

## CAPÍTULO 2

# O CAMINHO AUTOBIOGRÁFICO E SENSÍVEL NA TRAVESSIA DOCUMENTAL FRAGMENTADA DE TAMARA KLINK

---

*Data de submissão: 25/11/2024*

*Data de aceite: 09/01/2025*

### **Adriano Medeiros da Rocha**

Cineasta, jornalista, professor de cinema, TV e linguagem audiovisual do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, doutor em Artes/cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona

### **Gustavo Henrique dos Santos Silva**

Jornalista em formação pela Universidade Federal de Ouro Preto, roteirista de cinema, sound designer, pesquisador em linguagem audiovisual

A tela de consumo ligada à linguagem audiovisual evoluiu com o tempo. Ela foi das salas de cinema até a televisão e, hoje, se expande em múltiplas possibilidades. Os conteúdos produzidos já tiveram diversos tipos de hospedagem, do rolo de filme ao streaming, via plataformas digitais. Ao longo dessas telas, o cinema sobreviveu a todos esses formatos. Sua essência enquanto linguagem e registro do real provou-se uma necessidade imperiosa desde sua criação. Assim, mesmo em meio a diversas mudanças sociais e revoluções

digitais, firmou-se como uma linguagem intrínseca ao nosso cotidiano, a ponto de ser difícil imaginar um mundo sem ele.

Quando criado, apresentava uma linguagem bem simples em relação às características que assumiu posteriormente. Se traçarmos sua origem a partir da descoberta da produção de imagem em movimento, quando os irmãos Lumière investiram no desenvolvimento do cinematógrafo, sua linguagem evoluiu do puro visual e, com o passar dos anos, ganhou elementos agregadores, tais como: som, montagem, efeitos especiais. Inicia de um modelo *amador*, resultado de variadas contribuições de *apaixonados*, como afirma Creton (1999). Dali, o simples registro cotidiano inicial evoluiu. Belarmino, Candoia e Inocencio (2016) afirmam que, até se estabelecer como uma manifestação artística, o cinema passou por várias mudanças, quando, enfim, formou uma linguagem própria.

Atualmente, os meios de consumo são bem diversificados. As hospedagens físicas perderam espaço para plataformas de streaming como Netflix, Amazon Prime Video e Globoplay. Estas tornaram o acesso a filmes e séries mais conveniente e direcionado. Com uma assinatura é possível acessar um catálogo de produtos com variados gêneros a dispor de sua vontade (e disponibilidade). Fernandes afirma que em função das novidades tecnológicas “a fruição cinematográfica e a cultura fílmica foram transportadas para o meio digital e não permanecem centradas nas salas físicas de cinemas” (FERNANDES, 2023, p. 1).

Neste cenário, onde o digital se torna um veículo principal de consumo, mídias sociais como Instagram e TikTok concentram a atual dinâmica do cinema e audiovisual que interessam ao presente artigo. Com o advento dessa era tecnológica, o ritmo de consumo de produtos em audiovisual e seu formato de produção sofreram notórias alterações. Muitos são os *parâmetros* dessas medidas, como o formato de tela horizontalizado, ou mais comumente conhecido como formato *stories*, ou o tempo de duração de vídeos, tipicamente curto, raramente ultrapassando três minutos. Essas características se manifestam para se adaptar a um ritmo de consumo acelerado, marcado por um bombardeamento de conteúdo. Mendes e Burgos (2018) observam esse fenômeno, ao descrevê-lo como um cuidado que deve atender à lógica da comunicação enquanto processo que depende da relação entre conteúdos e usuários.

Atualmente, há interatividade e capacidade de alcançar um público global instantaneamente através da internet, em mídias sociais como Instagram. Isso transformou seus usuários em grandes definidores de aspectos contemporâneos do consumo de conteúdo, dentro do cenário digital. A popularidade dos filtros e formatos curtos de vídeo servem como parâmetros a realizadores para experimentarem novas narrativas, estilos visuais e técnicas. Por outro lado, eles também são forçados a se condicionar a esse formato. A plataforma também se tornou um espaço de talentos emergentes, que usam o Instagram para exibir seus trabalhos e alcançar um público maior. Ao explorar o papel das redes como atores sociais, Recuero (2009) afirma que essas são espaços de interação, lugares de fala, construídos pelos atores de forma a expressar elementos de sua personalidade ou individualidade.

Neste artigo nos interessa o uso dessa tecnologia para a produção de um determinado tipo de conteúdo audiovisual, mesmo fragmentado, que retoma a ideia de um cinema documental, autobiográfico e, por vezes, cotidiano. Um tipo de audiovisual que intencionalmente ou não, possui em sua linguagem, elementos desse gênero de forma objetiva e subjetiva, criando uma interseção entre essa contemporânea linguagem digital e os ideias antecessoras do cinema.

Como objeto de análise, serão usados 12 vídeos publicados pela velejadora e escritora Tamara Klink, no ano de 2021, no seu perfil do Instagram. Navegando em um enxuto barco, nomeado por ela como “Sardinha”, Tamara cruzou, sozinha, o Oceano Atlântico.

Em seu perfil na rede social, compartilhou sua rota, experiências e vivências. Através dele, publicou fragmentos de sua travessia a partir de fotos, vídeos e poesias, expondo medos, desafios, fragilidades, imprevistos e conquistas. Simultaneamente, permitia que diversas pessoas ao redor do mundo acompanhassem sua jornada de crescimento e superação. Esse tom intimista e autobiográfico na narrativa apresentada pela velejadora representa a direção desta pesquisa: uma narrativa audiovisual fragmentada. Um registro de uma jornada de forma espaçada, porém não pensada narrativamente como fragmentos autossuficientes, mas a composição de uma narrativa maior.

Além disso, o cinema aqui será entendido através dos ensaios escritos pelo crítico e teórico André Bazin (1991). Para o autor, o cinema se distingue das demais formas de arte devido à sua capacidade de reprodução da realidade. Ele descreve sua essência como idealista, não técnica. É uma arte que encontra sua força e significado na capacidade de capturar e apresentar a realidade de forma objetiva e, ao mesmo tempo, ambígua, permitindo que o espectador participe ativamente do processo interpretativo. “É preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real”. (BAZIN, 1991, p. 60). Também será pensado o cinema documental em diálogo com os estudos de Stella Bruzzi (2006), que o define como uma negociação entre realidade, imagem, interpretação e viés, sendo assim um ato performativo.

Neste caminho, vamos constituir um olhar curioso em relação a esse novo (ainda que familiar) *formato* e o uso da linguagem audiovisual.

## **CINEMA DOCUMENTAL E AUTOBIOGRAFIA: O REGISTRO DO ÍNTIMO**

O registro audiovisual documental está longe de ser um conceito contemporâneo. Na verdade, pode ser pensado como o *formato primário* do audiovisual. Ele foi difundido logo nas primeiras filmagens dos irmãos Lumière, no final do século XIX. Filmes como *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) representam alguns dos primeiros registros visuais de eventos cotidianos, iniciando a relação entre cinema e representação do real, um pacto que persiste até hoje. Como observa Nichols, “mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua o documentário”. (NICHOLS, 2007, p. 48)

Por sua vez, narrativas autobiográficas também possuem uma vasta trajetória, inicialmente experimental, se aperfeiçoando com o passar dos anos. Essa trajetória e experimentos acompanham as evoluções nos meios de comunicação, refletindo novas formas de narrar e se conectar com o público. É histórico o papel crucial que o cinema documental desempenha na representação e interpretação da realidade com uma relação complexa entre realizador e espectador. Ele envolve um diálogo íntimo sobre a experiência humana.

O escocês John Grierson (1926), cunhou o termo *documentário*, durante um comentário sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, descrevendo-o como o “tratamento criativo da atualidade”.<sup>1</sup> Ele destacava a ideia de que, embora o documentário busque capturar a realidade, ele o faz mediante uma lente interpretativa e artística. Na contramão do cinema convencional, na França, o movimento Nouvelle Vague propunha a rejeição da estética da montagem convencional e a transgressão das normas do cinema comercial. Agnès Varda, cineasta radicada na França e uma das figuras centrais no movimento, introduziu uma abordagem profundamente pessoal e autobiográfica no cinema documental. Varda combinou elementos documentais e narrativas ficcionais para criar um estilo autêntico. Em seu ensaio autobiográfico *Les Plages d’Agnès* (2008), ela reflete sobre sua vida e carreira, utilizando uma mistura de imagens de arquivo, recriações e comentários pessoais. O cinema documental evoluiu, passando de registros factuais simples para formas complexas e diversas de explorar a realidade.

Da mesma maneira, o avanço tecnológico foi um marco importante para o gênero documental. Câmeras portáteis e equipamentos de som mais leves foram essenciais para as correntes do cinema direto e do cinema verdade. *Don’t Look Back* (1967), de D.A. Pennebaker, e *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, são exemplos de filmes que adotaram uma abordagem observacional, capturando a realidade sem intervenção direta do realizador. Renov (1993) afirma que essa técnica buscava “minimizar a mediação do criador”, enfatizando a autenticidade e espontaneidade do momento filmado.

Com o tempo, o documentário evoluiu para incluir modos participativos e performativos, conforme categorizado por Nichols (2007). O modo participativo envolve uma interação direta entre o realizador e os sujeitos, muitas vezes incluindo entrevistas e diálogos que revelam as perspectivas dos participantes. O modo performativo, por outro lado, foca na subjetividade e na experiência emocional do realizador e do espectador. Filmes como *Sherman’s March* (1986), de Ross McElwee, ilustram essa abordagem ao tornar o cineasta parte da narrativa e expor sua própria jornada pessoal. Ao explorar a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo, André Brasil argumenta que a “explicitação do antecampo participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha)” (BRASIL, 2013, p. 578).

A era digital e a internet introduziram novas possibilidades para o cinema documental, como documentários interativos e webdocumentários, que permitem aos espectadores participar ativamente na construção da narrativa. Aston e Gaudenzi (2012) descrevem isso como uma “revolução na experiência do espectador”, onde o público passa a ser co-criador da experiência narrativa.

---

1. Como citado em ELLIS, Jack C. The documentary idea. New Jersey: Prentice Hall, 1989. p. 61.

Por outro lado, o cinema autobiográfico é um gênero que explora as experiências pessoais do diretor, frequentemente abordando temas como identidade, memória e introspecção. Desde o início do século XX, profissionais como Maya Deren e Jonas Mekas utilizaram o filme para explorar a subjetividade e a memória pessoal. A definição de autobiografia é dada como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Segundo Lejeune (2014 [1975]) “para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (2014, p. 18).

Durante as décadas de 1950 e 1960, o cinema experimental aumentou a produção de filmes autobiográficos. Obras como *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, e *Walden* (1969), de Jonas Mekas, exemplificam como o cinema pode explorar a identidade pessoal e a subjetividade. Rascaroli (2008) nota que esses filmes incorporam elementos poéticos e narrativas fragmentadas para transmitir a complexidade da experiência interna do criador. Nos anos 1980 e 1990, houve um crescimento significativo em documentários autobiográficos. Cineastas como Agnès Varda, com *Os Catadores e Eu* (2000), e Alan Berliner, com *Nobody's Business* (1996), começaram a explorar suas próprias vidas e famílias, criando filmes que misturam elementos de documentário com narrativa pessoal. Renov (2004) observa que esse tipo de cinema oferece uma visão íntima da vida do realizador e convida o público a refletir sobre suas próprias experiências e identidades. “O nome do autor se inscreve como marca essencial do texto, assumindo a responsabilidade da enunciação. O leitor da autobiografia exalta a existência do autor, pois a identidade deste funda, cria o narrador e o personagem”. (DIÓGENES, 2021, p. 3)

O cinema não foi o único lugar onde práticas autobiográficas foram difundidas. Atualmente, a privacidade expande-se por todos os canais de comunicação e o íntimo tornou-se um ímã de atenção. Como destacado por Eliane Diógenes, “na cultura contemporânea, a intimidade invade cada vez mais o espaço da realidade midiática, passando a transitar na órbita da vida pública” (DIÓGENES, 2021, p.1). Ela afirma que as narrativas autobiográficas prosperam em diversas mídias, incluindo a televisão e a internet. Tais manifestações multimidiáticas resultam em diários eletrônicos repletos de vídeos, imagens e textos, hospedados tipicamente nas mídias sociais pelos próprios usuários. Paralelamente, práticas autobiográficas infiltram-se em diversos outros meios de arte. Este fenômeno de expor a vida particular ao público evidencia um desejo de partilhar histórias pessoais e atender à demanda por narrativas íntimas.

Nesse contexto, Diógenes propõe a ideia de filme *carta* e filme *diário*, como termos que abrangem uma extensão do gênero documental tradicional, transpondo as características íntimas da carta e do diário escritos para a linguagem audiovisual. Esta proposta oferece um espaço fértil para a expressão subjetiva. Consuelo Lins (2006) destaca a amplitude que o formato permite na exibição, confissão e revelação de intimidades, proporcionando a possibilidade de extrair das suas memórias, afetos e desafetos.

Cezar Migliorin (2014) enfatiza a interação entre tecnologia e escrita cinematográfica no filme-carta, sugerindo que “assim como uma carta pode ser escrita em um guardanapo, sem perder valor, a escolha de uma tecnologia se faz essencial nesse trabalho.” (MIGLIORIN, 2014, p. 9). Migliorin argumenta que o filme-carta transcende limitações técnicas, utilizando câmeras comuns e tecnologias acessíveis para enfatizar a autenticidade e subjetividade, incorporando falhas técnicas como elementos potencializadores da narrativa, expressando marcas subjetivas autênticas e estilisticamente diversas. “Qualquer forma de montagem intelectual (montagem para transmitir uma ideia em vez de contar uma história) inevitavelmente, talvez, derive de um certo distanciamento emocional por parte do cineasta; os documentários em que a montagem não é ‘intelectual’ parecem muito mais propensos a conter um conteúdo mais pessoal, íntimo e emocional.” (BRUZZI, 2006, p. 90).<sup>2</sup>

O filme-diário, que adota a estrutura de um diário pessoal, registra experiências cotidianas e reflexões subjetivas do realizador. Explorado por cineastas como Alain Cavalier e Jonas Mekas, este formato introduz a perspectiva do autor através da narração em primeira pessoa, oferecendo uma exposição direta e íntima do ponto de vista do documentarista. Segundo Labaki “a revolução técnica do digital permite-lhe a fundação estética de um memorialismo audiovisual” (LABAKI, 2010, p. 224), transformando a gravação cotidiana em uma forma estética e memorável de autobiografia cinematográfica.

Segundo Philippe Lejeune (2014 [1987]), o cinema autobiográfico se posiciona “a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental,” estabelecendo-se como uma forma distinta que não se encaixa estritamente em moldes de autobiografias escritas ou filmes de ficção tradicionais. A capacidade do cinema documental e autobiográfico de evocar empatia e identificação é uma de suas características mais poderosas. Bill Nichols (2007) argumenta que esses filmes têm o potencial de criar uma conexão emocional entre o espectador e os sujeitos representados, promovendo uma compreensão mais profunda de questões sociais e culturais, frequentemente facilitadas pela presença do realizador na narrativa, que serve como ponto de identificação para o público.

## AUDIOVISUAL E INSTAGRAM

Desde seus primeiros experimentos até sua consolidação como *sétima arte*, o cinema evoluiu em paralelo com os avanços tecnológicos. Adaptou-se às necessidades, especificidades e ideais de diferentes gerações. Para Arlindo Machado (1997), o cinema não é fossilizado, mas um sistema que acompanha as necessidades da sociedade de forma dinâmica. A introdução dos computadores e suas múltiplas possibilidades aceleraram o surgimento de novas técnicas, colocando o cinema em um processo de constantes mudanças. Guimarães (2012) descreve esse fenômeno como um jogo dialético entre as inúmeras possibilidades técnicas e estéticas.

---

2. Tradução nossa.

Se no cinema devemos levar em conta o tamanho da tela, o escuro da sala de cinema, a interação com as outras pessoas que assistem ao filme, a duração dos planos de câmera e até mesmo a duração do filme como um todo, na internet alguns desses pontos também deverão ser analisados, tais como: o tamanho do monitor, a individualização da internet, o tempo da obra, a velocidade da conexão. (MACHADO FILHO, 2005, p. 4).

O relatório digital de 2024 da organização *We Are Social* aponta que o consumo de vídeos, séries, filmes e televisão na internet ranqueia em terceiro lugar como o principal motivo pelo qual os usuários navegam na internet, com 52.3% dos participantes afirmando usar a web para consumir vídeos online. Paralelo a isso, foi observado um percentual de 30% de usuários ativos nas redes sociais, que afirmam utilizar essas plataformas para “encontrar conteúdo” (vídeos inclusos).<sup>3</sup> Esse percentual acompanha a perspectiva contemporânea, onde todos os processos de relação passam por um filtro de mídiatização. Conforme Fernandes, é possível afirmar que praticamente todos os relacionamentos sociais atualmente - familiar, romântico, profissional - perpassam por algum tipo de mídia (FERNANDES, 2023, p. 5).

Essas mídias sociais dominantes emergiram também como uma força transformadora na produção e consumo de conteúdo audiovisual, abrindo novos horizontes para criadores e estabelecendo parâmetros que rapidamente se consolidaram com o tempo.

Belarmino, Candoia e Inocencio (2016) observam que o barateamento das câmeras fotográficas e filmadoras possibilitou aos consumidores começarem a produzir seus próprios vídeos, inicialmente de maneira amadora. Esses vídeos passaram a ser compartilhados globalmente, transformando os espectadores em “prossumidores”, conceito entendido por Fonseca, Gonçalves, Oliveira & Tinoco (2008, p. 34) como os “consumidores proativos e dinâmicos em compartilhar seus pontos de vista. Eles estão na vanguarda em relação à adoção de tecnologias, mas sabem identificar valor nos produtos escolhidos”.

O Instagram evoluiu de um simples aplicativo de compartilhamento de fotos para uma plataforma multifacetada, incorporando vídeos curtos, stories efêmeros e transmissões ao vivo. Esta transformação não só alterou a comunicação visual, mas também deu origem a novas formas de narrativa audiovisual. Essas formas são muito caracterizadas por brevidade e fragmentação. Burgess e Green (2018) afirmam que a “cultura dos vídeos curtos” nas mídias sociais tornou-se uma parte integral da comunicação digital moderna, criando novas formas de engajamento e expressão pessoal. É nessa leva de mídiatização que produções como a de Tamara Klink encontram margem e viabilidade.

---

3. Disponível em: <[https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report?utm\\_source=DataReportal&utm\\_medium=Country\\_Article\\_Hyperlink&utm\\_campaign=Digital\\_2024&utm\\_term=Brazil&utm\\_content=Global\\_Overview\\_Link](https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report?utm_source=DataReportal&utm_medium=Country_Article_Hyperlink&utm_campaign=Digital_2024&utm_term=Brazil&utm_content=Global_Overview_Link)>. Acesso em: 24 out. 2024.

Zulli (2018), afirma que a fragmentação do conteúdo, característica proeminente do Instagram e outras plataformas sociais, permite aos usuários compor suas próprias histórias a partir de múltiplos posts e vídeos curtos, promovendo uma narrativa não-linear. Essas mídias sociais incentivam a participação ativa dos usuários por meio de comentários, curtidas, compartilhamentos, e ações diretas, criando uma relação bidirecional entre criador e audiência (JENKINS, 2006, p. 24). Esse diálogo é fundamental para a evolução da linguagem audiovisual. A linha entre essas duas partes, que também possibilita um diálogo direto e em tempo real dessas produções, rememora a estética do *cinelube*, transpondo sua função ao digital. “Os clubes para debates, trocas de ensinamentos, encontros e exibição das obras dão lugares aos diversos ambientes disponíveis na web que possibilitam que tudo isso aconteça de forma simultânea”. (OLIVEIRA, 2020, p. 19)

Nesse contexto, surge também o formato que seria conhecido como websérie. Exemplos como *The Spot* (2015) e *Red vs. Blue* (2023) já exploravam o uso da internet como veículo de exibição para seus produtos, mas seria anos depois que esse formato se estabeleceria. Esse tipo de produção audiovisual, projetada para distribuição online, representa uma evolução significativa no conteúdo audiovisual. Silva & Zanetti (2013) definem as webséries como compostas por episódios curtos, geralmente entre 2 a 15 minutos, tendo como suporte as novas tecnologias comunicacionais. Esse formato obteve notoriedade ao oferecer maior dinamismo e flexibilidade na construção das narrativas, explorando temas variados que, muitas vezes, não têm espaço nas mídias tradicionais.

Webséries são predominantemente publicadas em plataformas como YouTube, Vimeo e serviços de streaming como Netflix e Amazon Prime. Jenkins (2006) destaca que as webséries promovem a convergência midiática, permitindo interação através de comentários, compartilhamentos e criação de conteúdos derivados, ampliando o alcance e engajamento da audiência. Porém, a narrativa seriada das webséries aqui será entendida como ponto-chave para estabelecer os vídeos de Tamara Klink como outro tipo de conteúdo, que se distancia desse formato em específico. Enquanto webséries são seriadas, Tamara produz um conteúdo fragmentado.

Os vídeos de Klink não seguem uma narrativa pré-definida, mas são compostos por fragmentos que capturam momentos específicos de sua travessia. Esses fragmentos, isoladamente, nem sempre se contextualizam por si só e poucos são roteirizados. Isso difere das webséries, que, geralmente, possuem um enredo contínuo e episódios planejados. Apesar de ambas as ideias possuírem um enredo, os vídeos de Tamara funcionam mais como camadas do que como episódios. Nogueira (2015) enfatiza que o cinema documental, na era digital’ apresenta mudanças “na estrutura e no agenciamento, passando a ser um objeto fragmentado, multilinear, composto por diversos elementos gráficos, visuais e sonoros e que requer do público uma ação física de intervenção na obra” (NOGUEIRA, 2015, p. 68). A falta de uma narrativa predefinida e a ênfase na autenticidade e na espontaneidade são características que se alinham mais com a definição da linguagem documental proposta por Grierson.

Embora os conteúdos de Klink compartilhem algumas semelhanças com uma websérie, como a continuidade e a atualização regular, a natureza de sua produção é distinta. Uma websérie geralmente segue uma narrativa estruturada e roteirizada, enquanto os vídeos de Klink são mais espontâneos, refletindo seu processo pessoal e suas experiências em tempo real.

A velejadora utiliza essas mesmas inovações para documentar suas viagens de forma autêntica, capturando a essência de suas travessias oceânicas através de lentes modernas. Essa dinâmica de evolução é refletida na maneira como Tamara Klink utiliza a tecnologia para documentar suas viagens marítimas, transformando os vídeos produzidos em uma expressão pessoal e autêntica da experiência no mar. Assim como o cinema se adapta e se reinventa através do tempo, Klink explora as possibilidades tecnológicas contemporâneas para transmitir suas narrativas de forma intimista. Tamara aproveitou essa oportunidade para oferecer uma janela às suas aventuras, permitindo que seu público experimentasse as curiosidades do oceano de uma maneira que antes era reservada apenas para os exploradores mais intrépidos.

## TAMARA E SEUS REGISTROS

É notável que, a partir desta linha de pensamento, existe a possibilidade de produções que, mesmo que não pensadas para as tradicionais telas de cinema, se aproximem de sua linguagem. Existe um espaço livre na natureza subjetiva do que compõe o cinema, onde a expressão pessoal e a narrativa documental cruzam com o ideal da narrativa fílmica: a representação do real. A produção audiovisual de Tamara Klink para seu Instagram, sob a ótica desses conceitos teóricos, reflete uma busca pela autenticidade e uma representação da realidade.

Bazin (1991) argumenta que a montagem é uma *criadora abstrata de sentido*: é o ponto de interseção entre material e a irrealidade. Através dela, a imersão sai da ficção ao documental. Sua natureza pode variar e, por isso, é importante entender seu objeto de centro e a identidade da produção, pois é justamente a etapa de montagem que possui influência direta no receptor. Aqui será entendido como elemento do processo de montagem dos vídeos de Tamara todas as decisões sobre o material captado, tais como: ordenamento da disponibilização. A velejadora transformou seu Instagram em um espaço para a documentação e compartilhamento de sua travessia pelo Atlântico.

Através da plataforma *Garmin* e da ferramenta *MapShare*, Klink permitia que seus seguidores acompanhassem seu progresso em tempo real, marcando pontos de sua rota e atualizando-os com vídeos e fotos. Essa abordagem é uma manifestação do desejo de criar uma conexão imediata e pessoal com o público, onde parte do conteúdo é criado e compartilhado em tempo real. Essa decisão possui o objetivo claro de aproximação: busca dar um tom de pessoalidade que permita ao espectador se conectar às vivências dela.

Mendes & Burgo (2018) observam que o sentido se dá na mediação, e esta é catalisada pelas possibilidades oferecidas através das plataformas. A interação contínua entre Klink e seus seguidores exemplifica o potencial das redes sociais para criar um espaço de comunicação bidirecional. A possibilidade de feedback imediato e o envolvimento direto do público enriquecem a experiência de sua narrativa e são fatores significativos na construção da sua identidade enquanto autobiografia.

Os vídeos postados por Klink variam em conteúdo e forma, abrangendo desde o preparo de refeições até desafios técnicos e emocionais enfrentados durante a travessia. Esses vídeos podem ser classificados em dois tipos principais: aqueles em que a câmera está posicionada à distância, oferecendo uma visão mais ampla do ambiente, e aqueles em que a câmera está em primeiro plano, capturando suas reações e reflexões pessoais. Essa dualidade é característica do cinema autobiográfico, que oscila entre as perspectivas objetiva e subjetiva. Rosenthal e Corner (2005) destacam que a combinação dessas perspectivas permite uma exploração mais profunda da experiência pessoal, criando uma narrativa que é simultaneamente íntima e contextualizada.

Klink utiliza suas postagens para refletir sobre questões sociais e pessoais. A exemplo, em um vídeo de 15 de agosto de 2021, ela discute comentários críticos sobre sua travessia, ligados diretamente a comentários feitos em resposta à matéria da Revista TPM.<sup>4</sup> Neles, ela aborda questões relacionadas a privilégios financeiros e privilégios sociais. Para Mendizabal, “o feed é o espaço do usuário quando está cumprindo o papel de espectador, o perfil é o espaço do usuário/criador. Não apenas criador de conteúdo, através do ícone da câmera, mas também criador de uma auto-ficção para se narrar a si mesmo aos olhos dos demais usuários/espectadores” (MENDIZABAL, 2019, p. 12).

Klink se apresenta como uma interlocutora direta com seu público, abordando questões críticas e pessoais sem a mediação de uma narrativa ficcionalizada. Essa abordagem permite uma conexão mais genuína e íntima com seus seguidores, que são convidados a acompanhar sua jornada e a refletir sobre suas experiências. Brasil (2013) argumenta que essa forma de interação é uma característica fundamental do cinema autobiográfico, onde a relação entre o cineasta e o público é central para a experiência narrativa. A imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se assim o espaço prioritário no qual se performam formas de vida” (BRASIL, 2013, p. 579)

Em seus vídeos, ela utiliza muitos dos elementos característicos do filme diário. A velejadora documenta suas jornadas de maneira espontânea e pessoal, frequentemente falando diretamente para a câmera, o que cria uma sensação de proximidade e intimidade com o espectador. Seus vídeos servem como uma crônica de suas experiências marítimas, capturando tanto os desafios, quanto às alegrias da sua jornada no mar.

---

4. Revista TPM.

No vídeo postado em 30 de setembro de 2021, Klink admite ter se perdido em sua rota, abordando a situação com humor e sinceridade. Em 2 de novembro de 2021, ela reflete sobre sua jornada durante o último pôr do sol antes de chegar ao Brasil, destacando o amadurecimento e a conexão com seus seguidores. A abordagem de Klink é consistente com os princípios de realismo defendidos por Bazin, que valoriza a representação autêntica e não mediada da realidade no cinema. Ele entende o realismo como “produção de imagem, que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (BAZIN, 1991, p. 10). A partir disso, a narrativa da velejadora é montada com estes imprevistos, evitando manipular demasiadamente os elementos constitutivos do seu cotidiano.

Em sua teoria do realismo cinematográfico, Bazin valorizava a capacidade do cinema de captar a realidade de forma direta, sem manipulação excessiva. Para ele, o documentário tinha um papel fundamental ao proporcionar um reflexo autêntico do mundo. Os vídeos de Tamara Klink podem ser vistos como uma extensão dessa ideia, na medida em que ela utiliza a câmera para capturar sua jornada e o ambiente marinho de maneira espontânea. A presença do imprevisto e do incontrolável em suas filmagens reforça essa ligação com o realismo de Bazin, onde o foco não é apenas a estética ou a narração, mas a relação direta com o real.

Os vídeos de Tamara Klink também refletem a estética do “amadorismo” e do ordinário, típica dos filmes diários, onde a qualidade da gravação, muitas vezes, toma um papel secundário em relação à autenticidade da experiência registrada. Utilizando câmeras portáteis e filmagens não ensaiadas, Klink cria uma sensação de espontaneidade e presença no momento, o que é característico do gênero diário. Essa estética é discutida por Bruzzi (2006), que destaca a importância da captura do momento em seu estado mais cru como um aspecto definidor dos diários fílmicos. Além disso, esse cotidiano pode distinguir seus fragmentos do cinema pós-processo de montagem, mas a aproxima do modelo narrativo dos irmãos Lumière, ainda que eles nem sequer imaginassem uma ideia de *linguagem audiovisual* na época.

Os irmãos Lumière são considerados os pais do cinema graças ao cinematógrafo, invenção simples – que unia quinetoscópio, máquina de costura, câmera de fotos em série e projetor de imagens em tela – mas que reverberou e continua reverberando na sociedade; não seriam eles, além de pais do cinema, também uma prova do quanto os amadores contribuíram e contribuem para o audiovisual? (2020, OLIVEIRA, p.18)

Klink utiliza técnicas modernas de gravação, ainda que “amadoras” do ponto de vista estético. A presença constante da realizadora em seus vídeos, ao interagir diretamente com a câmera e com seus seguidores, permite uma conexão orgânica com o público, similar à experiência direta oferecida pelo cinema realista: a essência de seu trabalho indiretamente cria uma linha de produção que se assemelha à abordagem naturalista defendida por Bazin.

Ainda dentro dessa linha narrativa, o processo de “montagem” não linear e a intertextualidade entre os fragmentos podem ser observadas em várias publicações feitas por Tamara. Como exemplo, os fragmentos publicados em 18 de agosto, 13 de setembro e 14 de setembro compõem uma linha narrativa ligada à passagem de Tamara pelos mares de Lisboa, sendo os dois primeiros vídeos, narrações nas quais a velejadora atualiza os espectadores sobre a viagem. O terceiro fragmento apresenta céu e paisagem, sem acompanhamento de narração da velejadora. Ele cumpre uma função mais ligada à estética. Na dinâmica de consumo, é chamativo e independe da narração como conteúdo a ser absorvido visualmente. Ainda assim, na dinâmica ligada à linearidade de narrativa e seu consumo enquanto fragmento de uma construção, não sente a necessidade de recapitular a respectiva localização. Essa falta de preocupação desse fragmento em retomar o contexto inteiro da jornada revela uma interconectividade com os demais. De certa forma, não se reconhecem *autocontidos*, mas sim fazem parte de uma linha pensada que se sucedem uns aos outros.

Da mesma forma, nos vídeos de Klink, a construção de identidade e a auto exploração são temas recorrentes, refletindo um aspecto fundamental dos filmes diários. À medida que ela narra suas viagens, Tamara explora sua própria identidade como navegadora e realizadora audiovisual, criando uma narrativa que é simultaneamente pessoal e universal. Essa dualidade é ressaltada por Catherine Russell (1999), ao observar que os filmes diários frequentemente “usam o eu como um prisma para refletir sobre questões mais amplas de identidade e existência”. Todas essas características estão alinhadas.

Bruzzi (2006), por outro lado, aborda o documentário com uma visão que desafia a noção de que ele é uma simples reprodução da realidade. Para ela, o documentário é uma apresentação e uma construção, onde a presença da câmera e a interação da realizadora com o material filmado são essenciais. Nos vídeos de Tamara esse aspecto é evidente na maneira como ela se coloca na narrativa, sendo, ao mesmo tempo, protagonista e realizadora. A autoconsciência da câmera e a construção de uma persona através dessas filmagens estão em consonância com as ideias de Bruzzi sobre a performatividade no documentário. Tamara está ciente do impacto que a câmera tem sobre sua imagem e sobre como sua história é contada, e utiliza isso como parte da construção narrativa. Ainda assim, não a manipula excessivamente, mas constrói sua perspectiva de um *real* na sua narrativa.

Os conteúdos audiovisuais isolados produzidos pela velejadora são ordenados e disponibilizados dentro de sua rede social, de uma maneira que este processo pode suscitar aproximações a um mecanismo de montagem. Essas produções não passam pelo tradicional processo de edição, mas encontram uma linha fragmentária através da ordem de suas publicações e, assim, entrelaçam um tipo de narrativa, com início, meio e fim, que registra sua jornada no mar. Assim, os vídeos de Tamara Klink podem ser analisados como um ponto de encontro entre o realismo cinematográfico de Bazin, que busca uma conexão autêntica com o real, e a performatividade proposta por Bruzzi, que reconhece e explora a construção narrativa e a interação entre realizadora, câmera e público.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução das tecnologias e dos meios de comunicação tem moldado continuamente a forma como o cinema e o audiovisual são concebidos, produzidos e consumidos. Desde sua origem no final do século XIX, o cinema passou por transformações significativas, não apenas em termos técnicos, mas também em suas funções culturais e sociais. Novas plataformas digitais, como as redes sociais, desafiam as formas tradicionais de narrativas audiovisuais, propondo novas linguagens e formatos que refletem as mudanças contemporâneas no comportamento do espectador e no consumo de mídia. Tais relações explicitam a natureza fluida da linguagem, que se adapta com o tempo. “A depender dos contextos e características que atravessam cada sujeito, o sentido assimilado e construído a partir da obra será diferente, e isso demonstra também a capacidade artística que o filme carrega, e como pode atingir cada espectador”. (FERNANDES, 2023, p. 6)

O cinema evoluiu para uma forma de arte complexa e multifacetada, capaz de explorar as profundezas da experiência humana. De uma forma de entretenimento antipatizada, se transformou em um formato popular de documentar a vida, de maneira ficcional e documental. Essa transformação foi impulsionada por avanços técnicos, como a introdução do som, da cor e, mais recentemente, das tecnologias digitais. No entanto, o aspecto mais notável dessa evolução foi a capacidade de o cinema se adaptar às mudanças nas formas de consumo e nas expectativas do público. Com diversas outras possibilidades de desdobramentos da linguagem audiovisual, como séries para televisão e streaming, surge a dúvida: o que define a natureza do cinema? Seria sua presença na sala de exibição? Seriam suas características técnicas? Seria seu ideal subjetivo e estilístico? Ele pode ser fragmentado?

Se hoje o cinema também existe em múltiplas plataformas e formatos, desde as salas tradicionais até os dispositivos móveis, que agora dominam o cenário de consumo audiovisual, é necessário voltar às suas origens para entender o contemporâneo. O surgimento das plataformas de streaming e das redes sociais como veículos primários de distribuição e consumo mudou radicalmente a relação entre o espectador e o audiovisual. Antes o cinema era uma experiência coletiva e imersiva, hoje, ele se fragmenta em experiências mais pessoais, acessíveis em qualquer lugar e a qualquer momento. Ainda sim, sua natureza estilística se mantém presente e seu espírito de coletividade ainda permanece.

Nesse novo ecossistema digital, redes sociais como Instagram têm desempenhado um papel crucial na redefinição do que entendemos por narrativa audiovisual. As produções fragmentadas, que, inicialmente, poderiam ser vistas como uma forma “menos significativa de conteúdo”, agora se firmam como uma nova forma de expressão artística e comunicativa. Sua menor duração não equivale à menor significância de pensamento. A velocidade e a brevidade dessas produções refletem não apenas as demandas de um público cada vez mais ávido por novidades e experiências imediatas, mas também uma nova estética que valoriza a espontaneidade, a autenticidade e a intimidade.

Os vídeos de Tamara Klink, objeto de estudo central deste artigo, exemplificam essa nova forma de construção narrativa. Ao compartilhar fragmentos de sua jornada pelo Atlântico em seu perfil no Instagram, Klink criou uma narrativa que, embora fragmentada, oferece ao espectador uma visão íntima e pessoal de sua experiência. Esses vídeos não seguem uma estrutura tradicional, mas funcionam como peças de um quebra-cabeça que, juntos, formam uma narrativa mais dinâmica sobre a coragem, solidão e superação. Há um enredo alinhado ao longo desses vídeos, que, ao serem transpostos às mídias da velejadora, encontram, de maneira digital, um outro processo que pode se assemelhar à ideia de montagem.

Ao examinar esses vídeos através das lentes de André Bazin e Stella Bruzzi, é possível reconhecer a importância desses novos formatos na expansão das fronteiras do que é considerado cinema. Bazin, com sua insistência na capacidade do cinema de capturar a realidade de forma objetiva e ambígua, e Bruzzi, com sua definição do documentário como uma negociação entre realidade, imagem e interpretação, fornecem ferramentas necessárias para entender como esses fragmentos de Klink não apenas documentam sua jornada, mas também a interpretam e a reconstróem de maneiras que são, ao mesmo tempo, pessoais e universais.

O uso da linguagem audiovisual no Instagram, particularmente em relação ao cinema documental e autobiográfico, levanta questões importantes sobre a natureza da autenticidade, da autoria e da representação na era digital. A fragmentação, antes vista como uma *limitação* e a transformação do vídeo como um outro tipo de produto, agora é reconhecida como uma estratégia narrativa que permite uma maior conexão emocional e uma identificação mais profunda entre o realizador e o público. Surge assim, a diferença entre a ideia de seriar e fragmentar um conteúdo. Essa forma de narrativa oferece novas possibilidades para o cinema, permitindo que ele se adapte e sobreviva em um mundo em constante mudança. Klink adota uma abordagem performativa, consciente da presença da câmera, mas sem se afastar da espontaneidade que marca suas produções. Ao invés de seguir uma lógica linear ou seriada, seus vídeos funcionam como camadas de uma narrativa autobiográfica, onde a experiência pessoal é documentada de forma direta.

Observa-se que o percurso de Tamara Klink na utilização das redes sociais como plataforma para documentar suas viagens marítimas exemplifica a fusão entre as tradições do cinema documental e as novas possibilidades oferecidas pelas mídias digitais. O estudo demonstra que, enquanto as webséries e outras produções audiovisuais nas redes sociais tendem a seguir uma estrutura narrativa pré-definida e roteirizada, os vídeos de Klink se destacam pela sua fragmentação e autenticidade, características que remetem às tradições do conceito de realismo defendido por Bazin. A montagem nos vídeos de Klink – não no sentido tradicional de edição, mas na maneira como os conteúdos são organizados e apresentados em sua rede social – sugere que sua produção audiovisual, embora amadora do ponto de vista técnico, resgata elementos centrais do cinema documental. Essa relação entre tecnologia, narrativa e autenticidade se mostra essencial para entender como as novas plataformas digitais estão redefinindo o conceito de cinema e de produção audiovisual, ampliando os limites do que se entende por documentário na contemporaneidade.

Em última análise, os vídeos de Tamara Klink exemplificam uma nova forma de narrativa que, embora enraizada nas tradições do cinema documental, se adapta às demandas e possibilidades do mundo digital, criando um espaço onde a autenticidade e a performance se entrelaçam de maneira única. Essa análise contribui para a compreensão de como as redes sociais e as novas tecnologias continuam a transformar o campo da produção audiovisual, permitindo que novas vozes e novas formas de expressão possam emergir e se consolidem na cultura contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ASTON, Judith; GAUDENZI, Sandra. Interactive documentary: setting the field. *Studies in Documentary Film*. In: *Studies in Documentary Film*, v. 6, n. 2. 2012. Routledge. pp. 125-139.

BAZIN, André. *O que é cinema?* 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BELARMINO, Emily; CANDÓIA, Luiz; INOCÊNCIO, Luana. Social Cinema, estética mobile e micronarrativas interativas no Instagram: a minissérie Shield. In: *INTERCOM - XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 2016, Caruaru - PE. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0725-2.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Revista Famecos*. 2013. pp. 578-602. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: 24 out. 2024.

BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2006.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2018.

CRETON, Laurent. L'économie et les marchés de l'amateur. *Communications*, n. 68, 1999.

DIÓGENES, E. V. A expansão da autobiografia na cultura contemporânea: filme-carta e filme-diário. In: *XVII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2021, Salvador - BA. *Anais do XVII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/131741.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.

FERNANDES, Heloisa Castilho. As mediações na fruição cinematográfica digital. In: *Reflexões Midiáticas*. Ria Editorial. 2023. Disponível em: [https://indd.adobe.com/view/publication/52270b3f-67f2-4512-9ccf-101d926bd08d/pf9x/publication-web-resources/pdf/Reflex%C3%B5es\\_midi%C3%A1ticas.pdf](https://indd.adobe.com/view/publication/52270b3f-67f2-4512-9ccf-101d926bd08d/pf9x/publication-web-resources/pdf/Reflex%C3%B5es_midi%C3%A1ticas.pdf). Acesso em: 24 out. 2024.

FONSECA, Marcelo Jacques; GONÇALVES, Manuela Albornoz; OLIVEIRA, Marta Olívia Rovedder de; TINOCO, Maria Auxiliadora Cannarozzo. Tendências sobre as comunidades virtuais da perspectiva dos prosumers. In: *RAE eletrônica*, v. 7, n. 2, p. 1-15, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/210482>. Acesso em: 29 out. 2024.

GAITANO MENDIZABAL, Júlia. *Instagram i insercions contemporànies del dispositiu-cinema*. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Audiovisual) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10230/44931>. Acesso em: 29 out. 2024.

GUIMARÃES, Denise. Interloquções sígnicas entre vinhetas cinematográficas e videoarte. In: *Livro de Anais do Socine*. 2012. v. 2. pp. 113-130.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

- LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial de Estado de São Paulo, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LINS, Consuelo. Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. *Devires - cinema e humanidades, revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan.-dez. 2006. Disponível em: [http://www.pos.eco.ufjf.br/docentes/publicacoes/clins\\_3.pdf](http://www.pos.eco.ufjf.br/docentes/publicacoes/clins_3.pdf). Acesso em: 24 out. 2024.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO FILHO, Francisco. A linguagem ficcional do cinema na internet: a interação entre o usuário e o computador na perspectiva das teorias da Estética da Recepção. In: *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2005. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0556-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.
- MENDES, Allisson Ronaldo da Silva; BURGOS, Taciana de Lima. Audiovisual e Instagram: Análise sociossemiótica da obra interativa *Shield 5*. In: *INTERCOM - 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2018, Joinville - SC. *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1898-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.
- MIGLIORIN, Cezar. O ensino de cinema e a experiência do filme-carta. *E-compós, revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, Brasília, v. 17, n. 1, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewArticle/1045>. Acesso em: 7 fev. 2021.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus Editora, 2007.
- NOGUEIRA, Patrícia. Tendências do Cinema Documental na era digital. *Cadernos IRI*, 2018. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/detail.jsp?locale=en&id=oai.parc.ipp.pt/2467>. Acesso em: 29 out. 2024.
- OLIVEIRA, Emilly Belarmino Costa de. *O fenômeno das instaséries: A estética das micronarrativas seriadas do Instagram*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, v. 49, n. 2, p. 24-47, 2008.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura).
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. London: Routledge, 1993.
- ROSENTHAL, Alan; CORNER, John. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- ZANETTI, Daniela; SILVA, Lucas Octávio Cândio da. A websérie como produto audiovisual. In: *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru - SP*. Intercom, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0339-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.
- ZULLI, Diana. Capitalizing on the look: insights into the glance, attention economy, and Instagram. *Critical Studies in Media Communication*, v. 35, n. 2, p. 137-150, 2018.