

## **O Corpo Juvenil Televisual:** apontamentos para uma categoria de análise<sup>1</sup>

## **The Youth Televisual Body:** notes for a category analysis

*Marina Caminha Gomes*<sup>2</sup>

---

1 Esta discussão foi apresentada no VI Congresso Internacional de Comunicação e Consumo – COMUNICON.

2 Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2012). Realiza estágio de Pós-doutoramento pelo PPGCOM/ESPM, pesquisando a dimensão política do afeto popular, com direcionamento para as diferentes referências cômicas, na relação entre juventudes e audiovisual. E-mail: [ninacaminha@gmail.com](mailto:ninacaminha@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo tem como objetivo apresentar um caminho metodológico para analisar as relações entre as marcas narrativas televisivas e os audiovisuais produzidos e disponibilizados na internet pelas juventudes como ferramentas de disputas políticas. Parto do pressuposto que, na década de 1980, forjou-se no Brasil um imaginário de consumo televisivo através de uma pedagogia estética dos modos de produção vinculados ao audiovisual com a finalidade de interligar cultura juvenil e televisiva. Proponho analisar as maneiras como esse saber estético apresenta-se como uma referência importante de visibilidades juvenis em audiovisuais compartilhados nas redes sociais. O Corpo Juvenil Televisual será mapeado a partir de três eixos: 1) o momento histórico em que uma cultura televisiva e juvenil se consolidou no Brasil; 2) as maneiras de narrar através do popular e 3) a performance.

**Palavras-chave**

Juventudes, audiovisual, performance, matrizes populares.

**Abstract**

This article intends to present a methodological approach to analyze the relations between television narrative marks and the audiovisual produced and made available on the internet by the youth as tools for political dispute. I assume that in the 1980s an imaginary of television consumption was forged in Brazil through an aesthetic pedagogy of modes of production, linked to the audiovisual sector, in order to connect youth and television culture. I propose to analyze the ways in which this aesthetic knowledge presents itself as an important reference of youth visibilities in audiovisuals shared in social networks. The Youth Televisual body will be mapped from three axes: 1) the historical moment in which a television and youth culture was consolidated in Brazil, 2) the ways of narrating through the popular and 3) performance.

**Keywords**

Youth, audiovisual, performance, popular matrices.

Em 18 de junho de 2013, o midiativista Rafucko postou em sua página o audiovisual intitulado: "Este vídeo não saiu na mídia". O autor elaborou uma paródia de vários programas jornalísticos da televisão nacional – entre eles, o *Jornal Nacional* (TV Globo), *Jornal Hoje* (TV Globo) e *Brasil Urgente* (Band) – com a função de debochar da maneira como a mídia hegemônica interpretou as manifestações/manifestantes de junho/julho de 2013<sup>3</sup>. Logo no início, assistimos a uma animação, montada em fundo preto, enquanto letras espelhadas nas formas visualizadas em máquina de escrever montam a seguinte frase: "este vídeo é uma homenagem a todos os veículos de comunicação que trabalham contra o povo brasileiro".

Rafucko é "Artivista<sup>4</sup> multimídia. Freelancer como VJ, editor de vídeo, modelo e presença VIP em protestos"<sup>5</sup>, tornou-se conhecido nacionalmente através do uso de narrativas cômicas como ferramentas de disseminação e engajamento em algumas causas defendidas nas manifestações de junho/julho de 2013. O uso da paródia de programas televisivos historicamente reconhecidos e validados pela audiência, tais como ginástica, telenovelas, jornais, programas de culinária e de entrevistas, é a principal referência narrativa visualizada em seus vídeos, imagens e textos postados.

Rafucko possui um blog, 85.253 curtidas em sua página no *Facebook*, 20,7 mil seguidores no *Twitter* e um canal no *YouTube* com 3.915.166 visualizações e

---

3 As primeiras manifestações apareceram como uma ação contra o aumento de passagens dos transportes públicos das principais capitais do país, organizadas pelo Movimento do Passe Livre (MPL). Esse processo gerou um espalhamento de passeatas caracterizadas por atuações descentralizadas, fragmentadas e multifocais que abriu espaços para uma diversidade de reivindicações juvenis, refletindo uma crise de representação política no Brasil. A grande mídia mediou as informações criminalizando essas práticas, a partir da construção simbólica inscrita na palavra vandalismo. Cf. CAMINHA, 2015.

4 A Palavra Artivista – artista + ativista – é uma reapropriação do autor de uma denominação dada a ele por outras pessoas. A partir de 2014, o termo passa a ser parte integrante de sua descrição biográfica em seu blog. A explicação para o uso dessa palavra pode ser visualizada na Página do *Imagina Coletivo*. Para maiores informações, conferir as referências bibliográficas.

5 Essa frase foi extraída do texto de identificação do personagem Rafucko descrito em seu blog na seção *Biografia*. O texto Completo: "Bobo contemporâneo. Artivista multimídia. Freelancer como VJ, editor de vídeo, modelo e presença VIP em protestos. Não canto. Qualquer semelhança com a realidade é mera inspiração na realidade.". In: <<http://rafucko.com/bio/>>, Acesso em: 10 jun. 2014.

26.794 inscritos até o momento<sup>6</sup>. Em função da visibilidade que vem angariando nas redes sociais, foi intimado pela Polícia Civil do Rio de Janeiro a prestar depoimento em 24 de abril de 2014 sobre um suposto roubo de um boneco manequim da loja *Toulon* para a performance 1º UPP – Prêmio de Protestos, ocorrida no dia 20 de novembro de 2013. Além de conclamar a população a comparecer no dia da intimação através de narrativas cômicas, o artista foi travestido de William Bonner, utilizando batom e meia-calça. O evento foi filmado pelos coletivos MIC (Mídia Independente Coletiva) e Linha de Frente do Audiovisual e compartilhado em sua página por ele próprio.

Posteriormente, o midiativista produziu um *Talk Show – Talk Show do Rafucko* – patrocinado pela rede de financiamento coletivo *Catarse*. Entre os entrevistados, o programa contou com a presença dos deputados Marcelo Freixo e Jean Wyllys (PSOL- RJ), a cantora e atriz Letícia Novaes, o humorista Gregório Duvivier – roteirista, produtor e ator do programa *Porta dos Fundos* (na internet), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o escritor João Paulo Cuenca, o delegado Orlando Zaccone e a cartunista Laerte. Em 24 janeiro de 2016, compartilha a entrevista com o humorista e ex-prefeito de Reykjavík, capital da Islândia, Jón Gnarr<sup>7</sup>.

Rafucko ainda se lançou como um fictício candidato à presidência da República, em 14 de setembro de 2014. Aparecendo como uma opção de voto, produziu um Guia Eleitoral, veiculado em sua página logo após as transmissões em Rede Nacional dos programas eleitorais de candidatos oficiais. O primeiro programa foi montado a partir de imagens televisivas de arquivo (Entre elas, TV Globo e a extinta Rede Manchete) para compor um histórico das eleições presidenciais desde o final da ditadura militar até os dias atuais. Foi a partir desse recorte que o midiativista construiu a sua performance. A campanha ainda

---

6 Todos os dados numéricos foram medidos no dia 07/05/2017. Para maiores informações, conferir as referências bibliográficas.

7 Todas as entrevistas podem ser acessadas no canal do YouTube de Rafucko. Para maiores informações, conferir as referências bibliográficas.

contou com a formulação de um site, um programa de governo e um Manifesto do PBTM – Partido Bom pra Todo Mundo.

Essas formas de ação podem ser compreendidas como um processo mais complexo que envolve uma projeção de imaginários televisuais que nos atravessa desde 1950, quando surgiram as primeiras emissoras televisivas no país. Rafucko é parte de uma geração que reconhece os códigos simbólicos televisivos, não só no que se refere aos formatos dos programas, como também ao modo como as marcas afetivas populares mesclam-se às nossas experiências cotidianas. As novelas a que assistimos, programas de auditório, jornalísticos, musicais, entre outros, forjam lugares afetivos, apresentando-se como espaços de reconhecimentos, tensões e negociações.

É neste sentido que o autor atua com as mesmas “tramas afetivas” inscritas na televisão nacional para projetar significados, denunciar e produzir engajamentos que desvelam uma estreita e complexa relação entre juventudes e televisão. O que chamo de tramas afetivas configura-se pela utilização de partículas sensórias vinculadas aos gêneros narrativos populares – tais como o melodrama, o riso, o suspense – que atuam na esfera do corpo; produzindo respostas também sentimentais como o riso, o choro, o medo – muitas vezes ao mesmo tempo –, com as quais interpretações de mundo aparecem como termômetros de uma paisagem cultural audiovisualizada.

As ações de Rafucko nas redes sociais evidenciam o entendimento por parte das juventudes da capacidade de engajamento que essas marcas afetivas e televisivas gestam quando são ativadas. São anos de uma afetividade construída e retroalimentada em cada programa televisivo transmitido. Essas transformações culturais são visíveis desde a: 1) implantação da primeira emissora; 2) o processo de modernização autoritária, em 1960 – momento em que o foco político centrou-se na implantação de um parque industrial nucleado pelos meios de comunicação de massa com instância central para a televisão e; 3) os anos 1980 – período em que uma cultura de consumo televisivo e juvenil se consolidou no país. Deste modo, a TV se tornou uma janela importante de configuração de nossos vínculos

nacionais, reatualizando formas e normas a partir do uso de expressões massivas e populares (ORTIZ, 2001).

Não é à toa que são referências nas falas de Rafucko. Acredito que os imaginários televisivos visualizados são importantes marcações de construções identitárias. É a partir desta perspectiva que compreendo como essas narrativas juvenis deixam rastros para entendermos “novas pertinências semânticas” fabuladas pelas “ruínas” de práticas simbólicas anteriores e apresentam-se como esferas de organização da vida social atualmente (RICOEUR, 1994, p. 10).

Meu argumento é: estamos diante de Corpos Juvenis Televisuais, que são ações juvenis audiovisuais como esferas interpretativas de si e do mundo, isto é, uma performatividade afetada por modos de falar televisivos e que se apresenta como espaço de projeção de outros imaginários juvenis. Partindo desta linha de raciocínio, interpreto essas mediações audiovisuais das juventudes como extensões corporais, sintoma e lugar de fabulação daquilo que Gilles Lipovetsky (2009) nomeou como era do “excesso de telas”.

Este artigo tem como proposta apontar algumas questões importantes para o entendimento do que chamo de Corpo Juvenil Televisual. Proponho alinhar, em formato de nota, três percepções para uma costura mais aprofundada dessa categoria. Os três eixos serão entendidos aqui como fenômenos interdependentes. São eles: 1) o momento histórico em que uma cultura televisiva e juvenil se consolidou no Brasil; 2) as maneiras de narrar através do popular; e 3) a performance.

### **Anos 80: televisão, o futuro será**

Em minha tese de doutorado, apontei a década de 1980 como marco simbólico para o início de outro modo de relacionamento com a cultura. Tendo em vista o processo de modernização nacional baseado na consolidação de um mercado de bens simbólicos já implantado, esse período apresentou o ingresso nas emissoras de uma primeira geração televisiva, ou seja, profissionais jovens que nasceram com o meio consolidado e reformularam todo o campo televisivo.

É neste momento que o modo de representar a “realidade brasileira” incidiu em uma discussão sobre a própria linguagem televisiva, apontando um caminho estético por meio do qual a televisão falou de si mesma.

O uso excessivo de paródias, citações, colagens e mistura de linguagens, atreladas a uma velocidade na imagem promovida por cortes abruptos e desconstruções de uma narrativa tradicional com a intenção de referir-se a esse universo, são marcas claramente identificáveis em alguns programas elaborados pela e para as juventudes. A principal característica estética inscrita nos programas televisivos produzidos foi a autorreflexividade.

Esteticamente, a autorreflexividade é uma maneira de contar que faz do enunciado enunciação, evidenciando as maneiras de contar de uma determinada narrativa. Dito de outra maneira: é uma prática que se constitui como um “metacomentário sobre os mecanismos que dão forma” à argumentação (DÁ-RIN, 1997, p. 71). Esse processo forjou a formação de uma nova arquitetura comportamental juvenil, pois ajudou a projetar um sujeito comum amplamente reconhecedor dos códigos televisivos em um momento em que se vivia sob as expectativas de uma abertura política em consonância com sucessivas crises econômicas, tornando singulares e contraditórios os processos de consolidação de uma cultura televisiva no Brasil (CAMINHA, 2012).

Entender esta trajetória sem simplificações significa atentar para as imagens constituintes do período. Entre elas, é preciso destacar as disputas memoráveis que envolveu dois projetos de nação nos idos de 1960. A década de 1980 foi a época do processo de redemocratização, a volta dos exilados políticos e a primeira eleição presidencial. Em conjunto com uma memória traumática – dos vestígios violentos de uma ditadura militar –, assentou-se outra de novas crenças e, principalmente, um sentimento de poder falar. Sendo um meio ainda jovem, que chegava aos trinta anos naquele momento, a televisão assumiu um papel central na construção de outro imaginário do que seria aquele Brasil novo.

Por um lado, abriu-se um mundo encarnando a perspectiva de novas lideranças, novos projetos, novos consumos, novos sujeitos em ação, agregando uma política

de corpo festiva, eufórica e de crenças. E esse mundo poderia ser reduzido a essa memória se não fosse o fato da presença de um corpo recente marcado pela violência e silenciamentos como reminiscências de uma ditadura militar.

Por outro lado, uma crise econômica marcada por hiperinflação<sup>8</sup> que, além de diminuir o poder de compra, fez sumir diversos produtos de consumo. A ordem advinda do projeto político econômico da época foi a de reduzir o consumo e aumentar a poupança como ferramenta para abrandar a inflação estabelecida. Esse processo deflagrou uma crise no projeto de direita, que defendia os mercados capitais como solução de desenvolvimento do Brasil.

Nem à esquerda, nem à direita: naquele momento, o Brasil, na visão dessas juventudes oitentistas, deixou para trás um legado de interpretação de si vislumbrados entre ser isso ou aquilo. Escolher entre ser de direita ou de esquerda, alienado ou crítico, burguês ou povo, neste sentido, tornou-se um problema e reposicionou essas dimensões sensoriais em um mesmo plano significativo. Embutidas nestas conexões sentimentais, essas juventudes começaram a perguntar por si mesmas.

A televisão apareceu como cenário dessas expressividades em parte porque atravessou as experiências infantis dessas juventudes, em parte porque as juventudes surgiram como metáforas de reconfiguração da linguagem televisiva nacional para atender as demandas desse público-alvo e também do mercado publicitário, adensando as negociações entre consumo, televisão e juventudes. Daniel Filho, ao falar sobre a criação do programa *Armação Ilimitada CB* (TV Globo/1985) relata essa perspectiva:

Uma nova linguagem começava a surgir na televisão, apesar de não ser muito bem compreendida pelos adultos: a linguagem de videoclipes. Era representada pelo surgimento da MTV, que começava a ter grande influência sobre os jovens. Havia também os anúncios publicitários que seguiam esse estilo e que eram referenciais muito fortes, como os esportes da Coca-Cola e as aventuras do cigarro Hollywood. Eu achava

8 Em 1985, o índice inflacionário anual foi de 235,11%, duplicando seu valor, em 1987, para 415,83%; em 1989 chegou a medir 1.764,87%. Cf. Folha de S.Paulo. Disponível em: <<http://bit.ly/2z5BQfO>>. Acesso em: 20 mar. 2012.



que ali tinha uma forma de fazer história com um ritmo mais frenético e bem-humorado. (FILHO, 2003, p. 93-94)

Na década de 1980, mais de 30 programas, entre jornalísticos, auditórios, séries, telenovelas e musicais foram pensados, produzidos e/ou apresentados pelas juventudes. Destaco aqui alguns exemplos: *Geração 80*, *Mixto Quente* e *Armação Ilimitada* (TV Globo); *Mocidade Independente*, *Os adolescentes*, *Outras Palavras* (TV Bandeirantes); *FMTV* (Manchete); *A Fábrica do Som* e *Cabeça Feita* (TV Cultura); *Grito de Rua*, *Crig Rá* e *TV Mix I e II* (TV Gazeta) (CAMINHA, 2012). Diante da expressividade de programas juvenis transmitidos em conjunto com o uso da categoria estética autorreflexividade, afirmo que este período forjou uma nova arquitetura comportamental juvenil à medida que a televisão nacional foi cartografada. Assim, foi a partir das angústias dessas juventudes em busca de si, centradas em performances corporais, que um universo televisivo se consolidou como cultura.

Entender as expressões juvenis vinculadas ao universo televisivo significa compreender os mecanismos de afetação inscritos nesses audiovisuais. Mais do que uma apropriação de formatos massivos, há uma reapropriação dos encantamentos visuais que compõe tais narrativas. É neste sentido que proponho apontamentos sobre as imaginações populares como próxima etapa deste processo, pois acredito que está contido no popular os conectores principais de uma “política de visibilidades” nas ações dessas juventudes (ROCHA, 2010).

### **As marcas do popular**

Como já foi dito no início deste artigo, somos atravessados desde os anos de 1950 por uma programação televisiva constituída de arrebatamentos; corporificamos medos, risos, paixões, entre outros sentimentos que legitimam uma história cotidiana da televisão no Brasil. Estas narrativas sensacionais (costumeiramente associadas a teleficções e programas de entretenimento, mas cujo modo de contar é perceptível em emissões de muitos outros gêneros, como o

jornalismo) são textualidades constitutivas de uma imaginação popular, inscritas nos processos de formação dos meios de comunicação de massa.

Segundo Jesús Martín-Barbero (2003), o popular é diferente da matriz iluminista porque é composto por traços simbólicos dramáticos, vinculado ao *pathos*. É no ato de afetar o corpo do outro que o popular se constitui como imaginário. Neste sentido, o autor afirma que essas matrizes apareceram como estratégias pedagógicas que, firmadas pelo pacto do sentir, forjaram uma maneira consensual de transmissão dos ideais liberais burgueses, corroborando como projeção de um imaginário de consumo modernizante, materializado em cartazes de cinema, peças de teatro e/ou promoções publicitárias, salas de cinema e vitrines de lojas de departamentos e, posteriormente, no rádio e televisão.

O início da televisão no país evidencia esse processo no que se refere aos primeiros programas elaborados, em conjunto com os primeiros profissionais contratados pelas emissoras. A primeira emissora de televisão brasileira (TV Tupi) foi inaugurada em 18 de setembro de 1950. Sem recursos técnicos e pouquíssima mão-de-obra, os primeiros profissionais que atuaram no meio vieram do rádio, do teatro e do cinema. Foi através desse diálogo que o universo de matrizes populares apareceu como maneira de dizer, forjando a formação dos primeiros gêneros televisivos. O programa de auditório e a telenovela são dois exemplos existentes desde o início da televisão e que permanecem até os dias atuais angariando grandes audiências (CAMINHA, 2012).

Este modo de contar se consolidou no país abrindo espaços para processos de “refiguração”<sup>9</sup> por meio dos quais esse imaginário é apreendido atualmente

---

9 Para Paul Ricoeur, a concepção de narrativa é entendida como uma operação que dá sentido a uma experiência no mundo. O autor estabelece sua teoria, procurando entender como o sujeito histórico significa o mundo através de uma imitação da ação que põe em diálogo o jogo da tríplice mimese como tecer da intriga: um processo que se configura pela relação entre presente, a rememoração (passado encenado) e a espera (o leitor). Desta maneira, a tríplice mimese é uma operação da ação que se estabelece na relação entre um mundo prefigurado, anterior a obra (mimese I – lugar do mundo cultural/passado enquadrado) e um mundo refigurado (mimese III – a interlocução entre a obra e o leitor implicado/futuro implicado) no ato de configuração, de produção da obra (mimese II – mundo do autor/presente). Assim entendida, narrativa é a arte que sintetiza uma dada experiência temporal que implica o diálogo entre formações ideológicas impressas em contextos históricos por meio das quais visões de mundo se estabelecem como ponto de partida para o estabelecimento de uma imaginação produtora como construção identitária. A tríplice mimese é, portanto, os modos organizadores pelos quais o tempo é agenciado, inserindo nas relações culturais as noções de passado, presente e futuro (RICOEUR, 1994).

como uma ferramenta política de disputas visuais juvenis. Rafucko é um exemplo deste trajeto. Não é à toa que os vídeos produzidos pelo midiativista retomam vários elementos que fazem alusão ao universo televisivo. Embutida nas citações diretas aos personagens e emissoras televisivas, há uma arquitetura afetiva da comicidade, refletida nos usos da paródia, como instância organizadora de suas produções (RICOEUR, 1995).

Mikhail Bakhtin (1996), ao construir uma genealogia do popular, destaca que a paródia é inerente à sátira menipeia porque estão reunidos em sua estrutura elementos da cultura popular carnavalesca. Neste sentido, é um discurso duplo em que o autor utiliza a palavra do outro para compor o seu próprio discurso, ocorrendo duas orientações plenas de significados voltadas para o mesmo objeto; porém, a segunda voz instaura um discurso oposto à primeira, gerando um diálogo conflituoso dentro do enunciado. O discurso parodiado sofre modificação no seu acento, levando a uma espécie de negação da primeira réplica.

Esta acentuação diferente caracteriza-se pelo tom zombeteiro que aniquila a afirmação do primeiro enunciado e instaura a ideia de ambivalência no interior do discurso. São dois discursos de significações opostas que estabelecem uma espécie de duelo dentro de um mesmo enunciado. O texto se torna uma arena de lutas. É esse lugar de disputa que gera a lógica interna da paródia: a sua capacidade de conter ambivalência no interior do seu enunciado.

O riso contido em Rafucko é o vetor que entrelaça narrativas televisivas e matrizes populares. Assim, refletir sobre os usos do popular na fabulação dos audiovisuais do midiativista é importante porque suas narrativas são constituídas por elementos sensoriais que tornam o afeto uma instância central na formulação de disputas por representação. São narrativas que vão ao encontro do corpo, marcadas por gestos que transformam o que é dito em sentimento e conclama o outro a engajar-se no que está sendo dito.

Ao utilizar essas ferramentas afetivas, Rafucko evidencia não apenas a maneira como fomos e ainda somos atravessados por uma pedagogia televisiva, em que as marcas afetivas populares se apresentam como instrumental metodológico,

como também o reconhecimento da potência que esse tipo narrativa produz justamente por ser um espelhamento desse processo histórico-pedagógico.

Deste modo, parto do pressuposto que as imagens de Rafucko são projeções das “culturas bastardas” (Rincón, 2016), isto é, narrativas atravessadas esteticamente por diferentes afiliações paternas – o folclórico, as culturas eruditas, o entretenimento, a internet, entre outras – e apenas uma mãe: o local; espaço de ressignificação das estéticas migrantes, que nos chegam por diferentes cantos do mundo e formulam ambientes por meio dos quais o popular se configura como elemento de diversão e prazer nas cenas midiáticas:

Culturas bastardas porque renunciam às referências autênticas e densas para ganhar as instabilidades do fluxo: essas *made in USA*. Essas que se nomeiam em inglês, mas que acenam para o *abya-yala* do ancestral bom viver; essas que assumem que somos praticantes de muitos modos do popular. (RINCÓN, 2016, p. 34)

Em Rafucko, essas formas de narrar se apropriam de estéticas encontradas nas indústrias do audiovisual com o intuito de produzir outros olhares de entendimento sobre o mundo, modificando, neste sentido, o discurso sobre o popular projetados por essas grandes mídias. São disputas de visibilidade/representação que estão relacionadas a uma arquitetura histórica e simbólica dos usos pedagógicos do popular pelos meios massivos no Brasil – com foco central para a televisão. Tais maneiras de narrar apresentam-se como instâncias de reconhecimento e fruição e, portanto, contribuem para afetar o outro. Por esse motivo, são ações políticas com roupas de baile, convidando o corpo ao gozo e ao prazer enquanto novas significações são desenhadas pelo bailar/olhar sentimental dos espectadores.

### **A performance**

Esta nota é um começo de discussão com o intuito de abordar as práticas juvenis abordadas a partir de uma leitura mais ampla. Parto do pressuposto que os audiovisuais produzidos por Rafucko são o ponto de partida para o entendimento de um corpo distendido, mesclado entre materialidades e televisualidades como

instâncias configurantes do eu. Cabe iniciar aqui uma discussão sobre performance, demanda que abordarei a partir do diálogo entre o conceito de fachada, inscrito em Erving Goffman (2009) e a expectativa da recepção, conceituada por Paul Zumthor (2007).

Seguindo esta costura, Goffman ressalta que a performance é uma ação de um dado sujeito em um contexto específico, que tem como finalidade interpelar e modificar, influenciando atos em interlocutores presentes na encenação:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2009, p. 25)

Deste modo, a performance é um gerenciamento corporal que, como sugere Paul Zumthor, dá contorno ao texto, corporificando interpretações por meio das quais nos imprimimos como sujeitos e nos relacionamos com outros no mundo: "o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos." (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Performance, ademais, implica recepção; é sempre uma ação que envolve ordenações sensoriais em resposta ao outro que as recebe, produzindo, conseqüentemente, novas impressões, articulações e sentimentos – nem sempre em concordância com a primeira ação performativa. É, portanto, um fenômeno ativo, materializa imaginações culturais, inferindo diretamente na fabulação de nossas identidades.

Há que se pensar, de acordo com Goffman, a performance como um lugar de encenação e, assim, o conceito de "fachada" me auxilia a interpelar os audiovisuais como uma performance. Segundo o autor, fachada "é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação". Para ele, essa padronização refere-se a três circunstâncias em diálogo: o cenário, a aparência e a maneira. No primeiro,

temos aquilo que o autor nomeia como “elementos de pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana”; deste modo, são fontes interpretativas que gestam uma ambiência, como uma espécie de porta de entrada para o que será representado (GOFFMAN, 2009, p. 29).

O segundo e terceiro elementos são partes constituintes da fachada pessoal: roupas, maquiagens, idade, raça, gênero, expressões corporais, formas de falar, entre outros. A aparência, de certa maneira, tem como função revelar o *status quo*, assim como “o estado ritual temporário do indivíduo”; já a maneira pode ser pensada como “estímulos momentâneos para nos informar sobre o papel da interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima”, são excitações que estão circunscritas nas ações corporais, imprimindo certa tonalidade à representação, como raiva, melancolia, alegria (GOFFMAN, 2009, p. 31).

É necessário ressaltar a gestão dessas performances em cenários midiáticos onde os contextos de interação se modificam e outros elementos simbólicos apresentam-se no que Goffman nomeou como fachada, tendo em vista que modos de falar tecnológicos estão imersos na confecção dessas posturas juvenis. Concordo com Zumthor no que se refere à relação entre ação e recepção, pois ainda que a midiatização altere os contextos de presença, modificando a forma como recebemos a informação, a performance continua sendo um ato corporal com o intuito de produzir sensações em quem as recebe.

A maneira como lemos um livro (questão principal para o autor), ouvimos uma música e assistimos a programas televisivos, por exemplo, são materializações de afetos inscritos nas fachadas. Temos vontade de chorar, rir e dançar como projeções corporais em cada voz que nos é transmitida midiaticamente. Consequentemente, pensar representações a partir de uma cultura audiovisual significa entendê-las como lugar de “projeção e identificação” que implica seleções memoráveis entre uma história dos gêneros narrativos e a reapropriação desses em campos midiáticos, inferindo, deste modo, em novas ordenações sensoriais, mas que, ainda assim, organiza-se no ato da recepção porque se constitui ao sensibilizar o outro (MORIN, 2007).

Assim, entender as performances audiovisuais significa alargar as condições da fachada para os critérios de edição e captação de imagens visualizadas em enquadramentos, cortes, fusões e retoques nas texturas imagéticas de acordo com o propósito da história contada e em diálogo com a escolha pelos gêneros narrativos expostos. A performance deixa de ser percebida como apenas a esfera de ação do personagem e passa a ser significava através dos elementos simbólicos que constituem o quadro imagético como um todo. A fachada, deste modo, é a própria imagem que assistimos e nos provoca uma especulação sensorial. Portanto, apesar de estarmos em outros cenários que influenciam na escuta e na visão da performance, podemos adentrar em um regime de imersão ao que está sendo ouvido e/ou visto e, por conseguinte, somos interpelados por essas práticas representativas.

Rafucko entende esse processo e joga com o público ao utilizar as referências televisivas para dispor outras interpretações de mundo. É através da paródia, marca central de suas histórias, que ele propõe um contrato de leitura com o espectador, ativando duas memórias: a televisiva e a cômica. No senso comum, o entendimento do riso como lugar de prazer é ponto de partida para que Rafucko discuta questões não necessariamente engraçadas, projetando outras nuances afetivas em seus audiovisuais. Essas características, entendidas aqui como fachada, acionam nosso campo sensorial por meio do qual imergimos na história contada. Acredito que esse tipo de performance seja o desenho de um Corpo Juvenil Televisual.

### **Considerações finais**

Este artigo é um caminho para um pensamento sobre as novas maneiras de dizer das juventudes. Entendo-o como um exercício de decalque em que vamos aprendendo os primeiros formatos de uma anatomia em processo. Dissequei três indícios, e por que não, sensações, que acredito serem importantes no trajeto de visualização desse Corpo Juvenil Televisual a partir de uma célula: o personagem Rafucko.

É preciso deixar claro que Rafucko se apresenta como paradigma de um fenômeno mais complexo e extensivo que reflete novos lugares de ação e

de produção de sentido por parte das juventudes. Deste modo, aponta para a formação de novos hábitos culturais que se expandem, fabulam e sustentam uma tessitura social imaginada recorrentemente.

Ao discorrer sobre o Corpo Juvenil Televisual, proponho buscar outras maneiras de perguntar por essas juventudes, sem esquecer que essas trajetórias são fabuladas como potências contidas na cultura midiática e, assim, carregam o peso de uma história que não pode ser silenciada se quisermos entendê-las para além de um viés dicotômico, buscando lugares de tensões e negociações que podem ser visualizados nas tramas dos consumos audiovisuais atuais.

## Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

CAMINHA, M. *O corpo juvenil televisivo: diálogos entre televisão, juventudes e consumo nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

\_\_\_\_\_. Não é só por 20 centavos: marcas de afeto como experiência e potência comunicativa nos audiovisuais produzidos por Rafucko. *Ponto-e-Vírgula*, PUC-SP, São Paulo, v. 17, p. 351, 2015.

DÁ-RIN, S. Autorreflexividade no documentário. In: *Cinemais*, n. 7. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, set./out., 1997.

FILHO, D. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.



FOLHA DE S.PAULO. *Banco de dados do jornal Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://bit.ly/2z5BQfO>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro-Petrópolis: Vozes, 2009.

IMAGINA COLETIVO. *Entrevista com Rafucko*. Disponível em: <<https://bit.ly/2qjuH6Q>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

LIPOVETSKY, G. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

RAFUCKO. *Blog do Rafucko*. Disponível em: <<http://rafucko.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Canal do YouTube Rafucko. Disponível em: <<http://bit.ly/2DwGuHN>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Twitter do Rafucko. Disponível em: <<http://bit.ly/2T3NjVN>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Facebook do Rafucko. Disponível em: <<http://bit.ly/2DxYTno>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Esse vídeo não saiu na mídia. Disponível em: <<https://bit.ly/2CQeRbn>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Site Rafucko Presidente. Disponível em: <<http://bit.ly/2qFzYWL>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. 1º UPP – Prêmio de Protestos. Disponível em: <<http://bit.ly/2T28dVb>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. 1. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. v. 2. Campinas: Papirus, 1995.

RINCÓN, O. Lo popular em la comunicación: culturas bastardas + ciudadanías celebrities. In: RINCÓN, O.; AMADO, A. (Orgs.) *Lo popular em la comunicación*. Bogotá: C3 FES, 2015a. E-book.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Lo Pop-pular está de moda: sobre Culturas Bastardas y Quilombos Pop-líticos. In: MARTIN-BARBERO, J. et al. *Voces abiertas: comunicación, política y ciudadanía en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2015b. E-book.

ROCHA, R. M. Políticas de visibilidade como fatos de afecção: Que ética para as visualidades? *Revista Famecos*, v. 17, n. 3, Porto Alegre, set./dez. 2010.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

submetido em: 04 maio 2018 | aprovado em: 25 jun. 2018