

**A EROSÃO DO EROS:
ESTÉTICA, IMAGEM E SENTIDOS EM “OPEN HEARTS”**

Miriam Gurgel da Silva (UFC)

miriamgsax@hotmail.com

Sabrina Nayara de Lima Brito (UFC)

brt.sabrinalima@gmail.com

Ítala Carvalho Lima Tôrres (UERN)

italacltorres@gmail.com

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura da canção e videoclipe “Open Hearts”, de The Weeknd, a partir da perspectiva da subjetividade contemporânea, marcada pela lógica do capitalismo digital e da psicopolítica (Han, 2017; 2021; 2022). Parte-se dos prognósticos de “vazio adiposo da plenitude” e “erosão do Eros” para observar as dissociações das estruturas simbólicas que sustentam desejo, afeto e experiência na contemporaneidade. A análise integra abordagens estéticas, imagéticas e discursivas, combinando a Gramática do Design Visual (Kress; Van Leeuwen, 2006), conceito de bloco de sensações e ritornelo (Deleuze; Guattari, 1997), e a dimensão poética da letra da música. A leitura demonstra que “Open Hearts” se articula como um “bloco de sensações”, em que angústia, despersonalização, melancolia e vazio são sensorialmente experienciados pelo espectador.

Palavras-chave:
Imagen. Sensações. Visual.

ABSTRACT

This study proposes a reading of the song and music video “Open Hearts” by The Weeknd from the perspective of contemporary subjectivity, shaped by the logic of digital capitalism and psychopolitics (Han, 2017; 2021; 2022). It draws on the forecasts of the “adipose void of plenitude” and the “erosion of Eros” to examine the dissociation of symbolic structures that sustain desire, affection, and experience in contemporary life. The analysis combines aesthetic, imagetic, and discursive approaches, integrating the Grammar of Visual Design (Kress & Van Leeuwen, 2006), the concepts of “blocks of sensations” and “ritornello” (Deleuze; Guattari, 1997), and the poetic dimension of the song lyrics. The reading demonstrates that “Open Hearts” functions as a “block of sensations”, in which anguish, depersonalization, melancholy, and emptiness are sensorially experienced by the viewer.

Keywords:
Image. Sensations. Visual.

1. *Introdução*

A leitura crítica aqui proposta parte de dois prognósticos acerca da condição contemporânea, presumidos por Byung-Chul Han: o “vazio adiposo da plenitude”, discutido em *A expulsão do Outro* (2023), e a “erosão do Eros”, em *A agonia do Eros* (2021). O primeiro sugere a plenitude aparente e superficial relacionado ao excesso de hipervisibilidade, a hipercomunicação, a hiperprodução, o hiperconsumo que levam a estagnação do igual; o segundo refere-se aos efeitos deletérios da ausência de experiência com o Outro, e que iguala a sociedade contemporânea no “inferno do igual” (Han, 2021, p. 8). O Outro, com “O” maiúsculo, é justamente aquilo que nos atravessa, nos desafia, nos desestabiliza, e, paradoxalmente, aquilo que nos salva da clausura narcísica do eu (Han, 2020; 2021; 2022). Sem o Outro, resta o sujeito-spectro, condenado à depressão narcísica (forma de sofrimento que nasce do constante instado de auto otimização e autoafirmação).

Com o avanço do capitalismo na sua forma digital (van Dijck, 2014; Santaella, 2017), a experiência humana passa a ser capturada segundo a lógica de quantificação e operacionalização algorítmica, que transforma afetos, relações e comportamentos em dados. Esse cenário encontra expressões estética e imagética na canção e no videoclipe “Open Hearts”³ do cantor e compositor canadense The Weeknd, cujo protagonista encarna uma subjetividade marcada pela “narcisificação do si-mesmo” (Han, 2017, p. 8).

No videoclipe o protagonista reflete a condição do sujeito contemporâneo dissociado das estruturas simbólicas que, outrora, sustentavam a experiência do desejo, do afeto e da possibilidade de anseio ao inteiramente outro. A *mise-en-scène* emocional que o envolve remete a um sujeito capturado por fluxos instáveis de sentido – *likes*, compartilhamentos, *performances*, desreferencialização. Trata-se da subjetividade desterritorializada⁴ (Deleuze; Guattari, 1980), atravessada por máquinas de produção de desejo. As máquinas moldam, direcionam e canalizam o desejo para o consumo, produção e performance. Assim, o sujeito se torna um produto residual dessas conexões, continuamente desmontado e reprogramado para desejar o que o capi-

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bn-3ICGjz0U> .

⁴ O conceito de “subjetividade desterritorializada” tem por base Gilles Deleuze e Félix Guattari, (1980). O “território” não se refere ao espaço físico, mas a um conjunto de referências simbólicas, afetivas e culturais que conferem identidade ao sujeito. A “desterritorialização” designa o processo pelo qual esses referenciais são dissolvidos ou deslocados, o que leva à formação de subjetividades atravessadas por fluxos instáveis de sentido.

tal precisa que ele deseje. Nessa lógica, a subjetividade é instrumentalizada, e o *Eros*, corrompido.

A subjetividade do personagem em “Open Hearts” reflete as tensões de um sujeito que oscila entre o esgotamento e a necessidade de superação. A obra, representada pela canção e videoclipe, é um convite a leituras sobre os modos contemporâneos de controle e subjetivação por meio das leituras plurissemióticas que constituem os diferentes discursos. Nesse sentido, “Open Hearts” se inscreve enquanto contradispositivo⁵ que tensiona, ainda que sutilmente, as lógicas da vigilância digital e do capitalismo de plataforma, evocando formas de subjetivação que resistem ao imperativo de performance que caracterizam a sociedade do cansaço contemporânea.

2. Subjetivação em “Open Hearts” – análise estética, imagética e discursiva

Retomando o panorama conceitual apresentado na introdução, em especial o “vazio adiposo da plenitude” e a “erosão do Eros” (Han, 2021; 2023), esta seção propõe uma leitura crítica com base nos elementos estéticos audiovisuais (forma, imagem, cor, *mise-en-scène* etc.), gramática do *design* visual (metafunções interativa e composicional) e poético-discursivos da música (letra, ritmo, estrutura musical). O objetivo é compreender de que maneira o videoclipe e a letra de “Open Hearts” articulam blocos de sentido.

A análise estética incide sobre a *mise-en-scène* visual dos elementos como iluminação, figurino, cenografia, gestualidade, enquadramento e cor, os quais compõem a atmosfera emocional e da narrativa representada na obra. Soma-se a isso, a *Gramática do design visual (GDV)*, de Kress e Van Leeuwen (1996), que permite a observação e categorização de padrões visuais sintáticos, em que o meio semiótico visual pode funcionar como um sistema autônomo de comunicação.

Para análise estética, são mobilizados os conceitos funcionais de bloco de sensações e ritornelo, em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1993; 1997). O bloco de sensações é resgatado aqui para descrever como a obra cria efeitos de angústia e melancolia, provocando estados afetivos que interpellam o espectador. Já o ritornelo corresponde à repetição de elementos visuais, sono-

⁵ O conceito de dispositivo vem de Michel Foucault, que o define como o conjunto heterogêneo de discursos, instituições, leis, práticas, saberes, técnicas e arquiteturas que se articulam para exercer poder sobre um campo social. Um contradispositivo seria a prática que visa contrariar, desestabilizar ou subverter o dispositivo dominante.

ros ou gestuais que estruturam o espaço subjetivo da obra, que organiza e territorializa a experiência do espectador em temas que retornam. Em “Open Hearts”, o ritornelo se manifesta tanto na repetição da frase no refrão “*It's never easy, falling in love again*” quanto cenas de solidão vividas pelo protagonista.

Além disso, a Gramática do design visual (doravante GDV), desenvolvida por Kress e Van Leeuwen (2006), tendo como base os estudos de Halliday (1994) e a Análise de Discurso Crítica (ADC), proposta por Fairclough (2003), fornece um aparato teórico para interpretação do não verbal em “Open Hearts”. Kress e Van Leeuwen (2006) apresentam três metafunções: representacional, interativa e composicional. O enfoque da análise do videoclipe recará nas metafunções interativas (nas Figuras 1, 2, 4, 5, 6, 7), que objetiva identificar os elementos de contato, distância social, perspectiva e modalidade; e composicional (nas Figuras 3 e 8), que objetiva identificar valor de informação, saliência e estruturação.

A análise discursiva, por sua vez, está amparada nos dois prognósticos da condição contemporânea, presumidos por Byung-Chul Han, mencionados na anteriormente.

2.1. Estética e Gramática do design visual (GDV) em “Open Hearts”

O videoclipe “Open Hearts”, lançado por The Weeknd em parceria com a Apple, destaca-se como uma experiência audiovisual imersiva, concebida para ser apreciada especialmente por meio do dispositivo *Vision Pro*. A produção integra o álbum *Hurry Up Tomorrow*, que conclui a trilogia iniciada com *After Hours* (2020) e seguida por *Dawn FM* (2022), e marca o fim simbólico do alter ego artístico The Weeknd, com o artista anunciando a retomada da identidade Abel Tesfaye.

A primeira imagem do videoclipe “Open Hearts”, a Figura 1 apresenta o protagonista recostado em uma ambulância em movimento, simbolizando metaforicamente uma condição de adoecimento e dissociação da realidade. A paleta cromática privilegia tons metálicos e frios, com predominância de verdes e amarelos neon, o que confere ao espaço uma atmosfera artificial e sintética.

No que se refere à GDV, na metafunção interativa, nota-se que na Figura 1 não há interação entre os participantes representados (protagonista e socorristas), pois não ocorre direcionamento de olhares entre eles, isto é, um contato de demanda, mas sim de oferta. O protagonista também não se dirige para o espectador e deixa evidente que um contato de demanda não é realizado. A distância social entre o protagonista e o espectador é caracterizada

em plano médio (*medium shot*) o que significa um aspecto de igualdade. A imagem mostra o protagonista em ângulo oblíquo caracterizando alheamento. Quanto à modalidade, a iluminação natural e tênue, penetra de forma lateral por uma pequena janela da ambulância, mas permanece subjugada pela predominância das luzes artificiais, resultando em uma ambientação opaca e claustrofóbica.

Figura 1: Captura do videoclipe mostrando o personagem na ambulância.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025.

A *mise-en-scène* inicial introduz o bloco de sensações que se desdobra ao longo do videoclipe por meio da articulação de elementos visuais e sonoros que provoca no espectador uma experiência marcada por sensações de mal-estar. A atmosfera de clausura é potencializada pela dinâmica dos movimentos de câmera, que alternam entre planos lentos e abruptos, contribuindo para a sensação de vertigem da narrativa visual.

A trilha sonora é marcada pela tessitura melódica melancólica, estruturada em torno da tonalidade de Sol menor (Gm), com acordes associados da escala menor natural (F, Dm, D#), criando progressão harmônica que aponta para uma sensação de melancolia. A alternância entre os acordes de tônica (Gm) e subtônica (F) cria sensações de apreensão, aflição e angustia que combinada com o acorde D#, reforça a instabilidade emocional expressa na letra. A estrutura harmônica e melódica funciona como ritornelo, cuja repetição intensifica o sentimento de tristeza, introspecção e vulnerabilidade. A tonalidade menor da música contribui para a constituição do bloco de sensações na música. O bloco de sensações (Deleuze e Guattari 1993; 1997), da canção evoca solidão, des-simbolização (esvaziamento de sentido), embatimento do desejo, que emergem na melodia e composição harmônica. Enquanto a tonalidade maior tende a evocar afetos mais expansivos, como a alegria, a tonalidade menor carrega intensidade afetiva ligada à melancolia.

Em versos como “*Where do I start when I open my heart?*” expressa um gesto de exposição emocional marcado pela perda de direção. A frase “*Cover my scars*” evoca a imagem de um corpo afetado, ferido por trauma

emocional, enquanto a repetição de “*It's never easy falling in love again*” reforça a ideia de que o amor, nessa experiência, surge como uma repetição marcada pela dor. Tais elementos constroem um território afetivo caracterizado por retraimento, exaustão emocional e hesitação diante do amor.

Nesse contexto, o conceito de ritornelo (Deleuze; Guattari, 1993; 1997), é usado para pensar a constituição do território subjetivo. No caso da canção, a repetição dos versos “*Falling in, falling in love / Falling in love again*” funciona como um esforço de fixação emocional em um território atravessado pela hesitação. Essa repetição também marca outro impasse subjetivo: o refrão retorna ao mesmo ponto, sem resolução, simbolizando a dificuldade de avançar.

A repetição dos versos condiciona o ouvinte ao aproximar-lo da experiência subjetiva do eu lírico. A dor e a hesitação de amar novamente se tornam sensações compartilhadas e o ouvinte pode reconhecer-se nessa repetição como alguém que também hesita diante do amor. Além disso, o ouvinte é arrastado para o tempo da repetição, que também condiciona sensação de paralisia emocional, tal qual o protagonista do videoclipe.

Esse mesmo efeito de repetição se desdobra no videoclipe, em que a imagem do protagonista reforça visualmente o impasse emocional. O ouvinte/espectador é transportado para dentro do território afetivo da canção, que é constituído também pela ambientação visual. Nas cenas que correspondem ao trajeto percorrido pelo protagonista dentro da ambulância, seu corpo é submetido ao exame técnico realizado por socorristas representados como figuras distanciadas, operando sob o signo da neutralidade. Essa cena configura uma estilização simbólica que não visa à crítica direta à prática médica, mas sim uma metáfora do esvaziamento dos afetos (emoções, vínculos, relações e sentimentos) que marcam as interações contemporâneas.

No que se refere à Figura 2, ainda na ambulância, os socorristas são representados como figuras espetrais, com olhos retroiluminados em que não há olhar de demanda entre eles e o protagonista, mas um olhar de oferta, que é também contemplado pelo espectador. Neste olhar de oferta, o protagonista é ofertado de modo impessoal como elemento de informação, pois o espectador não interage com os participantes da imagem, Kress e Van Leeuwen (2006). No elemento de distância social, na GDV, o enquadramento está em plano aberto (*long shot*), pois são apresentados todo o corpo do protagonista e dos socorristas. Assim, os socorristas são caracterizados como figuras distanciadas, operando sob o signo da neutralidade.

No tocante ao ângulo da imagem, o protagonista é apresentado com ângulo vertical em câmera levemente alta, em que tanto os socorristas quanto o espectador têm o poder de observá-lo. Quanto à modalidade, há grande

luminosidade nos olhos dos socorristas os quais funcionam como marcadores de vigilância, que se dirigem ao protagonista entorpecido e impotente e a escolha estética de desfiguração do humano, na qual os corpos ganham contornos de entidades sombrias. A ambulância, tal como representada no videoclipe, pode ser interpretada como um não lugar, nos termos de Marc Augé (1992), funcionando como uma metáfora espacial da condição subjetiva da supermodernidade. Os não lugares, tais como a ambulância do clipe, mas também aeroportos, hospitais, *shoppings*, são espaços onde os sujeitos permanecem sem identidades e as coisas permanecem não identificáveis.

Figura 2: Captura do videoclipe mostrando os paramédicos como vultos.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025.

É significativo que esta produção audiovisual se realize de forma plena por meio do *Apple Vision Pro*, um dispositivo de computação espacial que combina realidade aumentada (RA) e realidade virtual (VR), permitindo a integração multisensorial do espectador à obra. Com esse dispositivo, o espectador é imerso na diegese e é envolvido em um bloco de sensações que dilui as fronteiras entre o real e a simulação. Essa experiência intensifica a dimensão de controle e de vigilância, pois o dispositivo captura as sensações corporais e perceptivas ao mesmo tempo em que oferece uma sensação de presença total.

Em “Open Hearts”, o foco narrativo oscila entre a perspectiva subjetiva do protagonista adoecido e a própria posição sensorial do espectador imerso na RA/RV. A diegese, portanto, se expande e o espectador passa a integrar o mundo virtual como agente perceptivo, assumindo uma posição espelhada à do protagonista. A obra, nesse sentido, converte a experiência estética em extensão de sua crítica, ou seja, o dispositivo técnico que possibilita a imersão também figura como alegoria da dissolução subjetiva.

A camada visual e sensorial atua como superfície especular, enquanto a diegese conduz o espectador por um labirinto de sentidos perceptivos (visão, audição, tato espacial) e emocionais. Trata-se de uma experiência estética

ca que simultaneamente simula, denuncia e reencena o processo de captura e apagamento do sujeito na era do capitalismo da vigilância (Zuboff, 2019). Ao mesmo tempo, o dispositivo de computação espacial funciona como operador semiótico, uma máquina de territorialização⁶ de sentido e de pertencimento (Deleuze; Guattari, 1997), que reinscreve o videoclipe na experiência da presença plena, ou, mais precisamente, na ilusão dessa presença.

É justamente nesse ponto que emerge a tensão entre a territorialização (Deleuze; Guattari, 1997) e o “não lugar” (Augé, 1992). O sujeito é territorializado por experiências sensoriais via *Vision Pro*, mas essas experiências ocorrem em um não lugar. Esse paradoxo aponta para a condição típica do capitalismo de plataforma em que a atenção se torna recurso explorável, e os dispositivos funcionam como máquinas de captura semiótica dentro de espaços estruturalmente esvaziados de sentido. Trata-se de uma economia que territorializa o corpo e a subjetividade, mas o faz dentro do vazio simbólico dos não lugares.

A contradição entre a liberdade-de-ser e obrigação-de-ser é dramatizada na diegese do videoclipe por meio da imagem dos cavalos apresentadas na Figura 3. Eles correm livremente e paralelamente à ambulância onde o protagonista está aprisionado. No entanto, os cavalos livres não a interrompem, não a desviam, nem a libertam. A liberdade que os cavalos representam é um simulacro de potência, uma força performada, porém impotente, que coexiste com o aprisionamento e o reafirma. Como afirma Han (2022, p. 13), “a dominação se faz no momento em que liberdade e vigilância coincidem”.

No contexto da Gramática do Design Visual (GDV), particularmente no âmbito da metafunção composicional, observa-se, na Figura 3, que o protagonista não aparece na imagem. Em seu lugar, duas janelas exibem cavalos livres do lado de fora da ambulância, posicionadas no centro da composição. Essa escolha visual desloca o foco narrativo do sujeito humano para a representação simbólica da liberdade, instaurando uma tensão entre confinamento e movimento, controle e expansão, que dialoga com a temática da obra.

As duas janelas com os cavalos são a imagem central que ocorre como mediadoras entre as margens vertical e horizontal (margem-centro-margem). As janelas apresentadas com cavalos são chamadas de elementos centrais, pois são o núcleo da informação. Quanto à saliência, as bordas escuras das duas janelas destacadas na cor preta e os cavalos marrons escuros apresentam maior ênfase, sobrepondo o fundo claro, em que há desconexão, isto é,

⁶ Uma máquina de territorialização é um dispositivo que produz sentidos e organiza a experiência.

contrastos de cores que reforçam os cavalos em destaque, caracterizando uma estruturação forte.

Figura 3: Captura do videoclipe com os cavalos vistos pela janela da ambulância.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025.

A imagem dos cavalos “livres” compõe, “um simulacro que oculta a verdadeira condição do sujeito contemporâneo: confinado, passivo e vigiado. Enquanto Han (2022) denuncia a transformação do ser humano em “gado”, “Open Hearts” dramatiza essa condição por meio da contraposição entre a aparência de liberdade e a realidade do controle.

Chamamos regime de informação a forma de dominação na qual informações e seu processamento por algoritmos e inteligência artificial determinam decisivamente processos sociais, econômicos e políticos. Em oposição ao regime disciplinar, não são *corpos e energias* que são explorados, mas *informações e dados*. Não é, então, a posse de meios de produção que é decisiva para o ganho de poder, mas o acesso a dados utilizados para vigilância, controle e prognóstico de comportamentos psicopolíticos. O regime de informação está acoplado ao capitalismo da informação, que se desenvolve em capitalismo de vigilância e que degrada os seres humanos em gado, em *animais de consumo e dados*. (Han, 2022, p. 7)

Essa lógica reverbera também na camada poética da canção. Os versos “*Trapped inside a limbo, watchin' through a window / Of my soul*” expressam, de modo metafórico, a condição subjetiva do eu lírico diante de uma liberdade apenas aparente. O “limbo” remete a um estado de suspensão existencial, entre ação e paralisia, vida e morte, uma zona em que o sujeito está consciente de si, mas tolhido de agir. Já a imagem do sujeito que “observa através de uma janela/da própria alma”, reforça essa estrutura de observação passiva. Trata-se de uma subjetividade esvaziada da agência, onde o desejo permanece encapsulado em um circuito de repetição, vigilância e impotência.

Essa estética do confinamento espelha a lógica do regime de informação descrita por Han (2022). A liberdade, assim, não é negada, mas perfurada, monetizada e gerenciada por tecnologias que produzem corpos dóceis e mentes domesticadas. “Open Hearts” opera como artefato estético que desnuda os efeitos subjetivos do capitalismo de vigilância, revelando o parado-

xo de um sujeito que, mesmo cercado de signos de liberdade (como os cavalos ou as janelas), encontra-se aprisionado em si mesmo.

Ainda nos versos “*I can hear the wind blow, even through the window / I can hear the whisper, even with my ears closed*”, trazem à tona uma tensão entre o desejo de isolamento e a impossibilidade de se desvincular do mundo exterior. O “vento” e o “sussurro” simbolizam fluxos de mundo que atravessam as barreiras simbólicas e sensoriais do sujeito. Mesmo com os “ouvidos cerrados”, a interpelação do exterior não cessa, indicando que o eu lírico é continuamente atravessado por afetos que o conectam a uma realidade de que ele tenta evitar ou silenciar.

O verso “*All the silver and gold only made my skin cold / I told myself I would never get old, then you pulled me in close*” revela o paradoxo vivido pelo sujeito de “Open Hearts”. Mesmo cercado por aquilo que brilha (*silver and gold*), metáforas clássicas do valor, do sucesso e do capital material, o personagem experimenta o frio da superficialidade (*only made my skin cold*).

A afirmação “*I told myself / I would never get old*” remete a uma tentativa de autoconvencimento, de manter viva uma ilusão de tornar-se aprazível, mas que, na verdade, denuncia o medo de não estar à altura das expectativas. Isso é um reflexo do ciclo psicológico perverso do regime psicopolítico, representado por dois polos: a coação à *performance* e o medo de fracassar. Já a expressão “*you pulled me in close*”, pode também ser lida como desejo de co-existência com o outro em um contexto em que os vínculos afetivos também são atravessados pela lógica da performance. Nesse sentido, o eu lírico oscila entre o anseio por ser aceito e o receio de se perder no olhar do outro, simbolizando a instabilidade emocional presente em um sistema que mercantiliza até mesmo as relações com o outro.

Os versos “*Fallin’, angels call my name / But the things you say / Keeps me alive for another day*” introduzem a tensão entre pulsão de morte, e pulsão de vida. O chamado dos “anjos” pode ser lido como um convite à dissolução, à desistência diante do colapso subjetivo. No entanto, o que suspende esse movimento é o Outro (*the things you say*), como se, diante do esvaziamento de sentidos, restasse à linguagem a função de manter o eu lírico “vivo por mais um dia” (*Keeps me alive for another day*). Trata-se aqui de um gesto residual de interpelação simbólica, em que o sujeito ainda encontra sustentação no laço, em que o outro se torna o último refúgio.

A sustentação do sujeito, ainda mantido vivo pela palavra do outro, encontra correspondência na cena em que o protagonista deixa a ambulância. À medida que o personagem caminha por um corredor, e os batimentos cardíacos, em frequência acelerada, passam a dominar o ritmo que antes eram regulados pelas batidas eletrônicas. A transição sonora simboliza a passagem

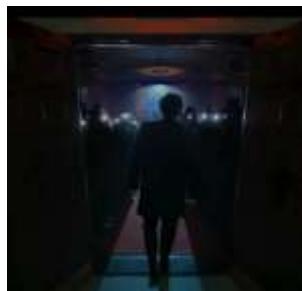
de uma temporalidade artificial externa para a temporalidade vívida interna. O corpo, agora centro da experiência, pulsa como prova de vida e resiliência. A trilha sonora dos batimentos do coração, aliada à imagem do personagem rompendo com a clausura da ambulância e adentrando o teatro pela saída, constitui um gesto simbólico de renascimento. Uma reentrada no mundo guiada pelo fluxo interno do sentir. Nesse momento, a arte deixa de representar a vida e passa a produzi-la como experiência sensível que reinscreve o sujeito no campo do possível.

À medida que ele adentra o teatro (espaço simbólico da arte, da representação, do outro), o som dos batimentos cardíacos se funde gradualmente com vocalizações de coral e com a repetição do verso “*falling in love*”, marcando a travessia limiar do individual ao coletivo. Esses sons vão se intensificando e se deslocando espacialmente, produzindo uma sensação de imersão auditiva, potencializada pela tecnologia *Dolby Atmos*⁷. Diferente dos sistemas tradicionais de som multicanal, o *Dolby Atmos* trata cada fonte sonora como recurso de áudio independente, permitindo que os sons se movimentem em um espaço tridimensional. O recurso amplifica a experiência sensorial do espectador/ouvinte.

Na Figura 4, com o protagonista adentrando ao teatro e sendo recebido por uma plateia desprovida de rosto e iluminadas pela luz branca e fria dos *smartphones*. Se por um lado o espaço teatral representa a reconfiguração do território, por outro, a plateia des-simbolizada evoca a lógica contemporânea da hipervisibilidade e da hiperprodução e do hiperconsumo. A cena dramatiza o teatro como território de tensão entre presença e ausência, calor e distância, espetáculo cheio de plateia mas vazio de relação, desejo e alteridade, refletindo a lógica da exposição e do desempenho que caracteriza a sociedade da transparência (Han, 2013).

⁷ *Dolby Atmos* é uma tecnologia de som imersivo desenvolvida pela *Dolby Laboratories*. O áudio é distribuído em um espaço tridimensional, o que permite que sons sejam percebidos em movimento. Diferentemente dos sistemas tradicionais de som multicanal, que distribuem o áudio por canais fixos (ex.: 5.1 ou 7.1), o *Dolby Atmos* trata cada fonte sonora como um objeto de áudio independente. Isso permite posicionar e mover sons livremente em campos tridimensionais (x, y, z), incluindo também o plano vertical (acima e abaixo do ouvinte).

Figura 4: Espectadores no teatro segurando seus *smartphones*.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025.

Conforme a GDV, a Figura 4 apresenta o protagonista de costas para o espectador sem olhar de demanda ou oferta entre eles. Entretanto, os participantes da imagem não apresentam um olhar de demanda propriamente dito para com o protagonista, pois não há olhares humanos, mas de máquinas destacados nos olhares tecnológicos dos smartphones dos participantes. Na distância social todos os participantes da imagem estão em plano aberto (*long shot*) em que corresponde a uma representação mais ampla, incluindo todo o corpo do protagonista e participantes, Fernandes (2009). O ângulo da imagem é frontal, no entanto, não para o espectador, mas para os participantes da imagem. Quanto à modalidade, o brilho é destacado nos olhares tecnológicos dos participantes, iluminados pela luz branca dos *smartphones*.

O que antes era encontro, torna-se arquivo; o olhar, enquadramento; o afeto, dado armazenado. A presença se esvazia diante da lógica do espetáculo, em que a validação da experiência só ocorre quando ela é convertida em dados. O gesto de erguer o celular representa o modo de inscrição no mundo mediado por filtros, telas e algoritmos. Uma forma de presença que vê, mas não toca; que capta, mas não se afeta.

O *smartphone* é um símbolo do nosso tempo. Nada nele é *floreado*. O *liso* e o *reto* dominam. Mesmo a comunicação realizada com ela carece de *magia das belas formas*. A *linha reta*, que é bem mais expressa por meio dos *afetos*, prevalece nele. O *smartphone* também exacerba a hipercomunicação, que nivela, aplaina e, por fim, faz com que tudo se torne igual. Vivemos em uma “sociedade de singulares”, mas paradoxalmente, o singular, o incomparável, dificilmente aparece nela. Hoje, empunhamos nosso *smartphone* em todos os lugares e delegamos nossa percepção ao dispositivo. Percebemos a realidade através dela. A Janela digital dilui a realidade em informações que então *registramos*. Não há *contato físico* com a realidade. Ela é despojada de sua *presença*. Não percebemos mais as *vibracões materiais* da realidade. A percepção é desincorporada. O *smartphone* tira a realidade do mundo. (Han, 2022, p. 48-49)

Nesse contexto, o teatro de “Open Hearts” simboliza um espaço de visibilidade vazia, em que “a negatividade do inteiramente outro dá lugar à

positividade do igual; sim, do *outro igual*” (Han, 2022, p. 40). O inteiramente outro representa a alteridade radical, o outro cuja negatividade (diferenciação) desafia o eu e possibilita a ética do encontro. Já o “outro igual” é aquele que repete, reflete e confirma o eu.

A Figura 5 mostra que o protagonista, ao olhar para cima, configura um olhar de oferta, dirigido aos espectadores como elemento de contemplação, de forma impessoal Fernandes (2009), pois o olhar humano não é contemplado, mas a lente de um smartphone. Já a distância social está em plano fechado (*close shot*) sendo o enquadramento mais próximo ao caracterizar o protagonista de forma intimista, ao expressar de forma direta suas emoções. O ângulo da imagem está em ângulo frontal, no entanto, não para os participantes da imagem, mas para o espectador em que caracteriza envolvimento. A modalidade na imagem apresenta iluminação envolta do protagonista que são as luzes dos smartphones.

Figura 5: Captura do videoclipe do inteiramente outro suprimido.



Como afirma Han (2022), “a digitalização faz o outro desaparecer como mirada”. A presença encarnada do olhar humano cede lugar à lente. A plateia não vê nem sente, apenas coleta, armazena, transforma o outro em dado. É a erosão do Eros em sua forma mais aguda. É a supressão da alteridade como afecção.

O sujeito depressivo-narcisista está esgotado e fatigado de si mesmo. *Não tem mundo* e é abandonado pelo *outro*. Eros e depressão se compõem mutuamente. O eros arranca o sujeito de si mesmo e direciona-o para o outro. A depressão, ao contrário, mergulha em si mesma. O sujeito de hoje, voltado narcisicamente ao desempenho, está à busca do sucesso. Sucesso e bons resultados trazem consigo uma confirmação de um pelo outro. Ali o outro, que é privado de sua alteridade, degrada-se em espelho do um, que confirma a esse em seu ego. (Han, 2022, p. 45)

Quando Han afirma que o sujeito “não tem mundo”, ele se refere à dissolução do tecido simbólico que sustenta a existência. A subjetividade de quem aparece (o performer, o artista, o usuário) é reduzida ao simulacro. A

exposição tornou-se exigência do regime de vigilância voluntária, ou seja, mostrar-se é necessário para existir, para não desaparecer do radar dos algoritmos e da sociedade do espetáculo. Portanto, a atenção se converte em capital simbólico, e a subjetividade humana se adapta às regras desse mercado. Do lado de quem consome (simbolizado pela plateia) ocorre o mesmo processo de *dessubstancialização*. A plateia não assiste ao outro - ela o consome. Nesse cenário, produtor e consumidor se fundem, dando origem ao que Alvin Toffler (1980) previu a respeito do papel do prosumidor: aquele que passa a produzir os próprios bens e serviços que consome. Essa previsão se concretiza no ecossistema das plataformas digitais, onde o indivíduo é simultaneamente produtor e consumidor de si mesmo.

Na sequência narrativa do videoclipe, na Figura 6, o protagonista se vê cantando para a plateia como uma duplicação de si mesmo. O deslocamento do protagonista simboliza a fragmentação do eu, que passa a ocupar simultaneamente o lugar de agente que performa e de espectador que se vê como espetáculo. Os olhos iluminados no protagonista durante a *performance* no palco reforçam a ideia de alienação da subjetividade. Se a duplicação do protagonista já indica uma cisão entre quem performa e quem se observa performando, os olhos iluminados intensificam esse efeito ao sugerirem que até o olhar foi capturado pelo espetáculo.

Figura 6: A *performance* do personagem no palco.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025.

Quanto à GDV, na Figura 6 o protagonista mostra olhar de oferta em que sua distância social está em seu enquadramento mais próximo, plano fechado (*close shot*), o que caracteriza com maior familiaridade os traços de suas emoções. No que se refere ao ângulo da imagem, o protagonista é apresentado em ângulo oblíquo o que caracteriza um alheamento. No elemento de modalidade, a imagem apresenta luminosidade nos olhos do protagonista e dos participantes que estão no fundo da imagem, segurando seus smartphones.

É nesse ponto que ocorre um ponto de inflexão do videoclipe. O protagonista interrompe a continuidade da *performance* e olha diretamente para a câmera. Essa quebra da quarta parede rompe a fronteira entre o universo ficcional e o mundo do espectador. Mais do que um artifício narrativo, o olhar para o telespectador restabelece a presença do Outro. Assim, a Figura 7 apresenta o protagonista direcionando seu olhar diretamente para os olhos do espectador e pela primeira vez durante o videoclipe, interage e direciona seu primeiro contato, caracterizando afinidade. No que concerne à distância social, assim como nas Figuras 5 e 6, está em plano fechado (*close shot*), o que caracteriza ainda mais suas emoções. O protagonista é apresentado em ângulo oblíquo o que mostra um alheamento. No elemento de modalidade, a imagem mostra luminosidade nos participantes ao segurarem um smartphone, entretanto, não há luminosidade nos olhos do protagonista.

Figura 7: O olhar para o telespectador e a presença do Outro.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025

O clímax do videoclipe se dá no momento em que vocalizações se fundem ao som de batimentos cardíacos, instaurando uma atmosfera de reencantamento. O canto coletivo desfaz a centralidade da *performance* individual, enquanto o coração pulsando remete àquilo que é vivo. Em paralelo, as luzes dos *smartphones* da plateia se transformam gradualmente em estrelas no céu infinito, sinalizando a dimensão de contemplação. A transformação do letreiro “*The Weeknd*” em “*The End*” marca o fim da narrativa, bem como da persona performática, que se dissolve no gesto de encerramento.

Neste contexto, quanto à GDV, a Figura 8 é representada pela metafunção composicional, pois não mostra o protagonista do videoclipe, mas blocos de informações visuais que estruturam o significado. No centro da imagem, está a palavra “*The End*”, em que atua como mediadora entre as margens vertical e horizontal (margem-centro-margem), sendo o elemento central, pois é o núcleo da informação, Fernandes (2009). Quanto à saliência, a palavra “*The End*”, destacada na cor vermelha, apresenta maior ênfase, so-

brepondo o fundo azul. Na estruturação, percebe-se uma desconexão, pois há contrastes de cores que reforçam a palavra em destaque, ao caracterizar uma estruturação forte.

Figura 8: A transformação do letreiro “The Weeknd” em “The End”.



Fonte: Videoclipe “Open Hearts”, 2025.

No videoclipe “Open Hearts”, a condição contemporânea do sujeito é representada pela clausura narcísica do eu, transformando o Outro em imagem e dados. Esse cenário encarna a depressão narcísica descrita por Byung-Chul Han, o esgotamento do eu fechado em si mesmo. Entretanto, a obra também aponta para possibilidades de superação desse estado. Quando o protagonista quebra a quarta parede e olha diretamente para a câmera, interrompe o fluxo da *performance* e convoca o espectador ao chamado: o eros triunfa sobre a clausura narcísica do eu. Esse gesto simboliza o retorno do Eros, a força que nos faz sentir vivos na presença do Outro como possibilidade de salvação.

3. Considerações finais (ou Conclusão)

A obra se articula como um “bloco de sensações” (Deleuze; Guattari, 1997). A angústia, a despersonalização, a melancolia e o vazio são sensorialmente experienciados pelo espectador. Se no início desta discussão refletimos sobre o “vazio adiposo da plenitude” e a “erosão do Eros” como traços da condição contemporânea, “Open Hearts” permite vislumbrar uma resposta estética, imagética e afetiva a esse mal-estar, ao oferecer uma experiência artística que representa a tensão entre o vazio da plenitude e a ausência do Outro que corrói a subjetividade humana. Os aspectos da GDV (Kress e Van Leeuwen, 1996), analisados no videoclipe, têm como enfoque as metafunções interativa e composicional. A metafunção interativa identifica elementos de contato, distância social, perspectiva e modalidade, enquanto que a composicional identifica valor de informação, saliência e estruturação, contribuindo para a categorização de padrões visuais que trazem à reflexão a condição do protagonista.

A do protagonista simboliza a travessia da própria subjetividade contemporânea; da clausura narcísica à abertura ao inteiramente outro; da vigília e *performance* à contemplação. Contra o inferno do igual, o videoclipe sugere que talvez o inferno não sejam os outros, mas justamente a ausência deles. E que, no fim, é o Outro quem nos salva de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. 1. ed. francesa. Lisboa, 90 Graus, 1992.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analyzing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

FERNANDES, José David Campos. *Processos linguísticos no cartaz de guerra: semiótica e gramática do design visual*. Tese (Doutorado em linguística) – Programa de Pós- Graduação em Linguística. Universidade Federal da Paraíba, 2009. 159 f.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: Neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Translated by Mauricio Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

_____. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. *Infocracia: digitalização e a crise da democracia*. Trad. de Gabriel S. Philipson. Capa comum. Rio de Janeiro: Record, 2022.

SANTAELLA, Lucia. *Humanos hiper-híbridos*. São Paulo: Paulus, 2021.

_____. *Temas e dilemas do pós-digital*. A voz da política. São Paulo: Paulus, 2017.

VAN DIJCK, José. *Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology*. *Surveillance & society*, v. 12, n. 2, p. 197-208, 2014. Link: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/datafication>.

ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*. Nova York: Public Affairs, 2019.

XXVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

HALLIDAY, Michael. *An Introduction to Functional Grammar*. 2nd ed. London Edward Arnold, 1994.

KRESS, G.; LEEUWEN, Van, T. *Reading images*. Second Edition. London Routledge, 2006.