCO: A ARTE ABERTA - ATENÇÃO (DES)NECESSÁRIA PARA O PROCESSO DE PRODUÇÃO

Conforme pudemos observar que a série antologizava, tematicamente, a formação artística, em um sentido íntimo e aproximado, muitas vezes dessacralizando o imaginário a respeito dessa formação, passamos a olhá-la com esta narrativa em mente. Essa ênfase, combinada à imersão nas orientações técnicas de entrega dos arquivos de conteúdos para a Netflix nos revelou como o tempo inteiro a série encontra estratégias para tensionar os protocolos da plataforma. Ou seja, de diversas maneiras, a série busca exibir a arte aberta, bem como, o audiovisual, revelando os seus processos e jogando com o distanciamento e a proximidade do espectador com ele. Em síntese, há uma forte ação política *da técnica*, que a revela e ensina o espectador a seu respeito, alfabetiza-o.

Esta pausa, composta inclusive pela abertura dos protocolos de qualidade da Netflix, nos revelou como as “*outras*” imagens, distintas daquelas da lista de câmeras elencadas pela plataforma, passam a ser codificadas como *erradas, diferentes, obsoletas, incompatíveis, de menor qualidade*, entre outras descrições. Quando elas são exibidas, aparece também uma questão que se coloca como urgente nas TICs, da *funcionarem*. Assim, a fim de evitar erros na prestação do serviço, há todo um protocolo que prevê quais podem ser os erros e exige um ajuste de controle de qualidade das produtoras. Porém, esse protocolo padroniza globalmente a experiência estética, agindo de um certo modo restritivo, que pode restringir inclusive a manifestação da diferença da própria tecnocultura audiovisual em relação a si mesma. Nesse sentido, parece que as vizinhanças entre imagens de múltiplas naturezas, bem como o tensionamento constantemente provocado pela série de Spike Lee, no território da Netflix, refletem justamente uma forma de pensamento presente nas narrativas e temáticas propostas pelo autor ao longo de *Ela Quer Tudo* e toda sua obra.

6.2 RETOMANDO OS OBJETIVOS

A seguir, retomamos os objetivos e os principais encontros a partir deles e, por fim, buscamos elencar os apontamentos sobre a pergunta central do trabalho. Assim, nossos objetivos foram:

a) compreender de que modo operam as estratégias propriamente audiovisuais presentes na série, as quais constituem uma antologia audiovisualizada;

Para atingir este objetivo, buscamos compreender teoricamente o conceito de antologia, que em síntese tratamos como a reunião de fragmentos diversos, os quais reafirmam ou tensionam os autores e formas canônicas de um tempo e espaço. Ao transferirmos as reflexões para seu formato audiovisualizado, compreendemos que o conceito pode ser tanto a reunião de fragmentos audiovisuais de diversos autores, quanto a reunião de fragmentos tecnoculturais, de formas audiovisuais e, com isso, também estabelece e critica as formas audiovisuais canônicas. Portanto essa reunião tem força política. Nesse sentido, as estratégias audiovisuais para antologizar os fragmentos se tratam, na verdade, de estratégias de montagem (Eisenstein, 2002) e de composição de mídias (Manovich, 2007). Estas produzem conceitos, inclusive o conceito do próprio audiovisual contemporâneo - um audiovisual de múltiplas naturezas imagéticas e sonoras. Percebemos, ainda, que tais estratégias audiovisuais produzem estéticas de

intermedialidades, criando sentidos, poéticas e experiências de tempo, ritmo, etc, distintas, tensionando inclusive imagens (tecnografias) estabelecidas em seus ritmos próprios (sensorialmente), como por exemplo o filme *Imitação da Vida*⁹⁰, que é inserido neste outro arranjo, o da série.

b) mapear os sentidos que as multiplicidades imagéticas produzem no interior das suas montagens;

Ao passo que na montagem a justaposição de elementos produz um conceito, e não a “soma” das partes, dissecamos as imagens de naturezas diversas a fim de compreender como ela se efetivou. Pudemos perceber que tais multiplicidades produzem/evocam sentidos como a “velocidade” da imagem na tecnocultura contemporânea, como na instantaneidade da fotografia digital; as diferenças de “qualidade” de imagem, sobretudo em relação aos protocolos de controle de qualidade da Netflix, quando há contrastes entre câmera de celular, que é evidenciada na narrativa, em relação à câmera da série, que tenta se ocultar; e mesmo de memória, seja a do rádio e do *sample*, pelas capas de discos, a memória do próprio cinema, pela citação de outros filmes e autores, e do próprio filme *Ela Quer Tudo; bem como* a memória em um sentido “histórico”, em que a série utiliza a *tecnografia* das múltiplas naturezas imagéticas para “documentar”, em alguma medida, a história da arte negra estadunidense, do Brooklyn, de Porto Rico e de outras molduras de identidades nacionais ou regionais.

c) mapear e compreender como as operações e tensionamentos audiovisuais entre e nas multiplicidades técnicas dão a ver o potencial político da mídia, isto é, sua capacidade de criar e atualizar se diferenciando de si, e de revelar a técnica e agenciamentos construídos por ela;

Neste momento, é importante reforçar que ao falarmos tantas vezes em *política* no contexto geral dessa pesquisa, nos referimos a como o audiovisual faz avançar a técnica e alfabetiza o espectador, produzindo semi-especialistas, inspirada no modo em que Benjamin pensa a técnica. Ou seja, quando a técnica é interrompida numa nova montagem que mostra suas montagens, suas lógicas, seus sentidos. Essa dissertação e a pesquisa em geral tem força política, ao ensinar sobre a técnica audiovisual ou qualquer outra técnica e ao ensinar sobre a

⁹⁰ O filme é assistido por Nola e Greer no cinema, conforme comentado principalmente na Pausa um: Interrupções do fluxo audiovisual.

própria técnica da pesquisa. Relembramos outra vez os protocolos de qualidade da Netflix que chegam a ser explícitos sobre a necessidade de, justamente, esconder a técnica e os processos de produção audiovisual. Assim, o trabalho possibilitou refletir de que modo Spike Lee, a equipe criativa da série e a própria série são, nos termos de Benjamin (2012), um autor como produtor, que faz avançar a técnica e a revela, a interrompe ao estilo brechtiano. Ainda, a dissecação do objeto empírico, e a compreensão da dimensão política da técnica ao fazê-la avançar, possibilitou refletir também sobre outros autores e obras que poderiam ter sido comentados no trabalho, por realizarem esses movimentos tecnopolíticos⁹¹.

Além disso, a própria potência antológica da série se revela como um caráter político da técnica audiovisual. Afinal, a antologia é uma interrupção, um território de tensões, de diferenças, de memórias atualizadas. E como aponta Serrani (2008), a antologia reúne e discursa sobre os modos de *ler e produzir* textos, o que aqui pudemos transferir e pensar sobre os modos de *ver, sentir* e produzir audiovisual, o que a leva a este lugar de alfabetização e avanço da técnica.

d) compreender de que maneira a linguagem e estética da obra de Spike Lee refletem e/ou tensionam as temáticas do seu conteúdo. Ou seja, de que modo a tecnoestética de Spike Lee se relaciona com suas temáticas;

Conforme observamos no Estado da Arte, toda a obra de Spike Lee é largamente discutida e pesquisada no sentido das temáticas que ele trabalha, principalmente em seus filmes. No caso de *Ela Quer Tudo*, questões identitárias ligadas a diferenças raciais, de gênero, de território, de nacionalidade, de sexualidade e outras, são abordadas. Assim, refletimos a partir das dissecações e organização das pausas, que *Ela Quer Tudo* busca, formalmente, desacomodar o espectador, tensionando hierarquias de elementos - entre tantas imagens e sons diversos coexistindo, muitos aparentemente “desencaixados”, estranhos, gratuitos para os fins da narrativa, que “não deveriam” estar arranjados naquele espaço - produzindo experiências de aproximação e afastamento, ritmos diversos, anacronismo, entre outros. Essas molduras têm as forças de interrupção e estranhamento próprias das antologias como as estamos pensando nessa pesquisa. Compreendemos esses tensionamentos como molduras próprias do Spike Lee, técnica, estética e politicamente construída com sentidos políticos de produzir estranhamento e

⁹¹ Algumas elencamos no capítulo 3.2 AUDIOVISUALIZAÇÃO DA ANTOLOGIA E DAS COISAS DO MUNDO ao refletirmos “Há outras antologias audiovisualizadas?”.

tensionar um audiovisual “transparente” que apazigua, que leva a pensar na trama e nunca nele próprio, sua técnica.

e) refletir sobre o que o uso das múltiplas naturezas de imagens e sons técnicos em um mesmo audiovisual revela a respeito da tecnocultura contemporânea.

Percebemos a partir da série como as técnicas audiovisuais contemporâneas se orientam cada vez mais à reunião de múltiplos. Avizinhamentos originalmente improváveis são possibilitados pela tecnocultura que converte formatos mais diversos e distantes, técnica e esteticamente. São justapostos, desse modo, *frames* das mais diversas épocas com a lógica das *hashtags* e memória dos algoritmos. As tecnografias, ou multiplicidades tecnoestéticas do audiovisual, refletem os processos de autonomização - ou modularização, nos termos de Manovich (2007) da estética em relação aos dispositivos, carregando nesses fragmentos autônomos a potência combinatória, essencial às montagens. Enfim, o que a coexistência de múltiplas naturezas imagéticas e sonoras revela é a própria *imagem* contemporânea, numa época em que as vizinhanças se constroem entre o que já é conhecido, vindo no diferente uma ameaça que demanda a construção de muros, exclusões e outras formas de distanciamento.

Retomamos também nossa pergunta-problema: como *as antologias audiovisualizadas se atualizam na série Ela Quer Tudo, de Spike Lee, na Netflix?*

A escolha da obra e autor permitiu orientar o desenvolvimento do trabalho aos objetivos de estética e política que interessavam inicialmente e, a partir disso, encontrar o caráter antológico presente em diversas audiovisualidades da tecnocultura contemporânea, tanto na série como nos diversos exemplos que mencionamos ao longo do texto. Assim, o processo de formulação da pergunta problema e a pesquisa a partir dela, permitiu compreender quais condições técnicas e tecnológicas deste audiovisual produzem uma fragmentação/reunião dos seus elementos, e como essa reunião dá a ver tais condições. Em outros termos, ao pensarmos em *Ela* como a própria antologia, chega-se à imagem contemporânea produzida por aparelhos que reúnem cinema, fotografia, arte impressa, pintura, música, e seus respectivos suportes, cada um com as suas próprias diversidades, e que “já passaram” ou ainda “vigentes”. Isto é, dá a ver: os modos de *ver* e produzir audiovisual do seu Tempo.

Por fim, a exploração dos aspectos permitidos pela obra, pela pergunta e pelo conjunto de metodologias traz para o campo da comunicação um conhecimento do seriado, da obra e do autor e do conjunto das imagens contemporâneas, incluídas suas dinâmicas políticas. Destacamos aqui como a perspectiva da tecnocultura contribui ao conhecimento sobre a obra, mesmo que o conceito não tenha sido tratado como o central do trabalho, mas que o permeia o tempo inteiro. Com tais especificidades, próprias desta pesquisa, o trabalho se soma ao conjunto de contribuições dado pelas pesquisas do TCAv, que visam decifrar as imagens e nelas uma época em que são construídas ou assistidas, ou inclusive apropriadas.

Pensando as imagens técnicas como multiplicidade de múltiplos e retomando as articulações metodológicas realizadas aqui, e de maneira geral pelo grupo de pesquisa, vemos um grande potencial de abri-las e desdiscretizá-las para compreender seus sentidos. No final deste trabalho podemos dizer que ela (a imagem audiovisual contemporânea) quer tudo. Todas as técnicas, as estéticas, as mídias criando uma temporalidade e espacialidade própria. Em alguns casos - que chamamos aqui de antologias audiovisualizadas -, a força da montagem interrompe reuniões, formas de vizinhanças e de ver o *outro* (nesse caso software, hardwares, mídias de diversas naturezas) que se tornaram *naturais* no audiovisual contemporâneo e nos modos de nos ver e nos agrupar no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

A HORA do Show. Spike Lee. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks, 2000. DVD (135min), son., color..

AMARELO. Fred Ouro Preto. Brasil: Netflix. 2020, Streaming (89min), son., color..

201X: Rock BR. In: Youtube Music. [S.I., 2020?]. Disponível em: https://music.youtube.com/playlist?list=RDCLAK5uy_lw48pQf-SFNdzYG-njrLLAPjkEARVQH4. Acesso em: 28/10/2020.

ABOUT Black Lives Matter. In: Black Lives Matter. [S.I., 2020?]. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/about/> Acesso em: 14/07/2020.

ABREU, Leandro Pimentel. **O Inventário Como Tática**: A Fotografia e A Poética Das Coleções. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2014. p. 1-272.

ADEUS à Linguagem. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Intérpretes: Héloïse Godet; Kamel Abdelli; Richard Chevallier; Zoé Bruneau et al. Roteiro: Jean-Luc Godard. SUÍÇA/FRANÇA: Wild Bunch. 2014. 70 min. Stereo. Color. Resolução: 1.85 : 1.

ADEUS à Linguagem - Trailer legendado. [S. l.: s. n.], 12 jun. 2015. 1 vídeo (1 min 36 s). Publicado pelo canal imovision. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHwPiryV6Mw>. Último acesso em 14/07/2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. 1. ed. Chapecó: ARGOS, 2009.

A HORA do show. Direção: Spike Lee. Produção: Jon Kilik; Spike Lee; Kisha Iamani Cameron; Intérpretes: Damon Wayans; Savion Glover; Jada Pinkett Smith; Tommy Davidson et al. Roteiro: Spike Lee. ESTADOS UNIDOS: 40 Acres and a Mule Filmworks. 2000. 135 min. Stereo. Cores.

ALCE e Alice. Criação: Diego Barrios; Tiago Rezende. Intérpretes: Thiago Prade; Kaya Rodrigues; Gabriel Faccini; Eduardo Mendonça et al. Roteiro: Gabriel Faccini; Tomás Fleck; Tiago Rezende. Música: Renan Franzen. PORTO ALEGRE: Mourão Filmes; Verte Filmes. Streaming. Widescreen HD. Color. 2017. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81050207>

ALMEIDA, Simone Barreto de. **Arquivamentos ruidosos de restos fílmicos silenciosos**: No Paiz das Amazonas nos buscadores web. 2020. Texto interno apresentado em seminário de tese na Unisinos.

BARATA, Madylene Costa. Narratividade Softwarizada: travessias no "Eu sou Amazônia", do Google Earth. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. 1168 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Tatuapé: Brasiliense, 2012. p. 1-271.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. p. 297

BERGSON, Henri. Henri Bergson: Memória e Vida. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. p. 1-184.

BICUDO, Carlos Eduardo Mattos. **Taxonomia**. Revista BiotaNeotropica, Campinas, vol. 4, n. 1, 2004. Disponível em: <https://www.biotaneotropica.org.br/v4n1/pt/editorial> Acesso em 28/02/2021.

BONNER faz tutorial no "JN" e ensina público a filmar com celular. [S.I.:s.n.], 21 dez. 2017. 1 vídeo (30 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvkP702rxKw>. Último acesso em 14/07/2020.

BORGES, Jorge Luís. **Nova Antologia Pessoal**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 344 p.

CAESAR, Rodolfo. **Sujeito e objeto em loop**: escutar nas entrelinhas. In: Anais do III SIMPOM; 25-28 nov 2014; Rio de Janeiro. UNIRIO. p. 57-73

CAESAR, RODOLFO. **Technographic Listening**: an experiment in feedback. In Interference Journal. Disponível em: <http://www.interferencejournal.org/wp-content/uploads/pdf/Interference%20Journal%20-%20Issue%206%20-%20Technographic%20listening%20an%20experiment%20in%20feedback.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2019.

CAMERAS AND IMAGE CAPTURE. In: Partner Help Netflix Studios. Disponível em: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360000579527-Cameras-and-Image-Capture>. Último acesso em 14/07/2020.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. Câmera intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 31, n. 1, p. 101-121, 2014 .

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. e. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997. 262 p.

CHAGAS, Adriano. **A imagem portátil**: celulares e audiovisual. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019, 147 p.

CHION, Michel. A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema. 1 ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHRIS Rock Monologue 2016 Oscars | Hollywood +. [S. l.: s. n.], 30 jul. 2016. 1 vídeo (10 min 37 s). Publicado pelo canal BlackTreeOnTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2ztuFzSiDY>. Último acesso em 14/07/2020.

COLOR film was built for white people. Here's what it did to dark skin. [S. l.: s. n.], 18 set. 2015. 1 vídeo (4 min 39 s). Publicado pelo canal Vox Media. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d16LNHIEJzs>. Último acesso em 14/07/2020.

CONARD, Mark T.; **The Philosophy of Spike Lee**. 1. ed. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011. p. 264.

CONTER, Marcelo B; SILVEIRA, Fabrício L. **Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet**. Revista Resonancias, Chile, vol. 19, n. 35, p. 47 - 60, 2014. Disponível em: http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_35/conter_lopes_sampleamento.pdf Acesso em: 28/02/2021.

COSTA, Luciano Bedin da. **Cartografia**: uma outra forma de pesquisar. Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014

CREATIVE_CHANGE_NEEDED. In: Partner Help Netflix Studios. Disponível em <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217601067-CREATIVE-CHANGE-NEEDED>. Último acesso em 14/07/2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 1 ed. Rio de Janeiro: 34, 1995. 96 p.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004. 2 ed. p. 160

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007. 183 p.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: Uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESTACAMENTO Blood. Spike Lee. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks; Netflix, 2020. Streaming (154min), son., color.

EDGAR. **Print**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6rW6bOMxigQ>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ELA Quer Tudo. Direção: Spike Lee. Produção: Pamm R. Jackson; Spike Lee. Intérpretes: Tracy Camilla Johns; Tommy Redmond Hicks; John Canada Terrell; Spike Lee et al. Roteiro: Spike Lee. Música: Bill Lee. NOVA YORK: 40 Acres & A Mule Filmworks. 1986. Streaming. Widescreen. p & b. Disponível em <https://www.netflix.com/watch/60034929>. Último acesso em 15/07/2020.

ELA Quer Tudo. Direção: Spike Lee. Produção: Tonya Lewis Lee. Intérpretes: DeWanda Wise; Anthony Ramos; Lyriq Bent; Cleo Anthony et al. Roteiro: Spike Lee; Cinqué Lee; Joie Lee; Radha Blank et al. Música: Bruce Hornsby; Bill Lee. NOVA YORK: Netflix, 2017 - 2019 (19 episódios). Streaming. Widescreen. Color e p & b. Disponível em <https://www.netflix.com/watch/80129567>. Último acesso em 15/07/2020.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002, p. 235

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ESCÂNDALO. Criação: Shonda Rhimes. Produção: Merri D. Howard; Scott Collins; Matt Byrne; Heather Mitchel et al. Intérpretes: Kerry Washington; Darby Stanchfield; Katie Lowes; Guillermo Díaz et al. Roteiro: Shonda Rhimes; Johanna Lee; Raamla Mohamed; Severiano Canales et al. Música: Chad Fischr; Paul Koch; Michael Boddicker; Scott Ligget et al. LOS ANGELES: Shondaland, 2012 - 2018 (124 episódios). ABC Studios. Widescreen. Cores.

FAÇA a Coisa Certa. Spike Lee. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks. 1989, Streaming (120min), son., color.

FEITOSA, Aida Rodrigues. **Poética da rua**: estética do meio ambiente urbano em imagens de cineastas negros. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, p. 99. 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São paulo: Hucitec, 1985. 92 p.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e As Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias** = Les corps utopique, les hétérotopies. São Paulo: n-1, 2013. 55, 54 p.

GAUDREAU, André; BARNARD. Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation. **Film History An International Journal**, Bloomington, v. 25, n. 1-2, p. 81-94, 2013.

GRUPO DE PESQUISA DE AUDIOVISUALIDADES. **MANIFESTO AUDIOVISUALIDADES**. Disponível em:

<https://gpaudiovisualidades.wordpress.com/tag/manifesto/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

HEIDER, Karl G. The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree. **American Anthropologist**, Hoboken, v. 90, n. 1, p. 73 - 81, mar./1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/678455?seq=1>. Último acesso em: 15/07/2020.

HETWIG, Felipe Machado. Entenda Aspect Ratio para a Produção de Conteúdos de Digital Signage. In: MDOOH. [S.l.], 2016. Disponível em: <https://mdooh.progic.com.br/aspect-ratio/> último acesso em 27/02/2021

HISTÓRIA do TCAv. [S. l.: s. n.], 05 dez. 2014. 1 vídeo (1 min 20 s).
Disponível em: <https://youtu.be/ST3-GO4vptM>. Último acesso em: 28 fev. 2021

HISTÓRIAS que o Nosso Cinema (não) Contava. Fernanda Pessoa: Pessoa Produções. 2018, Streaming (80min), son., color.

HUSSAK, Pedro. **Rancière: A Política das Imagens**. Princípios: revista de filosofia, Natal (RN), vol. 19, n. 32, p. 95 - 107, 2012.

IMITAÇÃO da vida. In: IMDB. Dirigido por: John M. Stahl. 1934. Disponível em: [imdb.com/title/tt0025301/?ref_=fn_al_tt_2](https://www.imdb.com/title/tt0025301/?ref_=fn_al_tt_2). Último acesso em 14/07/2020.

IMDB. Spike Lee. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0000490/>. Acesso em: 17 fev. 2020.

IMDB. Ela Quer Tudo (1986) Awards. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0091939/awards> . Acesso em: 17 fev. 2020.

IMDB. Spike Lee Biography. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0000490/bio>. Acesso em: 17 fev. 2020.

INFILTRADO na Klan. Spike Lee. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks. 2018, Streaming (135min), son., color..

INSTAGRAM. Pesquisar filtros. Disponível no aplicativo. Acesso em: 23 fev. 2020.

INSTAGRAM. officialspikelee Verificado: I, Spike Lee, Of Sound Mind And Body (...). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BjC6JzgDdm6/> . Acesso em: 17 fev. 2020.

INSTAGRAM. officialspikelee Verificado:DeWanda Wise - Who Is Nola Darling (...). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/By7zcgHWIZ/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

INSTAGRAM. Tag #BlackLivesMatter. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/blacklivesmatter/>. Último acesso em 15/07/2020. Resultados podem variar. Nesta pesquisa aparecem os resultados de 26/06/2020.

JOHNSON, Aspen Taylor. **THE PHILOSOPHY OF SPIKE LEE**: Review. CINEMA 9: JOURNAL OF PHILOSOPHY AND THE MOVING IMAGE 9, Lisboa, p. 152-155, dez./2017. Disponível em: http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/27864181/1521811826097/9_Johnson.pdf. Acesso em: 23 fev. 2020.

JOHNSON, Tonya M. **Black women are human beings, not property**: a feminist perspective of Spike Lee's 1986 and 2017 productions of *She's Gotta Have it*. Tese (Master of Arts em Communication). The Graduate Faculty of The University of Akron. Akron, p. 83. 2019.

KASTRUP, Virgínia. **Funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 15-22, jan./abr. 2007.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades Televisivas**. Sentidos identitários na TV: Moldurações homológicas e tensionamentos. Tese (Doutorado em Comunicação). UNISINOS. São Leopoldo, p. 223. 2002. Acesso a documento de tese disponibilizado internamente na disciplina Pesquisa em Audiovisual em 2019. A tese também foi publicada como livro.

KILPP, Suzana. **Imagens conectivas da cultura**. In: SILVA, A. R. D; ROSÁRIO, N. M. D; KILPP, Suzana (org.). *Audiovisualidades da cultura*. 1. ed. Porto Alegre: ENTREmeios, 2010a. 276 p.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows**. Porto Alegre: ENTREmeios, 2010b, p. 123

KOETZ, Juliana; MONTAÑO, Sonia; LOPES, Tiago. Antologias Audiovisualizadas em “Ela Quer Tudo”: Quando as Imagens Tomam Posição. In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, Virtual. **Anais eletrônicos [...]**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-2028-1.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021.

KRAPP, Peter. *Noise Channels: Glitch and Error in Digital Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. 167 p.

LEE, Spike. **Spike Lee’s Gotta Have It: Inside Guerrilla Filmmaking**. 1. ed. Nova York: Simon & Schuster, 1987. 372 p. Acessamos via Internet Archive, disponível em <https://archive.org/details/spikeleesgottaha00lees>. Último acesso em 15/07/2020.

LETORT, Delphine; **The Spike Lee Brand: A Study of Documentary Filmmaking**. Reprint. Albany, Nova York: SUNY Press, 2015. p. 1-228.

LOPES, Denise Costa. **A imersão do espectador na linguagem de Bruegel e Majewski**. In: XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. *Anais eletrônicos [...]*. Porto Alegre: PUC-RS, 2019. Disponível em:

http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_7NQ6VODQHVC74ZMTCTCI_28_7487_18_02_2019_04_21_03.pdf Acesso em: 28 fev. 2021.

MANOVICH, Lev. **El Nuevo language del cine**. In: *El language de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. P. 384-411. Massachusetts: The MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. **Remixability and modularity**. In: MANOVICH.NET. Out. - Nov. 2005. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf. Último acesso em: 15/07/2020.

MANOVICH, Lev. Deep Remixability. **Artifact**, Bloomington, v. 1, n. 2, p. 76 - 84, jan./2016.

MACHADO, Arlindo. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007. 250 p. (Comunicação).

MACHADO, Arlindo. Por um audiovisual gráfico. Rebeca, Florianópolis, v. 7, no. 1, p. 240 - 256, 2015.

MACIEL, Maria Esther (org.). O cinema enciclopédico de Peter Greenaway. 1 ed. São Paulo: Unimarcos, 2004.

MAYER, Carolina Aires. **O protagonismo feminino proativo nas narrativas audiovisuais de ficção científica**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Mídia). UFRN. Natal, p. 118. 2018.

MAYER, William. **Audiovisualidades e construtos de movimento nas imagens e imagéités do Facebook**: Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos. 1. ed. Porto Alegre: Unisinos, 2019. p. 1-199.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2009. 407 p.

MENOTTI, Gabriel. Discourses around vertical videos: : an archaeology of “wrong” aspect ratios. *ARS*, São Paulo, v. 17, n. 35, p. 147-166, mai./2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/10897/ARS%2035>. Acesso em: 27/07/2019.

MOMMY. Xavier Dolan: Canada. 2014, *Straming* (139min), son., color.

MORAES, Cybeli. **Da fotografia às inscrições fotográficas no audiovisual**. SILVA, A. R. D; ROSÁRIO, N. M. D; KILPP, Suzana (org.). Audiovisualidades da cultura. 1. ed. Porto Alegre: ENTREmeios, 2010. 276 p.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. IN BRAUDY, L. e COHEN, M. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 5 ed. Oxford UP. New York. 1999. 861 p. Originalmente escrito em 1975, como aponta a assinatura ao final do texto de Mulvey na publicação.

ORANGE is the new black. In: IMDB. Criado por: Jenji Kohan. (2013 - 2019). Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2372162/?ref =fn_al_tt_1. Último acesso em 14/07/2020.

PEÑA, Kylee; CLARK, Chris; WHIPPLE, Mike; SUTOR, Ben. **Protecting a Story’s Future with History and Science**. In: NETFLIX TECH BLOG. 5 fev. 2019. Disponível em: <https://netflixtechblog.com/protecting-a-storys-future-with-history-and-science-e21a9fb54988>. Último acesso em 14/07/2020.

PETHÓ, Ágnes; **Cinema and intermediality**: The Passion for the in-between. 1. ed. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 1-432.

PINHEIRO, Adevanir. Educação das relações étnico-raciais nas universidades: as implicações da branquitude normativa o engessamento dos sujeitos afrodescendentes e o racismo epistêmico. In: **IV Colóquio Internacional de Investigação Crítica em Comunicação**. MESA 12, 31 mai. 2019. 1 vídeo (1h 55min 15s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=zY6qJ-Jtv2w&list=PLwJ0rmN4tecL0DRDehU-hWCOe8V33Gv2q&index=13>. Último acesso em 15/07/2020.

PIRES, Julherme José. **Imagens da tecnocultura brasileira nos arquivos de Aquarius**. 2019. Texto interno apresentado em banca de qualificação na Unisinos.

PONTUAL, Virgínia; LEITE, Julieta. Da cidade real à cidade digital: a flânerie como uma experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 13, p. 99 - p. 105, ago/2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3380/2645>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PRINCÍPIOS & valores da TV Globo no vídeo. In: GLOBO.COM. Rio de Janeiro, dez. 2009. Disponível em: http://estatico.redeglobo.globo.com/2013/06/03/Principios_e_Valores_da_TV_Globo_no_Video.pdf. Último acesso em: 15/07/2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 151 p.

RASHOMON. In: IMDB. Dirigido por: Akira Kurosawa. 1950. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0042876/?ref=fn_al_tt_1. Último acesso em 14/07/2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 111 p. (Feminismos plurais).

SENSE8. In: IMDB. Criado por: J. Michael Straczynski, Lana Wachowski, Lilly Wachowski. (2015 - 2018). Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2431438/?ref=fn_al_tt_1. Último acesso em 14/07/2020.

SERRANI, Silvana. **Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico**. Alea, online, vol. 10, n. 2, p. 270 - 287, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/08.pdf> Acesso em: 28/02/2021.

SILVA, Pablo Augusto; ANTUNES, Rogério Ferreira. **Estranhamento e riso no cinema contemporâneo**. Estudos Avançados: subtítulo da revista, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 245-264, jan./2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000300015. Acesso em: 1 set. 2019.

SILVA, A. R. D; ROSÁRIO, N. M. D; KILPP, Suzana (org). **Audiovisualidades nas Mídias**. 1. ed. Porto Alegre: ENTREmeios, 2009. p. 166 p.

SILVA, A. R. D; ROSÁRIO, N. M. D; KILPP, Suzana (org). **Audiovisualidades da cultura**. 1. ed. Porto Alegre: ENTREmeios, 2010. 276 p.

SINATRA, Frank. One for My Baby (And One More for the Road). Disponível em: <https://genius.com/Frank-sinatra-one-for-my-baby-and-one-more-for-the-road-lyrics>. Último acesso em 14/07/2020.

SPIKE Lee And DeWanda Wise Talk ‘She’s Gotta Have It’ Season 2 | TODAY. [S. l.: s. n.], 23 mai. 2019. 1 vídeo (6 min 23 s). Publicado pelo canal TODAY. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKFtbQIt9Ok>. Último acesso em 14/07/2020.

STEW. Klown Wit da Nuclear Code. Disponível em: <https://genius.com/Stew-and-the-negro-problem-klown-wit-da-nuclear-code-lyrics>. Último acesso em 15/07/2020.

TECNOMETODOLOGIAS. In: Tecnocultura Audiovisual. [S.I.], 2020. Disponível em: <https://tecnoculturaaudiovisual.com.br/category/tecnometodologias/> Acesso em 28 fev. 2021.

TUDO por ti. In: IMDB. Dirigido por: Edward H. Griffith. 1943. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0036363/?ref =nv_sr_srsg_0. Último acesso em 14/07/2020.

TUNE FIND. She's Gotta Have It Season 1 Songs by Episode. Disponível em: <https://www.tunefind.com/show/shes-gotta-have-it/season-1>. Último acesso em 14/07/2020.

WHO SAMPLED. Set It Off by Straffe. Disponível em: <https://www.whosampled.com/Strafe/Set-It-Off/>. Último acesso em: 14/07/2020.

YOUTUBE Music. In: Figuras de *playlists*. [S.I., 2020]. Disponível em: em perfil interno de usuário. Acesso em: 28/10/2020.