



# O PROCESSO DE CODIFICAÇÃO DO VÍDEO-ENSAIO QUEER, NO CANAL CONTRAPOINTS, DO YOUTUBE

Palavras-Chave: Vídeo-ensaio, Codificação, Vídeo queer

Autores/as:

Rafael Alziro da Silva Pereira (UNICAMP)

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho (Orientador) (UNICAMP)

## INTRODUÇÃO

Com a ascensão da internet, e o decorrente surgimento de plataformas de *streaming*, o vídeo digital redefiniu as relações de produção e recepção de produtos audiovisuais em escala global. O *YouTube*, uma das mais utilizadas plataformas de *streaming* de vídeo da atualidade, nesse contexto, destaca-se por permitir não só o acesso gratuito e quase ilimitado a material audiovisual diverso, mas também o *upload* de vídeos autorais por parte dos próprios usuários.

Dentre os discursos audiovisuais vinculados no *YouTube*, essa pesquisa estudou o vídeo-ensaio. Considerando a natureza metamórfica, alternativa e pouco dogmática do vídeo, ele desempenha um papel estratégico na composição de novos formatos. Assim, como a derivação cinematográfica do ensaio, o vídeo ensaio é marcado por uma subjetividade, definida por Teixeira (2019), *in progress/ in process*.

Tal modo de subjetivação é móvel, instável e incerta, sendo que o ensaísta parte de si, inscrevendo-se na cena como forma de permear espaços públicos, fugindo da noção de um sujeito soberano. Para essa pesquisa, escolheu-se como objeto de estudo os vídeos do canal *ContraPoints*, de autoria da estadunidense Natalie Wynn.

## O VÍDEO-ENSAIO

O vídeo-ensaio, enquanto conceito e prática, deriva tanto do pensamento ensaístico proveniente do filme-ensaio quanto de modelos, formas e definições originários da história e da produção de vídeo. Sobre o filme-ensaio, Corrigan (2015) estabelece a prática como uma estrutura tripartite de subjetividade expressiva, experiência pública e figuração do pensamento como discurso cinematográfico. A subjetividade expressiva consiste na presença, seja corpórea ou vocal, do cineasta ou de um substituto. A voz, ou seja, os questionamentos e (auto)reflexões de tal persona, são o que dirigem o filme.

A experiência pública, por sua vez, define-se como o encontro com o cotidiano. O ensaísta pensa sua subjetividade pessoal através de eventos, acontecimentos e situações públicas. O

público, no que lhe concerne, válida ou perturba essa voz ensaística. Já a figuração do pensamento como discurso cinematográfico reside no conceito do filme-ensaio enquanto pensamento visual, um filme que expressa ideias. Por vezes, o discurso é múltiplo, não dominante e não coerente.

Ainda, Rascaroli (2017) direciona seus esforços em analisar as estratégias utilizadas nos filmes-ensaio para propiciar o pensamento por meio da linguagem fílmica. Uma das principais estratégias é o uso de interstícios, espaços entre imagens sonoras, entre imagens visuais, entre o som e o visual, entre percepções. Tal termo é o centro da concepção deleuziana de imagem do pensamento. Para Deleuze, portanto, o que importa não é mais as associações entre as imagens, mas sim, suas diferenciações. Do confronto entre os interiores e exteriores das imagens surge algo novo: o impensado. Com isso, o espectador ocupa um local de especulação.

Percebe-se, então, por meio das conceituações de Rascaroli e Corrigan, uma íntima ligação entre o ensaístico e a expressão da subjetividade, do pensamento e do processo de reflexão. Nesse sentido, o vídeo, mídia essa que, ao decorrer de sua história, teve relações com ideais de autonomia, expressividade e democracia, conecta-se com os princípios do filme-ensaio. Newman (2014), contextualiza os diferentes contextos de interpretação e uso do vídeo em fases. Para o autor, as formas e formatos do vídeo mudam de acordo com contextos tecnológicos e culturais de uso e de análise.

Com o desenvolvimento do *home vídeo*, da videoarte, do vídeo amador e doméstico, o vídeo – que durante sua associação com a televisão era ridicularizado por dedicar-se a um público massivo – passou a ser interpretado enquanto uma alternativa, seja de estruturar sua própria experiência televisiva, ou de oferecer maior autonomia – em especial com a popularização, na década de 1980, das filmadoras “tudo-em-um”, o que fomentou a difusão do vídeo como um meio de representação mais fiel, autêntica e democrática do mundo real.

Assim, no contexto digital, e considerando a definição de Newman (2014), que extrapola a definição de vídeo nesse período para incluir qualquer obra que combine imagem em movimento e sons; pode-se definir como vídeo-ensaio toda a obra de imagem em movimento e som que tenha, entre suas características estruturais, elementos que produzam pensamento através de seus elementos formais, o qual o discurso revele um sujeito subjetivo e reflexivo sobre a própria experiência. Tal subjetividade latente se encontra em choque com o ambiente público – ambiente esse que é expandido pelas redes sociais e plataformas de *streaming* que povoam os ambientes online. Por ser distribuído através de canais online, o vídeo-ensaio realiza a potência tanto do ensaio quanto do vídeo, possibilitando a mais vozes – tendo entre elas as de indivíduos *queer* – os meios para transmitir suas inquietações, reflexões e experiências.

## **O VÍDEO QUEER**

Tomando como ponto seminal a Revolta de Stonewall, ocorrida em de 1969, observa-se um crescimento exponencial relacionado a produções acadêmicas e audiovisuais relacionadas a comunidades de lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros (LGBT). O documentário, em especial, foi a linguagem escolhida por muitas dessas produções.

Em um primeiro momento, o que qualificava tais obras enquanto *queer* – no sentido de serem estranhas e esquisitas ao público hegemônico –, para Holmlund e Fuchs (1997), era o regime representacional que documentários sobre indivíduos não-heterossexuais e não-cisgêneros tinham que negociar, regime esse em que representações reais, verdadeiras e valorosas eram sempre, a priori, e implicitamente, heterossexuais.

Entretanto, com avanços dos estudos sobre gays e lésbicas, a teoria *queer* desenvolve-se por meio do questionamento da afirmação da homossexualidade enquanto característica imutável. A abordagem *queer*, então, compreende identidades de forma relacional. Chambers (2009), afirma que a teoria *queer* se refere a uma orientação metodológica e intelectual utilizada em determinados contextos, referentes a política e subjetividade, que auxiliam na análise de problemáticas relacionadas a normas – particularmente, normas de gênero e sexualidade.

Assim, o que define um vídeo enquanto *queer* é sua qualidade de posicionar-se na margem no que diz respeito às normas de sexualidade e gênero – sendo essas, na cultura representacional estadunidense, heteronormativas e cisnormativas. Estar na margem, então, significa representar não só corpos e indivíduos, mas também práticas e preceitos que não seguem a norma.

## O PROCESSO DE CODIFICAÇÃO

Segundo Hall (2003), o objeto do processo comunicativo – a mensagem – é composto por significados, tais construídos por meio da operação de códigos, ou seja, signos visuais e sonoros. A codificação, então, inicia-se na produção, o primeiro estágio do circuito comunicativo. O processo de produção, por sua vez, constitui-se dentro de referenciais de sentidos e ideias, de conhecimento técnicos historicamente definidos, tais que incidem na elaboração da mensagem. Não obstante, a codificação é afetada pelos assuntos, agendas e definições advindas de dentro da estrutura política e sociocultural da qual faz parte, bem como pela audiência – uma vez que a recepção da mensagem (posteriormente reincorporada via feedback) também é um momento do processo de produção.

Em suma, estruturas – como a de radiodifusão, citada por Hall (2003) – produzem mensagens codificadas na forma de um discurso, um objeto significativo. A codificação, então, consiste em um momento determinado em que a estrutura emprega um código – um signo – e produz uma mensagem. Envolve-se, na codificação, referenciais de conhecimento, infraestruturas técnicas e regras/relações de produção. Contudo, alguns códigos foram profundamente naturalizados em determinadas culturas. Observar tais signos nos possibilita perceber como ideologias transformam a significação e, em decorrência, os discursos. Segundo Hall (2003), diferentes sociedades e áreas da vida social, então, organizam seus domínios discursivos hierarquicamente, de forma a definir uma ordem de sentidos dominantes.

## CONTRAPPOINTS E A CODIFICAÇÃO DO VÍDEO-ENSAIO QUEER

*ContraPoints* é um canal da plataforma de *streaming* de vídeos *YouTube*, criado em 2016 por Natalie Wynn, formada em filosofia pela Universidade Georgetown. Com o lançamento do vídeo *Gender Dysphoria*, em 21 de julho de 2017, Natalie anuncia sua transição de identidade *genderqueer* para mulher transgênero. Tal transição não afeta somente a vida pessoal de Wynn, também culminando em desdobramentos na produção do *ContraPoints*. Gradualmente, Natalie passou a incorporar noções ensaísticas aos seus vídeos – como, por exemplo, reflexões sobre sua transição de gênero e como tal a ajudou a obter novas perspectivas sobre determinados assuntos e situações.

Atualmente, *ContraPoints* possui 29 vídeos no canal, o que compreende a produção de setembro de 2017 até a atualidade. Em geral, os vídeos utilizam-se de textos filosóficos e sociológicos para estruturar seus argumentos, assim como das experiências pessoais da própria Natalie para elaborar exemplos e/ou realizar reflexões. Junto a isso, eles apresentam um expressivo humor de cunho combativo, com indicações autorreflexivas, sexuais, e, por vezes, autodepreciativas. Esteticamente, Wynn trabalha com cenários e figurinos elaborados, inspirados em elementos da estética *drag queen*, do neoclássico, do *vaporwave* e de grupos artísticos advindos tanto de comunidades da internet quanto de movimentos culturais mais amplos e antigos.

Para realizar uma análise do processo de codificação e dos aspectos ensaísticos do *ContraPoints*, escolheu-se os vídeos *Opulence* e “*Transtrenders*”. Em *Opulence*, Natalie aborda os usos da estética da riqueza, do sucesso e do poder. Enquanto ensaio audiovisual, *Opulence* acaba por utilizar-se de temas da esfera pública para fomentar uma reflexão a nível pessoal (Corrigan, 2015). As tentações do *American Dream*, a ostentação de uma vida glamurosa e ilusória, são, então, desejos e práticas não exclusivos do outro, mas também, partes do eu Natalie. Wynn reflete, a partir de suas experiências – tanto de infância quanto como mulher transgênero – os efeitos da cultura de ostentação norte-americana.

A potência ensaística de *Opulence* aparece, também, nos usos dos códigos por Natalie, ao passo que, em paralelo as reflexões sobre a ilusão de opulência, Wynn circunda-se com cristais e adornos dourados. Ocorre, aqui, um interstício (Rascaroli, 2017), uma de muitas brechas entre a imagem visual e a imagem falada encontradas ao decorrer do vídeo.

Já em “*Transtrenders*”, Natalie utiliza-se do recurso narrativo da criação de personagens para ilustrar, entre outras coisas, visões contrastantes em relação a identidades transgênero. Tiffany representa o auto ódio, uma tentativa desesperada de aceitação de um indivíduo trans pela sociedade cisnormativa, enquanto Baltimore reflete a autoaceitação plena e não limitada pela aprovação do outro, bem como livre para expressar seu gênero.

“*Transtrenders*” é uma autorreflexão de Natalie sobre sua vivência enquanto mulher trans. Assim como no filme-ensaio – em que a subjetividade está em constante transformação –, a subjetividade de Wynn flutua em diferentes fragmentos – personagens – que tentam racionalizar entre si o que

significa ser trans, tanto em um sentido pessoal quanto comunitário. Ao final, o espectador tem como conclusão uma não resposta, uma lacuna que depende a quem assistir preencher.

Sobre a codificação *queer* do *ContraPoints*, percebe-os em níveis explícitos e implícitos. Explicitamente, Natalie utiliza-se de elementos reconhecidos e/ou criados por comunidades de indivíduos *queer*, tais como a estética e a performatividade *drag queen*, bem como a *bisexual lighting*. No campo do implícito, porém, o que caracteriza aos vídeos do *ContraPoints* como *queer* é sua codificação não normativa quando comparado a vídeos de análise sociopolítica encontrados no *YouTube*. Observando a codificação da maioria dos vídeos do site, pode-se traçar um padrão que consiste, geralmente, de um comentarista enquadrado em primeiro plano, com uma estante de livros ao fundo. Essa codificação busca criar uma imagem de erudição e seriedade por parte do comentarista.

Natalie, por sua vez, codifica seus vídeos por meio da performance corporal teatral, da produção de ambientes e figurinos extravagantes, coloridos, sensuais e com referências culturais diversas, algo que ocorre em concomitância a citação de textos filosóficos e sociológicos e reflexões ensaísticas. O não seguimento das normas estéticas e formais estabelecidas pelos seus pares, então, é um dos fatores que qualifica a produção de Wynn enquanto *queer* dentro da esfera do *YouTube*.

## CONCLUSÃO

Compreende-se a codificação do vídeo-ensaio *queer* como um processo que considera não somente a identidade não-normativa do realizador audiovisual, mas também dos códigos presentes no vídeo. Como abordado por meio do canal *ContraPoints*, as normas são definidas a partir de regras formais do meio onde o vídeo localiza-se e das formações discursivas dos contextos sociopolítico-culturais. No caso dos vídeos de Natalie Wynn, percebe-se que seu caráter ensaístico e performático são fatores que os posicionam fora da norma do *YouTube*.

## BIBLIOGRAFIA

**BETWEEN the sheets, in the streets:** queer, lesbian, and gay documentary. Coautoria de Chris Holmlund, Cynthia Fuchs. Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota, 1997.

CHAMBERS, S. A. **The queer politics of television.** London: IB Tauris, 2009.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio:** desde Montaigne e depois de Marker = The essay film: from Montaigne, after Marker. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.

HALL, S. Reflexões sobre o modelo codificação/decodificação. In: **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 387-404.

NEWMAN, M. Z. **Vídeo Revolutions:** On the History of a Medium. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks.** Oxford: Oxford U.P., 2017

TEIXEIRA, F. E. **Filme-ensaio e forma de inscrição da subjetividade.** Doc On-line, n.6, nov. 2019, p. 25-35.