



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

YASMIM OLIVEIRA MAIA

**VIDEOCLIPES QUE REIVINDICAM O DIREITO A OLHAR:
Sentidos decoloniais da América Latina em *This Is Not América, Tierra Zanta e Reza Forte***

**BELÉM-PA
2025**

YASMIM OLIVEIRA MAIA

VIDEOCLIPES QUE REIVINDICAM O DIREITO A OLHAR:
Sentidos decoloniais da América Latina em *This Is Not América, Tierra Zanta e Reza Forte*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno.

Linha de Pesquisa: Memória, Histórias e Educação em Artes.

Data da aprovação: 30/01/2025

Banca Examinadora:

Doutor (a) ANA CLAUDIA DA CRUZ MELO
(Interno)

Universidade Federal do Pará

Doutor GUSTAVO SORANZ GONÇALVES
(Externo à Instituição)

Universidade Estadual Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

M217v Maia, Yasmim.
VIDECLIPES QUE REIVINDICAM O DIREITO A
OLHAR: : Sentidos decoloniais da América Latina em This Is Not
América, Tierra Zanta e Reza Forte / Yasmim Maia. — 2025.
99 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Alex Damasceno
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2025.

1. América Latina; Videoclipe; Contravisualidade;
Decolonialidade.. I. Título.


CDD 700.98




INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.


Aos trinta (30) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor Alex Ferreira Damasceno, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Yasmim Oliveira Maia, intitulada: **VIDEOCLIPES QUE REIVINDICAM O DIREITO A OLHAR: Sentidos decoloniais da América Latina em This Is Not América, Tierra Zanta e Reza Forte**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Alex Ferreira Damasceno (Presidente), Ana Claudia da Cruz Melo (Examinador Interno), Gustavo Soranz Gonçalves (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Alex Ferreira Damasceno passou a palavra à mestrandia, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestrandia, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestrandia, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor Alex Ferreira Damasceno agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestrandia. Belém-Pa, 30 de janeiro de 2025.

Documento assinado digitalmente
 ALEX FERREIRA DAMASCENO
Data: 30/01/2025 13:51:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Alex Ferreira Damasceno (Presidente)

Documento assinado digitalmente
 ANA CLAUDIA DA CRUZ MELO
Data: 30/01/2025 15:12:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ana Claudia da Cruz Melo (Examinador Interno)

Documento assinado digitalmente
 GUSTAVO SORANZ GONCALVES
Data: 03/02/2025 13:54:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Gustavo Soranz Gonçalves (Examinador Externo)

Documento assinado digitalmente
 YASMIM OLIVEIRA MAIA
Data: 11/02/2025 14:18:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Yasmim Oliveira Maia (Discente)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

O colonialismo só larga a presa ao sentir a faca na goela.

(Fanon, 1961)

AGRADECIMENTOS

A mim mesma por ter decidido, em 2022, transformar em realidade um sonho que começou no final da graduação de Cinema e Audiovisual. Sou imensamente grata e feliz por ter desenvolvido uma pesquisa sobre a linguagem audiovisual pela qual sou apaixonada desde a infância.

Aos meus pais, pelo constante incentivo ao estudo. Agradeço por toda a força e pelas palavras durante diferentes etapas da minha vida. Sem o suporte de ambos, eu não teria chegado até aqui.

À Universidade Federal do Pará, que mudou a minha forma de enxergar o mundo, me apresentou pessoas incríveis e me mostrou o quanto a academia é importante para transformar a sociedade.

À CAPES, pelo fomento à pesquisa e pela defesa de uma educação de qualidade, inclusiva e diversificada.

Ao meu orientador, por ter acreditado na minha pesquisa e por sempre ter incentivado a evolução da minha análise. Sua forma sincera, paciente e amigável foram fundamentais durante todo o mestrado, e seus apontamentos foram essenciais para a realização deste texto.

A minha namorada, Angra Marina, por todo o carinho, incentivo e apoio. Sua entrada em minha vida foi um divisor águas, para além de uma companheira incrível, ganhei uma amiga e confidente. O seu olhar e abraço já me salvaram de muitos pensamentos intrusivos e me fizeram acreditar em possibilidades bonitas mesmo em momentos difíceis.

Aos meus amigos do mestrado. Ao lado deles, encontrei espaço para desabafar, chorar e sorrir. Eles se tornaram pessoas que admiro, confio e que desejo continuar acompanhando de perto. Um agradecimento especial à Doris e à Paola, amigas sensíveis e dedicadas que guardo em um lugar especial do meu coração, foram essas duas pesquisadoras maravilhosas que nunca mediram esforços para me ajudar a alcançar essa vitória e que sempre tinham as palavras certas. Obrigada por seguirem comigo vivendo as alegrias e dores desse processo.

À Amanda Campelo e Erick Stephan, pela parceria, força e escuta durante toda essa jornada. Sempre que precisava desabafar e me distrair, ambos estiveram ao meu lado, recarregando a minha autoconfiança e me fortalecendo a cada passo.

Ao meu amigo de infância, Bruce Moraes, que com a sua escuta sempre atenta me amparou em momentos difíceis, mostrando a importância de pensar positivo e viver um dia de cada vez.

À Isabela Maciel, por me lembrar da importância de não escutar comentários negativos, por me fazer sorrir em dias complicados e de me fazer acreditar que conseguiria finalizar esse estudo.

À Patrícia Franco, amiga que acompanhou a minha inscrição no PPGARTES e participou de diversas etapas da minha dissertação. Sua confiança no meu processo, apontamentos e incentivo fizeram toda a diferença na minha evolução enquanto pesquisadora.

Aos meus amigos do Coletivo Equipe Reduzida, por todas as vezes compartilharmos vídeos e conversarmos sobre a importância dessa linguagem para discutir diferentes temas sociais.

Agradeço, por fim, a todos que me apoiaram e passaram na minha vida durante a realização deste sonho.

RESUMO

Esta dissertação aborda os videoclipes latino-americanos, investigando narrativas contrárias às hegemônicas, com base na Contravisualidade, conceito de Nicholas Mirzoeff. Para tanto, são analisadas as obras *Reza Forte* (Baiana System), *This Is Not America* (Residente) e *Tierra Zanta* (Trueno). O objetivo é compreender como esses videoclipes constroem sentidos não hegemônicos sobre a cultura latino-americana, destacando as audiovisuais que reivindicam o direito a olhar desses povos. Dessa forma, a pesquisa contextualiza a linguagem do videoclipe na América Latina, identifica vertentes distintas que são produzidas neste território e mostra o que são imagens feitas a partir do olhar dos colonizadores e como modificar esse olhar. Portanto, buscamos apresentar clipes que apresentam as seguintes similaridades: a presença do indígena, dos afrodescendentes e do respeito com a natureza. Para isso, são utilizados teóricos decoloniais como Darcy Ribeiro, Aníbal Quijano e Walter Dignolo, para abordar aspectos da América Latina e autores da Cultura Visual, como Ulpiano Meneses e John Berger, com o intuito de mostrar o que seria o olhar que identificamos como colonizado. Nos videoclipes, encontramos uma narrativa que empodera, celebra e enaltece a cultura e a resistência dos povos latino-americanos.

Palavras-chave: América Latina; Videoclipe; Contravisualidade; Decolonialidade.

ABSTRACT

This dissertation addresses Latin American music videos, investigating narratives that counter hegemonic perspectives, based on the concept of Countervisuality by Nicholas Mirzoeff. To this end, the works Reza Forte (Baiana System), This Is Not America (Residente), and Tierra Zanta (Trueno) are analyzed. The objective is to understand how these music videos construct non-hegemonic meanings about Latin American culture, highlighting audiovisualities that claim the right to look for these peoples. Thus, the research contextualizes the music video language in Latin America, identifies distinct trends produced in this territory, and examines images created from the perspective of colonizers and how to challenge this view. Therefore, we aim to present music videos that share the following similarities: the presence of Indigenous peoples, Afro-descendants, and respect for nature. To achieve this, decolonial theorists such as Darcy Ribeiro, Aníbal Quijano, and Walter Dignolo are used to address aspects of Latin America, along with Visual Culture scholars such as Ulpiano Meneses and John Berger, to explore what constitutes the gaze identified as colonized. In these music videos, we find a narrative that empowers, celebrates, and elevates the culture and resistance of Latin American peoples.

Keywords: Latin America; Music Video; Countervisuality; Decoloniality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Integrantes do Grupo BaianaSystem.....	15
Figura 2 — Imagem do cantor Residente.....	16
Figura 3 — Frames do Videoclipe <i>Guerra</i>	17
Figura 4 — Imagem do cantor Trueno	18
Figura 5 — Pintura da Chegada dos Colonizadores na América.....	22
Figura 6 — Imagem do primeiro filme dos irmãos Lumière.....	33
Figura 7 — Imagem do Filme <i>Viagem à Lua</i>	34
Figura 8 — Imagem do Filme <i>A Fada do Repolho</i>	35
Figura 9 — Imagem do Filme <i>The Jazz Singer</i>	36
Figura 10 — Cena do Videoclipe <i>Despacito</i>	40
Figura 11 — Frames do Clipe <i>Funk Rave</i>	44
Figura 12 — Frames do Videoclipe <i>Eu Não Vou Te Deixar</i>	45
Figura 13 — Frames do Videoclipe <i>La Patria Madrina</i>	46
Figura 14 — Frame do Videoclipe <i>De Onde Vengo Yo</i>	48
Figura 15 — Frame da Ouvidor 63.....	49
Figura 16 — Frame do Videoclipe <i>Libre</i>	50
Figura 17 — Frame do Vídeo <i>Teste de Atenção Seletiva</i>	53
Figura 18 — Obra <i>Guernica</i> , de Pablo Picasso.....	61
Figura 19 — Frame da menção à obra <i>Logo For America</i>	64
Figura 20 — Frame de Lolita Lébron.....	65
Figura 21 — Frame de Residente com policiais.....	66
Figura 22 — Frame da criança indígena e jogadores.....	66
Figura 23 — Frame das armas apontadas para Residente.....	67
Figura 24 — Obra <i>Controlador do Universo</i> , de Damián Ortega.....	68
Figura 25 — Frame da Estátua Indígena.....	69
Figura 26 — Frame do Templo Indígena.....	69
Figura 27 — Execução de Tupac Amaru, óleo sobre tela.....	70
Figura 28 — Frame da Estátua Indígena.....	70
Figura 29 — Frame das mulheres Zapatistas.....	71
Figura 30 — Frame que faz referência aos falsos positivos.....	72
Figura 31 — Símbolo do Exército Popular de Boricua.....	73

Figura 32 — Frame da representação do exército.....	74
Figura 33 — Frames das etnias x multinacionais.....	74
Figura 34 — Frames de Jair Bolsonaro.....	75
Figura 35 — Frame da prisão de Victor Jara.....	76
Figura 36 — Frame da morte de Victor Jara.....	76
Figura 37 — Imagem do clipe de Childish Gambino.....	77
Figura 38 — Frame do drone vigiando o jovem.....	77
Figura 39 — Frames do videoclipe <i>Tierra Zanta</i>	79
Figura 40 — Frame de Trueno deitado nos panos.....	79
Figura 41 — Frame de Trueno frente a frente com a indígena.....	80
Figura 42 — Frame da bebida que faz parte do ritual.....	81
Figura 43 — Frame de Trueno se conectando com a memória dos seus ancestrais.....	81
Figura 44 — Frame da criança correndo.....	82
Figura 45 — Frame da indígena cuidando de Trueno.....	83
Figura 46 — Frame de Trueno se conectando com a ancestralidade.....	83
Figura 47 — Frame da mão de Trueno tocando a terra.....	84
Figura 48 — Frame do pássaro nascendo do peito de Trueno.....	84
Figura 49 — Frame do olhar dos soldados e do olhar do indígena.....	86
Figura 50 — Frame de um homem negro colocando guias.....	87
Figura 51 — Frame de um menino negro tomando banho de sal grosso.....	87
Figura 52 — Frame de uma Mãe de Santo.....	88
Figura 53 — Frames de um menino e senhora olhando em direção à câmera.....	89
Figura 54 — Frame de um homem negro próximo a uma árvore.....	90
Figura 55 — Frame que retoma o confronto.....	91
Figura 56 — Frame dos soldados como prisioneiros.....	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 AMÉRICA LATINA: CONTEXTOS CULTURAIS E IDENTITÁRIOS.....	21
2 A HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DO VIDEOCLIFE.....	32
2.1 Ritmos visuais: a evolução do audiovisual e dos videoclipes na América Latina.....	40
3 CULTURA VISUAL E COLONIALIDADE.....	52
3.1 Contravisualidade: o direito a olhar aos que foram silenciados.....	57
4 A AMÉRICA LATINA NÃO CHORA, CANTA: CONTRAVISUALIDADE NOS VIDEOCLIPES <i>This Is Not América, Tierra Zanta e Reza Forte</i>.....	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda a temática dos videoclipes latino-americanos, especificamente aqueles que buscam construir narrativas contrárias à hegemônica, baseados em questões decoloniais. Nesta investigação, eles serão analisados a partir da perspectiva da Contravisualidade, conceito desenvolvido pelo teórico da cultura visual, Nicholas Mirzoeff, no livro *The right to look: a counterhistory of visibility*, publicado em 2011. A Contravisualidade é um conceito que desafia a ideia tradicional de visualidade ao questionar as normas e as representações convencionais associadas à visão, além de destacar as diferentes perspectivas e as experiências marginalizadas que são negligenciadas ou excluídas pela visão hegemônica. Para tanto, os clipes¹ escolhidos são: *Reza Forte* (2021), do grupo brasileiro BaianaSystem, *This Is Not America* (2022), do cantor porto-riquenho Residente e *Tierra Zanta* (2022), do rapper Trueno, em parceria com o também cantor argentino Victor Heredia.

O objetivo geral desta pesquisa é refletir sobre a presença do conceito de Contravisualidade nos videoclipes em questão e, a partir disso, entender como essas obras constroem sentidos não hegemônicos sobre a cultura latino-americana. Isso implica examinar como esses videoclipes desenvolvem elementos contravisuais para estabelecer novas leituras do território em questão. Seguindo esse viés, os objetivos específicos direcionam a investigação para diferentes dimensões, começando pelo entendimento da colonização, partindo para a contextualização da linguagem do videoclipe e suas especificidades na América Latina. De modo que este estudo também se concentra em entender como a cultura visual aborda as imagens, considerando-as não apenas como elementos autossuficientes, mas como representações interligadas à Política, Sociologia, História e a outras áreas do conhecimento.

Além disso, analisa-se como essa cultura visual pode criar uma visão eurocêntrica do mundo, a fim de refletir sobre como a Contravisualidade se opõe às imagens que emergem da visualidade dominante e encontrar similaridades que desafiem e subvertam as narrativas coloniais, como o protagonismo indígena e negro, a presença de práticas religiosas que não sejam o catolicismo e a luta contra a opressão por parte dos países europeus e norte-americanos. Por fim, pretende-se desenvolver um aporte teórico para a Área da Arte, que utiliza o videoclipe como um suporte de ensino e reflexão sobre a decolonialidade dentro da América Latina, contribuindo, assim, com a linha de pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes, da qual faço parte dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

O interesse pelo estudo da linguagem do videoclipe e suas implicações sociais foi

¹A palavra “clipe” é utilizada como sinônimo da palavra “videoclipe”.

despertado durante o meu percurso acadêmico no Curso de Cinema e Audiovisual, também na Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2014 a 2018. Durante esse período, entrei em contato com textos que buscavam apresentar formatos de audiovisual para além do pensar e da prática cinematográfica de autores dessa área. Com isso, aprofundei-me nos estudos do professor Thiago Soares, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o que me proporcionou uma ampliação do entendimento sobre a estética, a técnica do videoclipe e a sua capacidade de refletir e influenciar as dinâmicas culturais e sociais.

Também me aproximei do videoclipe quando trabalhei com alguns artistas paraenses, como o cantor Loc Di Plastik, no videoclipe *Plastik People* (2018), o qual produzi e dirigi. Essa obra ganhou dois prêmios: de Melhor Videoclipe, na II Mostra Formiga Independente, e de Melhor Edição, na 8ª Edição do FestClip. Além disso, participei como uma das roteiristas e assistente de direção no videoclipe *Vida de Patrícia*, da cantora Leona Vingativa, bem como da produção do videoclipe *Blue Youth* (2018), de Pnk Sabbth.

Minhas experiências práticas, seja na direção de vídeos locais ou na colaboração com músicos diversos, solidificaram não somente a minha vontade de pesquisar essa vertente do audiovisual, mas também a convicção de que essa linguagem propaga narrativas, cria novas imagens e desempenha um papel fundamental para o reforço de identidades culturais. Outros dois pontos importantes precisam ser ressaltados sobre essa linguagem: o primeiro é que ela atinge os indivíduos em diferentes percepções, já que eles podem ver, ouvir, ler e cantar. Tal combinação também permite que esse recurso seja utilizado nas salas de aula como uma ferramenta educacional holística.

O segundo ponto é que o videoclipe se tornou ainda mais relevante na contemporaneidade com os avanços tecnológicos e suas possibilidades comunicacionais. De tal forma que o encontramos em diferentes mídias, amplamente acessadas por inúmeras pessoas em lugares distintos. Entre essas mídias, destacam-se as redes sociais, como o Youtube, X (antigo Twitter), TikTok, Instagram e Facebook, que exigiram e ainda demandam um rápido nível de produção e disseminação de conteúdos audiovisuais. Esse contexto demanda dos artistas um volume de produção maior em um curto espaço de tempo, o que influencia diretamente o compartilhamento e o consumo desse audiovisual.

Guilherme Bryan, em entrevista concedida ao site Planetaponto.com, reforça essa realidade ao dissertar sobre como a tecnologia influenciou os clipes:

O videoclipe mostrou-se, ao longo dos anos, ser o gênero que melhor se adapta aos

diferentes espaços de divulgação, seja na televisão, no cinema, no celular e na internet, por ser relativamente curto e encantar em poucos segundos. Ou seja, é possível ver um videoclipe em qualquer lugar sem que isso implique em muita perda de qualidade².

Percebe-se que o videoclipe é um fenômeno social relevante por ser um meio de comunicação global e uma forma de expressão artística que transcende fronteiras culturais ao oferecer uma rica combinação de elementos visuais, auditivos e textuais. Assim, os videoclipes se tornam recursos poderosos para a construção e disseminação de narrativas culturais, configurando-os não apenas como um fenômeno cultural, mas também como um reflexo e um impulsionador das dinâmicas sociais contemporâneas, conectando pessoas, ampliando perspectivas e influenciando a maneira como pensamos o audiovisual na sociedade atual.

Em razão do mencionado, voltei meu olhar para um recorte específico de videoclipes, os que são feitos nos diferentes países da América Latina, a fim de identificar como a Contravisualidade atua nessas produções e contribui para o debate sobre o olhar decolonial. Isso posto, esta pesquisa almeja responder a seguinte questão: a partir de uma leitura decolonial, baseada no conceito de Contravisualidade, como os videoclipes *This Is Not America*, *Tierra Zanta* e *Reza Forte* constroem os sentidos da cultura latino-americana?

Essa seleção foi motivada pela percepção de que eles compartilham similaridades temáticas e imagéticas ao destacar pessoas indígenas e negras, tecer críticas à dominação eurocêntrica e americana, e motivar a resistência dos povos latino-americanos como elementos centrais de suas narrativas contravisuais. É importante ressaltar que, embora os países da América Latina possuam particularidades culturais e geográficas, este trabalho se concentra em identificar e destacar os seus traços comuns, evidenciando as experiências compartilhadas, mesmo diante das diferenças advindas da colonização. Outro fator determinante para a seleção dessas obras diz respeito ao posicionamento político dos artistas que as conceberam dentro do cenário musical e audiovisual latino-americano no qual se encontram. Eles têm um histórico de músicas de reivindicação, de celebração da América Latina e da importância de evidenciar grupos que são vítimas de preconceito, como pessoas negras, refugiadas e LGBTQIAPN+.

Para começar, vamos falar sobre o BaianaSystem (Figura 1), um projeto musical que nasceu em 2009, com o objetivo de encontrar novas possibilidades sonoras para a guitarra baiana, instrumento desenvolvido em Salvador (BA), na década de 40, e responsável pela criação do Trio Elétrico (caminhão ou carreta, composto por diversos aparelhos de sonorização para a apresentação de música ou eventos ao vivo). O nome BaianaSystem é uma junção de

²A LINGUAGEM do videoclipe. **PlanetaPontocom**, [S.l.], 18 jul. 2009. Disponível em: <https://planetapontocom.org.br/revista/edicoes-antiores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe>. Acesso em: 4 set. 2023.

guitarra baiana com sound system, sistemas de som criados na Jamaica. Com um som que mistura diferentes ritmos, eles cantam sobre o Brasil em diferentes aspectos, desde a cultura até as mazelas sociais do país. Em 2019, ganharam, no Grammy Latino, o prêmio de Melhor Álbum de Rock ou Música Alternativa em Língua Portuguesa, com o álbum *O Futuro Não Demora*.

Figura 1 — Integrantes do Grupo BaianaSystem



Fonte: Olhar Digital, 2021³.

Quanto à importância de falar sobre temas sociais, Beto Barreto, guitarrista e cofundador do BaianaSystem, comenta:

É essencial. Porque o artista é um ser político, essencialmente. Sua arte se posiciona. A gente vê isso cada vez mais, de pensar a política num sentido mais abrangente do que somente no sentido eleitoral/partidário e, sim, para além desta dicotomia que você fala, indo para algo mais amplo como ser um cidadão que cada um é, pensando nas várias questões que são levantadas, os posicionamentos que são tomados no dia a dia. Chegamos ao ápice quando percebemos a situação em que estamos vivendo, numa dualidade exposta, escancarada. É nesse ponto que você vê como cada um enxerga a vida, como cada um pensa o mundo que está construindo. No nosso caso, a gente pensa muito como a nossa arte influencia nesse mundo, como ela colabora para isso. Isso é política, essencialmente. Então, naturalmente as letras que surgem, o tipo de som que a gente faz, tem a ver com tudo isso que a gente estava falando dos shows e dos festivais, do que a gente tem de feedback do que falamos e ouvimos das pessoas. Tudo isso é um exercício político⁴.

No excerto acima, identificamos uma preocupação fundante por parte do artista com o

³Integrantes do Grupo BaianaSystem. 2021. 1 Figura.

⁴LISBOA, Bruno. Entrevista – BaianaSystem: “O artista é um ser político”. *Scream & Yell*, [S.l.], 15 maio. 2020. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2020/05/13/entrevista-baianasystem-o-artista-e-um-ser-politico/>. Acesso em: 11 jun. 2023.

contexto social do qual faz parte, afirmando uma posição política não neutra diante de sua produção cultural. A ênfase na relação entre a arte da banda e o mundo ao seu redor destaca que a sua criação musical não é apenas uma expressão estética, mas um exercício político consciente. Isso é relevante porque reflete diretamente nos videoclipes pensados por eles, tornando essas obras veículos poderosos e capazes de provocar reflexões e inspirar ações sociais.

Em convergência com o BaianaSystem, o cantor porto-riquenho Residente (Figura 2), nome de batismo de René Pérez Joglar, é um dos músicos mais importantes da América Latina e um dos fundadores e vocalistas da Calle 13, banda que apoia e reivindica a independência de Porto Rico em relação aos Estados Unidos. Combinando hip-hop e música urbana com estilos latino-americanos, Residente faz um trabalho politizado e reconhecido internacionalmente, que já lhe rendeu três Grammy e vinte e um Grammy Latino, com o grupo Calle 13, tornando-o o artista mais premiado desse evento musical.

Em suas canções, ele canta sobre a diversidade, força e a necessidade de união dos povos latino-americanos, critica o imperialismo norte-americano e ressalta a cultura dos povos historicamente dominados.

Figura 2 — Imagem do cantor Residente



Fonte: Vermelho.org, 2013.

Percebemos exemplos disso no videoclipe *Guerra* (Figura 3), gravado em um campo de refugiados na fronteira do Líbano, e que versa sobre as violências e perdas causadas pela constante invasão dos EUA em territórios historicamente dominados. Estrelado por atores e por

refugiados, a produção é concentrada na chegada dos invasores e em como as pessoas sentem em seus próprios corpos as violências desses acontecimentos, mostrando a reação de povos que estão alienados a essa situação.

O ativismo do cantor também aparece na canção *Hijos Del Cañaveral*, que protesta contra o colonialismo espanhol e norte-americano em Porto Rico e exalta os escravizados da cana-de-açúcar, os quais foram explorados e dominados durante o período em questão. A letra é potente e conta esse fato histórico a partir da perspectiva dos dominados. A saber: “Desde que nascemos, nossa mancha de banana veio do mesmo cacho, somos irmãos do mesmo horizonte, todos nós crescemos na base da montanha ⁵.”

Figura 3 - Frames do Videoclipe *Guerra*



Fonte: Youtube, 2017.

Por fim, para tratar do último foco desta pesquisa, trazemos o clipe *Tierra Zanta* (2022), do cantor, compositor e rapper argentino Mateo Corazinna, conhecido artisticamente como Trueno (Figura 4). Em 2023, ele ganhou o Gardel de Ouro, um dos prêmios mais importantes da música argentina, com seu álbum *Bien o Mal*, um trabalho que revisita histórias do passado, honrando a luta de gerações anteriores, ao mesmo tempo que inspira uma nova geração a lutar por um futuro melhor.

Treno utiliza suas letras como uma expressão de resistência, principalmente para a juventude latino-americana. Em músicas que, geralmente, abordam temas como resistência,

⁵ Desde que nacimos, nuestra mancha de plátano salió del mismo racimo, somos hermanos del mismo horizonte, todos nos criamos en la falda del monte.

justiça social e orgulho cultural, o artista traz à tona uma consciência crítica sobre as dificuldades enfrentadas pelos povos esquecidos pela história e transmite a mensagem que apesar das diversidades, a união e a voz dos jovens podem transformar essa realidade.

Figura 4 – Imagem do rapper Trueno



Fonte: Variety, 2024.

Partindo do que foi apresentado, a metodologia proposta para analisar as imagens criadas nos videoclipes *Reza Forte*, *This Is Not America* e *Tierra Zanta*, inscreve-se no panorama dos estudos decoloniais, tendo como intento repensar a identidade da América Latina, uma vez que essa abordagem oferece uma lente crítica para compreender as camadas da cultura que permeiam o espaço em questão. No que tange à esta pesquisa, tal conceito é indissociável do debate aqui proposto, dado que os videoclipes escolhidos manifestam um posicionamento social que contrapõe o colonialismo, convergindo com um entendimento decolonial de mundo ao buscar fundar uma contranarrativa que valoriza e reconhece as matrizes culturais não-hegemônicas, expondo o genocídio epistêmico historicamente sofrido pelos representantes destas matrizes culturais.

Para isso, a pesquisa busca apoio nas contribuições de teóricos que são referências para os estudos decoloniais, são eles: Aníbal Quijano (1992, 2020), Walter D. Mignolo (2007), Darcy Ribeiro (2010) e demais autores que se debruçam sobre o pensamento de luta e resistência dentro da América Latina, como Lélia Gonzalez (2020). Pensar sob uma perspectiva decolonial, neste contexto, é colocar no centro das discussões a narrativa dos vencidos e não dos vencedores. É, também, “escovar a história a contrapelo”, noção desenvolvida por Walter

Benjamin (1994, p. 225), teórico que busca analisar uma história que navega contra a corrente, o que implica questionar as interpretações tradicionais e hegemônicas do passado, com o objetivo de entender aspectos negligenciados e marginalizados.

Compreendendo que todo olhar carrega poder e é político, como bem afirma bell hooks (2019), trago para esta discussão a concepção de Cultura Visual, a fim de entender como as manifestações visuais e as visualidades, neste caso o videoclipe, constroem significados e transmitem mensagens. A visualidade não se limita apenas ao ato de ver, mas envolve a compreensão cultural, social e individual das imagens. Para tanto, também utilizo as ideias de John Berger (1999) e Ulpiano de Menezes (2003).

Ainda, fundamentada nas análises e pesquisas de Nicholas Mirzoeff (2011), adoto a perspectiva de que a visualidade, em sua essência, representa um olhar impregnado por dinâmicas coloniais, subjugando aqueles historicamente silenciados. Como uma reação crítica a essa visualidade hegemonicamente construída, Mirzoeff (2011) desenvolve a Contravisualidade como um conceito que propõe uma abordagem alternativa e decolonial, buscando um olhar consciente e ativo na criação de imagens que promovam a diversidade de experiências e pontos de vista.

Com base na revisão bibliográfica realizada no banco de teses e dissertações da Capes, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, anais da Intercom e na plataforma Google Acadêmico, percebi que o debate sobre decolonialidade é amplamente utilizado nos estudos de cinema (na análise fílmica) e de televisão (em trabalhos sobre novelas e até mesmo sobre videoclipes). Apesar de haver trabalhos sobre Contravisualidade, não encontrei o conceito de visualidade aplicado aos estudos de videoclipes latino-americanos, o que considero como um ponto que diferencia esta pesquisa das demais.

Quanto ao primeiro capítulo da pesquisa, abordo a história da colonização latino-americana (colonialidade), apontando a sistematização e particularidades desse processo no território estudado e, a partir disso, apresento a perspectiva de decolonialidade para repensar o olhar sobre a América Latina. No segundo capítulo, conto como surgiu o videoclipe, comento suas características e sua evolução ao longo dos anos; em seguida, faço um recorte de como esse audiovisual se construiu na Latino-América e como o cinema feito nesse espaço influenciou essa linguagem. No terceiro capítulo, desenvolvo sobre cultura visual e suas reverberações sociais e, como contraponto, utilizo o conceito de Contravisualidade para pensar os três clipes que são os objetos empíricos da pesquisa. No quarto e último capítulo, faço as análises de algumas cenas desses clipes.

Dada a estrutura de capítulos, esta investigação representa uma significativa ampliação

do entendimento do conceito de Contravisualidade, proposto por Nicholas Mirzoeff (2011), aplicando-o à leitura de videoclipes latino-americanos, a fim de entender como essas contra imagens criam olhares não coloniais sobre a América Latina. Além disso, pretendo contribuir de maneira significativa para o debate sobre decolonialidade, especialmente ao pensar a noção de resistência cultural, já que, dentro do contexto decolonial, essa resistência vai para além de uma resposta aos impactos do colonialismo, tornando-se uma estratégia ativa e consciente para preservar e revitalizar as identidades culturais que foram historicamente silenciadas. Por fim, destaco a relevância de estudar videoclipes latino-americanos para fortalecer os pensamentos e desdobramentos dessa linguagem dentro da América Latina, uma vez que, como explicado, o clipe é um tipo de audiovisual mais acessível, capaz de transitar por diferentes idades e mídias.

CAPÍTULO 1 – AMÉRICA LATINA: CONTEXTOS CULTURAIS E IDENTITÁRIOS

*Olhar o horror de frente, trabalhar a dor e o medo,
avançar de mãos dadas, para que as lágrimas
não turvem a nossa jornada (Raúl Zibechi, 2022).*

Em nossos primeiros contatos com os livros de História, durante o período escolar, somos apresentados a relatos e imagens do que ficou conhecido como mundo ou período colonial, uma era complexa, organizada em compartimentos que desenharam relações de poder, privilégios e desigualdades. Essa divisão não se limitou apenas às fronteiras geográficas, estendendo-se às estruturas sociais, econômicas e culturais que caracterizaram esse momento da humanidade, a partir das quais as potências colonizadoras impuseram uma hierarquia rígida entre colonizadores e colonizados, estabelecendo sistemas que segregavam esses grupos em esferas separadas de influência e controle.

Com a exploração econômica como base, o período colonial determinou quais recursos e riquezas seriam extraídos das colônias para alimentar o desenvolvimento da metrópole. Além disso, as fronteiras imaginárias criadas pelos colonizadores também perpetuaram divisões étnicas, culturais e raciais, criando estruturas de poder que perduraram mesmo após a independência. Nesse cenário, os colonizadores foram posicionados como salvadores, educados e culturalmente evoluídos, enquanto os colonizados foram vistos e anunciados como selvagens e culturalmente atrasados. Esta narrativa, que retrata os colonizadores como boas pessoas, é uma perspectiva que foi amplamente difundida durante muito tempo e que, de certa forma, permanece até os dias atuais. É uma abordagem que romantiza a colonização, omitindo ou minimizando os impactos negativos da invasão europeia.

Podemos ver que essa ideia se manifestou e se manifesta em diversas formas de artes e entretenimento, como pinturas, novelas, animações, filmes e vídeos – audiovisuais contribuíram para a perpetuação de estereótipos que reforçam a narrativa de superioridade das nações dominadoras. Tais estereótipos podem aparecer de forma direta e clara, como em uma fala ou até mesmo em um tratamento mais violento com um personagem que representa um latino-americano, mas são encontrados, também, em troca de olhares, objetos de uma casa, cores de um espaço e até mesmo determinadas vestimentas, que ajudam a construir sentidos negativos em uma produção visual e audiovisual.

Figura 5 — Pintura da Chegada dos Colonizadores na América



Fonte: Gamelo y Alda, José. **Primeiras homenagens a Colombo no Novo Mundo**. 1892.

Pintura, óleo sobre tela.

A imagem apresentada na Figura 5, intitulada *Primeiras Homenagens a Colombo no Novo Mundo*, de José Gamelo y Alda, retrata a chegada dos colonizadores, portugueses e espanhóis na América. Vemos que o ocorrido parece ter acontecido de forma pacífica e amigável entre os europeus e as pessoas indígenas, afinal, não é mostrado nenhum ato de violência. Essa visualidade construída com base no olhar eurocêntrico, que ilustrou livros, revistas e ocupou as paredes de muitos museus, selecionou elementos convenientes para criar uma narrativa que minimizava tensões e atrocidades cometidas durante o processo de colonização. Na verdade, a chegada dos colonizadores envolveu violência extrema, desapropriação de terras, exploração e opressão dos povos nativos.

Para perceber essas construções, combatê-las e superá-las, bem como compreender não só as lutas por respeito, como também a busca por representatividade a nível global e sobrevivência dos latinos, é necessário entender a verdadeira história do continente latino-americano, refletir sobre a cultura e as dinâmicas das pessoas que habitavam esse espaço e problematizar as atitudes das nações invasoras. Vamos, então, caminhar pelas veias abertas da América Latina.

Há muitos anos, antes da chegada dos espanhóis e portugueses, a região que hoje conhecemos como América Latina era identificada por diferentes nomes pelos seus povos originários: Tawantisuyu era como se chamava a região andina, Anahuac era o vale do México e Abya-Yala é o que atualmente chamamos de América Central. Isso porque o mundo era

dividido em apenas três partes: Europa, Ásia e África. Os habitantes dessas três regiões só conheciam os seus respectivos moradores e não tinham ideia de que existiam outros povos para além dessas dimensões. Sobre essa questão, Walter Mignolo (2007), importante teórico decolonial, comentou:

Os habitantes originários não tinham conhecimento da extensão do que posteriormente seria denominado “América”. Na Europa, Ásia e África, ninguém sabia da existência do território chamado Índias Ocidentais e, mais tarde, América, nem dos povos que o habitavam, que mais tarde seriam conhecidos como índios. A América caiu do ciclo – literalmente falando – que Américo Vespúcio estava observando quando descobriu que as estrelas que via do sul do Brasil hoje não eram as mesmas que costumava ver do Mediterrâneo. A confusão reside no fato de que, uma vez que o continente recebeu o nome de América no século XVI e que a América Latina foi assim chamada no século XIX, foi como se esses nomes sempre tivessem existido⁶ (Mignolo, 2007, p. 28, tradução nossa).

A observação de Mignolo (2007) nos leva a refletir sobre a complexidade da identidade da América Latina e a forma como ela foi moldada pela história. Originalmente, essa vasta região era uma terra de diversos povos, cada um com sua própria cultura, língua e visão de mundo. Os nomes como Tawantisuyu, Anahuac e Abya-Yala eram intrínsecos às suas identidades, delimitando suas terras. Em 1492, com a chegada do navegador genovês, Cristóvão Colombo, às costas caribenhas, tem-se o início de uma nova era; um encontro que transformaria irreversivelmente os destinos dos povos que habitavam aquele espaço.

Essa chegada foi chamada, durante muito tempo, de suposto descobrimento, como se as terras estivessem sem donos. No entanto, essa afirmação é intrinsecamente eurocêntrica, pois, para os verdadeiros habitantes dessas regiões, esse acontecimento não foi uma descoberta, mas uma tomada de território. Portanto, a história nos mostra que, à medida que os europeus exploraram e colonizaram as Américas, os nomes e a própria percepção do continente foram redefinidos, a partir de uma hierarquização injusta e que favoreceu somente um dos lados. Acerca disso, trago a seguinte reflexão:

"A descoberta" e "a invenção" não são apenas duas interpretações distintas do mesmo acontecimento: são parte de dois paradigmas diferentes. A linha que separa esses dois paradigmas é a transformação na geopolítica do conhecimento; não se trata apenas de uma diferença terminológica, mas também do conteúdo do discurso. O primeiro termo é parte da perspectiva imperialista da história mundial adotada por uma Europa triunfante e vitoriosa, algo conhecido como modernidade, enquanto o

⁶ Los pobladores originarios no conocian la extension de lo que luego se denornino 'América'. En Europa, Asia y Africa nadie sabía de la existencia del territorio que se llamaba Indias Occidentales y más adelante América, ni de los pueblos que lo habitaban, que luego serían conocidos como indios. América cayó del ciclo -literalmente hablando- que Américo Vespucio estaba observando cuando descubrió que las estrellas que veía desde el sur del Brasil de hoy en día no eran las mismas que solía ver desde el Mediterráneo. Lo confuso del asunto es que una vez que el continente recibió el nombre de América en el siglo XVI y que América Latina fue denominada así en el siglo XIX, fue como si esos nombres siempre hubiesen existido (texto original).

segundo reflete o ponto de vista crítico daqueles que foram deixados de lado, daqueles que são esperados para seguir os passos do progresso contínuo de uma história à qual não acreditam pertencer⁷ (Mignolo, 2007, p. 29, tradução nossa).

Perante o exposto, notamos que a distinção entre “descobrimento” e “invenção” compreende muito mais do que interpretações divergentes. A divisão entre esses dois termos reflete uma transformação da geopolítica do conhecimento, o que vai além da mera escolha de palavras para incorporar divergências profundas no conteúdo discursivo. O sentido da palavra “Descobrimento”, nesse contexto, nasce a partir de uma perspectiva imperialista, responsável por caracterizar a Europa como um espaço de triunfo e vitórias. Por outro lado, “Invenção” adota uma visão crítica para falar dos que foram marginalizados. Logo, essa dicotomia reflete não apenas diferentes narrativas, mas também a complexidade das relações de poder e vozes silenciadas na construção da nossa compreensão histórica.

Diante do que foi colocado até o momento, nasce o questionamento sobre o surgimento do nome “América”, uma vez que os nativos chamavam essa terra de outras formas. “América” é uma referência ao navegador italiano Américo Vesúcio e suas explorações, datadas entre os anos de 1499 e 1502. Esse Novo Mundo, assim chamado por ele, só era novo para Américo e para os Europeus – noção, eventualmente, refutada ao perceberem que o novo território não era a Índia, diferentemente do que acreditava Cristóvão Colombo quando navegou pela costa do território chamado, hoje, de Brasil. Tal concepção de América foi responsável pela apropriação do continente e inserção no imaginário eurocristão, em especial por parte da Espanha e Portugal, responsáveis por reorganizar o território segundo os seus itinerários e suas visões de mundo, religião e modelo de civilização.

Dessa forma, notamos que a ocupação da América Latina é complexa e marcada pela tomada de territórios, subjugação de culturas e pela extrema violência europeia, que submeteu os povos nativos à sistemas de exploração, impondo as crenças e os valores europeus, sem considerar as identidades e costumes já existentes e consolidados. Essa realidade resultou na extinção de línguas, rituais e conhecimentos tradicionais, estabelecendo uma hierarquia de poder que marginalizou os povos originários dessas terras, além de estabelecer um sistema violento de tráfico de pessoas africanas, tratadas como objetos e retiradas de suas terras para

⁷ <Descubrimiento> e <invención> no son únicamente dos interpretaciones distintas del mismo acontecimiento: son parte de *dos paradigmas distintos*. La línea que separa esos dos paradigmas es la de la transformación en la geopolítica del conocimiento; no se trata solamente de una diferencia terminológica sino también del contenido del discurso. El primer término es parte de la perspectiva imperialista de la historia mundial adoptada por una Europa triunfal y victoriosa, algo que se no conoce como modernidad, mientras que el segundo refleja el punto de vista crítico de quienes han sido dejados de lado, de los que se espera que sigan los pasos del progreso continuo de una historia a la que no creen pertenecer (texto original).

serem escravizadas em locais cuja língua, costumes e clima eram completamente diferentes de seus lugares de nascença.

Toda essa supressão e exploração moldaram as dinâmicas econômicas e sociais da região latina, mas também estabeleceram uma mentalidade na qual os povos subjugados foram vistos como inferiores e atrasados em comparação às metrópoles e ao restante do mundo, reflexo de um verdadeiro programa político e cultural de genocídio, cujas repercussões permanecem em curso:

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é, portanto, a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. A imobilidade a que está condenado o colonizado só pode ter fim se o colonizado se dispuser a pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para criar a história da nação, a história da descolonização (Fanon, 1968, p. 23).

Como afirmou Franz Fanon (1968), a força da exploração dos colonizadores e das suas narrativas reside no fato de que os colonos não escreveram a história a partir da região que colonizam – eles sempre contaram, na verdade, as suas histórias dentro dos territórios explorados. Logo, a imobilidade atribuída ao colonizado só pode ser superada quando se consegue pôr fim à história da colonização e dar início à construção da história da sua própria nação, ou seja, a história da descolonização. Por conta disso, o autor ressalta a necessidade de os colonizados reivindicarem seu poder de narrar suas vidas, rompendo com a imposição unilateral da versão do colonizador sobre os eventos ocorridos na terra colonizada.

Com base nos fatos mencionados, é notório que a colonização da América Latina foi muito além e não se limitou apenas à ocupação territorial, estabelecendo, para além disso, o que conhecemos como colonialidade. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2020), a colonialidade é um complexo conceito, que se desdobra em diversas formas, como a colonialidade do ser e do saber, do porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres⁸. Hollanda (2020) se apropria do pensamento do autor para definir que a colonialidade do ser se apresenta quando “a humanidade de certas populações, sobretudo pessoas indígenas e afrodescendentes, é negada por ser considerada um obstáculo para a cristianização e para a modernização” (Hollanda, 2020, p. 132). Logo, a colonialidade do ser não apenas moldou a história dessa região, mas também deixou cicatrizes profundas nas sociedades e nas identidades dos povos indígenas e afrodescendentes, funcionando como uma das justificativas utilizadas pelos colonizadores para a escravização e destruição dessas comunidades.

⁸ Cf. MALDONADO-TORRES, 2006.

Por outro lado, a colonialidade do saber adentra o campo do conhecimento e da produção intelectual, assumindo que as narrativas e os paradigmas de conhecimento predominante são frequentemente moldados pelos saberes eurocêntricos, que se colocam como universais e superiores, fazendo com que outros conhecimentos permaneçam à margem. Sobre o eurocentrismo e o seu papel determinante nessa colonialidade, Quijano (1992) afirma:

A repressão cultural e o genocídio massivo levaram a que as prévias culturas da América fossem transformadas em subculturas camponesas iletradas, condenadas à oralidade. Isto é, despojadas de padrões próprios de expressão formalizada e objetivada, intelectual, plástica ou visual. Mais adiante, os sobreviventes não teriam outros modos de expressão intelectual ou plástica formalizada e objetivada, mas através dos padrões culturais dos dominantes, mesmo subvertendo-os em certos casos, para transmitir outras necessidades de expressão. A América Latina é, sem dúvida, o caso extremo da colonização cultural da Europa (Quijano, 1992, p. 3).

É importante, antes de continuarmos falando sobre os diferentes tipos de colonialidade, entendermos que há diferenças entre os conceitos de colonização, colonialismo e colonialidade. Segundo o pensamento de Andrey Ferreira (2014), a colonização se refere à ocupação física e exploração de territórios. Já o colonialismo vai além, abrangendo o exercício do controle político, econômico e cultural sobre esses territórios. A colonialidade, por sua vez, está relacionada à imposição de identidades, narrativas e um poder desigual sobre algumas populações, persistindo mesmo após o período formal de colonização e colonialismo. Como coloca o autor:

O colonialismo é um processo histórico complexo, mas antes de qualquer coisa o colonialismo é uma política de Estado. É sempre o Estado que vai condensar pressões sociais e econômicas e moldar o colonialismo. O colonialismo não pode ser separado do estatismo, ou seja, da propensão do Estado em expandir-se, conquistar e subjugar. O colonialismo é sempre um instrumento de Estado; não é possível falar de colonialismo sem falar de um Estado que promove, organiza ou coordena a colonização, mesmo que ele não tenha controle total sobre os colonos e que existam formas de colonização espontâneas que se realizam de forma mais ou menos autônoma (Ferreira, 2014, p. 275).

Todos os conceitos mencionados acima buscam pensar, teorizar e questionar a dominação secular sofrida pelos povos latino-americanos, e surgem a partir das reflexões de um grupo de estudiosos conhecidos como Corrente Teórica do Pensamento Decolonial ou Grupo de Investigação da Modernidade-Colonialidade Latino-Americano, composto por Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, entre outros. Suas extensas pesquisas teceram críticas ao paradigma eurocêntrico da atividade científica, contextualizando-as no período histórico de formação do sistema-mundo moderno-colonial e na constituição da América. Eles identificaram as raízes das relações sociais e de

poder que servem de base e estrutura para a vida das sociedades contemporâneas. Ainda nesse viés:

A corrente teórica do pensamento decolonial aproxima-se da perspectiva do pós-colonialismo, mas diferencia-se deste campo, entre outros aspectos, justamente por se configurar como teoria elaborada a partir de outros lócus de enunciação: a América Latina, um espaço-tempo constituído a partir de experiências históricas forjadas no colonialismo dos séculos XVI ao XIX e capitaneados por Espanha e Portugal. No pós-colonialismo, as referências são tributárias da experiência colonial na Ásia e África, entre os séculos XVIII e XX, e comandadas por Inglaterra, França e Alemanha (Quental, 2012, p. 3).

Um ponto levantado por esses autores e que deve ser mencionado é a colocação da modernidade e da colonialidade como acontecimentos interdependentes. De tal modo que a modernidade nasce a partir do momento em que se estabelece o mundo colonial, com a subjugação de povos e as trocas econômicas. Conforme Espanhol (2017):

Colonialidade e modernidade são duas faces da mesma moeda, em que a marca da emergência deste novo sistema mundial com a “descoberta” da América ao mesmo tempo significou a emergência da modernidade/colonialidade, o que se relaciona com a construção do imaginário do sistema mundial moderno. A América Latina então é um espaço epistemológico e político ideal para combater e elaborar meios de superar a modernidade euro centrada (Espanhol, 2017, p. 5 apud Mignolo, 2012, p. 49-50).

Explicadas as diferenças entre os termos colonização, colonialismo e colonialidade, vamos retornar aos pensamentos sobre os diferentes tipos de colonialidade, com destaque para a colonialidade do ser e do saber, que estão dentro de um sistema maior, chamado de colonialidade do poder.

Se a colonialidade do ser se refere à negação da humanidade de certos corpos sociais e reverbera no nível das identidades e experiências culturais, e a colonialidade do saber diz respeito à dimensão epistêmica, a colonialidade do poder amplia o olhar ao pensar sobre como as estruturas coloniais de poder permanecem no território latino-americano, nas esferas econômicas, políticas e sociais, contribuindo para a manutenção das hierarquias e das desigualdades. Fato que ressalta como a dominação dos povos indígenas que ocupavam essa área e dos que foram levados à força para esse território (negros) não ficou apenas no âmbito da identidade, mas atingiu profundamente as instituições e relações de poder na América Latina:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Baseia-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial como pedra angular desse padrão de poder, operando em todos os planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas, da existência cotidiana e em escala social. Ela tem sua origem e se mundializa a partir das Américas. Com a formação da América (Latina), no mesmo momento e movimento histórico, o emergente poder capitalista torna-se global, com seus centros hegemônicos localizados nas regiões sobre o Atlântico, que mais tarde seriam identificadas como Europa. A colonialidade e a modernidade também são estabelecidas como eixos

centrais desse novo padrão de dominação. Em outras palavras, com a América (Latina), o capitalismo se globaliza, tornando-se eurocentrado, enquanto a colonialidade e a modernidade se instalam, até os dias de hoje, como os eixos constitutivos desse padrão específico de poder⁹ (Quijano, 2020, p. 326, tradução nossa).

A partir dessa fala de Quijano (2020), notamos que o tipo de colonização praticada na América Latina foi fundamental para afirmar a noção de identidade dos povos dessa região. Ao analisarmos as estratégias de exploração desses povos e territórios, percebemos que o racismo desempenhou um papel central na internalização da percepção de superioridade do colonizador pelos colonizados. As categorias “raça”, “cor” e os conceitos derivados de “racismo/eticismo” emergiram durante o processo de conquista das Américas, assim como as hierarquias entre os europeus e não europeus, e a ideia do que é ser europeu e do que não é.

A antropóloga e filósofa brasileira Lélia González (2020) caracteriza esse movimento como “racismo disfarçado” ou “racismo denegação”:

Aquí, prevalecem as “teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial”. A chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação. Sobretudo nos países de colonização luso-espanhola, onde as pouquíssimas exceções (como a Nicarágua e o seu Estatuto de Autonomia de las Regiones de la Costa Atlántica) confirmam a regra. Por isso mesmo, creio ser importante voltar o nosso olhar para a formação histórica dos países ibéricos (Gonzalez; Rios; Lima, 2020, p. 118).

Gonzalez (2020) faz uma análise crítica das teorias predominantes na América Latina, enfatizando as de miscigenação, assimilação e democracia racial, sob o argumento que, apesar da diversidade étnica da região, a América latina se apresenta, muitas vezes, como um exemplo de racismo denegação. Sendo assim, a autora, ao afirmar que a região é muito mais ameríndia e africana do que se pensa, ressalta a sub-representação e a negação das raízes indígenas e africanas na construção da identidade latino-americana.

Esse racismo é especialmente encontrado nos países de colonização luso-espanhola, nos quais a antropóloga sugere que as exceções, como a Nicarágua, com seu Estatuto de Autonomia de las Regiones de la Costa Atlántica, apenas confirmam a predominância dessa negação. O que ela propõe, então, é uma reflexão sobre a formação histórica dos países ibéricos como uma

⁹ La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América. Con la constitución de América (Latina)², en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico –que después se identificarán como Europa–, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En otras palabras: con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de este específico patrón de poder.

via para compreender as complexidades e as contradições presentes na dinâmica racial latino-americana.

Portanto, para compreender o racismo denegação, precisamos levar em consideração uma história que antecede a exploração do continente latino-americano: a Guerra da Reconquista, um conflito que durou vários séculos, durante os quais os cristãos uniram forças para expulsar os invasores mulçumanos que haviam conquistado a região da Península Ibérica em 711 d.C. Esse conflito moldou a identidade cultural e religiosa e estabeleceu dinâmicas raciais, já que a presença de líderes e soldados negros nas forças muçulmanas, bem como as relações comerciais com o reino de Gana na África Ocidental, desempenharam um papel fundamental na conquista da região. Toda essa situação influenciou a forma como as relações raciais foram abordadas pelos colonizadores europeus na América Latina, culminando no racismo supracitado.

Além disso, a colonialidade do ser, presente na América Latina, contribuiu para a emergência do Pensamento de Fronteira, um conceito desenvolvido e presente nos textos de Walter Mignolo (2007) como reação à imposição da colonialidade. Para esse teórico, o Pensamento de Fronteira é impensável sem a diferença colonial, por ser o reconhecimento das diferenças das perspectivas subalternas que o impulsiona. Logo, o Pensamento de Fronteira retira o pensamento que foi negado pela modernidade/colonialidade e busca reordenar os conhecimentos dominantes a partir da visão não-eurocêntrica. Com isso, entende-se que esse pensamento é uma ferramenta fundamental para o processo de descolonização intelectual e da promoção da diversidade do pensar, o que permite a construção de uma compreensão mais justa e ampla da história latino-americana.

Partindo das reflexões anteriores, surgem os seguintes questionamentos: afinal, o que é ser latino-americano? O que une os diferentes povos que compõem a América Latina? E como esses povos podem superar a colonialidade? No quesito geográfico, é perceptível a unidade dessa região, uma vez que a América Latina abrange uma variedade de paisagens em sua extensão territorial, desde a Floresta Amazônica até as montanhas dos Andes e as extensas planícies do Pampa. Além disso, essa região é atravessada por vários rios, como o Amazonas e o Prata, fundamentais para as trocas econômicas, para a subsistência da população e para a conexão entre as nações latino-americanas: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai, Venezuela e Porto Rico.

No entanto, essa unidade territorial não deve ser considerada um fator que unifica os países que compõem o território Latino-Americano. Tal unificação se deve ao fato de que essas

civilizações passaram por processos de colonização distintos, o que resultou em longos períodos de coexistência, embora, na realidade, não tenham interagido diretamente, uma vez que seus vínculos eram primordialmente estabelecidos com as potências coloniais.

Na questão linguístico-cultural, os povos latino-americanos não são tão homogêneos se comparados aos povos britânicos, que falam predominantemente o inglês, por exemplo, mas isso não impede a comunicação entre eles. Com raízes oriundas das civilizações ancestrais (maias, astecas e incas), as línguas indígenas sofreram fortes influências e mudanças por conta do espanhol e do português – idiomas implementados à força pelos colonizadores. Essa diversidade linguística deu origem a uma complexa tapeçaria cultural dentro da América Latina, criando uma singularidade em cada um dos países que compõem esse território. Sobre isso, Darcy Ribeiro (2010) afirma:

Isto pode parecer insuficiente para os que falam da América Latina como uma entidade concreta, uniforme e atuante, esquecendo-se que de dentro dessa categoria estão incluídos, entre outros, os brasileiros, os mexicanos, os haitianos e a intrusão francesa do Canadá, devido a sua uniformidade essencialmente linguística de neolatinos. Ou seja: povos tão diferenciados um dos outros, como os norte-americanos o são dos australianos e do *africâner*, por exemplo (Ribeiro, 2010, p. 24).

A contribuição de Darcy Ribeiro (2010) sublinha a complexidade da América Latina, uma região diversa e repleta de múltiplas línguas e culturas. Embora o espanhol e o português tenham sido línguas predominantes devido à colonização, cada uma das nações latino-americanas também carrega em suas raízes a herança de uma variedade de línguas indígenas.

Apesar das particularidades citadas e algumas diferenças entre os países desse território, existe uma característica comum em todos eles: a resistência ao colonialismo, o respeito às suas culturas, e autonomia política e econômica. Silvio Almeida, 15º Ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil, nos fala que as características predominantes para uma das conceituações sobre ser latino-americano estão para além dos aspectos territoriais que demarcam geograficamente esse território:

Ainda é comum a ideia de que os países de língua espanhola serem mais latinos justamente pela América Latina ser associada a colonização espanhola (...). A América Latina possui processos de colonização semelhantes, mas com colonizadores diferentes. Essa referência acaba formando uma ideia limitante em relação à própria identidade coletiva (...). O que define a América Latina é justamente a luta política dos povos que se definem como latino-americanos, a fim de resistir a todas as mazelas históricas a que foram submetidos (Almeida, Silvio, 2023, transcrição nossa)¹⁰.

Tendo em mente as características que unem e definem os países latino-americanos,

¹⁰ “SOY LOCO por ti, AMERICA”[08 minutos. [s.l.]: Silvio Almeida, 2021. 1 vídeo (11:31 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KfhyZn7Xr-o&t=263s>>.

como os costumes e as culturas, concluímos que a história desses espaços foi contada a partir de um olhar das narrativas dominantes, que discriminam e silenciam o que é considerado inferior, inapto e diferente. Para romper com esse olhar e com a narrativa eurocêntrica, é necessário criar outras imagens, já que são elas que ajudam os sujeitos a se identificarem e se posicionarem nas sociedades.

CAPÍTULO 2 – A HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DO VIDEOCLÍPE

No final do século XX, as fronteiras que isolavam os diferentes estilos de artes e comunicação começaram a ruir. As características específicas da música, vídeo e cinema passaram a se entrelaçar de maneira mais orgânica, dando origem a obras que não se encaixavam nas classificações tradicionais. Essas criações confundiam o espectador acerca da sua origem, pois incorporavam elementos de diversas formas de expressão. Logo, as fronteiras entre os gêneros se tornaram cada vez mais intensas, permitindo a experimentação e a fusão de técnicas. Tal período foi marcado por uma efervescência cultural que promoveu a convergência de linguagens e possibilitou a emergência de novos formatos artísticos.

As colaborações entre músicos e cineastas ficaram mais comuns, ampliando o número de produções e abrindo caminho para uma era interdisciplinar. É nesse cenário que nasce o videoclipe, com uma poética totalmente desarmônica e experimental. Mas, antes de falarmos sobre a história e as características do clipe, é importante comentar sobre o cinema e a televisão, que influenciaram profundamente a estética e a narrativa dos primeiros videoclipes. O cinema, com a sua visualidade mais rica e complexa, e a televisão, com seu formato dinâmico e acessível, forneceram a base para a linguagem do videoclipe.

O cinema nasce com uma linguagem sem conceitos definidos. Suas imagens e códigos passeavam entre diferentes expressões artísticas e culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, as revistas ilustradas, os cartuns e até mesmo os cartões-postais. Um destaque deste início foram os aparelhos que projetavam filmes, cujo surgimento aconteceu no final do século XIX. Com imagens monocromáticas de situações do cotidiano, sem uma cadeia narrativa definida e compostos de apenas uma tomada, esses pequenos filmes eram responsáveis pela diversão de inúmeras pessoas, funcionando como uma verdadeira fonte de entretenimento.

Temos nas figuras dos irmãos Auguste e Louis Lumière, conhecidos como os “pais do cinema”, o ponto de partida da História do cinema. Com a invenção do cinematógrafo, uma máquina que funcionava como câmera, projetor e copiadora de filmes, eles lançaram o cinema para o mundo. O primeiro filme exibido por eles, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*¹¹, foi apresentado em 28 de dezembro de 1895, no Salon Indien du Grand Café, em Paris.

¹¹ Em português: A Saída da Fábrica Lumière, em Lyon (tradução nossa).

Figura 6 — Imagem do primeiro filme dos irmãos Lumière



Fonte: 8 milímetros, 2020.

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon é um curta-metragem, com cerca de quarenta e cinco segundos de duração, que captura de forma natural um momento comum: a saída dos trabalhadores da fábrica Lumière. Ao fazer isso, a obra abriu caminho para o desenvolvimento do cinema documental e mostrou o potencial do cinema como meio de registrar a vida.

Com o passar do tempo, as experimentações acerca das imagens projetadas se tornaram mais audaciosas. Surge, assim, o que chamamos, hoje, de cinema-espetáculo, que tem George Méliès como um dos precursores e representantes mais importantes desse período. É nessa fase que começam a aparecer os primeiros filmes ficcionais, com histórias fantasiosas, narrativas um tanto quanto mais elaboradas e cheias de efeitos especiais, como bem coloca Costa (2006):

Nessa fase, o cinema tem uma estratégia apresentativa, de interpelação direta do espectador. Com o objetivo de surpreender, o cinema usa as convenções representativas de outras mídias. Panorâmicas, *travelings*, e close-ups já existem, mas não são usados como parte de uma gramática como nos filmes de hoje. Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como maneira de contar histórias (Costa, 2006. p. 26).

A imagem abaixo (Figura 7) é de uma cena do curta-metragem mudo francês *Viagem à Lua*, lançado em 1902, por Méliès. Inspirado pelas obras de Júlio Verne e H.G Wells, com duração de quatorze minutos, a obra segue um grupo de astrônomos que embarca em uma viagem à Lua, em uma cápsula lançada por um canhão. Ao chegar no lugar desejado, eles encontram criaturas conhecidas como Selenitas e vivenciam uma série de aventuras até retornar à Terra. O filme se tornou um marco por conta dos seus efeitos inovadores e técnicas de montagem.

Figura 7 — Imagem do Filme *Viagem à Lua*

Fonte: Matinal Jornalismo, 2018.

De transformação em transformação, a linguagem cinematográfica começa a adquirir uma forma mais linear. O que era mais experimental ganha um tom comercial e as sequências de planos passam a contar uma história com começo, meio e fim. Os primeiros anos do cinema foram marcados por essa construção, na qual as imagens encontram a narrativa, resultando no cinema clássico ou modelo industrial cinematográfico. Esse modelo é apoiado na noção de filmes de gênero para orientar o espectador, consolidando a estrutura narrativa que conhecemos hoje, cujas características principais são: a estrutura linear, baseada em personagens com moral bem definida; a continuidade espacial e temporal; a predominância de uma montagem invisível; e a previsibilidade na história. Dentro desse cinema, foi criado o Star System, ou Sistema de Estrelato, um padrão desenvolvido para promover atores e atrizes como ícones (deuses) do cinema, conferir glamour para as obras e criar uma conexão emocional com o público.

O primeiro marco tecnológico da história do cinema foram as experimentações que envolviam a sincronização entre imagem e som. A cineasta francesa Alice Guy-Blaché é considerada uma pioneira nessa área e seu primeiro filme foi *A Fada do Repolho*, rodado em 1896, mas registrado somente em 1900. A história fala sobre uma mulher (fada) que consegue gerar e distribuir bebês que nascem de repolhos. Essa obra tem dois pontos relevantes: é o primeiro filme dirigido por uma mulher e um dos primeiros filmes de ficção narrativa.

Figura 8 — Imagem do Filme *A Fada do Repolho*



Fonte: Verberenas, 2017.

Após um tempo, Alice se tornou chefe de produção na Gaumont Film Company, onde produziu e dirigiu filmes com temáticas diversas. Sendo nessa Companhia onde foi desenvolvido o *chronophone*, um aparelho que sincronizava o som e a imagem em movimento e a partir dos quais foram gravados os *phonocènes*, espécies de filmes musicais. Vale ressaltar que o aparelho em questão permitia colocar falas dos atores em um filme, ou seja, o som era gravado em um estúdio e, posteriormente, o cantor ou ator dublava a música.

Guy-Blaché gravou mais de 100 *phonocènes* enquanto esteve na *Gaumont Film Company*. Esse feito a colocou como a primeira diretora da história da sétima arte e uma visionária no uso do som no cinema – ela enxergava o som como uma parte fundamental da experiência cinematográfica. Assim, todas as suas experimentações ajudaram a estabelecer a base para o futuro do som nos filmes. Segundo Ana Maria Monteiro (2017), a cineasta também abordava temas sociais relevantes, muitas vezes, de forma provocativa:

Conhecida por debater as diversas situações e temas da sociedade em seus filmes, em *As consequências do feminismo*, de 1906, Alice Guy inverte os papéis na sociedade, enquanto os homens são vistos em atividades atribuídas às mulheres: passar roupa, cuidar dos filhos, paralelamente são mostradas mulheres fumando, passando horas nos bares e cafés após o trabalho e humilhando seus maridos. Através desse filme, Alice conseguiu expor de forma sarcástica o comportamento injusto e abusivo dos homens daquela época ao representar visualmente a situação contrária (Monteiro, 2017, p. 7).

Retomando o uso do som no cinema, é importante citar o filme *O cantor de Jazz* (1927). Com algumas falas sincronizadas, essa obra foi considerada um dos marcos mais importantes para o declínio do cinema mudo, o início das primeiras películas colorizadas e a reconfiguração

do fazer fílmico. Apesar desses avanços, no que diz respeito à técnica cinematográfica, é importante comentar que esse não é um filme colorido e, embora tenha impulsionado a convergência entre som e imagem, a colorização ainda não havia sido incorporada completamente nesse estágio inicial da transição entre eras do cinema. A saber:

A passagem do preto-e-branco para o colorido, bem como as inúmeras experiências limítrofes destas transformações (como a coloração manual de películas cinematográficas) criavam uma forma de ver a imagem que convoca competências visuais ligadas ao campo da cor e da fidelidade com os objetos retratados. O preto-e-branco seguia regido por uma dinâmica própria dos primórdios do cinema, como uma espécie de preservação de um “clima” noir, glamoroso ou essencialmente realista das imagens abarcadas. Fala-se de fidelidade na imagem, de aparição de registros cromáticos e, conseqüentemente, da presença marcante da indústria da moda e de cosméticos no gradual processo de “coloração” do cinema, a partir das inúmeras possibilidades de se “ver melhor” a cor de uma indumentária ou a pele melhor definida de um artista. Mas, como estamos tratando de regimes audiovisuais, as transformações no terreno da imagem reverberam, logicamente, no campo sonoro. Por isso, os primeiros registros sonoros em baixa definição, dando uma ênfase, logicamente, nos diálogos e nas vozes dos personagens, gradativamente, foi desvelando possibilidades de uma sonorização em alta definição (hi-fi) e, assim, descortinavam-se possibilidades de camadas de som que, até então, não eram “ouvidas” pelos espectadores (Soares, 2013, p. 42)

Figura 9 — Imagem do Filme *The Jazz Singer*



Fonte: Britannica, 2024.

Com o avanço das tecnologias, no final da década de 1920, surgiu a televisão, um meio de comunicação que revolucionou a história do entretenimento mundial. Em 1950, a TV começou a se popularizar ainda mais e passou a competir com o cinema que estava enfrentando o desafio de manter a atenção do público. Após a Segunda Guerra Mundial, com o aumento da produção em massa de aparelhos de TV e a expansão da transmissão de sinais, a televisão

rapidamente se tornou um item essencial nos lares, transformando-se no principal meio de comunicação e lazer. Arlindo Machado (2019) comenta sobre a força expressiva da televisão:

Costuma-se dizer que a televisão é o meio hegemônico por Excelência da segunda metade do século XX e, de fato, teorias inteiras sobre o modo de funcionamento das sociedades contemporâneas têm sido construídas com base na inserção desse meio nos sistemas políticos ou econômicos e na molduragem que ele produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação (Machado, 2019, p. 15).

Após alguns testes, notou-se que adicionar imagens a diferentes estilos de som não empobrece a experiência de quem está recebendo os estímulos, mas cria uma experiência mais completa a respeito da mensagem que está sendo enviada:

Alguns trabalhos recentes no âmbito da televisão parecem comprovar que a imaginação visual não necessariamente empobrece a música, podendo pelo contrário fazer desencadear potencialidades novas, impossíveis de experimentar na forma exclusivamente sonora: a título de exemplo, podemos pensar em séries televisuais como a suíça *Classic Visions* (1991), de Adrian Marthaler, e a canadense *Yo-Yo Ma Inspired by Bach* (1997), de Niv Fichman (Machado, 2019, p. 155).

Em resumo, a televisão não é apenas um reflexo da nossa sociedade, mas também um dos principais instrumentos de sua construção. Esse instrumento possui uma linguagem única e programação em formatos de blocos, cada bloco tem um tempo de duração e varia de acordo com o modelo da emissora. Por exemplo: televisões comerciais tendem a ter blocos de menor duração em comparação às televisões públicas. Ainda sobre o modelo televisivo, Machado (2019) diz:

Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais. Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma visual (Machado, 2019, p. 84).

A serialidade, como salientou Machado (2019), refere-se a uma forma fragmentada de apresentar um conteúdo, que pode durar semanas, meses ou anos. No caso das narrativas, o enredo é feito na forma de capítulos ou episódios, que são separados uns dos outros pelos chamados intervalos comerciais ou chamadas para outros programas. Dito isso, é importante evidenciar que existem três tipos principais de narrativas: única narrativa ou narrativas entrelaçadas, como as novelas, algumas séries ou minisséries; histórias completas ou autônomas, encontradas em algumas séries específicas, como o seriado *Black Mirror*; o terceiro e último tipo é o que preserva apenas nos episódios a temática da série, como *American Horror Story*.

É dentro desse cenário em que o som e a música são tratados a partir de uma nova perspectiva e do amadurecimento de outras linguagens que nasce o videoclipe. Segundo Faro (2008), o videoclipe foge dos moldes comerciais ao receber influências de importantes movimentos e estéticas, como a videoarte, o cinema experimental e o cinema musical, firmando assim seu caráter híbrido. Essa perspectiva é corroborada por Thiago Soares (2013), que também destaca a capacidade do videoclipe de dialogar com diversas linguagens.

O modo industrial cinematográfico e seu discurso clássico estabeleceram-se desde o seu surgimento como espetáculo de massas. A introdução de outras formas expressivas do audiovisual como a televisão e o vídeo vieram trazer novas perspectivas para o cinema, pois quando o vídeo irrompeu, o cinema já estava em um processo de esgotamento. Os cineastas então buscavam novas maneiras de tratá-lo, questionando a relação entre estes meios e sua influência no cinema (Faro, 2008, p. 5).

Ainda nesse viés, é mister ressaltar que o videoclipe, em sua origem, funcionava apenas como uma ferramenta da indústria musical, ou seja, uma forma dos artistas divulgarem suas músicas. Cortes rápidos, vídeos com pouco tempo de duração, imagens ilustrativas e conectadas ao ritmo da música, visualidade coreografada, fragmentada e a falta de narrativa, eram os pontos que colocaram o videoclipe em um patamar diferente do cinema, estabelecendo-o, assim, como um gênero do audiovisual. Como defende Olivia (2017):

O videoclipe nasce dentro de um contexto de desenvolvimento tecnológico ligado especialmente à televisão e à sinuosa linguagem videográfica. Fragmentado, experimental, abstrato, comercial, não narrativo são algumas das inúmeras modalidades de classificação de aspectos que o caracterizam (Olivia, 2017, p. 23).

Dessa forma, a linguagem do videoclipe foi estabelecida de maneira completamente desarmônica (Soares, 2013), com obras com pouco tempo de duração, cujos propósitos mais latentes eram seguir as letras e as batidas da música. Em suma, uma artificialidade imagética que não exigia olhares tão atentos e que servia, basicamente, para se adequar ao mercado musical da época.

Esse gênero ganha força expressiva com a criação da Music Television (MTV), nos Estados Unidos. Feita para o público jovem, a MTV se configurou como um canal televisivo que abordava, incentivava e informava apenas sobre um conteúdo: a música. A consolidação do videoclipe, por sua vez, está diretamente ligada ao surgimento dessa emissora, pautado em uma construção estética sem preocupações técnicas. De tal modo que a MTV se tornou um verdadeiro símbolo da contemporaneidade e espaço para a divulgação de bandas, cantores e cantoras que se tornaram referência quando o assunto é produção de vídeos musicais. Alguns exemplos são: Michael Jackson, Madonna e The Beatles.

É fundamental salientarmos que, com o passar do tempo, o videoclipe deixou de ser uma linguagem associada aos adolescentes, redefinindo suas tendências estilísticas e conceituais. Dessa forma, deixou de ser apenas uma forma de entretenimento e publicidade e passou a ser uma ferramenta para transmissões de mensagens e questões políticas e sociais, com decisões críticas nos planos musicais e audiovisuais. Quem inicia esse movimento são as produções de caráter mais independente, que ficam longe dos esquemas mercadológicos predominantes, ou seja, bandas e cantores considerados transgressivos ou inovadores.

Arlindo Machado (2019) identifica que existem três grandes grupos de realizadores de videoclipe. O primeiro é mais primitivo, criado de forma promocional e para uma canção preexistente; já o segundo diz respeito a profissionais oriundos do cinema e do vídeo experimental que, juntos com compositores e intérpretes, buscavam, na televisão, uma maneira de reinventar o audiovisual; e o terceiro, que enxerga o clipe como uma forma audiovisual autossuficiente, capaz de dar uma resposta moderna à síntese entre imagem e som.

Ao longo dos anos, essa linguagem ganhou ainda mais força, pois os videoclipes começaram a ser amplamente divulgados em outros meios de comunicação, como na internet, por meio da plataforma de vídeos Youtube. Isso deu origem aos clipes pós-MTV, termo cunhado pela professora Simone Pereira de Sá (2016):

Por videoclipe “pós MTV” me refiro a um conjunto heterogêneo de produções que circula preferencialmente na plataforma do Youtube, espraiando-se por outros ambientes; e que abrange um conjunto de fragmentos audiovisuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos “profissionais” que divulgam as novas músicas dos cantores com carreiras (mais ou menos) estabelecidas (Sá, 2016, p. 61).

Esse cenário facilitou o acesso de pessoas de diferentes faixas etárias ao redor do mundo, tornando esse formato de vídeo altamente relevante. Também é importante reforçar que essa linguagem entrelaça diferentes culturas e abre espaço para que artistas fora do eixo Europa-América do Norte consigam visibilidade, cantando sobre as particularidades das suas regiões, os costumes dos seus povos e, até mesmo, disseminando outras línguas, como o espanhol e português para espaços nos quais o inglês impera.

Em pesquisa realizada em 2021, identificou-se que o Youtube é a plataforma de streaming mais acessada na América Latina¹². Os vídeos de faixas em português ou espanhol, representam, em média, 30% das paradas musicais globais semanais da plataforma. A pesquisa também revelou que os artistas latinos totalizam 30% de todas as inscrições do famoso Clube

¹² Dados retirados do relatório da 45ª sessão do Standing Committee on Copyright and Related Rights (SCCR) da World Intellectual Property Organization (WIPO).

Billion-View, do Youtube, e sessenta e cinco vídeos com cantores latinos alcançaram o status de bilhões de visualizações. Um outro dado que chama atenção é que, até a data desta pesquisa, o clipe mais visto da plataforma era *Despacito* (2017) (Figura 10), do artista porto-riquenho Luis Fonsi, em parceria com o também porto-riquenho Daddy Yankee.

Figura 10 — Cena do Videoclipe *Despacito*



Fonte: Música Uol, 2017.

O sucesso do Youtube e, conseqüentemente, dos videoclipes pós-MTV evidencia a força dessa linguagem como uma potência visual e cultural. A influência dos artistas latinos traz a importância de analisar o videoclipe não apenas como um produto de entretenimento, mas como um reflexo de identidades dos inúmeros grupos que resistem dentro da América Latina. Esses números nos convidam a pensar como essa região, mesmo servindo a um mercado de massa, tem uma dinâmica de produção própria, que transcende barreiras e dialoga com públicos globais, mostrando a relevância da América Latina no cenário cultural contemporâneo.

2.1 Ritmos Visuais: a evolução do audiovisual e dos videoclipes na América Latina

Quando pensamos no audiovisual contemporâneo, no contexto da América Latina, é necessário voltarmos para os anos 50 (após a Segunda Guerra Mundial), quando demógrafos e geógrafos franceses surgiram com o termo “Terceiro Mundo”, em oposição ao chamado “Primeiro Mundo” (capitalista-ocidental) e ao “Segundo Mundo” (socialista). O termo

“Terceiro Mundo” era usado para se referir aos países considerados subdesenvolvidos, economicamente pobres e tecnologicamente atrasados. A força dessa denominação é impulsionada com a independência das colônias europeias no continente asiático e africano e, no ano de 1955, tem sua primeira expressão política oficial com a conferência de Bandung:

A definição de “Terceiro Mundo” surge de maneira lógica da presente discussão sobre colonialismo e racismo, pois o Terceiro Mundo é composto pelas nações e minorias colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cuja desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusta. O próprio termo surgiu como resultado do vocabulário condescendente segundo o qual tais nações eram “atrasadas”, “subdesenvolvidas” e “primitivas”. O termo foi cunhado pelo demógrafo francês Alfred Sauvy nos anos 50 como analogia do “terceiro estado” da França revolucionária – ou seja, o povo, em contraste com o primeiro estado (a nobreza) e o segundo (o clero). Pressupõe três mundos: o Primeiro Mundo capitalista (Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro Mundo propriamente dito (Shohat e Stam, 2006, p. 11).

Com essa realidade, criou-se uma unificação dos países terceiro mundistas. Durante os anos 60, essas nações ganharam força com várias revoluções, algumas bem-sucedidas, outras não. Sobre o cinema desse período e as ligações com o Terceiro Mundo, Angela Prysthon (2009) comenta:

Desde o pós-guerra, a Nouvelle Vague francesa revolucionando esteticamente o cinema e o neo-realismo italiano e o Free Cinema Britânico mostrando uma Europa quase terceiro-mundista, o movimento norte-americano contra a Guerra do Vietnã, os hippies americanos “instituído” uma contracultura. O "mundo" viu Cuba, as guerrilhas, Che, a Revolução Cultural chinesa, viu, finalmente, os estudantes em maio de 1968: a cultura mundial acabou sendo influenciada e influenciando os movimentos políticos simultaneamente (Prysthon, 2009, p. 3).

Dessa forma, podemos inferir que o conceito de Terceiro Mundo transcendeu as fronteiras geográficas e econômicas, funcionando como uma espécie de força unificadora, com um caráter literário e idealista. O processo de descolonização, luta política e tomada de consciência social, por parte desses povos, causa uma reorganização cultural no mundo e uma busca por representação em todos os sentidos. É nesse momento, segundo Prysthon (2009), que nasce a ideia do Terceiro Cinema, que tem no seu cerne a estética da fome, da opressão social, da violência urbana nas metrópoles, a crítica à colonização e a recuperação das histórias dos povos oprimidos. É de extrema importância salientar que os diretores e idealizadores desse cinema não adotavam um modelo único e muito menos estratégias totalmente formais para repassarem as suas mensagens, no entanto, existia um tom unificador entre eles.

Ao analisar as políticas culturais voltadas para o cinema, é evidente que existem diferenças marcantes entre os países “desenvolvidos” e “em desenvolvimento”. Essas diferenças são refletidas tanto na infraestrutura disponível quanto nos investimentos regulares

destinados à produção cinematográfica. Os países desenvolvidos, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, possuem maior acesso a recursos e subsídios que incentivam a indústria cinematográfica. Em contrapartida, os países em desenvolvimento enfrentam desafios significativos para alcançar o mesmo nível de apoio:

As políticas culturais demonstram per si as discrepâncias no campo cinematográfico entre “países desenvolvidos” e “países em desenvolvimento” - expressões utilizadas no relatório da Unesco. A começar pela constatação que 79% das salas de cinema do mundo estão localizadas nos países “desenvolvidos” e 21% nos países “em desenvolvimento”. Países da Europa e dos Estados Unidos se destacam pelo maior percentual de investimentos regulares na produção cinematográfica - subsídios, fundos e prêmios. Entre os países “em desenvolvimento” (compreendidos como aqueles que estão na América Latina e Caribe, Estados Árabes, África, Ásia e Pacífico), apenas 31% empregam regularmente recursos em produções cinematográficas, sendo que 28% na Ásia e Pacífico e 13% na África. Entre os países “desenvolvidos”, 93% respondem por terem investimentos regulares (Melo e Silva, 2023, p. 13).

No que diz respeito às influências e linguagens deste cinema de denúncia, onde populações historicamente oprimidas são colocadas no centro da narrativa, Prysthon (2009) afirma:

Por um lado, técnicas abertas e simples (em contraste com sofisticação tecnológica do modelo de estúdios hollywoodianos), por outro, a veiculação de ideias complexas e revolucionárias, como a liberação terceiro-mundista, as teorias do subdesenvolvimento etc. O Terceiro Cinema pode ser visto, assim, como um *statement* sobre o cosmopolitismo de duas vias: primeiro, como interpretação subalterna, terceiro-mundista, das últimas tendências estéticas europeias (cosmopolitismo “à moda antiga”) como o neorealismo e a *Nouvelle Vague*. Segundo, como negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um *Centro* metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer (Prysthon, 2009, p. 4).

Ainda sobre o Terceiro Cinema:

O termo foi utilizado como uma bandeira no final dos anos 60 por Fernando Solanas e Octavio Getino, que definiram o Terceiro Cinema como “o cinema que reconhece (nos esforços antiimperialistas do Terceiro Mundo e seus equivalentes nas nações imperialistas) [...] a manifestação cultural, científica e artística mais importante da nossa época. “Tanto o termo Cinema do Terceiro Mundo” quanto “Terceiro Cinema” implicam usos táticos e polêmicas para uma prática cultural de presenças políticas, desde que sejam tomados como projetos concebidos coletivamente e não como entidades “essenciais” preconcebidas (Shohat e Stam, 2006, p. 13).

Esse Cinema encontrou um campo fértil na América Latina e, nesse mesmo espaço, ganhou seus primeiros e mais expressivos representantes, alguns deles foram: Fernando Solanas, na Argentina; Jorge Sanjinés, na Bolívia; e Glauber Rocha, no Brasil. O sucesso desse audiovisual caminhou junto com o momento em que o movimento do Terceiro Mundo se expressava ao redor do globo. Com a perda da força da contracultura, a partir da década de 80,

o Terceiro Cinema foi perdendo visibilidade e espaço como foco de interesse tanto em pesquisas quanto nas salas de cinema:

Os anos 80 foram quase definitivos para o “Terceiro-Mundismo” (para o conceito de Terceiro Mundo, para a estética terceiro-mundista, para a prática revolucionária terceiro-mundista que restou dela). Primeiro porque foi a partir desta década que se questionou teoricamente com mais ênfase a validade do termo, justamente a partir dos Estudos Culturais e do pós-colonialismo. Também nos 80, começamos a assistir ao ocaso do Segundo Mundo (culminando na sua “dissolução” como Segundo Mundo, simbolizada pela queda do Muro de Berlim, em 1989). O não-alinhamento às grandes potências se esgotou como estratégia de resistência e oposição ideológica. Por isto também, a estética terceiro-mundista radical pereceu e outras “terceiras margens” foram buscadas, já que não parecia funcionar mais a apologia do oprimido. Talvez tenha acontecido a desilusão final do Terceiro Mundo como categoria unificada e indivisível (Prysthon, 2009, p. 5).

A retomada de temas de cunho político-social no mundo, referente às décadas de 60 e 70, refletiu, na segunda metade dos anos 90, no cinema dos países que desenvolveram o chamado Terceiro Cinema, em destaque os países da América Latina. No entanto, agora os temas eram mais aprofundados e com novas bases teóricas, como os Estudos Culturais e as teorias pós-coloniais, a fim de tratar do periférico e do marginal, culminando no nascimento do chamado Cinema Periférico. Como um resultado de um verdadeiro descentramento, em vários sentidos (não apenas no território), esse processo ocorreu com identidades e sujeitos, sendo não só provocado pela fragmentação social, mas facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e pelo descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas e pelos diálogos interculturais, que se intensificaram e redimensionaram o papel dos espaços tidos como periferias do mundo (Prysthon, 2009). Esse descentramento permitiu a quebra de fronteiras entre a antiga divisão de mundos: ocidente e oriente, global e local.

Durante a década de 90 e no início dos anos 2000, o Cinema Periférico ganhou força com cineastas que mais tarde se tornaram referências mundiais, como Walter Salles (Brasil), Alejandro Iñárritu (México), Wong Kar-Wai (Hong Kong) e Jafar Panahi (Irã). No entanto, esse cinema não é identificado por uma unidade estética ou temática, apesar de existirem alguns pontos comuns nos filmes dessa categoria. O que os une, na verdade, é a tentativa de um reordenamento da noção do que foi chamado de Terceiro Cinema através do termo World Cinema, atrelado ao conceito de multiculturalismo. Com isso, no final da década de 90, o cinema latino-americano, também chamado de Cinema Buena Onda por parte da imprensa, não é somente percebido pela cultura denominada de hegemônica, mas passa a ser consumido por ela:

Em alguns filmes e cineastas, fica evidente também a forte inclinação para o passado, numa tentativa explícita de rearticulação da tradição. Que muitas vezes parece ser o sinal de uma nostalgia, o sintoma de uma saudade cultural. Como também pode ser a explicitação de um diálogo dessa tradição com a modernidade, pode ser a subversão da ideia de identidade nacional tendo em vista um cosmopolitismo excêntrico. No cinema brasileiro, por exemplo, esta tendência vai ser bem marcada, considerando especialmente a herança da estética do cinema novo e as tentativas revisionistas da história recente do país. Esse cinema apresenta, num direto contraponto à cultura yuppie, consumista e frívola de um primeiro pós-modernismo dos anos 80, uma tentativa de rearticulação com a tradição, e afirma constantemente as narrativas da nação, mas frequentemente procurando subverter noções fechadas sobre identidade. O passado, a tradição e a História passam a ser material fundamental dessa produção cinematográfica (Prysthon, 2009, p. 9).

Após esse vasto panorama da história do cinema na América Latina, notamos que o audiovisual da região passou por algumas mudanças para se estabelecer e encontrar o seu lugar a nível local e mundial. Dentro deste recorte, após assistir diversos videoclipes, percebo que existem diferentes formas de representar a América Latina. Uma dessas formas é a hipersexualização dos povos latino-americanos, ao retratá-los como naturalmente sensuais, dançantes e festeiros, adicionando, geralmente, cenários com tons mais quentes, com coreografias e letras sedutoras em suas construções.

Como exemplo, apresento a cantora colombiana Shakira, com o clipe *Clandestino* (2018), em parceria com o também cantor colombiano Maluma; o cantor cubano Cimagunk, com o videoclipe *El Potaje* (2019), em parceria com Omara Portuondo, Chucho Valdés, Pancho Amat y La Orquesta Aragón; o cantor porto-riquenho Bad Bunny, com o clipe de *Tití Me Preguntó* (2022); e a cantora brasileira Anitta, com o videoclipe *Funk Rave*, de 2023, (Figura 14).

Figura 11 — Frames do Clipe *Funk Rave*



Fonte: Youtube, 2023.

Na Figura 11, há um exemplo nítido das categorias citadas acima, mulheres e homens negros com corpos sexualizados, suados, dançando e em clima de festa em uma favela, cenário tipicamente atrelado ao que se considera como tipicamente brasileiro. Em contraponto, há uma imagem sexualizada e erotizada nas produções que representam a América Latina por meio dos seus espaços urbanos e periféricos, posicionando a cidade como ponto central da narrativa. Sobre isso, Victória Costa e Enderson Oliveira (2017) pontuam que os caminhos tomados por esses videoclipes se bifurcam por muitas vezes e mostram diálogos entre cidade e sociedades latinas (Costa, Oliveira, 2017). Para exemplificar essa realidade, menciono três obras: *Sábanas Blancas*, da cantora cubana Omara Portuondo (2019), *Povo de Fé* (2023), do cantor brasileiro Marcelo D2 e *Eu Não Vou Te Deixar (Rainha Monarca Remix)*, da cantora paraense Gaby Amarantos, em parceria com a também artista paraense Leona Vingativa (2023) (Figura 15).

Figura 12 — Frames do Videoclipe *Eu Não Vou Te Deixar*



Fonte: Youtube, 2022.

Na Figura 12, temos a cidade de Belém do Pará, localizada na Região Norte, e seus pontos turísticos, utilizados como espaço para as cantoras performarem a letra da música. É importante destacar que, por essas artistas serem de Belém, o clipe ganha ainda mais força ao mostrar lugares que fizeram e fazem parte da vida delas, criando, assim, uma conversa entre a cidade em questão e as vivências dessas artistas.

Por outro lado, identifica-se uma terceira vertente de videoclipes, os quais carregam diferentes mensagens, como a luta contra o racismo, pelo feminismo, o respeito com os povos

originários, a valorização do território latino-americano e a importância de cultivar as tradições dos países que compõem esse território. Perante o exposto, ressaltamos o videoclipe *Latinoamérica* (2011), do grupo porto-riquenho Calle 13; a cantora mexicana Lila Downs, com a obra *La Patria Madrina* (2015) (Figura 13), em parceria com o cantor colombiano Juanes; e, principalmente, o cantor brasileiro Emicida, com o videoclipe *AmarElo* (2019), com participação das cantoras Majur e Pablo Vittar.

Figura 13 — Frames do Videoclipe *La Patria Madrina*



Fonte: Youtube, 2015.

A Figura 13 é um exemplo de videoclipes que são desenvolvidos a partir do olhar da Contravisualidade e da decolonialidade. Em suas inúmeras cenas, o clipe *La Patria Madrina* aborda o desejo por uma América Latina unida frente à globalização desenfreada, às violências culturais e aos preconceitos sofridos no eixo Europa-América do Norte. Lila Downs e Juanes invocam os povos originários para lembrar essa ancestralidade e para contar a história de luta que faz parte desse território.

Para recapitular ao leitor, há três vertentes descritas até o momento em um amplo panorama de produção de videoclipes latino-americanos, todavia, esta dissertação se propõe a analisar o último grupo citado, cuja Contravisualidade é encontrada na luta, na valorização cultural e na resistência identitária na América Latina diante das grandes potências mundiais, que se consideram mais evoluídas. Tendo isso em mente, e a partir do que foi levantado, é nítido que durante todas as suas épocas e evoluções, esse audiovisual foi permeado por lutas, com o objetivo de fortalecer e propagar os discursos e histórias dos povos que historicamente tiveram suas vozes e experiências colocadas à margem. Portanto, é inegável que o videoclipe,

linguagem escolhida para ser analisada nesta dissertação, tenha sofrido, de certa forma, essas influências e que, hoje, posicione-se como um reflexo das questões políticas, sociais e identitárias que permeiam a história latino-americana.

Entende-se, portanto, que as produções de videoclipes latino-americanos tecem deslocamentos territoriais, ou seja, descentralizam a visão, reconhecendo e valorizando as narrativas culturais da América Latina, bem como promovem novos arranjos simbólicos que as permitem não serem interpretadas como menores ou menos importantes. Isso porque esses arranjos simbólicos promovem uma compreensão mais profunda e contextualizada desse território.

Temos vários cantores e bandas que carregam, nos videoclipes, mensagens e imagens que confrontam o olhar eurocêntrico, que reivindicam os seus espaços e uma voz própria perante as estruturas de poder historicamente impostas, como o trio de rap alternativo e pop latino, Calle 13 (Porto Rico), o rapper Emicida (Brasil), a cantora de samba e bossa nova, Elza Soares (Brasil), a cantora de bolero, Omara Portuondo (Cuba), a cantora de world music, Lilla Downs (México), e a rapper Ana Tijoux (Chile).

Para ilustrar esses videoclipes, que buscam colocar no centro do olhar os espaços periféricos, trazemos a produção *De Onde Vengo Yo* (em português: de onde eu venho) (Figura 14), lançada em 2010, do grupo musical colombiano ChocQuibTown. Com um som que une hip-hop e ritmos urbanos, a letra dessa música fala sobre a alegria e a tranquilidade dos colombianos, a beleza da Colômbia, em contraponto com os problemas enfrentados no país, como o racismo, a pobreza, a exploração de minério e de mão de obra por multinacionais, e o deslocamento desse povo por conta, majoritariamente, dos conflitos paramilitares que assolam a região.

Figura 14 — Frame do Videoclipe *De Onde Vengo Yo*



Fonte: Youtube, 2010.

É crucial ressaltar o cenário atual da Colômbia, tendo em vista que o país está enfrentando um dos mais alarmantes índices globais de pessoas que precisam deixá-lo forçosamente, ficando atrás apenas de nações como a Síria e o Congo. Essa triste realidade está ligada à persistência da violência decorrente de um longo e complexo conflito armado que assola esse espaço desde os anos 60. De acordo com o Jornal Estado de Minas¹³, as pessoas negras (42%) e indígenas (15%) são as principais vítimas dessa situação, com pouco mais de oito milhões de pessoas deslocadas, o que representa 16% da população atual do país. A seguir temos um trecho da letra que conta um pouco sobre todas as situações que atingem os povos colombianos:

De onde eu venho, a coisa não é fácil.
 Mas sempre sobrevivemos (eu venho).
 De sempre brigar tanto, nos safamos (eu venho)
 Daqui fala mal, mas está tudo bem melhor (eu venho)
 Temos a chuva, o frio e o calor¹⁴ (ChocQuibTown, 2010, tradução nossa).

¹³ DESLOCAMENTO por violência na Colômbia aumentou 181% em 2021, diz ONU. **Estado de Minas**, Minas Gerais, 15 fev. 2022. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2022/02/15/interna_internacional,1345156/deslocamento-por-violencia-na-colombia-aumentou-181-em-2021-diz-onu.shtml#google_vignette> Acesso em: 05 de jan. de 2024.

¹⁴ De donde vengo yo, la cosa no es fácil. Pero siempre igual sobrevivimos (vengo yo). De tanto luchar siempre, con la nuestra nos salimos (vengo yo). De aquí se habla mal, pero todo esta mucho mejor (vengo yo). Tenemos la lluvia el frío y el calor (Letra original).

Nessa parte da música, o grupo ressalta as dificuldades enfrentadas na região, indicando que a vida ali é desafiadora, mas destaca como a força dos habitantes é notável. Quando eles cantam “De sempre brigar tanto, nos safamos”, é possível perceber que o estado de luta é constante, mas que a comunidade encontra diferentes formas de manter a alegria e superar as adversidades. Com isso, entende-se que a resistência é uma característica marcante da população colombiana, que enfrenta não somente desafios socioeconômicos, mas também contextos políticos e históricos complexos.

Outro exemplo de obra que se encaixa no posicionamento comentado ao longo desta pesquisa é o videoclipe *Libre* (em português: “livre”), lançado em 2019, pelo cantor Emicida, em parceria com as irmãs Lisa-Kaindé e Naomi Diaz, da dupla franco-cubana, Ybey. O videoclipe mostra imagens dos artistas em questão e de demais dançarinos na maior ocupação da América Latina, a Ouvidor 63 (Figura 15), localizada nas imediações do Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo. Entre paredes grafitadas, eles cantam sobre liberdade, o direito de amar e resistir para pessoas que vivem à margem como uma máxima da vida, enquanto os dançarinos ocupam diferentes espaços e cômodos da ocupação.

Figura 15 — Frame da Ouvidor 63



Fonte: Youtube, 2019.

Podemos, em um primeiro momento, pensar nessas pessoas que vivem à margem como grupos que historicamente sofrem preconceitos, como as pessoas negras, as mulheres e as pessoas LGBTQIA+, mas também podemos traçar paralelos com os habitantes dos países latino-americanos. Misturando funk, pop e rap, a música que dá nome ao clipe é cantada em

português, espanhol, portunhol e inglês, e traz uma letra forte, que protesta contra a opressão policial, a violência contra a população do gueto e se opõe ao preconceito racial. Notamos isso na seguinte estrofe:

É o tênis foda (foda)
 Uma pá de joia foda (foda)
 Reluz na coisa toda (toda)
 Do jeito que incomoda (hmm)
 Pretos em roda (vai)
 É o GPS da moda (vai)
 Se o gueto acorda (vai)
 O resto que se f#### (Emicida e Ibyei, 2019).

Como podemos perceber, a música *Libre* (Figura 16) aborda questões profundas relacionadas à identidade, resistência e autoafirmação na sociedade contemporânea. A expressão o “tênis é foda, uma pá de joia, reluz na coisa toda, do jeito que incomoda”, parece ser uma celebração da autenticidade e do orgulho da cultura afro-latina; o tênis e as joias são utilizados como manifestações de estilo e identificação. Já a parte “pretos em roda” ressalta a importância da coletividade para a resistência e luta das pessoas negras contra o preconceito.

Figura 16 — Frame do videoclipe *Libre*



Fonte: Youtube, 2019.

Neste cenário em constante evolução, os videoclipes se tornaram uma plataforma onde as vozes silenciadas podem reverberar e as histórias antes negligenciadas ganham protagonismo, dando espaço e força para que os povos considerados inferiores reivindiquem os seus verdadeiros espaços e discursos. Entendemos, dessa forma, o videoclipe como um meio

de resistência cultural e política que vem se expandindo, influenciando gerações a se expressarem e desafiarem os paradigmas eurocêntricos.

CAPÍTULO 3 – CULTURA VISUAL E COLONIALIDADE

*Ver precede as palavras.
A criança olha e reconhece
antes mesmo de poder falar
(John Berger, 1999).*

O que realmente enxergamos da sociedade que nos rodeia, dos audiovisuais que consumimos e das diversas imagens que nos atravessam ao longo da nossa vida? Esta pergunta é feita no começo deste capítulo para pensarmos como o nosso olhar é influenciado pelo que acreditamos e pela cultura na qual estamos inseridos. É a partir do olhar que fazemos escolhas significativas sobre como interpretamos o mundo e é por meio desse filtro que moldamos a compreensão da realidade que nos cerca. Assim, ao nos depararmos com diferentes histórias, é o nosso olhar que se torna a lente a partir da qual selecionamos, interpretamos e, em última análise, compomos nossa própria narrativa visual.

Logo, o olhar não é neutro, ele emerge como uma construção social, moldado em fatores como educação, aspectos culturais e experiências pessoais. O ato de ver, então, transcende a observação objetiva da realidade, transformando-se em uma interpretação subjetiva que reflete as camadas de influências externas que carregamos. A subjetividade do olhar se mostra na seleção do que observamos, nas interpretações atribuídas às imagens e na maneira como compreendemos o visual. Sobre o ser humano e sua maneira de ver o mundo, John Berger (1999) comentou:

Na Idade Média, quando o homem acreditava na existência física do inferno, a visão do fogo deve ter significado algo diferente do que significa hoje. Não obstante, a ideia que fazia do inferno desvia-se muito à visão do fogo consumindo e das cinzas que permaneciam...assim como a sua experiência da dor das queimaduras. Para o apaixonado, a visão da pessoa amada possui uma completude com a qual nenhuma palavra ou abraço pode competir: uma completude que somente o ato de fazer amor é capaz de efemeramente abarcar (Berger, 1999, p. 10).

Essa passagem examina a evolução simbólica do fogo ao longo do tempo e ressalta a complexidade das interpretações culturais. O autor sugere que, na Idade Média, a visão do fogo estava profundamente enraizada na crença do inferno, evocando não apenas a destruição física, mas também o tormento e o sofrimento. Contrapondo esse contexto histórico, Berger (1999) compara a concepção contemporânea do fogo com a experiência moderna do amor, na qual a visão da pessoa amada é descrita possuindo uma experiência única, transcendendo as limitações de palavras ou abraços. Esse pensamento destaca a plasticidade dos símbolos culturais ao longo do tempo e a riqueza das experiências humanas, convidando à contemplação sobre como as

percepções evoluem e se moldam, não apenas no contexto visual, mas também nas complexidades emocionais que definem a condição humana.

É mister ressaltar que o cérebro tem um papel importante na forma que guardamos as informações que o mundo nos apresenta, ou seja, o que vemos é resultado, também, da atuação desse órgão a partir do que o nosso olhar é capaz de codificar em determinada situação. Todavia, o cérebro não consegue processar de forma consciente todos os estímulos visuais que os nossos olhos captam, a ciência chama esse fenômeno de percepção seletiva. O fenômeno em questão, de acordo com Pablo Sérgio (2014), pesquisador e especialista em teoria da comunicação e imagem, foi descoberto pelos psicólogos Christopher Chabris e Daniel Simons, em 2011, a partir de uma experiência que consistiu em colocar um grupo de pessoas para assistir um vídeo, que mostrava a imagem de três pessoas vestidas de branco e outras três vestidas de preto. As de branco deveriam passar uma bola de basquete entre si, as de preto deveriam fazer a mesma coisa.

Nessa dinâmica, as diferentes pessoas acabam se misturando, já que compartilham o mesmo espaço. O desafio do público era contar quantas vezes o grupo vestido de branco passa a bola entre si. Quase todos acertaram, mas o ponto central da experiência é que poucos percebem que durante a troca de bolas uma pessoa vestida de gorila entra no plano, caminha em direção à tela, bate as mãos no peito e, em seguida, sai do enquadramento (Figura 17).

Figura 17 — Frame do Vídeo *Teste de Atenção Seletiva*



Fonte: Youtube, 2013.

E como esse teste está ligado à nossa cultura e ao ambiente em que estamos inseridos? Está ligado porque a percepção seletiva ocorre, de certa forma, para atender às nossas expectativas (de maneira inconsciente) e essas expectativas são construídas a partir das nossas rotinas, interesses e interações com espaços e pessoas. Por exemplo, se uma pessoa tem uma crença prévia sobre determinado grupo social, essa crença pode afetar como ela olha e interpreta as ações ou particularidades do grupo observado.

Ao ressaltar a força do olhar, é essencial reconhecer que o ato de observar é muito mais que uma ação mecânica, ele é político. O olhar carrega consigo ideologias, reflete narrativas históricas e está, muitas vezes, intrinsecamente vinculado à história dos vencedores, dos denominados “heróis”. Nesse sentido, compreender a complexidade do ato de olhar nos leva a uma apreciação mais profunda da interconexão entre visão, poder, história e construção social.

O homem, desde os primórdios da civilização, constrói o seu entendimento de mundo por meio da visualidade. A visualidade vai além do ato de enxergar (aspecto biológico), uma vez que abrange a experiência visual em um contexto mais amplo e complexo, sendo um termo que está diretamente vinculado à cultura, à percepção subjetiva e à interpretação simbólica das imagens. É importante evidenciar que a visualidade engloba as diversas maneiras como as imagens, tanto estáticas quanto em movimento, influenciam e são influenciadas pelo contexto social e histórico.

A primeira visualidade produzida pelo homem da qual temos conhecimento, cujo objetivo é registrar e representar a história, é a pintura rupestre. Em seguida, vieram as pinturas em pirâmides, esculturas, templos, objetos funerários, ícones religiosos e outras. Pensando nisso, notamos que os seres humanos sempre sentiram a necessidade de se comunicar por meio de imagens. No século XIX, surgiu a fotografia, uma revolução visual que transformou a maneira como a humanidade se expressava. Ela não se configurou apenas como uma evolução técnica da pintura, mas como uma novidade que desafiava as concepções tradicionais de autenticidade e percepção. Acerca da fotografia:

A câmera isolou as aparições momentâneas e assim fazendo destruiu a ideia de as imagens serem atemporais. Ou, para colocar de outra forma, a câmera mostrou que a noção do passar do tempo era inseparável da experiência do visual (à exceção das pinturas). O que se via dependia de onde se estava e quando. O que se via dependia de onde se estava e quando. O que se via era relativo à sua posição no tempo e no espaço. Não era mais possível imaginar todas as coisas convergindo para o olho humano como para o ponto de fuga infinito (Berger, 1999, p. 20).

Esse trecho destaca a profunda transformação na percepção visual introduzida pela invenção da câmera. Anteriormente, a ideia de imagens atemporais, especialmente nas pinturas,

era predominante. Entretanto, a câmera, ao isolar aparições momentâneas, desafia essa concepção, evidenciando que a noção do tempo é inseparável da experiência visual. Essa realidade não só reconfigurou como pensamos a arte, mas moldou a própria maneira como passamos a compreender o mundo. É sobre essa maneira de pensar o mundo, a partir de imagens, que os estudos da cultura visual vão se concentrar.

A cultura visual tem como foco de análise as interações complexas entre as práticas visuais, representações culturais e a maneira como a sociedade percebe e atribui significado às coisas. A cultura visual surge quando compreendemos que experimentamos o visual por meio da cultura e das construções simbólicas, como “um sistema de códigos que interpõem um véu ideológico entre nós e o mundo real” (Mitchell 2002, p. 170-171 apud Sérgio, 2014, p. 199). A partir dessa perspectiva, notamos que as imagens não existem isoladamente, elas estão diretamente ligadas ao lugar (espaço físico) que são produzidas e recebidas.

Pensar o contexto histórico e local no qual estamos inseridos como parte de um universo cultural torna-se indispensável para qualquer análise que almeje aprofundar-se na compreensão de experiências visuais (Sérvio, 2014, p. 199).

Podemos afirmar, então, que a dimensão cultural do olhar é o objeto de estudo da cultura visual, todavia, assim como em outras áreas de conhecimento, existem diferentes autores nos estudos de cultura visual, que trilham caminhos distintos para analisar as expressões visuais. Eles não focam somente na interpretação de imagens ou na função delas nas dinâmicas sociais. Refletindo sobre o assunto, Pablo Sérgio (2014) comenta que a centralidade que o autor deve dar à experiência visual mediada por imagens é uma das principais divergências entre aqueles que investigam e trabalham com cultura visual. Para alguns, esse seria o foco, enquanto para outros essa seria parte da preocupação.

O teórico que tomamos como base para esse campo é Nicolas Mirzoeff (2011). Para ele, a cultura visual, antes de ser uma disciplina, é “uma tática para estudar a genealogia, a definição e função do cotidiano pós-moderno do ponto de vista dos consumidores, ao invés dos produtores” (Mirzoeff, 2011, p. 20 apud Pablo, 2014, p. 205).

Esse autor utiliza dois pontos para analisar a cultura visual, são eles: examinar um contexto cultural específico, o período pós-moderno, e refletir sobre as práticas de consumo:

De acordo com o autor [Nicolas Mirzoeff], enquanto para compreender o século dezenove seria preciso discutir as manifestações verbais, no jornal e no romance, a cultura pós-moderna seria melhor imaginada e compreendida visualmente. Em outras palavras, assim como seria impossível entender o século dezenove ignorando o papel dos jornais e dos romances na vida da sociedade, hoje, seria impossível compreender a sociedade em que vivemos sem uma atenção às novas formas de visualização e visibilidade. Isso ocorre porque vivemos numa sociedade na qual as

práticas de produção, circulação e recepção de significado são eminentemente relacionadas às experiências visuais (Sérvio, 2014, p. 205)

A cultura visual – para Mirzoeff (2011), os estudos visuais – pensa sobre o que faz a nossa cultura ser caracterizada como visual e, a partir disso, examina como os eventos visuais, amparados pelas tecnologias visuais, constroem, no espectador, a sensação de pertencimento, prazer e informação. Tecnologias visuais são todos os suportes que são feitos para serem vistos ou que funcionam como amplificadores da visão natural – como exemplos, temos: pinturas, fotografia, cinema e a internet. Portanto, a cultura visual, para esse autor, está diretamente ligada às imagens desenvolvidas pela tecnologia. Essas imagens, por suas características intrínsecas, contribuem para a reflexão sobre a democratização dos meios de produção, o aumento do número de artistas que produzem essas imagens, bem como o número crescente de indivíduos atingidos por essas produções:

Para Mirzoeff, a cultura pós-moderna é visual não por causa das imagens em si, mas devido “ à tendência moderna de figurar ou visualizar a existência “. Esta tendência caracterizaria o período contemporâneo de maneira radicalmente diferente dos antecedentes e atingiria seu ápice hoje. Figurar ou visualizar a existência seria algo que sentimos como compulsório na pós-modernidade. Nós, indivíduos da contemporaneidade capitalista, globalizada e tecnológica, teríamos assim uma capacidade de processar informação visual ímpar na história da humanidade (Sérvio, 2014, p. 207).

A partir dessa passagem, entendemos que a cultura pós-moderna é predominantemente visual, não somente pela criação de diferentes imagens, mas pelo interesse e capacidade que o ser humano adquiriu de criar essas imagens. Isso porque o aumento do número de estímulos visuais é diretamente proporcional à necessidade que a humanidade possui de interpretar e comunicar a sua existência por meio da visualidade. Esse aspecto marca uma particularidade da geração pós-moderna em comparação às gerações anteriores.

Para Nicholas Mirzoeff (2011), interessa pensar quem está vendo as imagens produzidas dentro da cultura visual. Assim, para o teórico, esse campo leva em consideração, especificamente, o consumidor, porque é essa perspectiva que ajuda a compreender como as imagens contribuem para a formação de significados, valores e identidades na sociedade. Dessa forma, ao considerar o consumidor dentro da cultura visual, ele salienta a interconexão entre as imagens e as experiências sociais.

Uma visão que contribui para o entendimento do motivo de colocar o espectador no centro desse campo de estudos é o conceito de cultura, definido por Néstor Canclini (2009) como um “conjunto dos processos sociais de significação”, que se dá quando “a cultura abarca

o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo de significação na vida social” (Canclini, 2009, p. 2 apud Oliveira e Godoy, 2009, p. 41)

A partir do que foi levantado, ressalta-se novamente como o videoclipe é uma produção audiovisual que reflete as particularidades culturais do espaço em que foi produzido, assim como se configura como uma forma expressiva carregada de imagens. Evidencia-se, também, que, atualmente, essa linguagem é uma das mais consumidas em diferentes meios de comunicação, como na televisão e na internet, por meio de diferentes sites, dentre eles o Youtube.

3.1 Contravisualidade: o direito a olhar dos que foram silenciados

*O direito a olhar é uma recusa
a permitir que a autoridade suture
sua interpretação do sensível para
fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética
(Mirzoeff, 2016).*

Você já parou para refletir como o audiovisual pode desafiar e reconfigurar nossas percepções sobre o mundo e as diferentes sociedades que nele habitam? A experiência audiovisual, aqui representada pelos videoclipes, como foi abordado no capítulo anterior, é rica em significados por conta da sua linguagem fragmentada, rápida, propagada em diferentes meios de comunicação e que, por ser composta por som e imagem, possui um poder intrínseco de atrair a atenção do espectador, assim como de desafiar e remodelar nossas percepções. Ao mergulhar nas produções latino-americanas, somos convidados a pensar sobre como os cliques podem não somente questionar, mas também reconfigurar a maneira como entendemos a história da colonização e como os povos colonizados, até hoje, buscam manter suas identidades.

O motivo que faz a audiovisualidade influenciar de tantas formas na compreensão humana é o fato de que o homem, principalmente com a emergência de um mundo altamente conectado (global), passou a produzir mais vídeos para tentar explicar, enxergar e propagar os sentidos que estão presentes nas sociedades.

Quanto mais o ser humano percebe, mais ele deseja partilhar e essa configuração se torna parte de um exercício para compreender a constituição social e o nosso lugar no mundo. Esse audiovisual, produzido como um aparato para enxergar as histórias e as mudanças do mundo, não deixa de integrar o conceito de cultura visual, uma vez que:

A cultura visual inclui as coisas que vemos, o modelo mental de visão que todos nós temos e o que podemos fazer em conformidade. É por isso que a chamamos de cultura

visual, porque se trata de uma cultura do visual. Uma cultura visual não é simplesmente a soma de tudo o que foi feito para ser visto, como quadros ou filmes. Uma cultura visual é a relação entre o visível e os nomes que damos ao visto. Também abrange o invisível ou o que está escondido à vista. Em suma, não vemos simplesmente o que está à vista e que chamamos de cultura visual. Em vez disso, montamos uma visão do mundo que é coerente com o que sabemos e já experimentamos¹⁵ (Mirzoeff, 2016, p. 15).

Na citação acima, é destacada a complexidade de cultura visual ao enfatizar que esse conceito vai além da simples observação de objetos ou obras de arte. Dessa forma, a cultura visual é um constante movimento entre o visível e os significados atribuídos a essas percepções. Ao ponto que engloba o visível e considera o invisível (o que está oculto à vista), sendo, portanto, não apenas uma contemplação passiva do que é evidente, mas uma construção ativa de significados. Logo, a relação entre o que vemos e os nomes que atribuímos a essas experiências moldam nossa visão de mundo, formando uma narrativa visual que é influenciada por nossas experiências anteriores e pelos conhecimentos acumulados.

À medida que a cultura visual acompanha a evolução da humanidade, ela não apenas reflete as transformações sociais e as descobertas do ser humano, mas se torna um mecanismo de indagações. Dito isso, essa interação contínua entre a cultura visual e a mudança do mundo transcende o lado estético das coisas, transformando-se em um pensamento visual e um ativismo social. Sobre o que foi dito:

O que podemos chamar de prática de cultura visual passou por várias versões nos últimos vinte e cinco anos e agora convergiu em torno do ativismo visual. Para muitos artistas, acadêmicos e outros que se veem como ativistas visuais, a cultura visual é uma maneira de criar formas de mudança¹⁶ (Mirzoeff, 2016, p. 272, tradução nossa).

Com isso, infere-se que o ativismo social não é apenas sobre ver o mundo, mas sobre o que fazemos e como mudamos o que é socialmente construído. Essa mudança pode acontecer de várias formas, como uma ação política, uma performance, uma peça de teatro ou, no caso desta pesquisa, o desenvolvimento de vídeos. O importante é entendermos que, uma vez que essa mudança é feita, conseguimos estabelecer novos olhares sociais.

Na obra *The Right To Look, A Counterhistory Of Visuality*, Nicholas Mirzoeff (2011) apresenta o conceito de visualidade como a capacidade de ver algo (sentido biológico),

¹⁵ La cultura visual incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visipon que totós tenemos y lo podemos hacer en consecuencia. Por eso la denominamos cultura visual, porque se trata de una suma de todo lo que ha sido hecho para ser visto, como los cuadros e las películas. Una cultura visual es lá relación entre lo visible o lo que se oculta a la vista. En resumidas cuentas, no vemos simplemente aquello que está a la vista y que llamamos cultura visual. Antes bien, ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos u ua hemos experimentado.

¹⁶ What we might call visual culture practice has gone through several versions in the past twenty-five years and has now converged around visual activism. For many artists, academics, and others who see themselves as visual activists, visual culture is a way to create forms of change (texto original).

englobando práticas visuais (sentido de produção, do fazer), incluindo a produção, circulação e consumo de imagens. Para Mirzoeff (2011), a visualidade é um processo socialmente construído, influenciado diretamente por relações de poder, ideologias e estruturas sociais. Por conta disso, a visualidade molda as percepções, constrói significados e produz desigualdades sociais. É fundamental ressaltar que o autor enfatiza que a visualidade não está somente nas imagens fixas, como fotografias ou pinturas, a visualidade também está na publicidade, nos filmes e nos vídeos.

Mirzoeff (2016) introduz o seu artigo, *O Direito a Olhar*, texto que trata do conceito de Contravisualidade e dos aspectos que o sustenta com a seguinte frase: “Quero reivindicar o direito a olhar”. Para ele, o direito a olhar é baseado no entendimento de que é necessário valorizar e reconhecer as vozes dos povos marginalizados na produção e no consumo de imagens, criando uma contranarrativa, ou o que ele chama de Contravisualidade, um conceito que contesta práticas hegemônicas de visualidade e abre caminho para a ação de um olhar que questiona, buscando retratar outras realidades, colocando outros protagonistas nas histórias são contadas nos livros. Sobre isso, Mirzoeff (2011) diz:

O direito de olhar reivindica autonomia dessa autoridade, recusa-se a ser segregado e inventa espontaneamente novas formas. Não é um direito para declarações de direitos humanos, nem para advocacia, mas uma reivindicação do direito ao real como chave para uma política democrática. Essa política não é messiânica ou futura, mas tem uma genealogia persistente explorada neste livro, desde a oposição à escravidão de todos os tipos até políticas anticoloniais, antie-imperialistas e antifascistas. Reivindicar o direito de olhar passou a significar ir além desse desfazer oposicional em direção a uma autonomia baseada em um de seus primeiros princípios: “o direito à existência”¹⁷ (Mirzoeff, 2011, p. 25, tradução nossa).

O autor reivindica o direito a olhar como uma resposta crítica à histórica exclusão de grupos periféricos no controle da produção da visualidade. Isso porque, ao longo das eras, a capacidade de determinar quem tinha o direito de olhar e de desenhar narrativas visuais (visualidade) foi monopolizada por setores privilegiados, como senhores feudais, reis e indivíduos de alto poder econômico. Para Mirzoeff (2011), esse controle do olhar teve início anos atrás, com as escravidões de *plantations*. Ou seja:

Os primeiros domínios da visualidade foram as escravidões nas plantations, monitoradas pela vigilância do supervisor - o substituto do soberano. Esta vigilância soberana foi reforçada pela punição violenta e sustentou a moderna divisão do

¹⁷ The right to look claims autonomy from this authority, refuses to be segregated, and spontaneously invents new forms. It is not a right for declarations of humans rights, or for advocacy, but a claim of the right to the real as the key to a democratic politics. That politics is not messianic or to come, but has a persistent genealogy that is explored in this book, from the opposition to slavery of all kinds to anticolonial, anti-imperial, and anti-fascist politics. Claiming the right to look has come to mean moving past such oppositional undoing toward and autonomy based on one of its first principles: “the right to existence (texto original).”

trabalho. Então, a partir do final do século XVIII em diante, a visualização se tornou a marca do general moderno, pois o campo de batalha ficou demasiado grande e complexo para que qualquer pessoa sozinha pudesse vê-lo integralmente. Trabalhando com as informações fornecidas por subalternos (a nova classe de oficiais hierarquicamente mais inferiores criada para este propósito) e suas próprias ideias e imagens, o general da guerra moderna, tal como foi praticada e teorizada por Karl Von Clausewitz, se converteu no responsável pela visualização do campo de batalha. Logo após este momento, a visualidade foi nomeada como tal em inglês por Thomas Carlyle, em 1840, para se referir ao que ele chamou de tradição da liderança heroica, que visualiza a história para sustentar a autoridade autocrática. Desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade. Esta visualização era atributo exclusivo do Herói (Mirzoeff, 2016, p. 3).

No trecho acima, o autor comenta sobre a história da visualidade, colocando em discussão seus primórdios nos sistemas de escravidão nas plantações, onde a vigilância exercida pelo supervisor, um substituto do soberano, foi fundamental para estabelecer uma hierarquia de poder, bem como o domínio do controle visual. Esse controle visual foi sustentado pela punição violenta e ainda serviu como base para o que mais tarde ficou conhecido como divisão do trabalho. Dessa forma, a visualização se tornou uma ferramenta essencial para o controle em espaços e entre pessoas.

Dentro desse controle, no qual existe quem olha (dominadores) e quem é observado (servos, sendo eles escravizados ou não), nasce o complexo visual, que são os discursos e construções que moldam a forma como vemos a sociedade. Esse complexo é responsável por classificar, separar e estilizar o que é belo e adequado para ser visto. Então:

Uma certa modalidade de visualidade é composta de uma série de operações que podem ser resumidas em três categorias: em primeiro lugar, classifica nomeando, categorizando e definindo – um processo que Foucault conceituou como “a nomeação do visível”. Esta nomeação foi fundada na prática da *plantation*, desde o mapeamento do espaço da plantação até a identificação de técnicas de cultivo (com finalidades exclusivamente econômicas - *cashcrop*), e a precisa divisão do trabalho necessária para sustentá-las. Depois, a visualidade separa os grupos assim classificados como forma de organização social. Tal visualidade segregava aqueles que visualizavam para impedir que estes ganhassem coesão como sujeitos políticos, como trabalhadores, povo ou nação (descolonizada). Finalmente, faz parecer certa esta classificação separada e, portanto, estética. Tal como afirmou Frantz Fanon, tal experiência repetida gera uma “estética de respeito pelo *status quo*”¹, uma estética do adequado, do dever, do que é sentido para ser correto e, portanto, agradável e, em última instância, até mesmo belo (Mirzoeff, 2016, p. 4).

Mas como é possível criar uma Contravisualidade? Nicholas Mirzoeff (2016) utiliza como exemplo a pintura *Guernica*, de Pablo Picasso (Figura 18).

Figura 18 — Obra *Guernica*, de Pablo Picasso

Fonte: PICASSO, P. *Guernica*. Óleo sobre tela.

Mirzoeff (2016) diz que essa obra expressa a realidade do bombardeio aéreo que foi e é fundamental para a visualidade contemporânea, ao mesmo tempo em que protesta contra essa mesma visualidade, com força suficiente para que oficiais americanos pedissem para que a réplica da pintura, que se encontra nas Nações Unidas, fosse coberta quando eles defendiam a intervenção bélica contra o Iraque, em 2003.

Explicado do que se trata o direito a olhar e após a conceituação de visualidade e Contravisualidade, esta pesquisa, a partir do próximo capítulo, vai analisar frames dos videoclipes *This Is Not America*, *Tierra Zanta* e *Reza Forte*, levando em consideração os seguintes pontos: o protagonismo indígena e negro, as particularidades e a valorização da cultura latino-americana.

**Capítulo 4 – A AMÉRICA LATINA
NÃO CHORA, CANTA:
Contravisualidade nos videoclipes *This
Is Not América, Tierra Zanta e Reza
Forte***

Neste capítulo, vamos focar na análise dos objetos empíricos da dissertação, os videoclipes *This Is Not America, Tierra Zanta e Reza Forte*, a partir dos estudos visuais e do conceito de Contravisualidade. O objetivo é compreender como essas obras constroem sentidos decoloniais da América Latina, se opondo a discursos de tendências mais hegemônicas da produção audiovisual.

This is Not America é uma música lançada em 2022, pelo cantor porto-riquenho Residente, em parceria com o duo franco-cubano Ibeyi. Em uma letra que critica e denuncia os problemas socioeconômicos, políticos e culturais da América Latina, a partir do olhar latino-americano, ele comenta as celebrações e resistências desses povos contra a violência norte-americana. A música começa da seguinte forma:

Desde há muito tempo, quando vocês chegaram
Já estavam as marcas dos nossos sapatos
Roubaram até a comida do gato
E ainda estão lambendo o prato¹⁸ (Residente, 2022, tradução nossa).

Este trecho expressa uma crítica à história de exploração, apropriação cultural e material que os povos da região em questão sofreram. Ao falar sobre tempo, roubo e as marcas dos sapatos, o rapper reforça a sensação de invasão, representando como os colonizadores e, mais tarde, as potências globais, continuaram a se apropriar de recursos, símbolos e identidades dos países que são historicamente explorados. Em outro trecho, Residente evidencia como a luta desses povos não é passiva e é fundamental para a história deles se manter viva:

Aqui estamos, sempre estamos
Não fomos embora, não vamos embora
Estamos aqui pra que você se lembre
Se quiser, meu facão te morde¹⁹ (Residente, 2022, tradução nossa).

O facão, como ferramenta e arma de combate, representa a força para enfrentar os

¹⁸ Desde hace rato, cuando ustedes llegaron. Ya estaban las huellas de nuestros zapatos. Se robaron hasta la comida e gato. Y todavía se están lamiendo el plato.

¹⁹ Aquí estamos, siempre estamos. No nos fuimos, no nos vamos. Aquí estamos pa' que te recuerdes. Si quieres, mi machete te muerde.

opressores, sinalizando que a população latino-americana não apenas sobrevive, mas também resiste ativamente à imposição de poderes externos. Em outra parte, escutamos a seguinte mensagem:

A esses canalhas
Esqueceram que o calendário que usam foi inventado pelos Maias
Com a Valdivia Pré-colombiana
Faz tempo, ah
Que este continente caminha²⁰ (Residente, 2022, tradução nossa).

Com essas palavras, temos a exaltação dos indígenas da América Latina, destacando como os pré-colombianos, como os Maias e os Valdivia, criavam seus sistemas próprios e repassavam os conhecimentos antes da chegada dos europeus. Ao lembrar desses pontos, o cantor mais uma vez questiona a imposição cultural europeia e enaltece a continuidade das raízes ancestrais.

Para dar vida a essa letra, Residente lançou, no mesmo ano, o videoclipe de *This is Not America*. Com quatro minutos e nove segundos de duração, o clipe ilustra toda a força que existe em cada verso e nos faz contravisualizar uma América Latina que não costumamos ver nos livros de história, nos filmes e nas séries. Logo no início do clipe, vemos uma referência à obra *Logo For America*, do artista chileno Alfredo Jaar²¹, exibida em 1987, na Times Square, em Nova York (Figura 19).

²⁰ A estos canallas. Se les olvidó que el calendario que usan se lo inventaron los Mayas. Com La Valdivia Precolombina. Desde hace tiempo, ah. Este continente camina.

²¹ Artista chileno, residente em Nova York, Alfredo Jaar usa as fotografias, instalações, filmagens e performances para abordar questões como genocídio, crises epidêmicas, crises políticas e financeiras. O seu objetivo principal é mostrar o desequilíbrio de poder entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos.

Figura 19 — Frame da menção à obra *Logo For America*

Fonte: Youtube, 2022.

Com uma instalação que lembra um anúncio publicitário, onde exhibe o mapa e a bandeira norte-americana, com a frase “This is not America”, composta por diferentes cores, Alfredo coloca em questão o papel autoproclamado dos Estados Unidos como representante de toda a América. A localização estratégica desse manifesto expõe o peso do sonho americano e a imagem idealizada que as pessoas projetam nesse país. Expondo a instalação no coração da Big Apple, o artista nos traz uma reflexão importante: como é constituída a famosa América? E que povos ela representa? Ao trazer esses questionamentos, ele nos convida a repensar o que significa a ideia desse território como a “terra dos livres”.

Em seguida, com doze segundos de duração, outra cena que chama a nossa atenção é a menção feita à nacionalista, líder e ativista porto-riquenha, Lolita Lebrón, em um evento que aconteceu no ano de 1954 e entrou para a história: o dia em que ela disparou um revólver em frente à Câmara dos Deputados dos Estados Unidos, reivindicando a independência de Porto Rico (Figura 20).

Figura 20 – Frame de Lolita Lébron



Fonte: Youtube, 2022.

A atitude de Lolita representa muito mais do que um ato de revolta; funciona como uma afirmação simbólica do conceito de Contravisualidade, já que desafiou a narrativa dominante dos Estados Unidos como potência. Ao se manifestar em um espaço de poder norte-americano, Lebrón deu visibilidade à causa da independência porto-riquenha e contestou a imagem imposta do domínio americano sobre a ilha, subvertendo os significados de cidadania e lealdade.

Em outro momento, vemos Residente em um ambiente fechado, iluminado apenas por uma luz pontual que destaca o cantor e dois policiais, que o observam com um olhar vigilante, como se ele fosse um prisioneiro (Figura 21). A cena remete a uma prisão, evocando a realidade de inúmeros cidadãos latino-americanos que, a cada ano, são detidos ao participarem de manifestações contra os regimes autoritários em países da América Latina, como na Venezuela, governada por Nicolás Maduro.

Figura 21 – Frame de Residente com policiais



Fonte: Youtube, 2022.

Em outra cena, uma arquibancada de futebol serve de cenário para uma imagem que nos chama a atenção: um indígena permanece parado no centro, enquanto ao seu redor, meninos vestidos de jogadores correm, criando um contraste entre tradição e globalização.

Figura 22 – Frame da criança indígena e jogadores



Fonte: Youtube, 2022.

A figura central do indígena, representando os povos originários da América Latina, desafia o apagamento histórico e cultural promovido pelas nações hegemônicas. A sua postura firme simboliza a resistência ao Complexo Visual, descrito por Nicholas Mirzoeff (2016), que

busca marginalizar as vozes que não estão alinhadas à lógica do progresso capitalista. Ao colocá-lo no centro da composição, o cantor subverte a narrativa tradicional, forçando o espectador a confrontar a presença da história indígena em meio à modernidade. Em outra parte de *This Is Not America*, Residente está cercado por diversas armas e todas estão apontadas para ele (Figura 23).

Figura 23 – Frame das armas apontadas para Residente



Fonte: Youtube, 2022.

É importante comentar que essa cena faz referência à obra *Controlador do Universo*²² (Figura 23), do artista mexicano Damián Ortega, que trabalha com instalações multimídia, fotografia e esculturas para falar de temas como: materialidade e forma, função e obsolescência e forças múltiplas que dão forma ao ambiente industrial contemporâneo.

²²Nome original da obra: Controller Of The Universe.

Figura 24 – Obra *Controlador do Universo*, de Damián Ortega



Fonte: Youtube, 2014.

A obra citada (Figura 24) é composta de diferentes armas brancas e instrumentos, ela foi exposta em Manhattan, no Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, e fala sobre a dualidade das ferramentas, mostrando tanto como elas podem destruir como podem ajudar a construir. Criar essa associação passa a mensagem de que os Estados Unidos controlam o universo, ou seja, governam o mundo através das armas, do uso da violência e das guerras.

Entendemos, também, que os artistas são agentes de denúncia contra as injustiças que assolam a América Latina e, dessa forma, eles se posicionam como mais que simples intérpretes, já que atuam como porta-vozes de lutas sociais, usando a arte para confrontar as desigualdades e opressões. O videoclipe, mais uma vez, comporta-se como uma ferramenta da Contravisualidade. Outra crítica feita aos Estados Unidos ocorre quando Residente coloca uma Estátua Indígena com as cores da Estátua da Liberdade no meio de uma cidade americana, para criticar o fato de que esse país foi construído com base no genocídio de diversas etnias indígenas (Figura 25) e quando ele coloca um templo indígena no meio de prédios residenciais e comerciais (Figura 26).

Figura 25 – Frame da Estátua Indígena



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 26 – Frame do Templo Indígena



Fonte: Youtube, 2022.

A morte do líder indígena peruano, Tupac Amaru, também é mencionada em *This Is Not America*. Como podemos ver na pintura apresentada na (Figura 27), Tupac teve cada um de seus membros amarrados a cavalos, que os puxaram em direções opostas até que seu corpo fosse brutalmente despedaçado.

Figura 27 – Execução de Tupac Amaru, óleo sobre tela



Fonte: Ensinar História, 2015.

Figura 28 – Frame da Estátua Indígena



Fonte: Youtube, 2022.

Residente traz uma abordagem moderna para esse acontecimento histórico ao substituir os cavalos que despedaçaram Tupac Amaru por policiais que seguram cada um de seus braços e pernas (Figura 28). Essa releitura propaga a mensagem de como a violência persiste sob diferentes formas ao longo da história. A substituição dos cavalos pelos policiais estabelece uma ligação entre a brutalidade do passado colonial e os abusos cometidos pela força policial no presente.

Nessa passagem do videoclipe, a letra fala sobre um dos rappers estadunidenses mais importantes e influentes, Tupac Amaru Shakur ou 2pac, como era conhecido artisticamente. Em suas músicas, ele denunciava desigualdades sociais e raciais. Tupac significa “brilhante” e Amaru significa “serpente” em árabe – o nome foi escolhido pela sua mãe, Afeni Davis, uma militante dos Panteras Negras, que desejava que seu filho “incorporasse” o espírito da África e a força dos indígenas.

Ao realizar esse resgate e estabelecer conexões entre figuras de diferentes períodos históricos, Residente evidencia como a cultura estadunidense é profundamente permeada pela riqueza histórica latino-americana. Ele demonstra que, mesmo diante das estratégias das grandes potências para silenciar as narrativas dos povos colonizados, essas histórias permanecem presentes, reafirmando sua força.

Na marca de um minuto e trinta e sete segundos, o cantor porto-riquenho faz referência às mulheres do Exército Zapatista de Libertação Nacional, um grupo revolucionário de Chiapas, no México (Figura 29). Ao fazer isso, ele mostra que as mulheres estão no centro das lutas e possuem ligação direta com as revoluções políticas que acontecem na América Latina.

Figura 29 – Frame das mulheres Zapatistas



Fonte: Youtube, 2022.

Outro acontecimento histórico que é retratado no clipe são os falsos positivos, os quais, na Colômbia, referem-se a um escândalo envolvendo a execução extrajudicial de jovens civis por membros das Forças Armadas do país, especialmente durante os anos 2000. Essas vítimas eram falsamente apresentadas como guerrilheiros mortos em combate, em um esquema que

buscava inflar os números de sucesso militar na luta contra grupos insurgentes, como as FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia).

Mais uma vez, o conceito de Contravisualidade, de Nicholas Mirzoeff (2011), faz-se presente nesta obra. Residente expõe de forma contundente a realidade dos falsos positivos, desafiando as narrativas midiáticas que distorcem essas violências social. Por meio de uma abordagem crítica, ele desconstrói as representações oficiais que são propagadas na própria Colômbia e, assim, oferece uma nova perspectiva a esse tema (Figura 30).

Entre os diversos movimentos mencionados em *This Is Not America*, destaca-se o Exército Popular de Boricua (Figura 31), também conhecido como Os Macheteros, ou Los Macheteros. Trata-se de uma organização militante e clandestina que luta pela independência de Porto Rico em relação aos Estados Unidos.

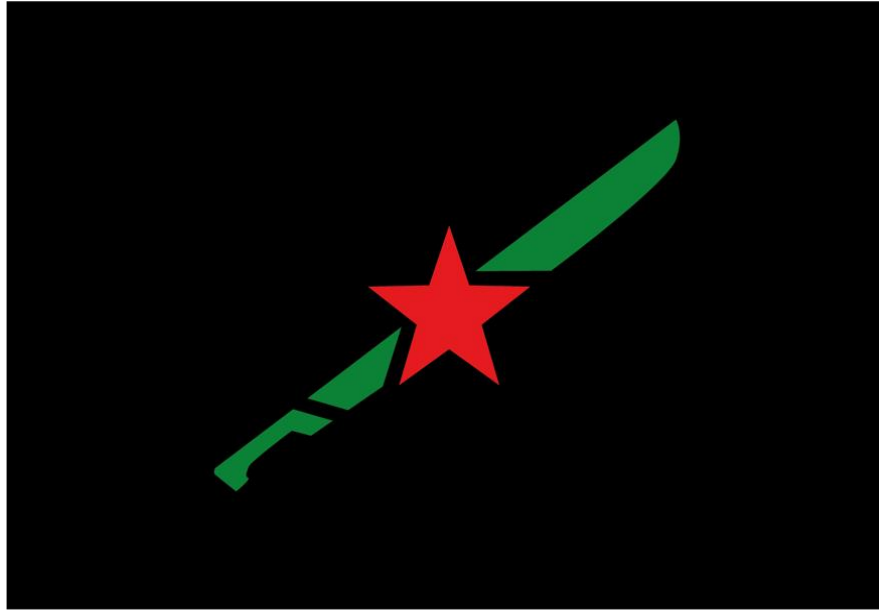
O Exército Popular de Boricua é representado, no videoclipe, por um jovem que realiza movimentos de dança-luta com dois facões, em meio a um cenário de conflito, onde policiais e civis se enfrentam ao fundo (Figura 32). Essa representação traz à tona uma resistência cultural e política que desafia a opressão e reconfigura os símbolos de luta em um contexto contravisual que exalta a reivindicação dos direitos dos cidadãos latino-americanos.

Figura 30 – Frame que faz referência aos falsos positivos



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 31 – Símbolo do Exército Popular de Boricua



Fonte: Wikipedia, 2023

As principais etnias pré-colombianas da América do Sul são representadas ao longo do videoclipe por crianças que interagem com símbolos de multinacionais, como caixas da Amazon, sanduíches do McDonald's e produtos da Starbucks. Essas imagens refletem uma crítica ao impacto do capitalismo global sobre as culturas originárias, evidenciando como a modernidade e o consumo desenfreado buscam reconfigurar as tradições (Figura 33). Ao contrastar a pureza da infância com esses elementos, o videoclipe questiona a perda de valores culturais e a imposição de um modelo homogêneo de vida, convidando o espectador a refletir sobre as consequências da globalização na diversidade cultural da América Latina.

Figura 32 – Frame da representação do exército



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 33 – Frames das etnias x multinacionais



Fonte: Youtube, 2022.

O ex-presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, eleito em 2018, também é mencionado no videoclipe. Um ator o interpreta em um cenário que remete a um gabinete presidencial (Figura 34).

Figura 34 – Frames de Jair Bolsonaro



Fonte: Youtube, 2022

À sua direita, está a bandeira do Brasil, e à sua esquerda, uma criança indígena. Em frente à criança, ele consome carne e vinho, criando uma cena carregada de simbolismo e crítica ao seu governo, frequentemente associado a políticas que desrespeitam os direitos indígenas e priorizam a exploração do meio ambiente.

A ditadura é uma realidade presente em diversos países da América Latina, e esse tema ajuda a costurar algumas cenas do videoclipe. A partir disso, Residente critica alguns acontecimentos que entraram para a história, como o assassinato do professor, músico e símbolo da resistência, Victor Jara, no início do mandato de Augusto Pinochet, em 1973 (Figura 35). Jara foi um dos principais nomes da Nueva Canción Chilena²³ e um grande incentivador da arte em seu país. Ele foi preso na universidade Técnica do Chile, em Santiago, e levado para o Estádio do Chile, que havia se tornado um campo de detenção e tortura na época – espaço no qual foi brutalmente agredido e executado com quarenta tiros. Seu corpo foi jogado em uma rua de Santiago e sua morte chocou o mundo, transformando-o em um mártir, e inspirando gerações a resistir à opressão (Figura 36).

²³ A Nueva Canción Chilena foi um movimento musical que se consolidou no Chile no final da década de 1960. O objetivo era recuperar a música folclórica incorporando instrumentos e ritmos de toda a região hispanoamericana.

Figura 35 – Frame da prisão de Victor Jara



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 36 – Frame da morte de Victor Jara



Fonte: Youtube, 2022.

Residente também utiliza esse acontecimento para dialogar com o ator e cantor americano Childish Gambino, que na sua música, *This Is America*, lançada em 2018, aponta os inúmeros problemas internos dos EUA, como a brutalidade policial e o racismo contra os afro-americanos, mas faz isso a partir do olhar estadunidense (Figura 37). Assim, o que Residente busca mostrar é que a tão famosa América é responsável por anos de violência física, simbólica e epistemológica contra os latino-americanos. Para reforçar isso, ele canta: “Gambino, mi

hermano, esto si es América.”

Figura 37 – Imagem do clipe de Childish Gambino



Fonte: ISTOÉ Independente, 2018.

Outra cena que vale comentar é quando um drone se aproxima de um jovem, que tenta destruí-lo (Figura 38). Com isso, o artista deixa claro como a tecnologia é utilizada pelo governo norte americano para vigiar e punir os considerados militantes, terroristas e até mesmo civis.

Figura 38 – Frame do drone vigiando o jovem



Fonte: Youtube, 2022.

O próximo videoclipe que vamos analisar e que apresenta o conceito de

Contravisualidade é *Tierra Zanta*, do rapper argentino Trueno, em parceria com o também cantor argentino Victor Heredia. Com um tom emotivo e orgulhoso, a letra fala sobre o senso de pertencimento à terra natal do artista, ou seja, a América Latina, sua terra santa. Essa ideia fica expressa no trecho abaixo:

Se preguntarem quem sou, o que carrego, para onde vou.
Sou de terra santa.
Sou de onde nasci, onde vou morrer.
Minha terra santa²⁴ (Trueno, 2022, tradução nossa).

Também fica evidente que, nessa música, ele fala sobre temas como a luta dos latino-americanos pela preservação do território, a resistência à opressão das grandes potências, a valorização da cultura indígena e mestiça, e a importância de reconhecer que mesmo a América Latina sendo composta por diferentes povos, todos são importantes e se complementam.

Os índios construíram os impérios com as mãos
Odeia o futuro? Venho com meus irmãos
De pais diferentes, mas não nos separamos
Sou o fogo do Caribe e um guerreiro peruano
Agradeço ao Brasil pelo ar que respiramos²⁵ (Trueno, 2022, tradução nossa).

O que Trueno busca passar nos seus versos é toda a força da América Latina que, mesmo diante das adversidades, permanece firme em defender as suas histórias e o seu futuro. Sendo assim, é mais do que uma música, é um grito de luta contra a opressão histórica e uma celebração das raízes que sustentam a identidade coletiva.

Eu vim ao mundo para defender minha terra
Sou El Salvador pacífico na guerra
Vou morrer lutando, estou firme como um venezuelano.
Sou atacama, guarani, coya, barí e tukano
Se querem derrubar meu país, nós o levantamos (Trueno, 2022, tradução nossa).

Para acompanhar essa letra, Trueno desenvolveu um videoclipe de seis minutos e dezesseis segundos, repleto de imagens que mostram a natureza, as crenças e a ancestralidade que fazem parte da América Latina. O clipe começa com rápidas cenas de todos esses elementos, como podemos ver nos recortes presentes na Figura 44.

Figura 39 – Frames do videoclipe *Tierra Zanta*

²⁴ Si preguntan quién soy, qué llevo, a dónde voy. Soy de tierra santa. Soy de donde nací, donde voy a morir. Mi tierra santa

²⁵ Los indio' construimo' los imperio' con las mano'. ¿Odia' el futuro? Vengo con mis hermano'. De diferentes padre' pero no nos separamo'. Soy el fuego del Caribe y un guerrero peruano. Le doy gracias a Brasil por el aire que respiramo'.



Fonte: Youtube, 2022.

Nos frames da Figura 39, vemos quatro imagens que se conectam com a história dos latino-americanos: alguém andando a cavalo, um indígena e a presença do fogo como símbolo de um ritual. O cavalo é um dos meios de transporte utilizados pelos indígenas. O fogo, por sua vez, é considerado sagrado por muitos povos originários e frequentemente utilizado em cerimônias para estabelecer conexão com os ancestrais. Já a indígena, presente na narrativa, representa a resistência e a preservação das tradições culturais, simbolizando a continuidade das raízes que moldam a identidade latino-americana.

Figura 40 – Frame de Trueno deitado nos panos



Fonte: Youtube, 2022.

Na Figura 40, Trueno aparece deitado em alguns panos, no chão, como se estivesse

descansando. O som que acompanha essa cena é de uma voz que lembra a dos clássicos trovadores argentinos, que diz respeito aos artistas que escreviam e cantavam poesias com o acompanhamento de instrumentos musicais. Depois disso, ele levanta e uma indígena se aproxima, os dois ficam frente a frente. A sensação evocada, nesse momento, é que Trueno está sendo chamado pela sua ancestralidade (Figura 41).

Figura 41 – Frame de Trueno frente a frente com a indígena



Fonte: Youtube, 2022.

Essa interação confronta a visualidade colonial ao resgatar a presença indígena como um agente ativo, ao invés de figura subalterna. O ato de estar deitado no chão remete à ligação com a terra, enfatizando o pertencimento ao território e às memórias ancestrais. A música do trovador conecta o passado e o presente. Nesse início, já ocorre a descolonização do olhar, que busca manter viva as camadas históricas que formam a América Latina.

Em outro momento da obra, vemos o cantor e o indígena, que representa uma mulher com saberes medicinais, ainda mais próximos, como se participassem de um ritual que parece se estender por vários dias. Esse ritual envolve uma bebida feita com ervas (Figura 42), simbolizando a conexão entre os elementos da natureza e o respeito por seus ciclos, além de evocar uma profunda ligação com o passado. A cena reforça a ideia de que a reconexão com as raízes indígenas passa por práticas espirituais e coletivas, que celebram a harmonia entre o ser humano e o ambiente.

Figura 42 – Frame da bebida que faz parte do ritual



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 43 – Frame de Trueno se conectando com a memória dos seus ancestrais



Fonte: Youtube, 2022.

Na Figura 43, vemos a indígena segurando a cabeça de Trueno, em um gesto que transmite uma criação de um elo entre os dois personagens, em uma interação que simboliza a transferência de saberes, como se ela estivesse guiando o cantor em um processo de reencontro com sua verdadeira identidade. É um momento que evoca intimidade, cura e o poder das culturas indígenas como guardiãs de uma sabedoria única.

O ritual o deixa em transe, como se estivesse relembrando momentos da sua vida e recebendo visões dos seus antepassados e, assim, diferentes cenas são mostradas: indígenas, árvores e um cavalo. Mas o que mais chama a atenção é a imagem de uma criança indígena que corre em direção à câmera (Figura 44).

Figura 44 – Frame da criança correndo



Fonte: Youtube, 2022.

A criança ajuda a personificar a reconexão de Trueno com suas origens, sugerindo que sua trajetória como artista está profundamente enraizada na história e nas tradições de seus ancestrais. Logo, essa cena reforça a ideia de que os ensinamentos das gerações passadas não devem ser esquecidos. De acordo com a Contravisualidade, essa imagem desafia as narrativas coloniais que frequentemente não valorizam essas histórias, trazendo para o centro da obra a valorização da memória ancestral como forma de reafirmação identitária.

Outra cena marcante do videoclipe mostra Trueno sentado e desacordado ao lado da indígena que o acompanha desde o início da obra (Figura 45). Ela permanece ao seu lado em uma postura de proteção e cuidado, simbolizando não apenas a preservação de seu corpo, mas também a cura (Figura 46). Esse momento reflete a ideia de que a ancestralidade não é apenas uma herança cultural, mas também uma força que guia e restaura.

Figura 45 – Frame da indígena cuidando de Trueno



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 46 – Frame de Trueno se conectando com a ancestralidade



Fonte: Youtube, 2022.

Nos momentos finais do videoclipe, após a conclusão do ritual, Trueno coloca a palma da mão na terra, em um gesto que simboliza sua total reconexão com o seu país-território (Figura 47). Esse ato carrega alguns significados: a importância do respeito do ser humano para com a natureza e o reconhecimento de que os latino-americanos precisam entender de onde vieram. Sob a ótica da Contravisualidade, esse gesto desafia as narrativas coloniais que separaram os povos originários de sua terra. Afinal, ao se conectar com a terra, Trueno reivindica um espaço de memória e cultura, que foi historicamente violentado.

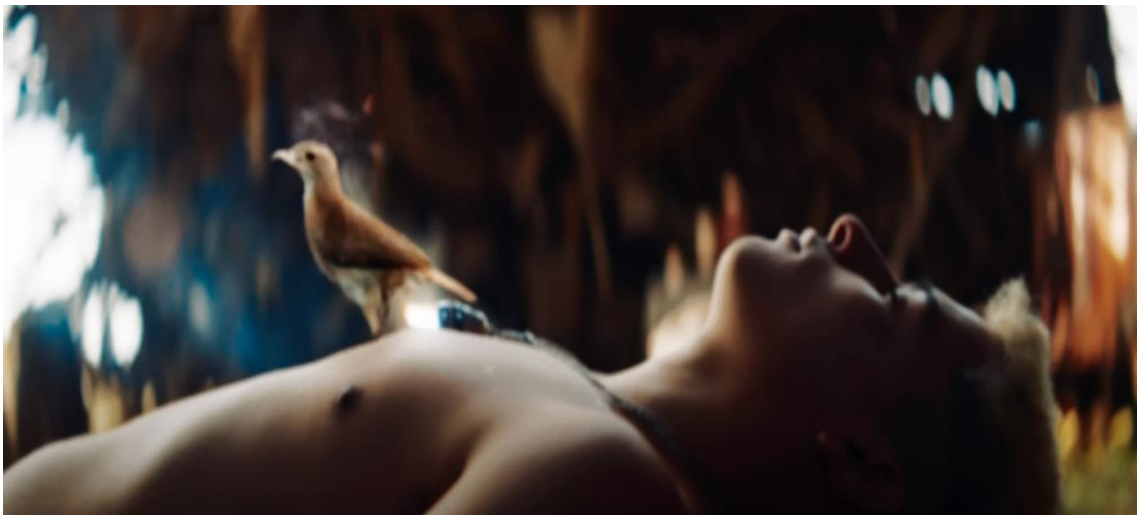
Figura 47 – Frame da mão de Trueno tocando a terra



Fonte: Youtube, 2022.

Antes dos créditos, outro acontecimento nos faz refletir a partir do conceito de Contravisualidade: ao final do ritual, o artista aparece deitado no chão, na mesma terra em que tocou anteriormente, ele está de olhos fechados e do seu peito nasce um pássaro (Figura 53).

Figura 48 – Frame do pássaro nascendo do peito de Trueno



Fonte: Youtube, 2022.

O pássaro, frequentemente associado à liberdade, à transformação e à conexão com o divino, emerge como uma representação da libertação espiritual e do renascimento que Trueno vivenciou ao longo do videoclipe. É mister ressaltar que, nesse momento da cena, escutamos a seguinte frase: “minhas cicatrizes, minha história, minha fama, minha glória. Minha dor pelos parceiros desaparecidos, memória”. Essas palavras ecoam a dor de um passado marcado por

lutas, mas também um profundo respeito pela vida daqueles que vieram antes dele.

Portanto, ao se reconectar com suas raízes e com sua ancestralidade, ele renasce como uma versão consciente de si mesmo, pronto para levar adiante a história e a cultura de seus antepassados. Sob a perspectiva da Contravisualidade, essa imagem final se torna uma poderosa metáfora da resistência, buscando romper com as narrativas coloniais e reafirmando a força das tradições indígenas e latino-americanas.

Para finalizar as análises e, conseqüentemente, este último capítulo, apresento mais um videoclipe feito por latino-americanos para falar da própria América Latina. A obra em questão é *Reza Forte*, do grupo BaianasSystem em parceria com o rapper brasileiro BNegão. A música que dá origem ao videoclipe começa da seguinte forma:

Primeiro é nunca matar.
 Segundo, jamais ferir.
 Terceiro, estar sempre atento.
 Quarto é sempre se unir.
 Quinto, desobediência às ordens de vossa excelência
 que podem nos destruir (BaianaSystem, 2022).

Esses primeiros cantos de *Reza Forte* assemelham-se a um mandamento de resistência, que subverte as narrativas autoritárias e individualistas impostas pelas estruturas coloniais. A valorização da vida, o cuidado mútuo e a união, expressos nos primeiros quatro mandamentos, resgatam práticas ancestrais que se opõem à violência. Já o quinto verso, que convoca à desobediência às "ordens de vossa excelência", é uma denúncia às figuras de poder responsáveis pela exploração de comunidades negras e indígenas na época da colonização.

Um aspecto que também é muito presente na letra dessa música é o pedido por proteção espiritual e um pedido de conexão com as culturas indígenas e afro-brasileiras, como podemos ver nos trechos a seguir:

Espada de São Jorge
 Banho de descarrego, nêgo
 A proteção desde sempre, desde cedo
 Bate na palma da mão.
 O universo inteiro ressoa (BaianaSystem, 2022).

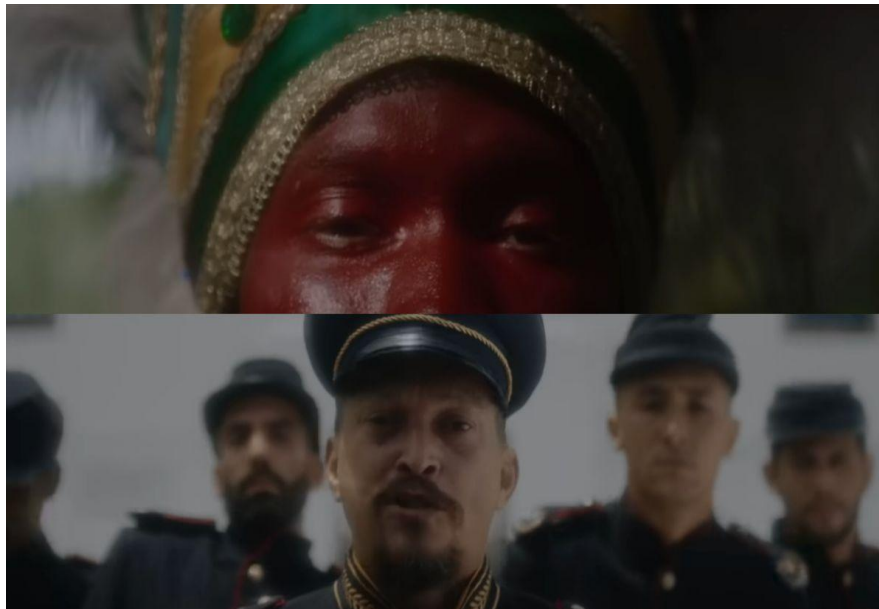
A "Espada de São Jorge" e o "banho de descarrego" mencionados são símbolos de purificação e fortalecimento espiritual, amplamente usados em práticas religiosas como o candomblé e a umbanda. Ao mencioná-los, o BaianaSystem reafirma a importância da sabedoria popular e os saberes ancestrais como ferramentas de resistência e sobrevivência em meio a um contexto histórico de opressão.

Já a proteção "desde sempre, desde cedo" sugere que essa conexão espiritual é algo

intrínseco, que acompanha as comunidades afrodiaspóricas ao longo de suas trajetórias. De tal modo que a frase "o universo inteiro ressoa" nos remete à ideia de que essas práticas não são apenas individuais, mas ecoam em uma dimensão universal. Analisando esses trechos a partir da Contravisualidade, essas passagens reforçam a tentativa de romper com a visão colonial que frequentemente deslegitima as espiritualidades afro-indígenas.

O videoclipe de Reza Forte tem seis minutos e cinco segundos de duração. E, logo no início, já aparecem duas imagens que funcionam como antagonistas e nos chamam atenção: de um lado temos pés soldando marchando com botas; do outro, pés descalços de indígenas que também marcham (Figura 49). Seguindo essas rápidas imagens, continuamos com duas cenas antagonistas: em um plano aparecem soldados se preparando para um confronto; no outro plano, vemos o olhar sereno de um indígena. Essas combinações de imagem remetem às histórias que foram registradas nos livros sobre a chegada dos portugueses no Brasil, ou seja, sobre o período de invasão e colonização brasileira.

Figura 49 – Frame do olhar dos soldados e do olhar do indígena



Fonte: Youtube, 2022.

Depois dessas cenas, aparecem várias imagens de pessoas negras expressando a sua religiosidade. Elas aparecem dançando, fazendo banhos de cura e se preparando para celebrar o sagrado a partir da visão afrodescendente, como podemos ver nas Figuras 50, 51 e 52.

Figura 50 – Frame de um homem negro colocando guias



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 51 – Frame de um menino negro tomando banho de sal grosso



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 52 – Frame de uma Mãe de Santo



Fonte: Youtube, 2022.

As cenas anteriores que mostram pessoas negras expressando sua religiosidade são exemplos de celebração das práticas ancestrais afrodescendentes, que persistem apesar da violência histórica do apagamento colonial. Sendo assim, vemos mais uma vez a perspectiva da Contravisualidade, onde essas imagens confrontam a narrativa hegemônica que, muitas vezes, estigmatiza essas práticas.

Colocando-as como ponto central na narrativa de sua obra, o BaianaSystem as reivindica como constituidoras da cultura brasileira. Sendo assim, percebemos que a religiosidade afrodescendente é a base para a obra falar sobre um Brasil que não costuma ser celebrado nos filmes, novelas e, até mesmo, nos livros. É interessante notar, também, que os personagens negros aparecem encarando a câmera, como se estivessem olhando nos olhos do espectador (Figura 53).

Figura 53 – Frames de um menino e senhora olhando em direção à câmera



Fonte: Youtube, 2022.

A imagem da Figura 53, que exemplifica olhares direto para a câmera, desempenha um papel fundamental ao romper com a posição tradicional do espectador como observador passivo, transformando-o em participante ativo da narrativa. Essa escolha visual ressignifica a representação histórica dos corpos negros, que, muitas vezes, foram marginalizados nos espaços midiáticos. Ao encarar a câmera, os personagens afirmam sua presença, reivindicam sua humanidade e desafiam as hierarquias impostas pelo olhar eurocêntrico. Nesse contexto, o espectador é convidado a reconhecer não apenas a cultura afrodescendente, mas também a história desses indivíduos.

Figura 54 – Frame de um homem negro próximo a uma árvore



Fonte: Youtube, 2022.

O videoclipe reforça a profunda conexão que os povos originários e afrodescendentes têm com a natureza, destacando não a sua relação e a dimensão mística dessa interação (Figura 54). Esses povos enxergam o meio ambiente não como um recurso a ser explorado, mas como uma extensão de sua espiritualidade, uma entidade viva com a qual compartilham aprendizados. Essa perspectiva contrasta com a visão predominante da sociedade industrializada, que, costumeiramente, dissocia o ser humano da natureza.

Na metade do videoclipe (Figura 55), retornamos ao confronto entre soldados e indígenas, retomando as cenas apresentadas no início. Esse momento nos remete às narrativas históricas ensinadas nas escolas, mas com uma abordagem completamente transformada. Diferentemente da visão tradicional, que silencia os povos originários do Brasil e da América Latina, o videoclipe adota uma perspectiva contravisual. Aqui, indígenas e negros não são relegados ao papel de coadjuvantes, mas emergem como protagonistas de suas histórias, desafiando a narrativa eurocêntrica e reivindicando sua voz e sua presença no espaço simbólico e histórico.

Figura 55 – Frame que retoma o confronto



Fonte: Youtube, 2022.

Figura 56 – Frame dos soldados como prisioneiros



Fonte: Youtube, 2022.

Nesse confronto (Figura 56), recriado pelo BaianaSystem, os indígenas triunfam, revertendo o papel historicamente atribuído a eles e capturando os soldados como prisioneiros. Essa inversão de papéis é uma poderosa manifestação do conceito de Contravisualidade, ao subverter as narrativas coloniais que em todos os aspectos colocaram esses povos originários como perdedores. Aqui, os indígenas assumem o controle de sua própria história, desafiando o olhar hegemônico e ressignificando o passado, mostrando a força da sua cultura.

A partir de todas as imagens que foram analisadas neste capítulo, com base na Contravisualidade, entendemos que os videoclipes *This Is Not America*, de Residente, *Tierra Zanta*, de Trueno e *Reza Forte*, do BaianaSystem, possuem papel crucial na celebração da

cultura latino-americana ao apresentar visões autênticas da região. Cada um desses vídeos desafia representações convencionais e contribui para a construção de uma narrativa visual que dá voz a questões históricas, sociais e culturais da América Latina, marginalizadas pela visão eurocêntrica. Ao abordar temas como resistência, ancestralidade e a conexão com a natureza, esses videoclipes reafirmam a identidade e o poder das culturas indígenas afrodescendentes na América Latina, oferecendo uma perspectiva local desse território.

A Contravisualidade de Nicholas Mirzoeff (2011), conceito que busca inverter as representações tradicionais e subverter as perspectivas dominantes, é essencial para entender a importância desses videoclipes. Ao aplicar esse conceito, os artistas criam imagens que não apenas contestam, mas também reconfiguram os olhares que historicamente foram impostos pela cultura ocidental.

No caso de *This Is Not America, Tierra Santa e Reza Forte*, essa abordagem permite que o olhar latino-americano seja centralizado na narrativa visual, colocando os protagonistas latino-americanos como sujeitos ativos e não como objetos de uma visão exterior. Isso cria uma nova maneira de falar sobre a América Latina, a partir de uma visão autêntica e própria, sem a distorção do olhar colonizador.

A Contravisualidade, nesse caso, atua como uma ferramenta de emancipação visual, permitindo que a arte e a música se tornem veículos de resistência e ressignificação. Ao se apropriarem da imagem e do espaço midiático, Residente, Trueno e o BaianaSystem não só celebram a riqueza da cultura latino-americana, mas também reivindicam a oportunidade de contar suas próprias histórias, desafiando a dominação das narrativas eurocêntricas e afirmando a importância de uma perspectiva contra-hegemônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo investigar os videoclipes latino-americanos a partir da perspectiva da Contravisualidade, conceito desenvolvido por Nicholas Mirzoeff (2011). A análise das obras *Reza Forte* (2021), do grupo brasileiro BaianaSystem, *This Is Not America* (2022), do cantor porto-riquenho Residente e *Tierra Zanta* (2022), do rapper Trueno, em parceria com o também cantor argentino Victor Heredia, possibilitou uma compreensão mais profunda de como essas produções audiovisuais desafiam as narrativas hegemônicas sobre a América Latina, oferecendo uma visão alternativa sobre os povos originários, os afrodescendentes e a relação com a natureza. O estudo evidenciou como os videoclipes em questão não apenas representam a diversidade cultural da região, mas também reivindicam o direito ao olhar de povos historicamente marginalizados, que foram silenciados pelas construções visuais coloniais.

Para isso, analisamos algumas cenas desses videoclipes, a fim de encontrar similaridades temáticas e de abordagens e entender como essas obras constroem sentidos não hegemônicos apresentando imagens que buscam reverter a ótica eurocêntrica e dar protagonismo aos sujeitos latino-americanos. Dessa forma, notamos que a Contravisualidade nesses três clipes aparece de modo diverso e heterogêneo. Por exemplo, o primeiro clipe analisado foca em alguns episódios históricos da América Latina, ressignificando-os no presente e propondo uma nova mentalidade para o futuro. O segundo mostra como o artista se reconecta com sua ancestralidade a partir de uma jornada pessoal, que passa pelos conhecimentos dos povos originários, sua infância e a espiritualidade. Já o terceiro, revisita a história do Brasil, colocando os indígenas e os negros como vencedores e detentores de uma cultura que deve ser respeitada.

Nesse sentido, o conceito de Contravisualidade se mostrou fundamental para a compreensão dessas produções audiovisuais, pois permitiu observar como as imagens podem ser utilizadas como instrumentos de resistência, que não apenas contestam a história dominante, mas também propõem novas formas de olhar e entender o mundo. Ao subverter o olhar tradicional, imposto pela perspectiva colonizadora, esses videoclipes reafirmam a potência da cultura e das histórias latino-americanas, apagadas nos meios tradicionais de comunicação.

A pesquisa também demonstrou a importância de refletir sobre a construção de imagens a partir de um lugar de resistência. A partir das obras analisadas, foi possível perceber como os povos indígenas e afrodescendentes da América Latina, que frequentemente ocupam posições periféricas nas representações midiáticas, são reimaginados nesses videoclipes. O uso das

figuras desses povos como protagonistas e não apenas como vítimas ou sujeitos passivos, mas como agentes de sua própria narrativa, fortalece a ideia de que a construção de uma identidade autêntica e autônoma é possível. Além disso, a relação desses povos com a natureza, comumente invisibilizada ou romantizada, é apresentada de forma mais realista e respeitosa, evidenciando o vínculo profundo e simbiótico que essas culturas têm com o meio ambiente.

Todas essas percepções ressaltaram a importância do videoclipe para o campo das artes, já que os objetos analisados mostram como essa linguagem possibilita novas formas de pensar o conhecimento, a política e a relevância social latino-americana quando reconfiguram narrativas e visualidades. Ainda nesse sentido, os vídeos em questão mostram como esse audiovisual pode ser utilizado como ferramenta pedagógica dentro das escolas e universidades, tanto na disciplina de arte como de história, para promover reflexões sobre temas como colonialismo, diversidade cultural e o reconhecimento das narrativas dos povos historicamente marginalizados.

Sendo assim, *Reza Forte*, *This Is Not America* e *Tierra Zanta* revelam não apenas um novo olhar sobre a América Latina, mas também uma redefinição da própria linguagem do videoclipe. Ao utilizar os recursos visuais para reafirmar a identidade e a resistência desses povos, esses vídeos geram novas formas de representação e, ao mesmo tempo, abrem espaço para um debate sobre a importância da representação de vozes históricas em um cenário global.

Nesse interim, os teóricos decoloniais como Darcy Ribeiro (2010), Aníbal Quijano (1992) e Walter Dignolo (2007), juntamente com as discussões sobre cultura visual de Ulpiano Meneses e John Berger, mostraram-se essenciais para entendermos os contextos sociais e culturais que permeiam essas obras. A partir dessas teorias, foi possível identificar a relevância do conceito de colonialidade do olhar e a necessidade urgente de um olhar decolonial que permita a construção de imagens mais justas e plurais.

É necessário destacar que a Contravisualidade, conceito utilizado para analisar as imagens dos objetos escolhidos, é intrinsecamente plural, manifestando-se de diferentes modos narrativos, estéticos e poéticos. Essa pluralidade enriquece a análise dessa dissertação, permitindo um olhar mais abrangente sobre as múltiplas formas de resistência presentes nos vídeos que dão origem a esse estudo. Assim, reafirmamos o papel da Contravisualidade para fortalecer as conexões entre história, identidade e arte.

Como pesquisadora, acredito que esta investigação transformou profundamente meu olhar e minha percepção sobre os povos latino-americanos. O processo de compreender a verdadeira história da região, valorizando tanto as particularidades de cada país quanto as suas similaridades, despertou um maior interesse por vídeos e músicas produzidas na América

Latina. Essa mudança reverberou no meu cotidiano, pois esse tema passou a estar presente em conversas com amigos, outros pesquisadores e até mesmo nos meus hábitos de consumo.

Em conclusão, a pesquisa realizada não apenas contribui para o campo dos estudos de cultura visual e decolonialidade, mas também oferece um importante insight sobre a potência do videoclipe como ferramenta de resistência e afirmação cultural. Os videoclipes analisados, ao subverterem as imagens tradicionais e trazerem à tona as histórias e vozes dos povos afrodescendentes, indígenas e outras minorias da América Latina, abrem novos caminhos para a reflexão sobre identidade, poder e representatividade. Esse movimento não é apenas estético, mas possui um valor político significativo, pois ao modificar o olhar, esses videoclipes oferecem um espaço para que os povos latino-americanos possam se ver, reconhecer uns aos outros e celebrar a sua pluralidade, longe da perspectiva colonial que os impediu, por muito tempo, de ocupar o centro de suas próprias narrativas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, J. **Modos de Ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CHOCQUIBTOWN - De Donde Vengo Yo (Official Music Video). [s.l.]: Nacional Records, 2010. 1 vídeo (4:24 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>>. Acesso em: 11 jul. 2023.

COSTA, F. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p.17-52.

COSTA, V.; OLIVEIRA, E. De cidades e sociedades: estética, contextos e as tendências na representação urbana e da periferia em videoclipes da América Latina. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 2, n. 7, p. 177–203, 31 dez. 2017.

DAMIÁN Ortega on Controller of the Universe. [s.l.]: Cooper Hewitt, 2014. 1 vídeo (1:34 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ROWjynziY_M. Acesso em: 24 nov. 2024

EMICIDA Libre part. Ibeji. [s.l.]: Emicida, 2019. 1 vídeo (3:47 min). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=36QtCikBJt8>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Entrevista – BaianaSystem: “O artista é um ser político” – SCREAM & YELL. Disponível em: <<https://screamyell.com.br/site/2020/05/13/entrevista-baianasystem-o-artista-e-um-ser-politico/>>. Acesso em: 21 nov. 2023.

ESPANHOL, C. Saberes subalternizados da América Latina e o Pensamento de Fronteira. In: XVI Congresso Internacional do FoMerco, 2017, Salvador. **Anais do Fórum Universitário Mercosul - FoMerco**, 2017.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, A. Colonialismo, capitalismo e segmentaridade: nacionalismo e internacionalismo na teoria e política anticolonial e pós-colonial. **Sociedade e Estado**, v. 29, n. 1, p. 255–288, abr. 2014.

FUNK Rave (Official Music Video). [s.l.]: Anitta, 2023. 1 vídeo (2:37 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SmpNmsuNA2E>>. Acesso em: 11 jul. 2023.

GONZALEZ, L; RIOS, F; LIMA, M. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Editorial: Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUERRA - Residente (Video Oficial). [s.l.]: Residente, 2017. 1 vídeo (6:17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zl_GlPquEII> Acesso em: 3 mar. 2023.

HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

hooks, b. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LILA Downs - La Patria Madrina ft. Juanes. [s.l.]: Lila Downs, 2015. 1 vídeo (4:32 min). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=JCd8qo6sjlY>. Acesso em: 11 jul. 2023.

LOSING my religion. [s.l.]: Remhq, 2011. 1 vídeo (4:53 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwtdhWltSIg>. Acesso em: 7 jul. 2024.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 6 ed. São Paulo: Editora Senac, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad. In: MIGNOLO, Walter; SCHIWY, Freya; MALDONADO-TORRES, Nelson (orgs.). **Des-colonialidad del ser y del saber: (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia**. Buenos Aires: Del Signo, 2006

MELO, A. C.; SILVA, C. L. S. Cinema Brasileiro entre a lógica da colonialidade e as práticas decoloniais. In: Celso Luiz Prudente; Rogério de Almeida. (Org.). **Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens**. 1 ed. São Paulo: FEUSP, 2022, v. I, p. 59-78.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11–36, jul. 2003.

MIRZOEFF, N. **The right to look: A Counterhistory of Visuality**. Durham: Duke University Press, 2011.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> Acesso em: 07 jan. 2024.

MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture**. vol. 1, no. 2, 2002. p. 165.181.

MONTEIRO, A. M. A. O Primeiro Cinema: evolução em montagem nos filmes de Alice GuyBlaché. In: **SEJA - Gênero e Sexualidade no Audiovisual**, 2018, Goiânia. Anais do SEJA - Gênero e Sexualidade no Audiovisual, 2017. v. 1. p. 27-35.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

NÃO VOU Te deixar (Rainha Monarca Remix) - Gaby Amarantos FT Leona e MGZD [Videoclipe Oficial]. [s.l.]: Gaby Amarantos, 2023. 1 vídeo (4:39 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=suT1UjrQM7E>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

- OLIVA, R. **Interconexões De Poéticas Audiovisuais**. 1. Ed. Curitiba: Editora Appris, 2017.
- PAULO, João. **Teste de Atenção Seletiva**. [s.l.]: João Paulo, 2013. 1 vídeo (1:08 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LvusDjrYTf4&t=2s>>. Acesso em: 4 mar. 2023.
- PRYSTHON, A. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia**, vol. 1, no. 1, Jan.-June 2009, p. 79.
- QUENTAL, P. de A. A latinidade do Conceito de América Latina. **GEOgraphia**, v. 14, N° 27, 2012.
- QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. . Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449
- QUIJANO, A. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.
- RESIDENTE - **This is Not America (Official Video) ft. Ibeyi**. [s.l.]: Residente, 2014. 1 vídeo (4:09 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GK87AKIPyZY>>.
- RIBEIRO, D. **A América Latina existe?** Brasília: Editora UNB, 2010.
- SÁ, Simone Pereira de. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites das Redes Sociais. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016. <http://dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v19i3.5421>.
- SÉRVIO, P. P. P. O que estudam os estudos de cultura visual? **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, vol. 7, n.2, p. 196-215, mai./ago. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/revislav/article/view/12393>
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOARES, T. **A Estética do Videoclipe**. 1. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- TRUENO, Victor Heredia - Tierra Zanta (Video Oficial). [s.l.]: Trueno, 2022. 1 vídeo (5:37 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=POAdMW-4yfw>>.
- ZIBECHI, R. **Territorios de las periferias urbanas latinoamericanas**. Buenos Aires: Cooperativa de Trabajo Lavaca Ltd., 2008.