

42º Encontro Anual da ANPOCS

SPG40 - Sociologia das imagens e mídias audiovisuais: questões teóricas e práticas

Pelos caminhos da cidade:

representação social e estética da Amazônia contemporânea em videoclipes

SPG40 - Sociologia das imagens e mídias audiovisuais: questões teóricas e práticas

Pelos caminhos da cidade:

representação social e estética da Amazônia contemporânea em videoclipes

Resumo

Após o período colonial e acontecimentos sociais e políticos no século XX, a produção audiovisual da América Latina teve um maior número de registros de suas realidades cotidianas, configurado como o Nuevo Cine Latinoamericano. O movimento incluiu o Brasil e, em Belém do Pará, revelou-se em audiovisuais que têm a rua como cenário, espaço de símbolos e interpessoalidades, o que levanta a discussão do imaginário criado sobre a Amazônia, ainda repleto de colonialidades, na qual rios e florestas são as representações mais latentes, desconsiderando, muitas vezes, as variações possíveis dentro da região. Assim, tomando como partida videoclipes (dadas as suas particularidades enquanto audiovisual) que apresentem a categoria rua, pretende-se, através da etnografia, observar a cotidianidade dos locais neles representados, além do contato com quem os experiencia e com os produtores dos vídeos, a fim de compreender as percepções contemporâneas sobre os mesmos espaços.

ANTROPOLOGIA, AUDIOVISUAL E AMAZÔNIA

Discussões sobre a definição, surgimento, exposições e criações das diversas formas de arte já perduram há muito tempo, muitos dos questionamentos, inclusive, seguem sem resposta até hoje (como a clássica “o que é arte?”). Porém, se há consenso entre boa parte delas, é no sentido de admitir a arte enquanto produto social, uma forma de expressão. As intenções e compreensões a partir de cada arte, em geral, têm várias perspectivas, e isto faz parte da observação de minha pesquisa de dissertação.

Assim, para dar início aos pormenores da pesquisa, ressalto a importância de atentarmos para a arte como um resultado de vivências, históricos e reflexões individuais e coletivas em determinados contextos e/ou espaços. Sobre trabalhar academicamente a arte, Bakhtin argumenta:

A arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos as circunstâncias históricas e nas contingências sociais. (Bakhtin *apud* Shohat; Stam, 2006: 265)

A produção artística é uma forma de registro das percepções e experiências da cotidianidade. Assim, a observação do que as pessoas de uma cidade criam enquanto representações desta, nos dizem muito sobre a visão que estes habitantes têm de si e do seu entorno. Deste modo, a discussão que proponho converge com o que Bakhtin diz, visto que utilizo o audiovisual, componente do universo artístico, portanto, também parte da sociedade. Se considerada a função estética da arte frente à relações humanas coletivas, Mukarovsky, através de Paes Loureiro (2001: 87), diz que “influencia no processo formal de sua recepção fruidora social e individual”. Assim, do mesmo modo a formação das percepções de um grupo são por ele também formadas, construídas no âmbito do cotidiano. Segundo Barth:

É possível mostrar de forma razoável que muito do que os membros de um determinado grupo consideram como dados naturais é meramente um reflexo de seus próprios pressupostos. Essas pessoas, contudo, bem como qualquer um de nós, necessariamente agem e reagem de acordo com sua percepção do mundo, impregnando-o com o resultado de suas próprias construções. A realidade de todas as pessoas é composta de construções culturais, sustentadas de modo eficaz tanto pelo mútuo consentimento quanto por causas materiais inevitáveis. Este consentimento, ao que tudo indica, está inscrustado em representações coletivas: a linguagem, as categorias, os símbolos, os rituais e as instituições. (Barth, 2000: 111)

Estas construções sociais, no entanto, não ocorrem de forma harmoniosa, como bem sabemos. Conflitos, disputas e influências diversas fazem parte da constituição das características de grupos, seus indivíduos, os espaços que convivem e tudo que criam a partir disto. O período colonial é um destes momentos que se mostraram decisivos para a formação de comunidades e países do mundo inteiro, mas especificarei aqui o ocorrido com a América Latina, visto que é o lócus macro desta pesquisa.

As colonialidades foram e são basilares na construção de diversas localidades da América Latina, seja na estrutura de cidades, prédios e casas, na formação educacional e histórica ou, principalmente, no entendimento de seus habitantes sobre seu lugar no mundo. Imposições de hábitos, poder e cultura ecoam até hoje, formam discursos que perpetuam-se muitas vezes sem que notemos, impregnando de eurocentrismos nossa própria fala e histórico enquanto indivíduos e agentes latinoamericanos. Ella Shohat e Robert Stam discutem as consequências da dominação ocidental na contemporaneidade:

O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença. Os traços residuais de séculos

de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus (Shohat, Stam, 2006, p.20).

Para ir de encontro a este passado que insiste em se repetir com diferentes faces na contemporaneidade, é necessário não somente entender o que se passou, como assumir-se enquanto ente subalternizado e que precisa virar agente. A autora Gayatri Spivak destaca a importância da escolha da narrativa que legitimamos enquanto nossa história “oficial”. Assim, o interessante é que deixemos de utilizar e disseminar as “identidades nacionais forjadas” (1994) para prover espaços de falas para as vozes de grupos que não fazem parte do que ela chama de elite pós-colonial, com privilégios neste contexto.

Este tipo de influência é tão marcado que faz com que desconheçamos a nós mesmos, atitude sobre a qual Paes Loureiro afirma que somos transformados em “outros” pelo nosso próprio sistema escolar, não há um “nós”, tornamo-nos “colonizadores de nós mesmos” (1985: 117). Como cidadãos latinoamericanos, portamos características múltiplas, advindas de várias partes no mundo, desde nossas raízes diversas até as trocas que acontecem hoje de outras formas, seja pelas migrações, seja pela tecnologia ou qualquer outro modo que possibilite a troca de informações. As percepções que temos de nós mesmos segundo esse histórico e do nosso entorno são, portanto, influenciadas por esses fatores e perpassadas para os hábitos, atividades cotidianas e produções artísticas, explicando a variedade de representações de si e do outro. É então este meu questionamento primeiro de pesquisa: a formação da percepção.

Adentrando geograficamente a América Latina, a Região Amazônica figura como um considerável exemplar de formação de percepção mediada por fatores da colonização. Sua formação imagética tem aspectos que se repetem com frequência no entendimento coletivo, que denotam um lugar uniforme (ainda que com sua extensão que atravessa fronteiras nacionais e internacionais). Em geral, quando fala-se de Amazônia, os primeiros desencadeamentos são de: florestas abundantes, natureza, rios, animais selvagens, dentre outros fatores relacionados que ajudam a compor este imaginário. Estas são as características diretamente relacionadas e que acabam por desconsiderar a complexidade da região, que Michael Rogin (1996) chama de “excesso de valor

simbólico”¹, tornando as identidades rasas, e que George Marcus (1991) diz operar enquanto marcador da identidade de um povo, formado majoritariamente por quem tem um olhar superficial, estrangeirista simplificando-o. Ambos os autores caracterizam essa formação de percepções possíveis devido à herança que o colonialismo deixou, que impregna o cotidiano e o modo de conviver socialmente com estas informações superficiais e pré-concebidas, em sua maioria, o que diminui a importância das nuances diversas presentes nesta região. O grande número de atributos que cada cidade, cada grupo social, cada tempo confere à localidade macro “Amazônia” é passível de inúmeras análises e reflexões.

Este tipo de “achatamento” identitário pode ter surgido à época das grandes navegações, a partir dos relatos daqueles que aqui chegaram, desfrutaram do que o país oferecia e, surpresos com alguns destes aspectos, colocaram suas experiências e percepções em descrições, hoje históricos, que nortearam e norteiam ainda a construção da imagem sobre o país e, marcadamente, da Região Amazônica. Ainda que se imagine que as concepções originadas na época tenham ficado no passado colonial, mídias, literaturas, artes nos demonstram o contrário.

Canclini diz que “Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (1998: 151). Para vislumbrar estas percepções, enveredo pelo campo artístico, resultado de compreensões de indivíduos e interações com outras pessoas e espaços. A arte carrega laços como política, relações interpessoais, o tempo (em suas diversas acepções), situações sociais, experiências cotidianas, dentre tantos outros, é registro de opiniões, vivências sociais. Portanto, enquanto produto cultural, tomo o audiovisual como base para compreender as representações criadas sobre e a partir de um espaço.

Deste modo, a presente pesquisa vai de encontro ao simbólico amazônico comum e busca observar outras camadas desta região conhecida por suas florestas. A Amazônia urbana é, ainda, pouco explorada, se considerarmos os diversos tipos de produções feitas sobre a região (na literatura, nas artes visuais, na música, no meio jornalístico, nas artes plásticas, etc). O “exótico” da natureza, em geral, é mais atraente

¹ Ver mais em “*Blackface, White Noise*” (1996), de Michael Rogin.

para ser abordado. No entanto, ao atentarmos ainda que rapidamente para o aspecto urbano da Região Amazônica, nota-se o quanto suas ruas, seus imóveis, prédios históricos, relações comerciais, crescimento desordenado de algumas metrópoles, dentre outras estruturas, registram trechos importantes do histórico local que vêm sendo desvalorizados e/ou pouco debatidos. Segundo Magnani (1996: 03), estudar este urbano, ainda que se faça parte dele, possibilita o encontro de uma “uma imensa diversidade de personagens, comportamentos, hábitos, crenças, valores”, observado neste trabalho. Para tanto, ao saber que a imagem difundida Brasil e mundo afora pouco mudou no decorrer dos anos sobre a região e sua urbe (a tomar por exemplos que vão desde a mídia jornalística² à de entretenimento), a pesquisa se volta para quem capta essa cidade contemporânea através de câmeras, quem canta, quem assiste e quem pode vir a inspirar a música ou o vídeo. O que a arte, mais especificamente o audiovisual, tem mostrado sobre a Amazônia?

Precisamente pela já mencionada complexidade da Região Amazônica, fez-se necessário estabelecer um recorte geográfico para que a pesquisa tivesse continuidade. Assim, trabalho com a cidade de Belém do Pará, onde habito, e que é uma das capitais amazônicas que passa pelo processo de exotização de sua imagem. Além do período colonial, o histórico de Belém desvela a base desta colonialidade. “Paris n’América” durante a *Belle Époque*, a era da Borracha, a cidade recebia influência direta da Europa, desde referências arquitetônicas até as vestimentas de homens e mulheres abastados, passando pela tecnologia, que permitiu não só que Belém tivesse um dos primeiros cinemas de rua do Brasil, o Cine Olympia (ainda em funcionamento), mas também que fossem realizados filmes que apresentassem a cotidianidade amazônica para quem a desconhecia. Um dos importantes expoentes da época foi por Silvino Santos³, que documentou a região (Manaus era seu cenário mais frequente) no início do século XX, as atividades da cidade e as ribeirinhas. Seu filme mais conhecido, “No Paiz das Amazonas” (1912)⁴ foi exibido também na Europa, uma das formas de manter a

² Ver mais sobre a imagem da Amazônia no telejornalismo em “‘À sombra da floresta’: os sujeitos amazônicos entre estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo”, Vânia Costa, 2011.

³ Português, Silvino Santos veio ao Brasil, mais especificamente para a Amazônia, onde descobriu e desenvolveu a cinematografia. Breve biografia sobre o cineasta disponível em: <<http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=250>> Acesso em 25 jun. 2017.

⁴ “No Paiz das Amazonas (Joaquim Gonçalves de Araújo e Silvino Santos 1922) – Documentário”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DNc6-dMRqq4>> Acesso em 21 jan. 2016

metrópole atualizada sobre a colônia e apresentar este universo “distante” (nas diversas acepções que o termo pode ter). No entanto, em decorrência da queda de interesse pelo látex na região e de seus consequentes investimentos, o audiovisual não pôde manter-se com a mesma intensidade. Deste modo, até o início do século XXI as produções deste tipo da e na Amazônia foram escassas. Cinemas de rua, cineclubes, atuação frequente de crítica de cinema, Belém já teve mais proximidade com a conhecida 7ª arte. Na virada do século XX para o XXI, porém, existem registros de uma certa retomada da produção audiovisual local que perdura até hoje, intensificando-se com a formação de profissionais, incentivos governamentais e privados e exploração de outros suportes e mídias para alcançar públicos.

Deste modo, a intenção da minha pesquisa é investigar quais as percepções contemporâneas que os belenenses têm de si e da própria cidade de Belém do Pará. Capital do estado e uma metrópole, ainda assim, Belém não escapa da exotização. Por isso, abordo seu viés citadino bem menos conhecido como forma de contrapor à imagem idílica de natureza. Busco, então, no amplo campo do audiovisual, trabalhar com videoclipes que mostram a Belém contemporânea como ponto inicial de minhas observações.

Os estudos em ou sobre audiovisual usualmente se referem à análises que repousam comentários sobre desvendar significados ou intenções de determinada(s) obra(s) no que tange às linguagens utilizadas, roteiro, implicações fotográficas, ou atuações, por exemplo. Por outro lado, a crítica às temáticas abordadas, construções da narrativa, entre outros fatores, dentro de um universo que abarca o que é chamado de análise fílmica (Aumont, 1995), que compete ao processo de pré-produção, de feitura ou de distribuição do filme/vídeo.

Ao assumir o audiovisual dentro de uma pesquisa no campo das ciências sociais, principalmente em meu campo de estudos atual, que é o da antropologia, outro caminho naturalizado é o do uso etnográfico. A imagem e o áudio figuraram (e ainda figuram, com frequência), enquanto ferramentas de captação de situações, atividades, comunidades, registro de campo ou mesmo um material documental de apoio ao texto, recorrentemente o produto final e principal, como apontado no livro “Antropologia e Imagem” (2006) de Andréa Barbosa e Edgar T. Cunha. Segundo os autores:

O que está em jogo é a análise de imagens e discursos visuais produzidos no âmbito de uma cultura, como uma possibilidade para dialogar com as regras e

os códigos dessa cultura. Imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos (Barbosa e Cunha, 2006: 53-54)

Ao longo do tempo, a união entre antropologia e audiovisual teve suas modificações e, como dito acima, as imagens tornaram-se, também, um meio de acesso. Aqui, tomo o audiovisual não como material auxiliar, mas como suporte de percepções sociais sobre uma cidade. Através da escolha de videoclipes que tenham ruas de Belém do Pará como cenário principal, pretendo chegar à pessoas, interesse principal do campo antropológico. Músicos/bandas/grupos das músicas cantadas nos vídeos, os diretores e pessoas que convivem nos espaços filmados são meus interlocutores nesta busca. Enquanto habitantes da cidade, a intenção principal é que eu consiga alcançar as percepções existentes hoje sobre Belém, enquanto uma cidade localizada na Amazônia, se as pessoas reconhecem esta urbe cotidiana quando veem um produto criado por pessoas que vivem também nesta cidade. É diferente do olhar de alguém que vem de fora e registra, por vezes, os mesmos espaços? Como estamos nos representando?

Se analisado em um aspecto macro, nos anos 1960 e 1970 a América Latina passava pelo surgimento do movimento chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, em meio a guerrilhas e movimentos políticos, a classe artística pôde reagir através da veiculação de ideologias e pensamentos filosóficos/políticos nos cinemas (PRYSTHON, 2009), sendo capaz de tratar suas próprias temáticas e retratar seus espaços ao seu modo, indo de encontro às criações estrangeiras.

O conceito de Terceiro-Mundo serve a partir dos anos 60 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea – para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. Os processos de descolônização, de conscientização social e de luta política desencadeados no globo ao longo deste período (deste estendido 1968) não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também numa reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Reafirmamos, então, que uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas implicações) foi a própria constituição da idéia de Terceiro Cinema. (Prysthon, 2009: 82)

Considerando a crescente na produção e consumo audiovisual nas últimas décadas, o próprio amazônida passou a filmar sua cotidianidade, podendo então eleger o modo como aborda os enredos, os personagens e o espaço. Passou a olhar para si próprio e representar isto. Em um contexto latino, pode-se considerar o que para Homi Bhabha é uma textualidade simbólica criada no âmbito da sobrevivência social, a partir da

experiência afetiva da marginalidade (2003: 240-241). Logo, é imperativo que saibamos como as sociedades representadas se percebem nas produções mais recentes, compreender o breve panorama de representações da cidade, olhar para as pessoas que convivem e transformam o espaço pode nos dar alicerces para compreender seu entendimento de si e do outro, no contexto em que vivem.

Neste sentido, os videoclipes, gênero do audiovisual ainda pouco debatido academicamente, possibilitam, por suas características peculiares, entrever uma gama de elementos que podem dar indícios para alcançar as discussões deste estudo. Sobre trabalhar com áudio e vídeo, Thiago Soares (2006) ressalta que devem ser igualmente observados, tratando-se de um videoclipe em que, de maneira geral, ambos importam do mesmo modo. Criado com objetivo de divulgação da música e da imagem de artistas, o videoclipe passou por fases em que era promocional ou o registro de uma apresentação, sendo a montagem e o ritmo as peças-chave para este tipo de vídeo⁵. O diferencial do videoclipe deve ser respeitado e atentamente observado desde a produção até sua divulgação, segundo Bryan:

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 telefone 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 qualidade. (Bryan, 2009)⁶

Sendo a análise de obras um estudo além da estética, alcançando as condições textuais e extratextuais (CANCLINI, 1998), justifica-se aqui a importância do olhar para o audiovisual e o que compõe seu entorno. Atentar para a cidade retratada também é pensar a formação da mesma e de quem nela vive. Assim, proponho diálogos entre autores e conceitos e também entre as antropologias da imagem e do cinema, é possível pensar os vídeos escolhidos a partir de uma perspectiva de análise específica do audiovisual. Sobre as realidades urbanas da América Latina no final do século XX, Canclini fala da Cidade do México como um exemplo das novas configurações das cidades e que serve para a maioria das outras capitais latinas:

As grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático e por um

⁵ Mais sobre a história, o desenvolvimento e a estética dos videoclipes em “Videoclipe: o elogio da desarmonia”, de Thiago Soares, 2012.

⁶ Entrevista de Guilherme Bryan disponível em: <www.revistapontocom.org.br/edicoes-antteriores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe> Acesso em 25 jun. 2016.

multiculturalismo conflitante, são o cenário em que melhor se manifesta o declínio das metanarrativas históricas, das utopias que imaginaram um desenvolvimento humano ascendente e coeso através do tempo. Mesmo nas cidades carregadas de signos do passado, como a capital mexicana, o encolhimento do presente e a perplexidade diante do devir incontável reduzem as experiências temporais e privilegiam as conexões simultâneas no espaço. (Canclini, 1998: 130)

A rua apresenta-se enquanto significativo espaço nas produções latinas, com a visualização das cidades e a proximidade com as convivências que nelas ocorrem. Seja mostrando periferias ou cidades com crescimento desordenado, seja mostrando o urbano amazônica, que se mistura à floresta, elementos do que se entende enquanto “subdesenvolvimento”, na América Latina constituem suas tantas características que dão expressividade ao espaço enquanto “lugar-paisagem” que, segundo Elizabeth Jacob:

O lugar-paisagem é então um espaço específico, diferenciado da locação ou do estúdio em si. Nem toda montagem cenográfica, uso de locações ou externas, envolve a construção deste tipo específico de espacialidade. O lugar-paisagem não é um lugar dado, um ponto de partida (como as externas ou locações podem ser). Ele é a construção de um espaço paisagístico específico na medida que é criado com objetivos técnicos e estéticos pré-determinados. Ele pode ter uma paisagem natural como ponto de origem, mas o que o caracteriza é o processo de transformações por ele sofrido a fim de torná-lo expressivo, ou seja, de torná-lo capaz de atender as intenções plásticas e dramáticas desejadas. (Jacob, 2006:14)

As relações que ocorrem em um espaço o tornam passível de significações. Em constante transformação por diversos fatores, cujo principal é a ação das sociedades que no entorno convivem, é marca dos costumes, das diversas atividades que com ele e nele ocorrem. Quem habita, transita, trabalha, convive neste lugar, guarda algum tipo de contato ou vínculo com o mesmo, “permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização” (DAMATTA, 1997, p.36). Ainda sobre espaço, o autor diz que

O fato é que tempo e espaço constroem e, ao mesmo tempo, são construídos pela sociedade dos homens. Sobretudo o tempo que é e simultaneamente passa, confundindo a nossa sensibilidade e, ao mesmo tempo, obrigando a sua elaboração sociológica. Por tudo isso, não há sistema social onde não exista uma noção de tempo e outra de espaço. E mais: em muitas sociedades, os dois conceitos se confundem e operam dentro de uma gradação complexa. (DaMatta, 1997: 30)

A construção simultânea e a proximidade de conceituação de tempo e espaço

demonstram também como seus passantes, habitantes, podem agir em relação a cada um. A partir de um sentido arqueológico e observável nas obras audiovisuais, as paisagens são entidades físicas e culturais (Smith, 2014), resultantes da ação humana e, simultaneamente, agentes. Observar o espaço possibilita, então, o conhecimento dos comportamentos dos indivíduos que por eles passaram, a partir de seus rastros deixados. Monica Smith diz que

A phenomenological approach builds from theories of agency and individualism but also allows for collective dynamics and change over time in ways that enable archaeologists to identify testable propositions. Archaeologists have increasingly focused on understanding both daily life and extraordinary events through their material signatures, including pedestrian movements (Branting 2004), foodways (Klarich 2010), the formation of neighborhoods (Laurence 1994, Keith 2003), the development of suburbs (Chase & Chase 2007), and the sensory experience of colonialism and conquest (Acuto et al. 2012). (Smith, 2014: 310)⁷

Contexto este em que enquadra-se Belém, cidade cujas experiências são formadas por relações sociais características. No espaço citadino ocorrem desde trocas religiosas, como na época do Círio de Nossa Senhora de Nazaré⁸, trocas econômicas, como as vendas de alguns objetos pelas calçadas, o Arrastão do Pavulagem⁹, que toma as ruas com músicas e danças, ou o hábito de alimentar-se na rua. As intersubjetividades ocorrem nos espaços comuns, que podem ser ressignificados dependendo da época ou de quem neles interagem. Em um âmbito local, observa-se em produtos audiovisuais dos últimos anos recessivas referencialidades ao espaço, como forma de pertencimento,

⁷ Uma abordagem fenomenológica se baseia em teorias de agência e individualismo, mas também permite dinâmicas coletivas e mudanças ao longo do tempo de forma que os arqueólogos possam identificar proposições testáveis. Os arqueólogos se concentraram cada vez mais na compreensão tanto da vida diária como de eventos extraordinários através de assinaturas materiais, incluindo movimentos de pedestres (Branting 2004), alimentos (Klarich 2010), a formação de bairros (Laurence 1994, Keith, 2003), o desenvolvimento dos subúrbios (Chase & Chase 2007) e a experiência sensorial do colonialismo e da conquista (Acuto et al., 2012). (Smith, 2014: 310)

⁸ A maior procissão religiosa realizada no Brasil, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré acontece no segundo domingo de outubro, em Belém do Pará, desde 1793. Com público estimado de 2 milhões de pessoas que caminham pelas ruas da capital paraense em homenagem à padroeira. Por sua grandiosidade e simbolismo, o Círio foi registrado, em setembro de 2004, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial. O dossiê completo sobre o Círio de Nazaré está disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf>. Acesso em 12 de setembro de 2017.

⁹ Organizados pelo Instituto Arraial do Pavulagem, os cortejos que tomam as ruas de Belém em diferentes períodos do ano, com o objetivo de fortalecer e dar continuidade a saberes orais que homenageiam festividades típicas como o Círio e a quadra junina com danças, cantos e sua linguagem. Ver mais em: <www.pavulagem.org/instituto/> Acesso em 13 out. 2017.

cenário cotidiano, lugar de trânsito ou vizinhança. Tanto no formato de curtas-metragens, em que diretores como Jorane Castro, Fernando Segtowick e Roger Elarrat registram diversas “Beléns” coexistentes (com projeções para além do estado ou país), quanto em outros formatos, como o videoclipe.

Neste trabalho, observo *através de* (GEERTZ, 2008) videoclipes as experimentações frente a produções com olhares belemenses. Mais fluido, este formato tem filmagem, divulgação e consumo diferentes, como destacado por Bryan (TADEU, 2009). Seu tempo de produção em geral é consideravelmente menor e seu público é expansível, assim como o consumo, que vai da Tv ao smartphone. A liberdade criativa do videoclipe possibilita criações que vão do documental ao ficcional, utilizando diversos recursos artísticos para passar a mensagem desejada e, assim, o que interessa para a pesquisa é: por que escolher a rua como cenário frequente quando as opções são vastas?

Representações de Belém como as da banda Madame Saatan, com a cidade santa e profana em “Vela”, das ruas e personagens da Cidade Velha em “Oswald Canibal” de Henry Burnett, das interações com e nos bairros periféricos de Gaby Amarantos em “Live in Jurunas” ou “Guamá Sound System”, da Lauvaite Penoso, são registros citadinos que vão de encontro aos desencadeamentos simbólicos comuns quando se trata de uma cidade da região Amazônica. Através da rua e suas configurações em um produto audiovisual temos as interações que nelas ocorrem, tanto no que tange às trocas entre pessoas, como pessoa x espaço. A rua por vezes é cenário mas, em tantas outras, comporta-se como um personagem, interferindo e caracterizando os enredos.

Dentro deste recorte de Belém e da observação de videoclipes, minha atenção volta-se para aqueles que, além de se passarem na capital paraense, devem ter suas ruas, o espaço urbano, como cenário principal. Desde o princípio desta pesquisa pretendo, então, lançar-me em busca de paisagens que, à primeira vista, desvanesçam a imagem-padrão do que seria uma cidade localizada na Amazônia. Parto do princípio de que existe outro lado dessa Belém midiaticizada sendo mostrado para, então, questionar quais são as perspectivas realmente reconhecidas.

Ao listar os videoclipes que se enquadram nas características buscadas para esta pesquisa, encontrei um número considerável que se adequaria ao escopo, no entanto, dada a necessidade de delimitar o campo e de aprofundar o diálogo com os interlocutores de cada vídeo, delineei critérios para escolher os que seriam trabalhados nesta pesquisa: Além de buscar a rua belenense como cenário principal, ser de banda/músico/grupo local

e também ter direção belenense, busquei, pela ambivalência dos videoclipes, como já ressaltado, não trabalhar com vídeos cuja música seja uma regravação ou versão, que notei ser muito frequente nas produções mais recentes. A partir disto, como ainda continuava com um grande número de vídeos, resolvi trabalhar com representantes de cada contexto, por exemplo: há vários videoclipes que foram filmados no Mercado do Ver-o-Peso, logo, escolhi apenas um deles para a pesquisa. O mesmo foi aplicado para videoclipes filmados em locais considerados periféricos, também. Apresento brevemente a seguir cada um dos videoclipes e suas particularidades:

1) “Velocidade do Eletro”

Filmado no centro comercial de Belém, o vídeo da Gang do Eletro foi filmado por Brunno Regis e Carol Matos, no ano de 2013. Os integrantes da banda de tecnomelody andam por entre barracas, vendedores ambulantes e lojas, cantando e dançando com quem corresponde aos movimentos do ritmo, em “Velocidade do Eletro”¹⁰.

Figura 1 – Quadros do videoclipe “Velocidade do Eletro”



Fonte: <https://youtu.be/AGTZ5CBBLso>

*Vamos lá, vamos lá ver a galera delirar
É na batida do eletro, é nessa onda que eu vou*

¹⁰ Videoclipe “Velocidade do Eletro”, do grupo Gang do Eletro. Disponível em < <https://youtu.be/AGTZ5CBBLso>> Acesso em 20 mai. 2017.

Chegou velocidade pra galera do setor

Essa onda desguiada

Sacode a cidade

Te prepara meu amor que vai rolar velocidade

Na imagem, o sol de Belém, as placas das lojas e seus produtos, os rostos curiosos assistindo a um fenômeno pouco comum nesta área, que é a filmagem, nestas estreitas ruas e em horário de grande movimentação. Na letra, expressões que aproximam o público do ritmo cantado, como em “Chegou velocidade pra galera do setor” e o ritmo que incita seus ouvintes à dança.

Maderito, integrante do grupo, mencionou que as filmagens em lugares com público, como no centro comercial, são a preferência da Gang do Eletro, que, segundo ele, faz música periférica. Uma carreira construída em bairros considerados perigosos e populosos da cidade, com um ritmo nascido e tocado em festas de aparelhagem e espalhados através da pirataria, mas que fez com que o grupo alcançasse reconhecimento nacional e internacional, o que, para eles, é motivo de muito orgulho.

2) Oswald Canibal

A Cidade Velha é o cenário de “Oswald Canibal”¹¹, filmado no ano de 2014, em que Henry Burnett canta uma Belém cujas transformações em relação a um passado idílico já não condizem com o que se nota na contemporaneidade.

Até você, Canibal, daria risada

E passaria aperto nessa selva magricela

Por aqui o pessoal ainda abre a janela

E não vê que é o mesmo que abrir um jornal

Figura 2 – Quadros do videoclipe “Oswald Canibal”

¹¹ Videoclipe “Oswald Canibal”, do músico Henry Burnett. Disponível em <<https://youtu.be/zMfiV0RnY68>> Acesso em 14 jan. 2016.



Fonte: <https://youtu.be/zMfiV0RnY68>

O videoclipe dirigido por Rodolfo Pereira mostra alguns destes personagens comuns pelas redondezas deste bairro: jovens consumindo bebidas e drogas, garotas de programa, um bêbado. A arquitetura de algumas casas ainda mantém algumas características coloniais, outras partes, são muros pichados, lixo pelo chão, retratos de uma cidade abandonada. Segundo Milton, morador de uma das casas que aparecem no vídeo, são personagens que realmente fazem parte do contexto dos bairros da Campina e da Cidade Velha, vizinhos, apesar de ter maior fluxo em ruas de escoamento de carros.

3) “Live In Jurunas”

Gaby Amarantos, dirigida por Priscilla Brasil e Vincent Moon, filmou o show aberto “Live In Jurunas”¹² em um palco em frente à casa que morava, no referido bairro belenense, considerado periférico na cidade.

Figura 3 – Quadros do show “Live In Jurunas”

¹² Playlist com as faixas de “Live in Jurunas”, de Gaby Amarantos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmVgB5jJHUPAgTFruEJ4S0Sn1Ajfw20ta>> Acesso em 13 fev. 2018.



Fonte: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmVgB5jJHUPAgTFruEJ4S0Sn1Ajfw20ta>

Com cunho documental, intercalado com as músicas, existem cenas do cotidiano das proximidades. Filmado em 2011, são mostradas cenas do show sendo anunciado por carros-som, pessoas andando nas ruas, carrinho de bebê, entre outras atividades corriqueiras. No site de compartilhamento de vídeos YouTube, no canal da cantora, existe a versão completa, com o show na íntegra, e também a versão de cada faixa cantada no show como um videoclipe isolado, resultando em sete vídeos musicais, o que possibilita duas formas diferentes de consumo e compartilhamento e, por isso, incluso nesta pesquisa.

4) “Devorados”

Filmado por entre palafitas da Comunidade da Vila da Barca, o videoclipe¹³ da banda de *heavy metal* Madame Saatan foi filmado em 2007, dirigido por Priscilla Brasil.

Figura 4 – Quadros do videoclipe “Devorados”



Fonte: <https://youtu.be/oCXzsldeKS0>

*A noite acordam e são devorados
Eles os mesmo, as ruas, as horas
Sentem o que acham que existe*

¹³ Videoclipe “Devorados”, da banda Madame Saatan. Disponível em < <https://youtu.be/oCXzsldeKS0>>
Acesso em 28 mai. de 2017.

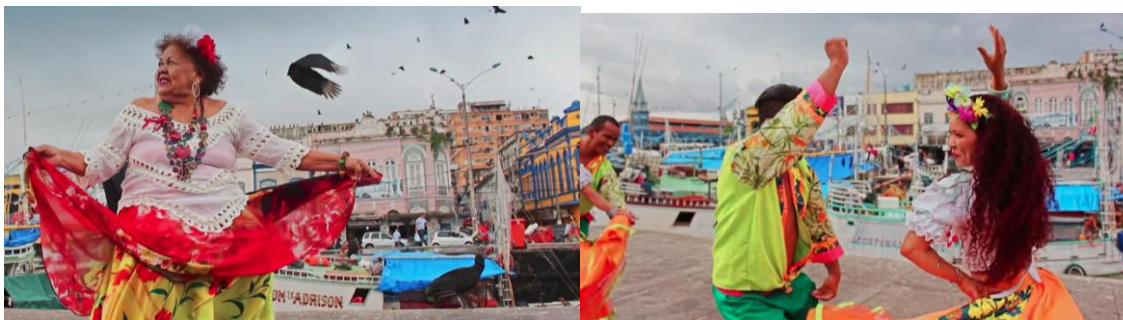
*Por que temem e não descobrem
Desespero, ordem das almas insones
Fingem e costumam estar*

Cenas do cotidiano do local são mostradas: pessoas nas portas de suas casas, mulheres fazendo as unhas, crianças brincam de empinar pipa, correm por entre as tábuas de madeira, suas “ruas”, jogam-se no rio. A presença da polícia e o trecho cantado “Desespero, ordem das almas insones”, são exemplo dessa realidade que foi cantada pela banda, em que seus personagens convivem todos os dias.

5) “No Meio do Pitiú”

Em seu primeiro videoclipe¹⁴, Dona Onete canta carimbó em alguns pontos do mais conhecido e mais registrado complexo turístico de Belém: O Mercado do Ver-o-Peso. Acompanhada por dançarinos de carimbó, balança sua saia enquanto relata a ida e volta de um urubu ao seu lugar de origem, no Ver-o-Peso, no meio do “pitiú”, que é uma expressão usada para caracterizar o cheiro predominante por toda a área onde ocorre a chegada, tratamento e venda de peixes.

Figura 5 – Quadros do videoclipe “No Meio do Pitiú”



Fonte: <https://youtu.be/CkFpmCP-R04>

No meio do Pitiú, no meio do Pitiú (...)

*Eu fui cantar carimbó
Lá no Ver-o-Peso
Urubu sobrevoando
Eu logo pude prever
Parece que vai chover
Parece que vai chover*

¹⁴ Videoclipe “No Meio do Pitiú”, da cantora Dona Onete. Disponível em <<https://youtu.be/CkFpmCP-R04>> Acesso em 15 dez. 2017.

*Depois que a chuva passar
Vou cantar carimbó pra você*

As cores das vestimentas tanto da cantora, quanto dos dançarinos de carimbó são bastante chamativas, remetendo à dinâmica do ritmo. Os urubus e a localidade, que permite entrever os barcos ancorados, bem como seus vendedores, que tratam e vendem peixes dizem muito sobre algumas características comuns ao cotidiano paraense, assim como o costume de saber da chuva comum a partir do vôo dos urubus. O ritmo do carimbó, em geral, entrega isto: arranjos dançantes e letras que falem da própria dança ou situações costumeiras. Para o diretor do videoclipe, Leonardo, montar e mostrar imagens exatamente como foram cantadas, conferem ao vídeo um certo “realismo fantástico”. São pontos que acontecem todos os dias, como a venda de peixes, aliados a um grupo de carimbó, que não é corriqueiro naquele contexto, lugar e da forma representada.

6) “Vela”

Segundo videoclipe da banda Madame Saatan selecionado, o “Vela”¹⁵ também foi dirigido por Priscilla Brasil, no ano de 2009. Desta vez, durante a Trasladação, procissão que faz parte da programação do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, maior festejo católico do Brasil. A caminhada de fiéis acontece durante a noite do sábado que antecede a procissão principal teve a vela como protagonista deste vídeo.

Figura 6 – Quadros do videoclipe “Vela”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MjF9zax5d40>

*Na hora divina da vida mundana
Fogos nas fitas em braços
Que acendem velas pra Deus, Diabo
Rezam e dançam o Auto do Céu*

¹⁵ Videoclipe “Vela”, da banda Madame Saatan. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MjF9zax5d40> Acessado em 09 jul. 2017

Profano circo, sagrada força

Ninguém dorme

Antes bebe com entidades e santos

Só dança quando passa a última vela chorando

Lançar na rua os fogos

Dormir noite de mantos

Chorar, enquanto gente

Que passa, reza e chove

Enfim soltar cordões de pássaros

Deixar que ateu até seja

Ninguém está condenado

Ninguém está aprovado

No meio da procissão, como uma fiel, a cantora Sammliz, vocalista da banda, carrega uma vela. Ao mesmo tempo, as luzes da Berlinda que leva a santa são um ponto luminoso indicativo da fé, em contraponto com o fogo e as velas da Festa da Chiquita, programação que já tradicionalmente faz parte dos festejos da época, mas que possui teor “profano”, sendo um show logo após a procissão que é feita para o público LGBT desde a década de 1970. Há divino e mundano junto, é Deus e Diabo na mesma procissão

INTERLOCUÇÕES E REPRESENTAÇÕES

Ouvir diretores e músicos sobre a concepção e suas escolhas estéticas para cada um dos vídeos escolhidos me permite vislumbrar a percepção que se tem hoje em dia dessas cotidianidades e destes espaços belemenses, que são transpostos em vídeos que podem alcançar públicos diversos. Por outro lado, saber se esta Belém representada é reconhecível na cotidianidade é igualmente importante, assim, dialogo com uma amostra de quem convive no dia-a-dia destes locais escolhidos como cenários para os videoclipes locais.

Conforme dito anteriormente, o momento de interações com os interlocutores dos videoclipes se dá em diferentes espaços. Tenho realizado a observação participante, me encaminhando até os locais de filmagem de cada videoclipe, contemplo as interações que neles ocorrem, seja atividade comercial, no caso do Mercado do Ver-o-Peso, seja interações de vizinhanças, como no caso do bairro da Cidade Velha, posteriormente, me aproximo de alguém para iniciar uma conversa sobre filmagens nos arredores, sobre o que consomem da cultura local, dentre outras perguntas, a fim de saber suas viões sobre.

No caso dos músicos e diretores, a entrevista marcada com antecedência tem sido a forma utilizada visto que todos têm pouco tempo para dispôr para entrevistas e, alguns, residem hoje fora de Belém, logo, preciso utilizar recursos que consigam dar conta da disponibilidade deles de forma satisfatória.

A partir do que tenho observado, é curioso notar como a percepção do espaço de quem convive nele e com ele tem divergências no nível da “representação do real”. Quando questiono alguma das pessoas que convivem nos espaços sobre o que é mostrado e o que elas vêem todos os dias, existem respostas referentes à prefeitura do estado, ao lixo presente nas ruas, o descaso de quem usufrui ou passa por estes espaços. Enquanto eu busco um real representativo do cotidiano, elas falam sobre instâncias outras, além de sempre darem indicativos que acompanham o que é filmado (em relação a jornais locais, comerciais, novelas ou mesmo filmagens em que participam) e logo dão sua opinião.

Afinal, de que forma a arte pode agir nestes contextos? Pois afirmo, a partir de Jodelet que:

Les instances et relais institutionnels, les réseaux de communication médiatiques ou informels interviennent dans leur élaboration, ouvrant la voie à des processus d'influence, voire de manipulation sociale - et nous verrons qu'il s'agit là de facteurs déterminants dans la construction représentative. Ces représentations forment système et donnent lieu à des “théories” spontanées, versions de la réalité qu'incarnent des images ou que condensent des mots, les uns et les autres chargés de significations - et nous verrons qu'il s'agit là des états qu'appréhende l'étude scientifique des représentations sociales. Enfin, à travers ces diverses significations, les représentations expriment ceux (individus ou groupes) qui les forgent et donnent de l'objet qu'elles représentent une définition spécifique. Ces définitions partagées par les membres d'un même groupe construisent une vision consensuelle de la réalité pour ce groupe. Cette vision, qui peut entrer en conflit avec celle d'autres groupes, est un guide pour les actions et échanges quotidiens - et nous verrons qu'il s'agit là des fonctions et de la dynamique sociales des représentations. (Jodelet, 2003: 52)¹⁶

¹⁶ “Instituições e redes institucionais, mídia ou redes informais de comunicação estão envolvidas em seu desenvolvimento, abrindo caminho para processos de influência, até mesmo de manipulação social - e veremos que esses são fatores determinantes na construção representativa. Essas representações formam um sistema e dão origem a "teorias" espontâneas, versões da realidade incorporadas em imagens ou palavras condensadas, cada uma carregada de significados - e veremos que são estados que o estudo científico das representações sociais apreende. Finalmente, através destes vários significados, as representações expressam aquelas (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão ao objeto que elas representam uma definição específica. Essas definições compartilhadas por membros do mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Essa visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas diárias - e veremos que essas são as funções sociais e a dinâmica das representações. (Jodelet, 2003: 52)” Tradução livre da autora.

No decorrer do diálogo com os interlocutores, torna-se cada vez mais nítida essa construção da representação, as ““théories” spontanées”. Se consideradas as imagens superficiais e exotizadas já feitas, nota-se que são justamente as “versões da realidade incorporadas em imagens ou palavras condensadas, cada uma carregada de significados”, conferindo uma “definição específica”, como definido por Jodelet. São delimitações que são colocadas em contato com outros grupos ao mesmo tempo que servem para definir o grupo de origem.

Assim como a questão identitária, termo já tão criticado no âmbito das ciências sociais, tem, em Agier, uma conceituação que, ao meu ver, encaixa-se melhor no contexto desta pesquisa:

De acordo com a abordagem contextual, não existe definição de identidade em si mesma. Os processos identitários não existem fora de contexto, são sempre relativos a algo específico que está em jogo” (Barth, 1969; Cohen, 1974). (...) o processo identitário, enquanto dependente da relação com os outros (sob a forma de encontros, conflitos, alianças etc.), é o que torna problemática a cultura e, no final das contas, a transforma. (Agier, 2001: 9-10)

Sobre os locais escolhidos para serem os cenários dos videoclipes, todos fazem parte da Região Metropolitana de Belém e, um ponto observado é que a maioria deles foi filmada em áreas consideradas periféricas da cidade, seja por serem bairros populosos, seja pela quantidade de relatos de violência. O que leva à discussão da escolha dos lugares, questão que repasso aos músicos/bandas/grupos e direção geral do videoclipe, sobre o que os motivou a utilizar estes espaços. Alguns são mais familiarizados com os espaços, outros tiveram vontade de captar determinada localidade pelo que ela conferia à canção, por exemplo.

Leonardo, que dirigiu o videoclipe da Dona Onete e é um dos produtores mais ativos da atualidade no cenário audiovisual local, principalmente o voltado para vídeos musicais, relatou sua preferência da rua enquanto cenário dos videoclipes e séries que dirige e/ou produz. Segundo ele, a troca que ocorre com as pessoas que já convivem nestas/com estas ruas é não só genuína como enriquecedora para o que ele quer mostrar. Diferente das grandes produções nacionais que chegam para filmar no Ver-o-Peso, por exemplo, Leonardo opta em conversar com as pessoas, aproveitar seus trejeitos, suas imagens para se aproximar do local e tentar apreendê-lo em seus vídeos. Assim, vê-se que não há uma só identidade, mas depende do contexto que as pessoas querem mostrar, mensagens que querem passar, a partir da escolha estética e representacional de

diferentes espaços da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar brevemente os videoclipes escolhidos, é possível notar a variedade de “Beléns” que coexistem no mesmo espaço e ao mesmo tempo. As referencialidades possíveis ao falar sobre a cidade vão além de paisagens naturais. Deste modo, abordando a cotidianidade urbana, acredito abrir precedentes para o observar das particularidades que uma cidade da Amazônia pode ter, frente aos inúmeros contextos possíveis. Assim, destaca-se o contraste entre as produções forâneas que, com seu olhar estrangeiro, registram a região Amazônica de modo homogêneo, quando dentro de uma só cidade, como se pôde ver, encontra-se tanta diversidade.

Acredito que o *Nuevo Cine Latinoamericano* tem seu papel e influência sobre esses outros tipos de audiovisual, influenciando a fala sobre si mesmo, seu entorno e suas histórias cotidianas. As vozes dos subalternizados encontram, nas produções culturais, um espaço para se expressar, de modo que o videoclipe, com suas particularidades, consegue atingir públicos e lugares de modo singular.

O diálogo com os três grupos diferentes de interlocutores permite reafirmar a pluralidade de percepções existente na e sobre a mesma cidade. É inegável que as atividades cotidianas bem como as experiências vividas conferem diferentes tons às concepções geradas sobre a cidade. Apesar disto, convergem as opiniões sobre as diferenças notáveis entre a Belém mostrada por seus habitantes e quem a conhece de modo distanciado, de todas as maneiras que o termo pode permitir. Logo, o belenense está se filmando mais, se vendo mais, o que implica diretamente sobre seu consumo, produções e sobre as percepções que tem de si e do espaço que o circunda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agier, M. 2001. Distúrbios Identitários em Tempos de Globalização. *Mana* 7 (2): 7-33.

Aumont, J. 1995. *A estética do Filme*. 9.ed. Campinas, SP: Papirus. 304p.

Barbosa, A; E. T. Cunha. 2006. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 70p.

Barth, F. 2000. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa. 243p.

Bhabha, H. 2003. *O local da cultura*. Tradução de M. Ávila, E. L. L. Reis e G. R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG. 441p.

DaMatta, R. 1997. *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher E Morte No Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco. 163p.

Canclini, Néstor García. 1998. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp. 392p.

Geertz, C. 2008. *O Saber local*. 10.ed. Petrópolis: Vozes.

Jacob, E. 2006. *Um Lugar Para Ser Visto: A Direção de Arte e a Construção da Paisagem no Cinema*. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Jodelet, D. 2003. *Les représentations sociales*. Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France.

Magnani, J. G. C. 1996. Quando o campo é a cidade. In *Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDUSP.

Marcus, G. 1991. Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia* 34: 197-221.

Paes loureiro, J. J. P. Por uma Fala Amazônica sobre a Cultura. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional*. Belém: Funarte/SEMEC, 1985. p. 111-122.

_____. 2001. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras. 438p.

Prysthon, A. 2009. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. *Periferia* 1(1): 79-89.

Rogin, M. 1996. *Blackface, White Noise*. Califórnia, EUA: University of California. 336p.

Shohat, E; Stam, R. 2006. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo. Cosac Naifi. 536p.

Smith, M. L. 2014. The Archaeology of Urban Landscapes. *Annu. Rev. Anthropol.* (43): 307-323. Downloaded from www.annualreviews.org Access provided by University of Florida - Smathers Library on 05/29/15.

Soares, T. 2006. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. *UNIREvista* 1(3): 1-11.

Disponível em <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES1.pdf>>
Acesso em 28 mai. 2017.

_____. 2012. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Disponível em
<http://www.insite.pro.br/elivre/clip_thiago_pc.pdf> Acesso em 01 jul. 2017.

Spivak, G. 1994. Quem reivindica a alteridade?. In *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Organizado por H.B. Holanda, 187-205. Rio de Janeiro: Rocco.

Tadeu, M. 2009. *A linguagem do videoclipe – Entrevista com Guilherme Bryan*. Disponível em <<http://revistapontocom.org.br/edicoes-anteriores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe>> Acesso em 25 jun. 2016.