

Cultura do *streaming* e individualismo na hipermodernidade

Individualism and the culture of streaming at hypermodernity

Emiliano Fischer Cunha

Professor de cinema e comunicação na Uniritter Ânima. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: emiliano.cunha@ulife.com.br. Orcid: 0009-0009-6853-2082.

Felipe Maciel Xavier Diniz

Professor do Ensino Básico, Técnico e Superior Tecnológico do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). Doutor em Comunicação e Informação. E-mail: felipe.diniz@alvorada.ifrs.edu.br. Orcid: 0000-0002-9454-1160.

Resumo

O *streaming* de conteúdos se tornou um novo modo de acessar o cinema e o audiovisual, além de ser um dispositivo de espetatorialidade, influenciando na maneira como nos relacionamos com essa forma de expressão artística. A partir dos conceitos de hipermodernidade, de Gilles Lipovetsky, e dispositivos, de Parente e Carvalho, o presente artigo tem como objetivo analisar as relações estabelecidas entre individualismo e a cultura do *streaming* e as consequências delas na forma de se fazer e consumir audiovisual hoje.

Palavras-chave: Cinema. Streaming. Hipermodernidade. Individualismo.

Abstract

Streaming through digital platforms has become a new way of accessing cinema and audiovisual content. With its essential difference in relation to the traditional space of the movie theater, it has consequently influenced the way we watch these forms of artistic expression. Based on the concepts of hypermodernity, by Gilles Lipovetsky, and of devices, by Parente and Carvalho, this article aims to analyze the relationships established between individualism and streaming culture, and their consequences for the way audiovisual content is produced and consumed today.

Keywords: Cinema. Streaming. Hypermodernity. Individualism.

Artigo recebido em 14.05.2025 e aceito em 27.12.2025.

1 A tela como dispositivo de massa

Passadas as experiências realizadas com a imagem em movimento, que simulavam nossa relação natural de percepção de objetos em deslocamento no tempo-espço, a 24 fotogramas por segundo, é possível afirmar que a *ideia cinema* nasce para o mundo com a primeira exibição coletiva ocorrida em dezembro de 1895 no Grand Café, em Paris. Enquanto o zoopraxiscópio, de Muybridge e Marey, desbravou as possibilidades de depuração do movimento no tempo a partir de um viés essencialmente científico – apesar do flerte com o artístico –, o cinetoscópio¹, de Thomas Edison, um reconhecido inventor-empresário, tornou-se um aparato aproveitado para fins de diversão e lucro; uma forma de entretenimento, sublinha-se, ainda individual nesses dispositivos pré-cinematográficos.

É, portanto, do seu reconhecimento e elevação a uma arte e instituição pertencente à classe do coletivo que o cinema se torna a maior mídia de massa da primeira metade do século XX.² Pelo seu modo de produção, exibição e distribuição, é uma forma de expressão que não conseguiu – até hoje – se definir como arte ou indústria. Este estado indefinido não limita a ideia de cinema; pelo contrário, expande-a, potencializando e explorando o que há de mais idiossincrático em cada uma dessas esferas (para evitar o termo “polos”, o qual poderia sugerir uma dicotomia entre elas): “É a técnica que inventa a arte, não a arte que cria a técnica”.³

Assim, nesses mais de cem anos desde seu nascimento, o cinema diversificou-se (para evitar também a ideia de evolução), incorporando-se ou dando origem ao atual grande universo do audiovisual e seus diferentes formatos, gêneros e, especialmente, janelas (dispositivos de espectralidade). Ousamos dizer que, passado esse tempo, o audiovisual se reinventou através dos seus modos de exibição, se levamos em consideração – guardando as devidas proporções – que os embriões da técnica ou da arte já se encontravam nos primeiros filmes.

O conceito de dispositivo surge nos anos 1970 entre os teóricos estruturalistas franceses Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema próximo do estado do sonho e da alucinação. Baudry,

¹ O cinetoscópio foi criado para que, através do acionamento de uma manivela e da observação por um olho mágico, fosse possível se assistir, individualmente, a filmes curtos. A invenção surgiu em 1891, inspirando o projetor de filmes lançado poucos anos depois pelos irmãos Lumière.

² Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*, 2009.

³ Ibid., 2009, p.34.

em seus dois ensaios seminais “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”, de 1970, e “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, de 1975, lança as bases para a discussão do dispositivo como responsável pelos efeitos específicos (efeito-cinema) produzidos pelo cinema sobre o espectador.⁴

A discussão acerca do dispositivo ligado ao cinema, nos termos de Parente e Carvalho, coloca-nos no cerne de uma problemática sobre os atravessamentos das novas mídias no espaço da sétima arte. Segundo os autores, há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos) concorra para produzir no corpo social certo efeito de subjetivação.⁵ Tais efeitos se apresentam de modos e intensidades diversas, e se expandem a partir de diferentes formas de contato com as imagens. Imagens essas que, por sua vez, foram produzidas através de tecnologias próprias, expressando-se, também, por narrativas próprias.

A ideia do dispositivo ligada a diferentes produções de sentido a partir da reunião de elementos arquitetônicos, tecnológicos e discursivos, pensada no ambiente das novas mídias, parece-nos adequada justamente por tensionar o entendimento sobre um cinema hegemônico, que se desvia para outras perspectivas de consumo. Tal qual pensado por Parente e Carvalho, esse formato de cinema, denominado “forma cinema”, teve início nas primeiras décadas do século XX, período em que foram estruturados os modos como deveríamos produzir e consumir cinema.⁶

A formação da indústria norte-americana, cuja aposta em determinadas tecnologias e linguagens acabou por forjar a narrativa clássica cinematográfica, mostrou-se dominante até os dias atuais, produzindo, no imaginário social, uma forma própria de fruição. Um cinema institucionalizado e ancorado a um modo de representação de contornos mais ou menos bem definidos, mas que vem sofrendo deformações ao longo dos anos, reinventando-se a partir das convergências midiáticas.

O espaço onde assistimos às imagens (dimensão arquitetônica) se ampliou. O que na forma-cinema era representado por uma sala escura, com uma tela grande, hoje multiplica-se em diferentes formas de apreciação. As inúmeras janelas, capazes de exibir distintos formatos audiovisuais, deslocam-nos da sala escura para espaços domésticos, lugares de passagem, galerias e espetáculos

⁴ André Parente e Victa de Carvalho, “Entre cinema e arte contemporânea”, 2009, p.29.

⁵ Ibid., 2009.

⁶ Ibid., 2009.

variados. Assim como a sua dimensão tecnológica, que na forma-cinema foi pensada a partir dos meios de captação de imagem e som, o cinema amplificou-se em direção aos mais variados aparatos capazes de captar e exibir imagens em movimento. A diversificação e o acesso às tecnologias de produção e de distribuição de imagens, além de abalarem o estatuto da autoria, também foram responsáveis por oferecer novas potencialidades à constituição imagética e sonora do audiovisual.

Ao revisarmos procedimentos de dispositivos imagéticos, aqui relacionados à profusão das novas mídias no universo audiovisual, atualizamos a ideia de uma forma-cinema para a reflexão sobre um efeito-cinema, cujas bases encontram-se justamente nos diferentes modos com os quais nos relacionamos com as imagens, bem como nos diferentes espaços em que as encontramos.⁷ O efeito-cinema produz um espaço de impureza, uma vez que os *filmes-de-cinema* se misturam a diversas outras formas de expressão e de diálogo com o espectador. Cria-se, portanto, um ambiente carregado de uma certa promiscuidade situada em meio a tantas demandas de produtores e espectadores com seus modos de fazer e seus modos de ver.

2 Uma arte encravada em diferentes modernidades

O percurso do audiovisual acompanha um momento de intensas transformações na humanidade. É nesse período que, para Walter Benjamin, o homem moderno encontra justamente nessa nova forma de expressão um meio de identificação.⁸ Isto é, o homem moderno se vê projetado no ecrã através de uma relação de crença no realismo do dispositivo. Entretanto, é o século XX que nos faz experimentar o que há de mais salutar, mas também de mais nefasto no conceito de modernidade. É, então, a partir de uma perspectiva de saturação ou superação de uma *condição moderna*, que muitos autores propõem uma nova leitura sobre nossas relações, modos de produção e pensamento.

Partindo de uma percepção de um acelerado processo de informatização em diferentes instâncias da sociedade, da incredulidade nas grandes metanarrativas e suas promessas de emancipação do homem (das ideologias totalizantes à própria ciência) e de, portanto, uma crise no próprio pensamento e

⁷ Ibid., 2009.

⁸ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, 2012.

construção do saber e suas armadilhas de legitimação, Jean-François Lyotard reúne, na célebre obra “A condição pós-moderna”, argumentos que abrem caminhos para uma proposta de mudança de paradigmas, de *superação*.⁹ Não à toa, a obra tornou-se basilar para se discutir o pós-moderno.

Gilles Lipovetsky, em “Os tempos hipermodernos”, apesar de corroborar muitas das sustentações feitas por Lyotard a respeito das características dessa “nova” condição (as quais debateremos mais adiante), questiona a ideia de superação que o próprio prefixo “pós” agrega ao termo. No livro, Lipovetsky, com a participação de Sébastien Charles, apresenta uma ideia de que a modernidade, com suas verdades e promessas universais, trabalhou no sentido de um investimento no futuro, em uma espécie de recompensa advinda de uma aposta em um projeto, em um saber.¹⁰ Com as barbáries vividas nas grandes guerras, com o fracasso de sistemas econômicos, a normatização de comportamentos através da vigilância (foucaultiana), a ascensão de governos totalitários, entre outros fatores, evidencia-se um projeto de futuro condenado ao fracasso. Desse modo, negligencia-se o presente, turvando, portanto, nosso olhar para sua complexidade e coexistência de paradoxos.

O que mudou principalmente foi o ambiente social e a relação com o presente. A desagregação do mundo da tradição é vivida não mais sob o regime da emancipação, e sim sob o da tensão nervosa. É o medo o que importa e o que domina em face de um futuro incerto¹¹.

É nessa lógica de se analisar um presente fortemente enraizado no passado que Lipovetsky cunha os conceitos dos “hiper” (hiperconsumo, hiperindividualismo, hipercinema), que orbitam a hipermodernidade. Como já falamos, o autor alinha-se às interpretações do momento histórico apresentadas por Lyotard, porém defende que, ao invés da ideia de superação e de um contumaz pessimismo advindo da sensação de se estar à deriva entre um porto destruído e outro em questionável construção, a hipermodernidade exacerba relações sociais, culturais e econômicas modernas, de modo a influenciar no surgimento de novos comportamentos e formas do existir.

Sob esta perspectiva, Lipovetsky argumenta que vivemos, desde o último terço do século XX até hoje, uma condição hipermoderna que nos torna sujeitados a uma cultura do consumo, do hedonismo narcisista, da precarização das relações e direitos trabalhistas, da globalização e liberalização dos mercados, da efemeridade dos desejos, da sedução e da diversificação, da obsolescência dos

⁹ Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, 2009.

¹⁰ Gilles Lipovetsky, *Os tempos hipermodernos*, 2004.

¹¹ Ibid., 2004, p. 28.

bens de consumo e das urgências pelo novo. Uma lógica que, segundo o autor, “faz passar o econômico para a órbita da forma moda”.¹² Essa forma moda, aprofundada na obra “O império do efêmero” (originalmente lançada em 1987), segundo o autor, vai permear diversas de nossas relações, claramente sedimentadas no consumo, sob a tutela de um “imperativo categórico da produção e do marketing (...), e na sedução insubstituível da mudança, da velocidade, da diferença”.¹³

Como uma arte que se nutre da realidade, o cinema também experimentará os reflexos dessa transformação paradigmática. Como se aponta, o cinema nasce na “época moderna, com uma técnica moderna e uma ambição moderna (registrar o movimento pela imagem e fazê-lo ver a um público), o cinema é uma arte congenitamente moderna”.¹⁴

É sabido que a introdução da televisão e sua ascensão à principal mídia de massa após os anos 50, o surgimento e apogeu dos *home videos* (VHS, DVD, Blu Ray, VOD) nos anos 80 e 90, a proliferação dos videoclipes e games, a videoarte e outras formas de expressão do audiovisual exerceram e ainda exercem enorme influência no cinema e audiovisual do ponto de vista formal e criativo. Tais reflexos, anunciados por Lyotard, através da informatização dos meios e processos, e por Lipovetsky, através da lógica da diversificação, levaram alguns autores da área do audiovisual a também incorporarem tais preceitos do novo, ou da superação, o dito *pós-cinema*.^{15 16 17} Não é intenção deste texto mergulhar nesses conceitos, entretanto vale o comentário de que percebemos o cinema como uma arte viva, historicamente mutável e que se retroalimenta, resultando desafiador, sob nossa perspectiva, estipular marcos divisórios ou até novas nomenclaturas.

Com o fracasso dos projetos coletivos, Lipovetsky aponta para a consolidação de uma sociedade hiperindividualista, oscilando entre uma conduta responsável e irresponsável.¹⁸ Isto é, apesar de orientados para saciar nossos impulsos hedonistas, somos sujeitos que ainda cumprimos com obrigações e responsabilidades como se fôssemos células de um grande organismo social. Tal

¹² Gilles Lipovetsky, *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, 2009, p. 184.

¹³ *Ibid.*, 2009, p. 186.

¹⁴ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵ Dentre outros, citamos Arlindo Machado em “Pré-cinemas e pós-cinemas” (2011), e Steven Shaviro com “Post Cinematic Affect” (2010),

¹⁶ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 2004.

¹⁷ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 2009.

¹⁸ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 2004.

conduta, porém, poderia levar ao agravamento de desigualdades e injustiças como consequências do abandono de um projeto de sociedade. Para o autor, é fundamental, para o bem-estar social, que a ética da responsabilidade se sobressaia sobre a irresponsabilidade.

É evidente que a sociedade hipermoderna, ao exacerbar o individualismo e dar cada vez menos importância aos discursos tradicionais, caracteriza-se pela indiferença para o bem público; pela prioridade frequentemente conferida ao presente e não ao futuro; pela escalada dos particularismos e dos interesses corporativistas; pela desagregação do sentido de dever ou de dívida para com a coletividade¹⁹.

O individualismo reconfigura – ou poderíamos dizer “desfigura”? –, assim, muitos dos processos que moldaram nosso jeito de pensar, agir e compartilhar coletivamente. É importante frisar que, para Lipovetsky, tal condição não deve ser assimilada sob uma perspectiva pessimista, mas, sobretudo, paradoxal;²⁰ Pois, ao mesmo tempo em que nos voltamos para o ensimesmamento (potencializado hoje pelos dispositivos móveis e vida em rede digital), o autor afirma que também esses são tempos de maior autonomia e solidariedade. Tempos em que ainda desejamos a apreciação de um espetáculo ao vivo e em público, em que ainda somos participativos, apesar da forma de atuação ter se alterado.

Uma força motriz concentrada nos desejos e anseios do indivíduo terá grande influência também no modo como nos relacionamos com obras culturais. Afinal, o individualismo opera a partir de uma necessidade por multiplicidade de ofertas, pois, seguindo a lógica da *forma moda*, impõe-se à produção (do mercado, da mídia, e da própria arte) “a lógica da renovação precipitada, da diversificação e da estilização”.²¹ Afinal, para os consumidores, o novo é sempre necessário, prazeroso e superior.²² Além disso, essa profusão de possibilidades deve, ainda segundo o autor, diferenciar-se dentro de um tropismo à homogeneização. Ou seja, é importante que o diferente seja diferente dentro de um escopo facilmente reconhecível. Um universo de pequenas nuances que apontam para a necessidade de renovação e consumo do produto, contanto que tais alterações mantenham um amplo poder de alcance e sedução – algo “globalizável”, minimamente reconhecível ou de uma estranheza assimilável. Aquilo que Mark Fisher resume como um anacronismo característico do contexto pós-moderno neoliberal, em que se gera um apelo comercial calcado no

¹⁹ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004, p. 43.

²⁰ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004.

²¹ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2009, p. 184.

²² Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004.

sentimento da nostalgia, que subordina “a tecnologia à tarefa de repaginar o velho”.²³

Partindo do conceito de hipermodernidade, proposto por Lipovetsky, como podemos pensar o cinema hoje em um momento de ubiquidade de telas e pluralidade de formatos, gêneros e possibilidades para o audiovisual? Como, nesse contexto de hiperindividualismo, é possível ainda se entender a ideia de cinema como aquela inaugurada com a projeção do filme “A chegada de um trem à estação” (1896), de Auguste e Louis Lumière?

Afinal, o fantasma da modernidade segue assombrando diferentes círculos de debates. Seja por um paradigma de superação (Lyotard), ou de exacerbação (Lipovetsky), trata-se de um conceito elástico e em constante disputa, que coloca em xeque a própria ideia de contemporâneo. Não à toa, esbarramos nessa discussão proposta por Agamben. Para o autor, contemporâneo é aquele que consegue ser tocado pela luz do tempo presente, não no sentido de adequar-se perfeitamente a ele, mas, ao contrário, na condição de conseguir desconectar-se dele.²⁴ Um afastar-se de quem ao mesmo tempo se mantém condescendente. Sob essa ótica, uma contemporaneidade em relação ao presente é estabelecida através da dissociação e do anacronismo. Desse modo, é inevitável também refletirmos sobre onde reside o contemporâneo no audiovisual, em um presente semeado pelo hiperconsumo; Pois, sob uma perspectiva diacrônica, há quem poderia evocar uma ideia de superação.

Para tensionar esse debate, trazemos à tona a cultura do *streaming*, que hoje se apresenta como uma das principais formas de consumo do audiovisual. Nosso interesse principal está nas relações entre esse fenômeno e a ideia de individualismo, proposto por Lipovetsky, na era da hipermodernidade. O *streaming*, como se sabe, caracteriza-se pela transmissão (e distribuição) de conteúdo digital para diferentes plataformas. Para fins do presente texto, interessa-nos o consumo do audiovisual através dos modelos VOD (*video-on-demand*) e *Pay-per-view*, que, respectivamente, permitem assistir a um conteúdo específico, conforme o catálogo disponível da plataforma, ou pagando por um título específico (em geral, nas modalidades aluguel ou compra).

²³ Mark FISHER, *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*, 2022, p. 31.

²⁴ Giorgio AGAMBEN, *O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaio*, 2009.

3 Novas telas e o apogeu do individualismo

No Brasil, segundo levantamento do IBGE, o *streaming*, em 2022, já se encontrava em quase 50% dos lares brasileiros.²⁵ Das inúmeras ofertas, sem dúvida, a Netflix é, talvez, o nome mais conhecido quando falamos em *streaming*. A empresa foi a pioneira no sistema inaugurado em 1998, a partir de uma adaptação do modelo de negócio em que atuavam à época: a locação de DVDs. Tendo suas atividades no Brasil iniciadas em 2011, a Netflix hoje disputa espaço com plataformas como Prime, Max, Disney +, Mubi, entre muitas outras. A plataforma também segue sendo a maior do ramo no mundo²⁶, e recentemente deu sinais de expandir seu poder de influência ao entrar na disputa pela compra da gigante e histórica Warner Bros. Discovery.²⁷

O sistema de transmissão de conteúdo audiovisual por vias digitais é uma consequência natural da corrida tecnológica e da busca incessante e insaciável por inovação, resultante, inclusive, da hipermodernidade.²⁸ O *streaming* é um dos efeitos da derrota do cinema como baluarte da mídia de entretenimento de massa desde a popularização da televisão, passando pelas eras das locadoras de vídeo, do compartilhamento de dados impulsionado pelas redes de computadores, e, mais recentemente, do golpe sofrido pelas salas de cinema durante o confinamento provocado pela pandemia de covid-19. Para Lourenço, as salas e os festivais de cinema foram brutalmente afetados pelas consequências da pandemia, o que influenciou diretamente no modo como as pessoas passaram a acessar cultura e entretenimento; um momento de evidente escalada e adesão aos serviços de *streaming*.²⁹ Um outro fenômeno decorrente dessa mudança, é a presença de caminhos ilegais para acesso a um amplo espectro das plataformas de *streaming* com os servidores piratas. Apesar dos recentes esforços nacionais e

²⁵ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38306-em-2022-streaming-estava-presente-em-43-4-dos-domicilios-com-tv>. Acesso em: 25 abr. 2025.

²⁶ Disponível em: <https://www.economist.com/the-world-ahead/2021/11/08/the-video-streaming-battle-is-going-global>. Acesso em: 25 abr. 2025.

²⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/12/17/warner-pede-acionistas-para-recusar-oferta-da-paramount-e-diz-que-acordo-com-a-netflix-e-superior.ghtml>. Acesso em: 17 dez. 2025.

²⁸ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004.

²⁹ Jaime Lourenço, “O ano em que o Cinema que conhecíamos parou: um retrato em três actos”, 2021.

internacionais para barrar essa forma de disseminação de conteúdo,³⁰ estima-se que quase 40 milhões de pessoas fazem uso desse serviço no Brasil.³¹

Desde o advento dos reprodutores e gravadores de vídeo doméstico no final dos anos 70, passando pela tecnologia dos DVDs e do compartilhamento de arquivos de som e vídeo pela internet, a pirataria sempre acompanhou essa indústria. Hoje, a concentração de acervos audiovisuais em diferentes plataformas de streaming, apesar de ofertar o acesso a vastos catálogos – incluindo obras antes “invisibilizadas” –, acabou gerando, em contrapartida, a necessidade de diversas assinaturas. No Brasil, são quase sessenta serviços de *streaming* ofertados, fazendo com que a soma da contratação dos mais populares possa chegar a cerca de trezentos reais.³² O alto custo para acessar catálogos e produções exclusivas tem como consequência natural a busca por formas alternativas de consumo audiovisual, como a pirataria.

Apesar de todas essas movimentações no mercado audiovisual, o cinema “de cinema” não morreu, como muitos previam. O circuito exibidor brasileiro, aliás, demonstrou um crescimento considerável em 2025, o que demonstra que o dispositivo cinema ainda possui apelo.³³

A “crise” do cinema (ou antes, de seu comentário) há 20 anos não durou muito tempo, mas foi intensa. Estávamos persuadidos, não de que o cinema fosse desaparecer, mas de que ele ia desaparecer tal como nós o conhecíamos e o havíamos amado. A imagem digital estava chegando, as Cassandras da tecnologia galopante eram ouvidas³⁴.

Em “A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna”, Lipovetsky e Serroy abordam as diferentes transformações que o cinema sofreu a partir dessa perda da hegemonia como mídia da tela, argumentando, com viés bastante otimista, como a arte está longe de definhar e como o momento de múltiplas possibilidades também diversifica os modos de se fazer, pensar e consumir cinema.³⁵ Apesar de o livro ter sido escrito alguns anos antes do apogeu das plataformas de *streaming*, ele aponta para muitas das características que hoje

³⁰ Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/noticias/forca-tarefa-internacional-contra-pirataria-tira-do-ar-535-sites-e-um-aplicativo-de-streaming>. Acesso em: 17 dez. 2025.

³¹ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/macroeconomia/do-consumidor-a-industria-consumo-de-pirataria-gera-impacto-bilionario-aponta-organizacao/>. Acesso em: 17 dez. 2025.

³² Projeções disponíveis em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/quanto-custa-assinar-todos-os-streamings-em-2025>. Acesso em: 26 dez. 2025.

³³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/07/07/primeiro-semester-de-2025-registra-crescimento-de-publico-e-renda-nos-cinemas-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 17 dez. 2025.

³⁴ Jacques Aumont, *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, 2008, p. 71.

³⁵ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, op. cit., 2009, p. 52.

assistimos com essa nova tecnologia. Os autores afirmam que, ao contrário do fim, observamos o resplandecer de um hipercinema.

A mutação hipermoderna se caracteriza por envolver, num movimento sincrônico e global, as tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética. O cinema obedece à mesma dinâmica. É no momento em que se afirmam o hipercapitalismo, a hipermídia e o hiperconsumo globalizados que o cinema inicia, precisamente, sua carreira de *tela global*³⁶.

Os autores acrescentam que o conceito de tela global se “remete ao novo poder planetário da ecranosfera, ao estado generalizado de tela possibilitado pelas novas tecnologias”.³⁷ Um momento ímpar na história em que, marcado pela presença de telas por todas as esferas do nosso cotidiano, seríamos beneficiados justamente pela diversidade de conteúdo, pelo acesso a filmes que, antes, nunca encontrariam seu público. Sob esse ponto de vista, tendemos a concordar com os autores, uma vez que a própria *nichificação* – prática de mercado comum hoje – tem como consequência óbvia o acesso mais amplo. Assim, com múltiplas ofertas, em múltiplas telas, múltiplos desejos podem ser, a princípio, atendidos.

Como, todavia, podemos tensionar os dobramentos estéticos e da experiência da espetatorialidade em tempos hipertrofiados? Como o próprio autor coloca: tempos hipermodernos se caracterizam pelos excessos, pela velocidade, pela ansiedade, pelas hiper escolhas, pela “cultura do ‘tudo já’, que sacraliza o gozo sem proibições, sem preocupações com o amanhã”.³⁸ Estaríamos vivendo, diante da era do excesso dos dispositivos, também uma crise da experiência?

Além da diversidade e adaptabilidade, o hipermoderno no cinema vai se apresentar também na forma do excesso, da saturação, de um transbordamento do intenso a qualquer custo. Um cinema que busca atender a um desejo não mais ordenado pelo psicológico como outrora, mas governado pelas sensações, pelo “vibrar na velocidade, de viver a intensidade”.³⁹ Impulsionados pelos ritmos e necessidades (hedonistas), os filmes se tornaram mais caros, mais dependentes de eventos nababescos de lançamento, de uma descarga de marketing promocional por todas as vias possíveis, criando um imperativo do ver, do entreter, da expectativa pelo consumir, pelo comentar (nas redes), do novo e,

³⁶ Ibid., 2009, p. 23.

³⁷ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, op. cit., 2009, p. 23.

³⁸ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004, p. 62.

³⁹ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, op. cit., 2009, p. 52.

portanto, rapidamente substituível por algo preferencialmente ainda mais extremo.

O contraponto, para os autores, estaria na viabilização e proliferação também através da hipermodernidade e suas “desigualdades espetaculares”, de filmes que se tornam possíveis por modelos de produção independentes, com orçamentos muito mais enxutos e com maior liberdade autoral e formal.⁴⁰ Obras que, em virtude das novas possibilidades de distribuição, passaram a encontrar um público.

Diante deste cenário tão heterogêneo e volátil, questionamos se a cultura do *streaming* não se tornou uma representação dessas imbricações. Há pouco tempo, as opções para se assistir a uma obra cinematográfica se limitavam à sala de cinema tradicional (já sabidamente ressignificada com a sua concentração em multiplex de shoppings centers e diminuição das salas de rua), à locação de títulos em videolocadoras, à televisão aberta ou fechada com suas programações dependentes de uma grade de exibição e, claro, por meio da pirataria. As plataformas de *streaming* condensaram todas essas alternativas em um mesmo lugar, estimulando um “consumo de tipo hiperindividualista, desregulado, dessincronizado, no qual cada um vê o filme que quer, quando quer, onde quer”.⁴¹ Uma “privatização da tela”.⁴²

O audiovisual na hipermodernidade se vê embalado pela cultura do *streaming*. Na disputa pela captura de novos assinantes, mas também por um maior prestígio perante a indústria cinematográfica, as plataformas operam na lógica da hipermodernidade; elas oferecem uma renovação constante em seus catálogos, seja com títulos licenciados ou através de produções próprias. Com o advento das séries e o hábito de “maratonar”, atendem às premissas individualistas e consumistas da “urgência dos prazeres” e “do consumir sem esperar”.⁴³ Na maioria das plataformas, engendradas por algoritmos, o *modus operandi* usual é, mal o filme ou série terminam, e o sistema-dispositivo automaticamente suprime a exibição dos créditos finais e oferece a opção de iniciarmos um novo episódio ou outros títulos que “possam interessar”. Ademais, seguindo a ideia do efêmero da moda, as plataformas também garantem a abundância de similares em um “sistema das pequenas diferenças

⁴⁰ Ibid., 2009.

⁴¹ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, op. cit., 2009, p. 63.

⁴² Ibid., 2009, p. 210.

⁴³ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004, p. 61.

supermultiplicadas”.⁴⁴ Basta uma breve pesquisa para se encontrar um sem-fim de conteúdos parecidos, mas levemente diferentes para justamente garantir a permanência do usuário e, mais do que isso, sua satisfação.⁴⁵ O *streaming* inaugurou a impossibilidade do aborrecimento. O botão hedonista se encontra ao alcance das mãos; é um controle também contra a frustração ou resistência, eventualmente oferecida por um filme ou série.

Byung-chul Han atenta para um momento de positividade opressora, gerada, e também alimentada, pelo que ele denomina “estética do liso”. Liso, pois “não opõe resistência”, onde “toda negatividade é posta de lado”.⁴⁶ Essa falta de resistência surge no rolar dos dedos pelas telas dos celulares ou do pressionar dos botões de um controle remoto. Quando Georg Simmel apresenta sua visão acerca da ideia de conflito como ferramenta de motor social, algo que nos mobiliza ao dissenso e ao debate, entendemos que tal pressuposto também se adere às relações que estabelecemos com as imagens e outras formas de expressão artística. O consenso inibe a argumentação, acomodando-nos também como corpo que sente e reage.⁴⁷

É preciso sempre renovar, capturar a atenção em segundos, agradar, atualizar. Além dessa busca pelo prazer, a hipermodernidade terá consequências no modo como nos relacionamos com o tempo. A simultaneidade das relações e acontecimentos, a informatização e globalização da troca de informações, o sentimento de não estar acompanhando os últimos acontecimentos, tudo trabalha em prol da “imediatez que desvaloriza sempre mais as formas de espera e lentidão”.⁴⁸ Com a nova prática do *streaming*, o tempo – já rarefeito da hipermodernidade – também é fragmentado para atender à nossa interminável sensação de falta dele. Ao contrário dos modos tradicionais para se assistir audiovisual, hoje é possível decidir quando parar uma obra para depois retomá-la do mesmo ponto. Isto é, não é preciso mais *suportar a experiência*, é possível parcelá-la em doses mais tragáveis.

⁴⁴ Gilles Lipovetsky, op. cit., p. 188.

⁴⁵ Quantas séries existem cuja premissa é a de um detetive/policial/jornalista que, ao ter que voltar ou visitar uma cidade distante (erma, gelada ou no meio da floresta), em que pouco ou nada acontece até que um assassinato ou desaparecimento muito misterioso ocorre, trazendo à tona o passado do protagonista e/ou da cidade? Eis uma boa investigação de pesquisa.

⁴⁶ Byung-Chul Han. *A salvação do belo*, p.7.

⁴⁷ Georg Simmel, *A natureza sociológica do conflito*, 1983.

⁴⁸ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004, p. 63.

Uma consequência curiosa desse fenômeno é o aumento considerável na duração dos longas-metragens.⁴⁹ Em artigo publicado pelo *The Economist*, o tempo de filmes populares se tornou, em média, 50% mais longos hoje do que os lançados na década de 1930. O texto aponta que os estúdios, apostando em grandes franquias, investem no lançamento de “filmes-evento”, os quais mobilizam grande trabalho de marketing, na tentativa de atrair audiências vultosas às salas de cinema.⁵⁰ Filmes como “Vingadores: ultimato” (Anthony e Joe Russo, 2019), “Oppenheimer” (Christopher Nolan, 2023), “Assassinos da Lua das Flores” (Martin Scorsese, 2023), “O brutalista” (Brady Corbet, 2024), todos possuem mais de três horas de duração.

A discussão sobre os porquês da dilatação da minutagem dos filmes renderia, certamente, um estudo próprio. “O irlandês” (Martin Scorsese), porém, à época de seu lançamento, deu pistas desta guinada estratégica. O filme, produzido pela Netflix e lançado em 2019, cumpriu as regras protocolares para participar da competição do Oscar, sendo exibido em salas de cinema comerciais por um curtíssimo período para logo ficar disponível exclusivamente online. Aliás, a circulação por instâncias legitimadoras de obras artísticas, como são os grandes festivais de cinema, é uma clara estratégia das empresas de *streaming* para cacifar seus ativos como “artísticos”, além de impulsionarem o desejo de diferentes espectadores para acessarem as obras.

Entendemos que a migração para a janela de *streaming* como lançamento principal – ou até exclusivo – atende também à dificuldade ou falta de vontade de boa parte do público em ter que enfrentar salas confinadas em complexos de shopping centers (e a inevitável cadeia de gastos que esse movimento implica), muitas vezes ocupadas por frequentadores com a inoportuna cultura de não conseguirem assistir a uma tela sem estarem conectados à outra (a dos celulares e seus painéis ofuscantes). E, claro, a “facilidade” de poder assistir a um filme de forma seriada, tomando literalmente o controle sobre como e quando vamos nos alongar diante da obra.

Ou seja, como a permanência nas salas de cinema é breve, os produtores já pensam na exibição das obras em um sistema que permite ao espectador literalmente montar sua própria programação de trechos da obra ao longo das

⁴⁹ Nos últimos anos, houve um aumento na duração dos filmes na ordem de cerca de 30%. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/10/16/levantamento-aponta-que-filmes-estao-ficando-cada-vez-mais-longos-entenda.ghml>. Acesso em: 25 abr. 2025.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.economist.com/culture/2023/10/14/why-films-have-become-so-ridiculously-long>. Acesso em: 22 dez. 2025.

possibilidades de sua agenda. Uma época de “temporalidades heterogêneas” e ajustadas às “necessidades individuais”, portanto.⁵¹

É notório que a nossa capacidade, modo e disposição de viver experiências estéticas se transformam ao longo do tempo, assim como as sociedades se modificam. Walter Benjamin já afirmava que “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.⁵² Nesse texto, discutimos como e se a cultura do *streaming* não só atendeu às demandas individualistas da hipermodernidade de Lipovetsky, como as potencializou. Assim como outras mudanças de comportamento, este fenômeno contemporâneo “substitui a ação coletiva pelas felicidades privadas”.⁵³ O que resta da contemplação hoje? Uma experiência social e coletiva que, por exemplo, a sala de cinema oportuniza. O próprio ato de ir a uma locadora de vídeo e escolher algo exigia, dentro de certos parâmetros, um processo de tomada de decisão, mobilização do corpo e troca coletiva. Hoje vivemos tempos de esfacelamento dos rituais, especialmente dos coletivos; momentos ritualísticos e de experiências compartilhadas.⁵⁴

Como contraponto, é preciso reconhecer que existem sites e aplicativos que permitem e incentivam a “exibição compartilhada” de audiovisual. Talvez o mais conhecido deles seja o Discord. Ali, os usuários podem assistir a uma obra em tempo real a partir de uma mesma tela compartilhada. Por se tratar de uma plataforma de socialização online, a experiência de espetatorialidade é, evidentemente, disputada pelas mensagens instantâneas daqueles presentes que desejam opinar, em tempo real, sobre algo que transcorre no filme ou série. Se, por um lado, é possível inferir que tal proposta dilui, de certa maneira, o individualismo do consumo do audiovisual em si; por outro, proporciona uma experiência fragmentada e dispersa, em que atenção e contemplação ficam corroídas por uma série de estímulos para além da obra.

Hoje, vivemos no imperativo do *self-service*. Um mundo com ofertas em abundância, mas com matizes de pouca variação. Mesmo concordando que a hipermodernidade, em consonância com a cultura do *streaming*, possibilitou a aparição do diverso, não sabemos o quanto ela contribuiu também para uma homogeneização das possibilidades expressivas e artísticas do audiovisual, retomando uma lógica impositiva de se prever e produzir aquilo que “se quer ver”.

⁵¹ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004, p. 75.

⁵² Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, 2012, p. 183.

⁵³ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004, p. 60.

⁵⁴ Byung-chul Han, *O desaparecimento dos rituais*, 2021.

É o nada novo disfarçado de diferente, formatado dentro de uma latitude expressiva calculada e criativamente estrangulada. Em outras palavras, uma lógica de (hiper)mercado que leva em consideração fatores de consumo. Aparentemente, estamos nos protegendo do ato arriscado de criar e sentir o *estranho* – uma premissa essencial de qualquer experiência estética. Questionamos, assim, o quanto essa espécie de maquiagem da alteridade implica no modo como nos relacionamos e nos percebemos como sujeitos e como sociedade.

Assistir a um filme, ou série, é também um ato de resistência. Um momento de pausa, de se colocar diante do desconhecido e do outro. A hipermodernidade parece não suportar a negatividade ou o distanciamento e a contemplação que a experiência estética pressupõe. O hiperindividualismo é exigente e apressado; não há mais brechas para o tempo social, ainda que este seja um elemento valioso e explorado pela cultura do *streaming*.⁵⁵ A compulsão do hiperconsumidor quer, incessantemente, “renovar sua vivência do tempo, revivificá-la por meio das novidades que se oferecem como simulacro de aventura”.⁵⁶ A tela individual, assim, torna-se mais atrativa, rápida, acessível e manipulável. Perde-se, quem sabe, a partilha do sensível que apenas o momento coletivo proporciona. Um espaço-tempo capaz de moldar uma atmosfera que permeia os corpos, tornando-se também experiência, algo vivo para além das fronteiras do indivíduo.⁵⁷

4 Considerações finais

Em suma, nesse artigo, buscamos construir uma aproximação entre a condição individualista, consequência do conceito de hipermodernidade proposto por Lipovetsky, e a cultura do *streaming* no audiovisual, oriundas de uma natural pluralização dos dispositivos de espetatorialidade. Vimos que, ao longo desses mais de cem anos de existência, o cinema se modificou e se retroalimentou em termos de gênero, forma e dispositivos, dando origem ao que hoje entendemos como o vasto universo do audiovisual. Nesse processo, os modos de exibição também se modificaram, diversificando os dispositivos através

⁵⁵ Gilles Lipovetsky, op. cit., 2004.

⁵⁶ Ibid., 2004, p. 79.

⁵⁷ Inês Gil, *A atmosfera fílmica como consciência*, 2002.

dos quais entramos em contato com o audiovisual; dispositivos esses que seguem convivendo, apesar dos constantes anúncios de morte do “cinema-cinema”.

De todos esses modos de acesso à experiência audiovisual, o *streaming* vem demonstrando ser o mais robusto e abrangente, levando a um condicionamento – hipótese aqui levantada – na maneira não só de ver, mas também de fazer cinema. Esse modo se aproxima muito de um comportamento hiperindividualista: de rápida saciedade de desejos e supressão de eventuais aborrecimentos. Assim, hoje, a sala de cinema, entre outros rituais coletivos, parece remodelar seu sentido e propósito, enquanto resiste, ainda, como espaço de partilha e experiência.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.
- FISHER, Mark. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2022.
- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. In: *Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura*. Lisboa, n. 2, 2002. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>. Acesso em: 5 abr. 2013.
- HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcollora, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIPOVETSKY, G. SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina: 2009.
- LOURENÇO, J. *O ano em que o Cinema que conhecíamos parou: um retrato em três actos*. *Observatório Journal*. Lisboa, n 2, v 15, 2021. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/22541/1/article_81638.pdf. Acesso em: 11 jun. 2024.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. Revista Galaxia, São Paulo, n.17, p.27-40, jun, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3996/399641243003.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2024.

SHAVIRO, Steven. *Post Cinematic Effect*. Reino Unido: O-Books, 2010.

SIMMEL, G. *A natureza sociológica do conflito*. São Paulo: Ática, 1983.