



> DE CIDADES E SOCIEDADES: ESTÉTICA, CONTEXTOS E TEN- DÊNCIAS NA REPRESENTAÇÃO URBANA E DA PERIFERIA EM VI- DEOCLIPES DA AMÉRICA LATINA

VICTÓRIA COSTA

> Universidade Federal do Pará

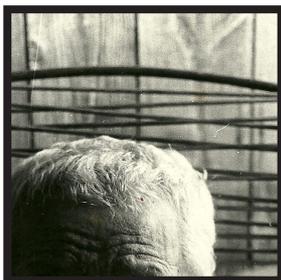
ENDERSON OLIVEIRA

> Universidade Federal do Pará

Resumo>

Neste ensaio analisamos e discutimos a relação entre a experiência dos indivíduos e ruas, bairros e cidades, especialmente de áreas consideradas de periferia, que são apresentadas/ representadas em videoclipes de intérpretes e grupos latinos a partir dos anos 2000. Por meio da observação e análise de tais obras – e de outras que aqui são apenas citadas – propomos a divisão em cinco categorias: “Pertencimento”; “Cenários”; “Espaço como produto”; “Luta e denúncia” e “Simbiose”, entre pertencimento e cenários. Tais aspectos comunicariam uma possível tendência em videoclipes e os diálogos entre cidades e sociedades na produção audiovisual contemporânea na América Latina.

Palavras-chave> *Cidades; Periferia; Videoclipes; Audiovisual; América Latina.*



> DE CIDADES E SOCIEDADES: ESTÉTICA, CONTEXTOS E TENDÊNCIAS NA REPRESENTAÇÃO URBANA E DA PERIFERIA EM VIDEOCLIPES DA AMÉRICA LATINA

VICTÓRIA COSTA

>victoriaetcosta@gmail.com

Mestranda em Antropologia e Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará

ENDERSON OLIVEIRA

>enderson.oliveira12@gmail.com

Doutorando em Ciências Sociais (Antropologia) pela Universidade Federal do Pará

Considerações iniciais

Caminhar por uma cidade, em especial se for até então um espaço desconhecido, seja como turista ou mesmo para iniciar uma nova vida, em geral, é um grande desafio. A percepção é basicamente “ótica”, tal qual discutida por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1994), em que o autor explica que seria uma forma de recepção muito mais atenta, contemplativa, terminando por incitar do receptor uma resposta de fato, e não apenas uma reação habitual e distraída, ao que chama de “recepção tátil”. Diz Benjamin que

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões de nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Tais reflexões e compreensões, associadas, principalmente, à Arquitetura e à estética da recepção cinematográfica podem ser utilizadas também para falar do caminhar dos sujeitos contemporâneos pela urbe, sejam em cidades que não conhecem ou em que já habitam. Isto se torna mais claro se observamos o desafio proposto pelo próprio Benjamin (1994, p. 73) ao afirmar que “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”, apontando para a possibilida-

de – e talvez necessidade – de um estranhamento de determinados locais, em especial os que já conhecemos e “consumimos” de forma tátil para uma experiência mais aprofundada. Assim, o desafio citado acima, de transitar e compreender a fisionomia e o funcionamento de uma cidade nova, é muito maior no próprio local de vivência.

Para “se perder” em uma cidade, portanto, faz-se necessário, primeiramente, conhecê-la e a partir daí sim, “aprender” a perder-se, como nos indica Kohan ao afirmar que “uno puede perderse en muchas ciudades, eventualmente en todas; pero solo puede aprender a perderse y entrenarse para ello en la ciudad que más conoce, es decir en la ciudad a la que pertenece.” (KOHAN, 2007, p.27).

Na análise de produtos culturais, como videoclipes, em especial os que apresentam de algum modo cenários como cidades ou ainda ruas e áreas específicas, isto se torna mais interessante, já que envolve, no mínimo, três tipos de experiência ou “consumo”, notadamente: a dos músicos que são apresentados (e apresentam/ representam suas canções); a dos passantes, que repentinamente se veem como “figurantes” ou mesmo parte do cenário de uma obra e, por fim, a do público, que observa e consome aquilo – de forma atenta ou não – e que (se re)conhece ou estranha o ambiente e ações mostradas.

Nesse sentido, a produção contemporânea de videoclipes da América Latina – da qual o Brasil faz parte (ainda que não raramente esqueçamos disto) – passou há algumas décadas a possuir alguns traços e pontos de semelhança, em especial em ritmos e gêneros mais populares e considerados “periféricos”, como funk, brega, tecnobrega, hip hop, rap, reggaeton, bachata, vallenato, cumbia, salsa, dentre outros. Até mesmo o pop, principal produto do mainstream musical mundial, parece passar a seguir também a possibilidade de utilizar mais vezes ruas, áreas periféricas e o espaço urbano como cenários, como veremos mais à frente.

Observar isto é, então, fundamental, já que o videoclipe pode até mesmo ser considerado como um dos formatos cuja linguagem mais se aproxima do que se chama de pós-modernidade e/ou pós-modernismo ¹ (ou, sinteticamente, em contemporaneidade). Atento a isto, Pedro Pontes afirma que “se toda arte é propiciada ou mesmo espelha seu tempo, o videoclipe é a

¹ Sinteticamente, é possível afirmar que, como “reação” aos preceitos da modernidade, a partir da segunda metade do século XX, a pós-modernidade emerge como um movimento que “privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras do discurso cultural” (HARVEY, 2003, p.19). Também chamada de Hipermodernidade e Modernidade Líquida, pode ser considerada uma condição histórico-geográfica (HARVEY, 2003, p.294), na qual tornam-se comuns: a incredulidade/rejeição em relação às metanarrativas, não mais vistas como saberes únicos e totalizantes (LYOTARD, 2002, p. 16); a presença de uma sociedade amplamente informatizada (LYOTARD, 2002, p.11), na qual predomina a ideia de que o homem não possui mais uma identidade fixa (HALL, 2003, p.12). No campo das artes, isto é, no pós-modernismo, destacam-se o ecletismo, a mistura de códigos, o pastiche, a celebração da “ausência de profundidade da cultura”, as interrelações entre arte e vida cotidiana, o fim da distinção hierárquica entre “alta cultura” e cultura de massas. De caráter híbrido, portanto, o pós-modernismo é o que Canclini afirmou sendo não “um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (2003, p.329).

forma de arte por excelência da pós-modernidade. O videoclipe é indício artístico do fim das grandes narrativas, a fragmentação do sujeito e de sua estetização.” (2003, p. 51).

Importante levar isto em conta porque tal cadeia de comunicação (e ainda de mercado e de arte) é, em última instância, também uma cadeia de (res)significações, algo que se aproxima do que abordam Ella Shohat e Robert Stam (2006) quando afirmam que, ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos, os consumidores dos meios de comunicação eletrônicos podem ser afetados por tradições com as quais não possuíam qualquer ligação anterior. Os videoclipes tornam-se, então, consumíveis e compartilháveis em um tempo muito menor, carregam significados, apresentam e representam contextos, como o urbano e em geral periférico – como o aqui citado – estilos de vida, certo espírito de época (*Zeitgeist*)² e até mesmo se constituem em um grande produto mercadológico.

Diante de tal tendência audiovisual – assim como o aumento considerável de parcerias feitas entre intérpretes e grupos de diversos países latinos, inclusive o Brasil – nos provoca a problematizar uma possível contribuição da perspectiva cultural pra uma integração – ou ao menos concretamente maior (re)conhecimento de si – do continente, já que “a verdadeira integração realiza-se em nível das culturas”, como afirma Gustavo Beyhaut (1994, p.91). Sobre isto, o autor também afirma que

deve-se desconfiar das explicações habituais que vêem a integração cultural como um processo social vertical, ou seja, imposto de cima para baixo. Não são unicamente as maiores instituições, nem os acordos governamentais, que favorecerão esta integração com tão grandes limites para a consecução de êxitos efetivos. Estudos recentes mostram que devem ser consideradas formas mais espontâneas e, no entanto, de maior profundidade, nas quais a origem social popular apareça como favorável à adoção de medidas verdadeiramente integradoras. Nos setores pobres da população há maior facilidade na adoção de hábitos de consumo, formas de vida de povos vizinhos ou dos diversos imigrantes. Por isso, insistimos na ineficácia da noção de fronteira como autêntica barreira para a integração cultural. O elemento popular é fundamental nessa integração, quando a mesma (sic) se opera em profundidade. Neste sentido, nem a fronteira servirá para ilhar, nem a origem popular será um elemento de bloqueio (BEYAHUT, 1994, p. 194).

É justamente levando os contextos aqui apresentados em conta que, para fins de compreensão e mesmo análise, foram selecionados mais de trinta videoclipes feitos a partir do ano

2 Algumas reflexões sobre “espírito de época” são referidas por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996). Nesse livro, ainda que o autor privilegie obras literárias e poéticas para análises acerca de temas como método, inter-relações entre literatura, poética e economia, peculiaridades de cada gênero, campo literário, poder, autoria, produção e vanguarda, dentre outras observações, cremos que possibilita uma importante definição e mesmo corpus na referência aos “espíritos”. Este “clima de ocasião” (IANNI, 2004) agrega, então, uma rede de relações e (com)partilhamento de hábitos, vivências e mesmo experiências, que são suficientemente “fortes” ou mesmo determinantes para influenciar práticas, se não comuns, ao menos com alguma proximidade e coerência. Sobre esta temática, ver mais em *Culturas populares e cultura de elite* (1996), de Peter Burke; *Globalização: Antropologia e Religião* (1997), de Otávio Velho; *A Fração Bloomsbury* (1999), de Raymond Williams; *Entre o mito e a fronteira* (2011), de Fábio Castro e *Antropologia e Filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia* (2015), de Relivaldo Pinho.

2000, todos de ritmos e gêneros considerados mais “populares”, para serem divididos e mesmo “agrupados” por nós em cinco categorias, ou eixos de “interpretação”. Tais eixos, que não são completamente separados, mas sim ora se esgarçam, ora se interseccionam, partem, principalmente, da relação dos sujeitos com ruas, áreas periféricas e cidades, apresentando

i) grande proximidade e mesmo caráter de pertencimento àquela realidade, seja positiva ou não;

ii) espaços como cenários, em que os músicos e intérpretes pouco interagem com o ambiente e as pessoas, em que o local em que estão não raramente aparece como algo estilizado;

iii) cidade como espaço de luta e (re)ação, em que protestos, passeatas e discursos de crítica ou (re)afirmação são feitos;

iv) espaço como principal “produto” a ser apresentado, quase forma turística e publicitária, relacionando-se ou não à composição de fato e

v) a simbiose entre a relação de pertencimento e cenário, em que marca-se a “territorialidade” musical ou imagetivamente de determinado local ao mesmo tempo que não se interage tanto com ele.

A categorização em grupos não pretende aqui determiná-los pertencentes a apenas alguma categoria específica das apresentadas, mas, ao notarmos, conforme proposto por Soares (2006), a relação da música com a imagem, ao passo de que uma precede a outra. O que é dito nas letras e representado em disposição imagética nos auxiliou aqui a apreender as características mais destacadas de cada um e, sobre elas, propor as discussões subsequentes. Em tais eixos observa-se então o diálogo entre a estética audiovisual e a sociedade, discussão que norteia este ensaio, que chama a atenção para a semelhança de espaços e suas fisionomias bem como uma possível aproximação (estética e “identitária”) em certos lugares da América Latina.

Importante deixar claro que, ainda que haja grandes semelhanças estéticas entre alguns videoclipes, acreditamos que isto não se configure em plágios ou mesmo pastiches, mas sim de obras similares que dão margem para pensarmos, além da produção audiovisual latina – e a nacional e a amazônica – a proximidade entre fisionomias urbanas, trajetórias e mesmo referências, ainda que tais divisões geográficas, por vezes, sejam vistas como diferentes e até mesmo distantes.

Assim, considerando o videoclipe uma narrativa visual criada prioritariamente em função de dialogar com a narrativa das canções (SILVA, 2008), devemos ter em mente que a análise de canções e dos vídeos possuem especificidades e dificuldades que talvez difiram da análise de outros objetos estéticos, até mesmo pelo fato de agregar em si não somente uma linguagem artística. Dividi-las a partir de sua representação visual é algo mais complexo ainda, já que

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si (PARANHOS, 2004, p. 24).

Em tal divisão, frisamos que olhar para estes produtos culturais, resultantes de trocas e intersubjetividades

não serão tratadas como reflexos de uma realidade, nem como moldura que encerra um conteúdo, e sim como evocações do real, que com ele mantêm uma relação, mas que a ele não se submetem e não se curvam, e sim lhe dirigem um olhar e querem ser retribuídas (...). A arte, os objetos estéticos, excedem a experiência no sentido restrito, porque se ligam aos vários âmbitos da cultura e, deve-se complementar, estão ligados à linguagem estética que pode prescindir de uma referencialidade direta” (OLIVEIRA, 2011, p. 17-20).

Assim, seguindo Clifford Geertz (1989, p. 07), “a análise é, portanto, escolher entre as estruturas de significação [...] e determinar sua base social e sua importância”, sendo aqui o cerne principal da análise proposta. É, por fim, observando através dos (GEERTZ, 2008, p. 70) videoclipes que os analisamos, levando em conta não somente espaços das capitais latinas, mas também experiências possíveis na cidade e, principalmente, modos de interpretá-las e compreendê-las. Outrossim, o que se buscará “não é codificar regularidades abstratas, mas tornar possíveis descrições minuciosas; não generalizar através dos casos, mas generalizar dentro deles”, como afirma o próprio Geertz (2008, p. 18).

Audiovisual na América Latina

As décadas de 1960 e 1970 foram marcantes para o desenvolvimento e fortalecimento da produção audiovisual latino-americana, também chamado de “terceiro cinema” ou “cinema de periferia” (PRYSTHON, 2009). A “tomada” desse “poder” da representação artística é importante como criação e legitimação de “voz própria”, que tenta desvincular-se do olhar de grupos dominantes (considerando aqui uma perspectiva pós-colonialista³), abrindo caminhos para a liberdade estética, mais explorada a partir de então, a partir de temáticas próprias, assim como cenários, contextos políticos e sociais.

As temáticas e elementos visuais apresentados no cinema “Buena Onda”⁴ (ou Novo Cinema) foram definindo o que seriam as características marcantes dessa fase do audiovisual. Após assistir e participar de guerrilhas e movimentos políticos, a reação de produtores audiovisuais

3 Ella Shohat e Robert Stam (2006) discutem a perpetuação de características e comportamentos eurocêntricos na contemporaneidade que perpassam para a produção cultural. O pós-colonialismo vem, então, tentar constatar e contrapor na cotidianidade essa visão que deturpa as identidades dos locais que passaram pela dominação ocidental enquanto metrópole-colônia.

4 Em referência aos “novos cinemas” que surgiam pelo mundo nesta mesma época, como a nouvelle vague na França e o neorealismo, na Itália, e que tinham também como diferencial o audiovisual baseado no seu enredo, na sua temática principal, com produções de baixo orçamento, em contraste com o que era praticado nos EUA.

foi de mostrar pontos de vista e promover mudanças a partir da veiculação de ideologias, pensamentos políticos e filosóficos por meio de filmes (PRYSTHON, 2009), ao fazer com que suas temáticas fossem abordadas pelos olhares pertencentes a esses espaços, de quem conhece, a partir de familiaridades e vivências. Para o autor,

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 descolonização, 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, p. 82)

A aceitação de uma condição de “terceiro mundo”, por parte dos países que não enquadrariam nos “dois primeiros” foi um passo importante para a construção do que viera depois. Ao assumir a postura de países subdesenvolvidos, “à margem”, passou-se então a procurar “(re) criar” essa cultura, essas expressões, a surgirem estes meios de disseminação destas realidades, não mais a replicação de discursos estrangeiros, mas latinos.

Assim, merece destaque ainda a década de 1990 que, segundo Fabiana Maranhão Lourenço da Silva (2006), foi fundamental para um fortalecimento maior ainda da produção e (compreensão) do mercado audiovisual latino, provocando até mesmo curiosidade sobre o alcance que se teve nas últimas três décadas. De acordo com a autora,

críticos e estudiosos de cinema têm tentado, sistematicamente, encontrar explicações para tal sucesso das produções latino-americanas para platéias acostumadas às superproduções norte-americanas ou aos dramas existencialistas europeus. A chave para encontrar essas explicações talvez esteja na década que precedeu a época atual: os anos 90. Foi nesta década que os estudos sobre produtos culturais, incluindo sobre cinema, chegaram à conclusão que o termo constantemente utilizado para designar a produção cultural dos “países pobres”, Terceiro Mundo, não podia mais enquadrar toda a complexidade e variedade da produção cultural destes países (SILVA, 2006, p. 1)

Indo além, e assumindo aqui a heterogeneidade de abordagens latinas possíveis que seguem as características dos movimentos dos anos de 1960 e 1970 (que representa seu local social), propomos a observação do lado menos presente quando o olhar do produtor tende à “ocidentalização” do lugar representado, neste artigo, a América Latina. As ruas (em especial as das periferias) são o lugar do subalterno (SPIVAK, 1994), daquele cuja identidade tenta ser suprimida pelo colonizador e, no âmbito das cidades latino-americanas, são a acentuação do que pode ser visto como degradante para a cidade.

Assim, os problemas imobiliários, estruturais, de saneamento e ainda de organização espacial, perceptíveis ao observar ou mesmo caminhar em áreas periféricas, comunicam ainda

os usos que as pessoas fazem dele e como o transformam – muitas vezes de forma caótica e de modo automático, tátil. Algumas das diferentes visualidades sobre esses lugares e paisagens estão presentes nas obras posteriormente discutidas.

Este modo de análise e compreensão está ligado à Antropologia Semiótica ou Interpretativa de Clifford Geertz, na qual observamos que a “análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea” (1989, p.14).

Ora, esse tipo de “compreensão semiótica” dialoga perfeitamente com determinadas proposições de Walter Benjamin, em especial com alguns trechos de suas “Passagens” (2006), afinal, o filósofo alemão, ao apresentar análises com grande profundidade e centradas em seus objetos e suas correlações aos contextos nos quais estão inseridos, termina por dar subsídios ao estabelecimento de uma teoria Semiótica e mesmo de Análise do Discurso que prioriza a busca de um significado inerente ao próprio objeto, compreendido como representante de determinado contexto (social, cultural, histórico) correlacionado a ele e não exterior, apontando assim para uma existência de “espécie de ‘delicado empirismo’ que imagina a essência não por detrás ou acima das coisas, porém sabe que ela se encontra nas próprias coisas” (BENJAMIN, 2006, p. 16).

Wolfgang Goethe, de quem Benjamin cita o trecho acima, referente ao “delicado empirismo”, ainda é responsável por outra máxima que merece referência neste estudo. Diz o poeta alemão que “o particular é o geral tal como parece numa diversidade de condições” e mais: “o particular é a categoria na qual se expressa do modo mais adequado a natureza estrutural do estético” (BENJAMIN apud FONSECA, 2002, p. 129). Observar atentamente um objeto procurando nele, e a partir dele, “extrair” elaborações mais amplas e suas correlações torna-se imperativo nos atuais estudos culturais contemporâneos.

Reflexos do que hoje se conhece como Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)⁵, temos as obras que reproduzem essas características. Em filmes, séries e nos videoclipes (gênero aqui escolhido), por exemplo, essas particularidades latino-americanas apresentam-se de diferentes formas na tela. Seus personagens e as temáticas abordadas (na forma e no contexto em que são representadas) são os primeiros pontos notados. Observando um pouco mais além, também nas cores, cenários, objetos ou performances em cena, essas características latinas se fazem presentes. E isso, em geral, é perceptível nas ruas, locais utilizados e que servem de base para a análise que aqui propomos.

5 Ver mais em RUFFINELLI, J. Notas para un viaje imaginario. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 9, p. 41-84, jan./fev. 1998.

Espaços e representações: as categorias propostas

Na discussão aqui apresentada, que se constitui bem mais em uma grande provocação sobre a percepção da proximidade musical, audiovisual e até mesmo urbana de outros países da América com o Brasil e, por meio disso, a possibilidade de observação de uma possível tendência comum à produção do continente, buscamos reunir alguns videoclipes nos eixos citados e analisá-los brevemente de acordo com sua estética, sem deixar de lado que

a maioria das definições propostas se esquecem ou se recusam a considerar a música como um sistema de comunicações. No entanto, uma comunicação singular se estabelece entre os que emitem a música e os que a recebem, na medida em que os segundos percebem uma ordem específica, um sentido, desejado pelos primeiros (seja um processo de ‘codificação’ ou de ‘decodificação’). (CANDÉ, 2001, p.10).

Assim, neste trabalho, que se constitui em um “grande ensaio”, forma acadêmica que consideramos com Geertz a que mais se ajusta à “qualidade experimental” do empreendimento aqui proposto (2008, p. 13), observamos o videoclipe como

uma linguagem única, que embora seja veiculada pela canção, seja subsequente ao áudio, ela possui uma existência diferente tanto da iconografia, da música e do cinema. Nesse sentido, o esforço aqui presente é o de entender como operam as múltiplas narrativas intercaladas no videoclipe e como estabelecem nexos que criam e recriam imagens sobre a Amazônia. [...] A narrativa do videoclipe é um diálogo com os elementos da canção e da capa já descritos anteriormente, porém em um recurso cinematográfico, ou seja, uma obra audiovisual de ficção. Ao mesmo tempo recriando a própria concepção artística e intencional da produção fonográfica, como um pintor ao dar uma nova pincelada em seu quadro (BAXANDALL, 2006, p. 218).

É justamente levando em conta estes recursos cinematográficos – mas ao mesmo tempo publicitários, observemos, já que os “clipes” comumente são utilizados para apresentar determinados *singles* ou canções, atraindo para a obra de determinada/o intérprete, dupla ou grupo musical – que apresentamos abaixo alguns videoclipes e de que modo dialogam entre si e com a temática proposta.

i) Ser e viver em um local: a categoria “Pertencimento”

Lugares comuns em ambientes urbanos, as ruas, que servem para trânsito de veículos e pessoas, estabelecimento de memórias e sentimentos de pertencimento, por exemplo, são representativas nessa América Latina audiovisual anteriormente citada, onde há grande relação com as ações dos sujeitos, seus espaços, histórias e percepções. São nos caminhos percorridos pelas câmeras que percebem-se as estruturas das casas, o comércio que ocorre, seja ele legal ou não, as relações interpessoais, que se colocam ainda que não haja troca de palavras, mas em gestos, paisagens, ações.

Por vezes, essas vias são e representam algo muito maior do que somente possibilidades de acesso, são também forma de interligar e conferir maior identificação aos habitantes e visitantes, como nos vídeos que associamos a essa categoria. Talvez pela herança colonial e grande proximidade à prática de comércio, as cidades latinas têm essas características econômicas e sociais nas ruas, explorando, também, o lado que recorre à memória e ao pertencimento por parte de quem (con)vive no entorno. Intrínsecos um ao outro, habitante e espaço fazem sua história. Roberto DaMatta 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, p.30).

Exemplo disso é o videoclipe da canção “Verão na VR”⁶ (2012), do grupo Sistema Negro, cuja temática é o cotidiano de quem vive ou viveu em Vila Rica, região de Campinas, interior de São Paulo. Após a introdução do videoclipe, que conta com a presença de Rappin Hood, observa-se a fachada de algumas casas, uma com roupas estendidas, outras com tijolos à mostra e/ou seus moradores atentos na porta, conferindo familiaridade a quem começa a assistir a obra e não conhece o espaço e, ao mesmo tempo, contextualizando-o. Atividades como o grafite, jogar peteca, bilhar, empinar pipa ou andar de bicicleta, mostradas após a introdução, aparecem como atividades rotineiras do local, nas casas e nas ruas.⁷



Imagens 1 e 2 – Videoclipe “Verão na VR”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Verão na VR”

6 Videoclipe “Verão na VR”, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PrYuqLV0py>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

7 Outros vídeos que podem ser incluídos nessa categoria são os das canções de rap “KGL”, de Nectar Gang; repente e rap “Norte Nordeste me veste”, de RapAdura; e o pop rock “La madame”, de Madame Saatan e La Pupuña.

A familiaridade com o espaço e com as pessoas (seja pela citação de nomes seja por estarem em frente às suas casas) é presente verbal e visualmente. O plano que mostra um local com lixo e a circulação de uma viatura da polícia ilustra as peculiaridades que também compõem essa rotina na comunidade, presente na letra da música. A ocupação dos espaços comuns por quem vive na comunidade vai ficando cada vez mais numerosa com o decorrer do vídeo findando em um show, dentro da quadra de esportes do local, que os une⁸ como um grande grupo de conhecidos que confraternizam.

A associação às ruas e periferias não é aleatória e parte desde a gênese do movimento *rap* de São Paulo, conhecido por representantes como os Racionais MC's e outros grupos que faziam batalhas e registravam suas rimas, ainda que de baixa qualidade, como forma de afirmar a si e essa produção, sobre seu entorno.⁹ Característica esta mantida desde a origem do ritmo, na Jamaica, nos anos de 1960, quando surgiram os “*sound systems*” (equipamentos sonoros) que eram usados para acompanhar as “canções faladas” que versavam, desde aquela época, sobre violência, situações políticas ou mesmo sexo e drogas em classes pobres. Por volta dos anos de 1970, em meio a uma crise social, migrações de jamaicanos para os Estados Unidos levaram essa sonoridade na bagagem – dando origem também ao *hip hop* - e, no final dos anos de 1980, o ritmo chegou ao Brasil.¹⁰ Como se pode notar, a linha de temas principais é mantida: a vivência de um grupo com o espaço e sua cotidianidade, que alcança também outros ritmos e outras localidades, como no exemplo seguinte.

Tal sentimento de pertencimento pode ser ampliado para todo o continente, como no caso do videoclipe da canção “Latinoamérica” (2011), do trio portorriquenho Calle 13,¹¹ espécie de hino de uma possível integração entre os países latinos. Em um denso videoclipe, repleto de associações e referências, as imagens dialogam diretamente com a narrativa musical, que privilegia características, hábitos e mesmo a paisagem de diversos países latinos pretensamente semelhantes e reconhecíveis.

Curiosamente, o Brasil, maior, mais populoso e mais rico país do continente, não é referido em momento algum ao longo dos mais de cinco minutos da canção. A única participação tupiniquim na obra é com a cantora Maria Rita, uma das convidadas para cantar um trecho, ao lado da peruana Susana Baca e da colombiana Totó la Momposoina, que aparecem ao longo do vídeo, que reforça de forma talvez até exagerada a necessidade de integração latina, principalmente como reação a um possível “dominador”.

8 Sobre o tema é interessante notar ainda o filme musical “Live in Jurunas”, de Gaby Amarantos, que utiliza desde o título da obra até o cenário, referências ao bairro do Jurunas, um dos maiores da periferia da capital paraense e que até hoje abriga a residência da cantora. Filme “Live in Jurunas”, de Gaby Amarantos, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xZurp_HAcP4> Acesso em: 25 mar. 2017.

9 Ver mais em “As 30 melhores músicas do rap nacional dos anos 1990”, disponível em <<http://namiradogroove.com.br/blog/especial/30-melhores-musicas-rap-nacional-anos-1990>> Acesso em: 2 jun. 2017.

10 Ver mais em “História do rap” em <<http://www.wooz.org.br/musicarap.htm>> Acesso em: 2 jun. 2017.

11 Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>>. Acesso em: 10 abr. 2017.



Imagens 3 e 4 – Videoclipe “Latinoamérica”
 Fonte: capturas de tela do videoclipe “Latinoamérica”

Importante notar ainda que tal sentimento de pertencimento não é sempre, necessariamente, algo “ufanista” ou festivo. Há ainda um sentimento resultado de um diagnóstico negativo, de uma realidade que talvez não possa ser modificada e que segue em uma espiral de queda, destacando sempre o ambiente que está “sofrendo” o mesmo. Exemplo disso é o videoclipe da canção “Oswald Canibal”¹² (2014), do músico paraense Henry Burnett, que apresenta uma cidade melancólica, decadente, em que seus sujeitos parecem vagar em busca de experiências que não mais podem ser realizadas e de algo que represente ou signifique algo a eles. Comunica, por fim, certo espírito de época em que não somente a fisionomia da cidade é modificada.



Imagens 5 e 6 – Videoclipe “Oswald Canibal”
 Fonte: capturas de tela do videoclipe “Oswald Canibal”

Fugindo de imagens comumente apresentadas em anúncios “turísticos” e das presentes no “imaginário” midiático, o videoclipe apresenta uma Belém decadente, cujo grande ícone é a noite “vazia” do centro da cidade que, ao mesmo tempo, encanta e assusta, e seus transeuntes que constroem as pequenas narrativas do vídeo. Sendo possível a observação de uma decadência social no mundo “pós-aurático”, em que prevalece, segundo Sérgio Paulo Rouanet,

autômato desmemoriado, que esgota suas energias na interceptação dos choques da vida cotidiana, o homem sem aura perdeu sua própria história. Pois é pela aura que ele se relacionava com a tradição, e era a aura que assegurava a alienação necessária da cultura com relação à vida, sem a qual sua negatividade desaparece, tragada pelo existente. Quem não pode lembrar o passado, não pode sonhar o futuro e, portanto, não pode criticar o presente (ROUANET, 1987, p. 113)

¹² Videoclipe “Oswald Canibal”, de Henry Burnett, disponível no Youtube em <<https://www.youtube.com/watch?v=zMfiV0RnY68>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

Não por acaso, os locais escolhidos para a gravação do videoclipe foram os bairros do Comércio, Reduto e, principalmente, da Cidade Velha. Ícones das transformações não somente arquitetônicas e urbanas pelas quais passa Belém, mas também estéticas e sociais. Uma nova fisionomia, menos idealizada e mais “decrépita” é, então, apresentada.¹³ Algo difícil de imaginar na próxima categoria que discutimos, que privilegia algumas ações e utiliza cenários apenas como, literalmente, segundo plano para as atividades apresentadas.

ii) Estar sem ficar; passar sem vivenciar: a categoria “Cenários”

Ainda que as ruas e bairros sejam fundamentais na constituição urbana de uma cidade e mesmo em produtos audiovisuais, não raramente o espaço citadino é utilizado apenas de passagem, em que intérpretes e grupos apenas transitam por determinados locais.¹⁴ Nesses casos, o elemento humano é secundário. O principal a ser notado, e talvez consumido, é bem mais a ação que se desenvolve no espaço e não a relação das pessoas com esse espaço, não raramente com roteiros mais simples, diferenciando-se então da categoria “Pertencimento”, suas ações não dependem necessariamente dos espaços e não formam uma cadeia de entrelaçamento tão ampla.

Exemplo disto é o videoclipe da canção de *reggaeton* e salsa “*La Gozadera*”¹⁵ (2015), do duo cubano Gente de Zona, formado por Alexander Delgado e Randy Malcom, em parceria com o cantor norte-americano, com forte produção latina, Marc Anthony. A ação apresentada, que parte de um problema mecânico do veículo onde a dupla está, não é tão complexa. Após breve introdução e diálogo diante do problema, ambos saem do veículo e pedem auxílio a Marc. O que antes era um engarrafamento, torna-se uma grande festa (*la gozadera*), sem nenhum motivo aparente.

A partir daí, o que se vê são *takes* de Santo Domingo, capital da República Dominicana, onde o videoclipe foi gravado e também da comemoração formada. Interessante notar que na letra da canção, diversos países latinos são citados (Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Chile, México, Guatemala, Colômbia, Honduras, Equador, Peru, Venezuela, Panamá, Nicarágua, Cuba, República Dominicana e Brasil), convidados a participar da mesma festa, talvez convocando-os para uma maior unificação e proximidade, o que ainda é algo distante de acre-

13 Ver mais sobre a análise deste vídeo em COSTA, Victória e OLIVEIRA, Enderson. Pelo bem, pelo mal: Oswald Canibal e a Amazônia urbana e contemporânea. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2086-1.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

14 Também são exemplos desta categoria videoclipes como “Bailar”, de Deorro, Pitbull e Elvis Crespo; “Tá fácil dizer que me ama”, de MC João e MC Hariel; “El Perdón”, de Nicky Jam e Enrique Iglesias; “Amor fingido”, de Puerto Candelaria; “El Puñal”, de La Derecha; “Vivir mi vida”, de Marc Anthony; “Bailando”, de Enrique Iglesias, seja a versão principal, em espanhol (em parceria com Descemer Bueno e Gente de Zona), em inglês (com Sean Paul) ou ainda em português (com Luan Santana).

15 Videoclipe de “La gozadera”, de Gente de Zona feat. Marc Anthony, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VMp55KH_3wo>. Acesso em: 15 mar. 2017.

ditar na América Latina, ainda que a integração, como citamos anteriormente possa partir da produção cultural, em especial na música, afinal

o tema da música nos permite indicar com maior facilidade as diferenças entre cultura popular e cultura mais refinada. A grande criatividade musical latino-americana começa tendo poderosa raiz na base de seu folclore. Pouco a pouco vão surgindo elementos que transcendem o nível da criação popular para integrar-se em manifestações de grande força criadora. Mas essa observação, que fazemos a propósito da música, não deve se reduzir à explicação específica da criação musical. Em todos os campos de manifestação da cultura latino-americana, de uma maneira ou de outra, encontramos raízes históricas e locais que serão levadas e difundidas por alguns representantes geniais, com repercussão internacional (BEYHAUT, 1994, p. 193).

Indo além, observamos que no vídeo de “*La Gozadera*” não há imagens e cenários dos países, apenas personagens que dançam pintados com as cores de algumas bandeiras das nações do continente. O espaço, então, segue como algo secundário, apenas um cenário onde a ação – basicamente as pessoas dançando – é desenvolvida.



Imagens 7 e 8 – Videoclipe “*La Gozadera*”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “*La Gozadera*”

Cabe ainda notar que o distanciamento é tamanho do cenário – e mesmo da população – que em alguns *frames* é possível ver pessoas que seriam seguranças fazendo a proteção dos músicos, dançarinos e demais membros do clipe, dividindo claramente a área entre um espaço de convivência e de moradia com o espaço da ação do vídeo. É também possível observar algumas pessoas que filmam a gravação da obra a partir de *smartphones*. Alheias a ela, ainda que tão próximas, um pedido de integração com irônica separação:



Imagem 9 – Videoclipe “*La Gozadera*” 2
Fonte: capturas de tela do videoclipe “*La Gozadera*”

Seguindo esta linha de raciocínio e compreensão, no Brasil, dentre inúmeros outros videoclipes que podem ser citados, é possível notar ainda o clipe de “Partiu”¹⁶ (2016), do paulista MC Kekel e da canção “Mestre de Capoeira”¹⁷ (2014), do grupo Cronistas da Rua, de Belém do Pará.

O primeiro, ainda que seja eminentemente um vídeo de “humor”, devido às ironias na história apresentada e na própria composição, apresenta uma realidade periférica bem demarcada; no caso, uma área possivelmente de Praia Grande, em São Paulo, onde ocorre um baile funk chamado “Mandela”. No roteiro, que apresenta basicamente o intérprete fugindo de sua companheira para poder seguir para a referida festa, vemos e reconhecemos o espaço periférico, suas ruas, seus inúmeros problemas, mas ele é apenas apresentado de “fundo” na obra, por onde os personagens passam com familiaridade.



Imagens 10 e 11 – Videoclipe “Partiu”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Partiu”

Já em “Mestre de Capoeira” (2014), do grupo Cronistas da Rua, gravado em dois bairros da periferia de Belém (Terra Firme e Matinha, antigo nome do bairro de Fátima), o professor e seus alunos estão em um espaço aberto, em uma área periférica de Belém, onde praticam capoeira.



Imagens 12 e 13 – Videoclipe “Mestre de Capoeira”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Mestre de Capoeira”

16 Videoclipe “Partiu”, de Mc Kekel, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QXnxVcv0Cbc>>. Acesso em: 30 mar. de 2017.

17 Videoclipe “Mestre de Capoeira”, de Cronistas da Rua, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-FEPcVKSCfjU>> Acesso em: 15 mar. de 2017.

A paisagem ao fundo, ela sim a “protagonista”, até mais que o representante do título da canção, repleta de prédios e outras construções, mostra uma fisionomia caótica, acelerada e mais contemporânea da cidade amazônica. Algumas outras atividades secundárias e passantes são registradas, assim como os músicos cantando por entre as casas de madeira e canais. No entanto, nenhuma interação direta ou específica com o lugar é notada.

iii) Cenários idílicos: o espaço como produto

Em “*La Bicicleta*”¹⁸, single da cantora Shakira com Carlos Vives, ao contrário de outros vídeos citados neste texto, o sentimento de pertencimento e ligação à cultura local parecem ser menos importantes que os cenários turísticos apresentados. Uma versão mais lenta e *pop* de *reggaeton* (tipo exportação?) dá o tom da obra. Não à toa, talvez, a canção “*La Bicicleta*”, alcançou grande sucesso em 2016 nos EUA e em países europeus, apesar de a intérprete ter sido, mais uma vez, acusada de plágio.¹⁹

A “leveza” rítmica, acompanhada pelo apelo imagético, talvez siga a tendência da produção de versões mais *pop de reggaeton*, sucesso entre estadunidenses de segunda e terceira geração de hispânicos, segundo Yuji Gushiken “pelo fato de o gênero musical apresentar-se num estilo urbano do país onde vivem (o *hip hop* estadunidense) e trazer raízes culturais dos países de origem (o ritmo caribenho)” (2014, p. 2). É ainda o autor que afirma que “não por acaso, o trânsito das produções musicais populares latinas ganha em difusão a partir dos sistemas midiáticos de centros urbanos caracterizadamente cosmopolitas e abertos inclusive às demandas por memórias étnicas” (GUSHIKEN, 2014, p. 2). Embalados em uma versão pouco complexa e *pop*, tendo à frente uma cantora reconhecida mundialmente, em um ambiente aprazível e mesmo idílico, tais contextos e imagens tornam-se muito mais atraentes e consumíveis.

O roteiro do vídeo apresenta basicamente planos conjunto dos dois músicos e deles interagindo de algum modo com outras pessoas. Eles dançam muito, são apresentados com roupas comuns e pedalandando em suas bicicletas enquanto passeiam por Barranquilha, cidade caribenha do Norte da Colômbia. O vídeo teve cenas gravadas em outras cidades colombianas, em especial Santa Marta, que também possui grande apelo turístico no país. Com ritmo tranquilo, a atenção se prende nas belas paisagens, organizadas, com cores “calmas” e um filtro menos quente que em “*Fuego*”, da também colombiana Bomba Estéreo, que discutimos mais à frente.

18 Videoclipe “*La Bicicleta*”, de Carlos Vives e Shakira, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-U-V0QGLmYys>> Acesso em: 15 mar. 2017. Nesta categoria também pode ser inserido o videoclipe da canção “*La chamuyera*”, de El Caribefunk.

19 Desta vez, a reclamação por uma possível “cópia” ou adaptação indevida foi feita pelo músico cubano Liván Rafael Castellano Valdés, que em 1997 lançou “*Yo te quiero tanto*”, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cr5Eof61f48>>. Acesso em: 20 mar. 2017.



Imagens 14 e 15 – Videoclipe “La bicicleta”
 Fonte: capturas de tela do videoclipe “La Bicicleta”

Algo semelhante ocorre com os vídeos das canções “Pará Belém” e “Voltando pro Pará”, da, na época, Banda Calypso (hoje, X Calypso). Em ambos, tomadas aéreas mostram a capital paraense e seus pontos turísticos, como o Mangal das Garças, a Estação das Docas e o mercado Ver-o-Peso, além de outros elementos “típicos” do estado.

No primeiro videoclipe, do ano de 2006, a antiga vocalista, Joelma, e o líder da banda, o guitarrista Ximbinha, cercados de dançarinos com figurino comum ao Carimbó²⁰, dançam e cantam no Forte do Presépio, ponto turístico da cidade e primeiro marco da formação de Belém. São apresentadas ainda imagens de locais que não são de Belém, como áreas alagadas e búfalos, característicos do arquipélago do Marajó. Assim, como em “La Bicicleta”, a área costeira também é mostrada, por meio de rios e embarcações



Imagens 16 e 17 – Videoclipe “Pará Belém”
 Fonte: capturas de tela do videoclipe “Pará Belém”

Já no segundo, lançado dez anos depois, em 2016, as sequências pontuam as atividades e pontos turísticos, novamente. Contudo, não há a presença dos músicos ou dançarinos, mostrando pessoas que frequentam os espaços mostrados, talvez motivados pelos problemas internos que levaram à separação dos membros da banda.

²⁰ O Carimbó tem a origem de seu nome ligada ao instrumento base de percussão que permitiu sua criação: o “curimbó” que, de acordo com o historiador Câmara Cascudo (1972, p. 227), é fruto da junção das palavras “curi” (madeira) e “imbó” (ôca). O carimbó possui instrumental simples, com tambores acompanhados ou não de rabeça, violão, banjo, flauta, clarinete, maracas e matracas.

Embaladas pelas letras das músicas, que descrevem lugares e atividades, servem como propaganda da cidade, assim como um convite para conhecê-la, visto que mostram pontos positivos agregados à fala e expressões da cantora, como alguém que recomenda com propriedade o lugar de onde é originária.



Imagens 18 e 19. – Videoclipe “Voltando pro Pará”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Voltando pro Pará”

Em todos os exemplos mostrados, cenários convidativos, cidades com um tom quase paradisíaco, impecáveis em seu visual turístico. Segundo Ana Margarida da Costa Ribeiro “em mais de cem anos de existência, o cinema criou, moldou e difundiu uma enorme quantidade de imagens e pensamentos sobre essas imagens e sobre o mundo” (2008, p.3). Podemos ampliar essa afirmação para a produção audiovisual massiva como um todo, e no período contemporâneo, principalmente, em relação às obras veiculadas pela internet. Sobre isto, Nuno Carvalho afirma que

o vídeo pode fazer hoje pela indústria do Turismo o mesmo que fez pela música. Com um filme, o turista pode sentir as emoções de estar no seu hotel de eleição ou naquele destino que ainda não conhece, imaginar-se a percorrer aquelas praias, mergulhar naquela piscina, terminar o dia num spa decorado de pétalas vermelhas ou vibrar com um pôr do sol que nunca tinha imaginado (CARVALHO, 2017).

A partir disso, cabe também observarmos que os vídeos que “vendem” uma área devem ser problematizados com o objetivo de, por exemplo, evitar recair no estereótipo, na representação rasa dos lugares mostrados, como a presença marcante da floresta e dos rios no primeiro videoclipe da banda Calypso, ou referir-se aos mesmos pontos turísticos em ambos os vídeos, limitando a cidade a seus clichês.

iv) Entre a insatisfação e o empoderamento: a categoria “Luta e denúncia”

Após a virada para o século XXI, alguns músicos e produtores audiovisuais optaram por voltar-se à abordagens políticas, como fora intenso nos anos de 1960 e 1970, conforme expusemos. No formato de videoclipe, então, esse tipo de protesto vem com uma força que pode unir à letra imagens fictícias ou mesmo documentais, de modo a retratar realidades e, a partir delas, propagar discussões ou mesmo causar provocações em quem os consome²¹.

“Mexico”²², do grupo de *pop rock* e *rap* Instituto Mexicano del Sonido, retrata cenas de um protesto intercalado com imagens jornalísticas de violência, crimes e batalhas. No contexto do México de 2012 (ano de lançamento do vídeo) em que também havia luta popular contra desaparecimentos, narcotráfico, feminicídios e movimentos de cunho político, o videoclipe foi filmado em apoio às vítimas da *Guardería ABC* e ao movimento #YoSoy132²³, criado por uma iniciativa estudantil como reação ao candidato à presidência Enrique Peña Nieto e a divulgações errôneas nas mídias sobre a mobilização.



Imagens 20 e 21 – Videoclipe “Mexico”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Mexico”

Em “Mexico” as ruas são tomadas, locais que foram cenários dos embates violentos e/ou políticos, tornando-se lugar de luta a partir de uma música pop, com remixes e sonoridade mais lenta. Estabelecendo um diálogo com uma categoria já apresentada, temos um exemplo de pertencimento agregado à mobilização social, já com um ritmo que difere do característico das periferias, mas que se coloca a partir de seu diferencial.

As sequências do vídeo mostram esses protestos pelas ruas (filmado no centro da Cidade do México) com fotos, bandeiras e cartazes contra a impunidade e pedindo justiça e paz. As cores usadas nas bandeiras (azul e rosa), assim como as da bandeira mexicana – definidas pela canção como verde de mota, *blanco de coca y rojo de sangre*²⁴ – contrastam com o acinzentado e escuro dos prédios. Por onde passam os músicos e protestantes chamam a atenção para o movimento nas ruas, ao mesmo tempo em que conferem um ambiente com clima pesado nos arredores.

Outra forma de compreender tal categoria é observando videoclipes como “Ela é”²⁵ (2014), do grupo paraense Cronistas da Rua, que apresenta uma personagem negra que en-

21 Nesta categoria também podem ser citados os videoclipes das canções “Matinha do Cruzeiro”, do Coletivo Rádio Cipó; “De Donde Vengo Yo”, de ChocQuibTown e “Cartonero”, de Attaque 77.

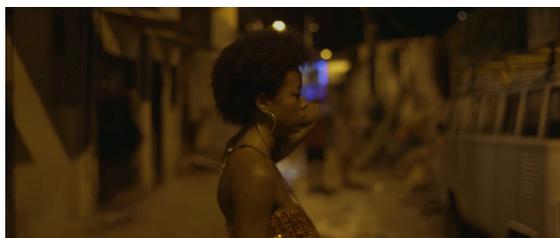
22 Videoclipe “Mexico”, do Instituto Mexicano del Sonido – IMS, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gpybihsaV8Y>> Acesso em: 30 mar. 2017.

23 Ver sobre em <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/02/internacional/1427927341_113541.html>. Acesso em: 10 abr. 2017.

24 “Verde de maconha, branco de cocaína e vermelho de sangue”, em uma tradução livre.

25 Videoclipe “Ela É”, do grupo Cronistas da Rua, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=easM7K-fl-NA>> Acesso em: 20 mar. 2017.

frenta alguns desafios ao transitar pela cidade e alguns espaços. Preconceito e assédio são mostrados tendo como cenário a periferia da capital paraense, com uma direção de arte que destaca seu caráter mais sombrio e de abandono, luzes que destacam também o cenário de “subdesenvolvimento”.



Imagens 22 e 23 – Videoclipe “Ela É”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Ela É”

Desde o local em que acorda, provavelmente sua casa, com quarto e banheiro precários, passando por seu lugar de trabalho, aparentemente um espaço improvisado em uma casa, chegando à festa em que vai, ao anoitecer. Todos os lugares são ligados pela rua, que tem em si os traços de periferia, ruas estreitas, sem asfalto ou com lixo pelo caminho. Cada uma das sequências tem ações em que a protagonista supera problemas, mas que, mostrando-se uma mulher empoderada, os contorna com o decorrer do que parece ser a jornada de um dia inteiro, evidenciando sua independência com sua aparente personalidade e força. A ida à festa e o banho na praia, ao final, parecem ser seu momento de paz e descanso para esse cotidiano que soa tão intenso em lutas diárias.

v) Pertencer e reforçar a marca de um espaço: a categoria “Simbiose” sujeito-cenário

O espaço da rua dos videoclipes é ponto significativo se retomarmos as características latino-americanas citadas anteriormente, ao notarmos não somente as interações que ocorrem nestes lugares, como também a semelhança entre eles. Entre os imóveis, as pessoas e as atividades que se desenvolvem na frente da câmera.

O grupo colombiano Bomba Estéreo, no videoclipe da canção “Fuego”²⁶ (2009), leva a agitação (urbana, inclusive) da música ao vídeo. No centro comercial de Barranquilha a vocalista se desloca, ao mesmo tempo em que canta. No decorrer do vídeo podemos ver os imóveis cuja fachada se mostra desgastada, barracas de venda com produtos de cores quentes e destacadas, evocando também a associação do “calor” latino – algo bem diferente de “*La Bicicleta*”, ainda que tenham sido filmados na mesma cidade – seja pela dinamicidade do videoclipe, seja pelas batidas da música e a referência ao seu título.

26 Videoclipe “Fuego”, do grupo Bomba Estéreo, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MZXlg-NMDK3E>> Acesso em: 15 mar. 2017.



Imagens 24 e 25 – Videoclipe “Fuego”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Fuego”

Ao caminhar, a vocalista cruza com passantes que, por vezes, estranham, registram ou mesmo interagem com o grupo. A dança é um dos artifícios de interação com as pessoas e acaba tornando-as parte do contexto local a partir do diálogo corporal, como se a música ou o ritmo os unissem.²⁷

Algo muito semelhante ocorre no videoclipe “Velocidade do Eletro” (2013), do grupo paraense Gang do Eletro.²⁸ Os então integrantes do grupo (Waldo Squash, Maderito, Keila Gentil e William Love) caminham pelo centro comercial de Belém. Assim como o videoclipe anterior, o cenário em que transitam encontra contrastes: prédios antigos deteriorados e resignificados em lojas, à sua frente, barracas e vendas temporárias cheias de produtos.



Imagens 26 e 27 – Videoclipe “Velocidade do Eletro”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Velocidade do Eletro”

A dinamicidade do videoclipe também se faz presente nas cores, placas que chamam atenção e no contato com quem cruzam pelo caminho, seja por meio de cumprimentos espontâneos ou nos momentos em que se unem ao povo para dançar. Mais que isso: tal caminhar nos remete a Andrey Faro de Lima em “É a Festa das Aparelhagens!” – Performances Culturais e Discursos Sociais, ao afirmar que

o vestuário, as gírias, os cortes de cabelo, os trejeitos corporais; tudo que eu até então reconhecía como característicos dos protagonistas deste fenômeno me pareciam uma sucessão de exageros e bricolagens que flutuavam entre o vulgar e o caricato. Não posso deixar de destacar a concepção que cultivava, pois para mim se tratava de uma “cultura” perniciososa, alienante e, obviamente, de péssima qualidade. (LIMA, 2008, pp.57-58).

27 Nesta categoria também podem ser citados os videoclipes das canções “Vela”, “Até o fim”, “Respira”, da banda Madame Saatan; “País do futebol”, de Emicida e MC Guimê e “Dar um Jeito” (We Will Find a Way), de Santana feat. Avicii, Alexandre Pires e Wyclef.

28 Videoclipe “Velocidade do Eletro”, do grupo Gang do Eletro, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AGTZ5CBBLso>> Acesso em: 1º mar. 2017.

A festa toma a rua. O cenário e a ação passam a ter a mesma importância. A representação da periferia ganha então tons mais acentuados e cores mais fortes, em que “há todo um ‘mundo cultural’ produzido e reproduzido pelas e nas periferias urbanas do país que, apesar de excluído dos grandes circuitos midiáticos, desenvolve-se com grande vitalidade e dinamicidade em comum acordo com as transformações mais contemporâneas” (LIMA, 2008, p. 92).

Essa categoria pode ser reforçada ainda ao observarmos o videoclipe da canção “Guamá Sound System”²⁹ (2016), do grupo Lauvaite Penoso, referência direta à periferia do bairro do Guamá, um dos mais populosos de Belém. Após introdução de quase um minuto, em que vemos o personagem principal saindo de casa para apanhar um ônibus em direção a algum local, o vemos, assim como o grupo de músicos, andando pelo local, ouvindo e cantando a música, respectivamente.



Imagens 28 e 29 – Videoclipe “Guamá Sound System”
Fonte: capturas de tela do videoclipe “Guamá Sound System”

O personagem principal faz o trajeto de um jovem que habita a periferia, andando por entre as casas de madeira, nas ruas enlameadas e segue seu caminho. O contato com outros personagens denota a familiaridade com os demais que convivem nesse espaço, ao passo que a canção cita “Malungo, vamos caminhar do mesmo lado/ Malungo, não vamos esquecer nosso passado/ A poesia tá na rua mesmo assim você não vê.”³⁰

É por entre as ruas (e sua poesia, segundo a canção), que vemos animais domésticos como gatos e cachorros, veículos, embarcações, urubus, pessoas e paisagens de ruas alagadas ou palafitas, configurando a periferia amazônida, em que o urbano se mistura com “resquícios” de floresta, principalmente em áreas ribeirinhas.³¹ Fica nítido, portanto, verbal e visualmente, que se refere a um lugar específico, não se trata de uma periferia genérica.

Assim, com produção musical e difusão próprias, a periferia dialoga consigo mesma, sabendo chegar “aos seus”, conforme relatado por Hermano Vianna (2006).³² Para o autor,

29 Videoclipe “Guamá Sound System”, da banda Lauvaite Penoso, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=znfyllzuLZc>> Acesso em: 6 mar. 2017.

30 Malungo pode ser compreendido como grupo de pessoas próximas de origem africana e mesmo negros que foram escravizados ao serem trazidos ao Brasil.

31 Áreas periféricas situadas nas margens dos rios, seja em Belém ou municípios do interior do Estado do Pará.

32 Em *Parada do Sucesso Periférico* (2006) Vianna fala dos cenários independentes das festas de aparelhagem em Belém, de lambadão em Cuiabá e de forró em Manaus.

do lado de fora (na realidade em todo lugar), as periferias das cidades inventam com velocidade impressionante novos circuitos culturais, e novas soluções econômicas - por mais precárias ou informais que sejam - para dar sustentabilidade para essas invenções. Presto atenção especial nos circuitos festivos, que sempre atraem multidões todos os fins de semana. Hoje, quase todas essas festas - consequência também do descaso do poder público e do desprezo dos bem-pensantes - proliferam na informalidade. Repito: o grande e real hit-parade do Brasil é totalmente independente da indústria cultural oficial e “legal”. (VIANNA, 2006, p. 28).

Notamos, portanto, que periferia (como produtores e cantores que não atingem com facilidade a “grande mídia” e seguem carreira de modo independente) tende mais a falar de si e em seus “ritmos próprios”, carregando o pertencimento em um âmbito que transpassa da canção para a imagem, tornando os sujeitos e cenários praticamente um só e agregando, então, duas categorias (“Pertencimento” e “Cenários”). Complementando esta cadeia de consumo e (re)conhecimento, observamos ainda que tais conteúdos, portanto, são reverberados de modo acessível e com grande alcance via internet, que possibilita maior praticidade tanto do lado de quem produz, quanto do lado de quem consome, podendo reforçar, assim, suas identificações, seja com as imagens dos vídeos, seja com a fisionomia urbana.

Considerações finais

O antigo clichê, porém, nem por isso menos “verdadeiro”, de que “olhar para o outro é também olhar para si mesmo”, e pode ser associado às discussões apresentadas já que, ao observarmos a produção audiovisual nacional dentro de um contexto mais amplo – o latino – não somente temos a possibilidade de estranhamento, como encontramos pontos de intersecção e ainda, em conjunto, podem apontar para uma possível tendência na produção audiovisual (e musical) contemporânea.

Esse estranhamento, ao menos em um primeiro momento, pode ser considerado ótico, mas talvez, logo em seguida, seja percebido como tátil, até mesmo porque Walter Benjamin (1994, p.194) já afirmara que o cinema mostra que a “dominante tátil prevalece no (...) universo da ótica”, associando então determinados hábitos com o (re)conhecimento de determinada estética, ainda que ela não seja do próprio país.

Tal produção estética, obviamente, não é aleatória e talvez comunique uma série de mudanças de paradigmas e mesmo novas possibilidades de apresentação de atores sociais e de espaços, em especial cidades, áreas periféricas e ruas. Para Paes Loureiro, citando Jan Mukarovsky,

a função estética é um dos componentes da plurivalente relação da coletividade humana com o mundo. De tal sorte que a própria compreensão que o grupo social tem do que seja o estético predetermina a criação objetiva das obras que produz. E, além disso, influencia no processo formal de sua recepção fruidora social e individual. A consciência coletiva, no ponto de vista de Mukarovsky, parece como algo integrado à coletividade concreta que é sua portadora (*apud* PAES LOUREIRO, 2001. p. 87).

Nesse sentido, o videoclipe, como produto estético e cultural, ganha relevo para análises sociais, já que “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.” (BRYAN, 2009)³³, o que é fortalecido por sua massificação e pelas possibilidades de compartilhamento e disseminação no período contemporâneo.

Isso se torna mais complexo e mesmo passível de discussões se considerarmos a produção audiovisual de determinados locais ou mesmo ritmos considerados mais “populares” e/ou periféricos, como os citados anteriormente, que se mostram mais próximos e integrados ao contexto e representação das ruas. As obras de arte e outras práticas comunicariam então trocas culturais, espíritos de época (*Zeitgeist*) e ainda redes de significados e ressignificações.

Destarte, levando em conta os contextos e analisando através *dos* vídeos, é que acreditamos que tais obras mantêm certa relação de representatividade com a realidade, mas que permite outras interpretações, novos significados. Realidade empírica e arte, portanto, encontram-se em caminhos que, por vezes bifurcam-se por vezes interseccionam-se e mostram, portanto, os diálogos entre cidades e sociedades na produção audiovisual contemporânea na América Latina.

33 Entrevista realizada por Marcus Tadeu, publicada no site: <http://revistapontocom.org.br/edicoes-antiores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe>> Acesso em: 25 jun. 2016.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. "O retrato visual intencional: o retrato de Kahnweiler, de Picasso". In: *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BEYHAUT, Gustavo. Dimensão cultural da integração na América Latina. In: *Estudos Avançados*, São Paulo. Vol.8, n°.20. Jan./Abr. 1994. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a19.pdf>>. Acesso em: 10 abr 2017.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

BRYAN, Guilherme. *A linguagem do videoclipe – Entrevista a Marcus Tadeu*, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistapontocom.org.br/edicoes-antiores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Vol.1, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, Nuno. Por que é o vídeo tão importante para o Turismo? *Portal Publituris*, Portugal. 2017. Disponível em <<http://www.publituris.pt/2017/04/07/video-tao-importante-turismo/>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher E Morte No Brasil*. 5ª edição. Rio de Janeiro – 1997.

FONSECA, Maria Augusta. Tradição e invenção em Macunaima, de Mário de Andrade. In: CHIAPPINI, Ligia e BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). *Literatura e Cultura no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *O Saber local*. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUSHIKEN, Yuji. Cartografias do reggaeton: Mainstream na América Latina, marginal no Brasil. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2309-1.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 12ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

IANNI, Octavio. Variações sobre arte e ciência. Aula Magna realizada em 3 de março de 2004. *Revista Tempo Social*, vol.16 n°.1, USP, São Paulo, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a01.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2013.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

KOHAN, Martín. *Zona Urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

LIMA, Andrey Faro de. "É a Festa das Aparelhagens!" – *Performances Culturais e Discursos Sociais*. Dissertação (Ciências Sociais). Universidade Federal do Pará. Belém, 2008.

PRYTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. *Periferia - Volume 1*. Número 1, 2009.

RIBEIRO, Ana Margarida da Costa. *A Narrativa audiovisual: o cinema e o filme publicitário*. Dissertação (Ciências da Comunicação). Universidade do Minho, Portugal, 2008. Disponível em <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9476/1/Tese%20Final.pdf>>. Acesso em: 8 maio 2016.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RUFFINELLI, J. Notas para un viaje imaginario. *Cinemas*, Rio de

Janeiro, n. 9, p. 41-84, jan./ fev. 1998.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo. Cosac Naifi, 2006.

SPIVAK, G. Quem reivindica a alteridade?. In: HOLANDA, H. B. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Antropologia e Filosofia: experiência e estética no cinema e na literatura da Amazônia*. Ed. UFPA. Belém, 2015.

PAES LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%209/ArtCultura%209_adalberto.pdf> . Acesso em: 12 mar. 2016.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. "Foi assim": múltiplas narrativas do audiovisual e a cultura amazônica. In: *Revista História, imagem e narrativas*, n.º 7, ano 3. Setembro/outubro, 2008. Disponível em <<http://docplayer.com.br/244402-Foi-assis-multip-las-narrativas-do-audiovisual-e-a-cultura-amazonica.html>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

SILVA, Fabiana Maranhão Lourenço da. Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo. *Revista Iniciacom*, São Paulo. Vol. 1, N.º 2, 2006. Disponível em <<http://port-com.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/377/369>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

SOARES, Tiago. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. *UNIrevista* - Vol. 1, n.º 3: (julho, 2006). Disponível em <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES1.pdf>> Acesso em: 28 maio 2017.

VIANNA, Hermano. Paradas do Sucesso Periférico. *Revista Sexta Feira*, N.º 8, p. 19-29. Disponível em <https://issuu.com/gersontung2/docs/n8-web_1> Acesso em: 2 jun. 2017.

>RECEBIDO EM 15 DE ABRIL DE 2017

APROVADO EM 14 DE JUNHO DE 2017

>FROM CITIES AND SOCIETIES:
AESTHETICS, CONTEXTS AND TRENDS IN
URBAN AND PERIPHERAL REPRESENTATION
OF LATIN AMERICAN MUSIC VIDEOS

ABSTRACT:

In this essay we analyze and discuss the relationship between the experience of people and streets, neighborhoods and cities, especially in areas considered peripheral, which are presented / represented in music video of latin interpreters and groups since the year 2000. Through the observation and analysis of these works - and others that are just mentioned - we propose to divide them into five categories: "Belonging"; "Scenarios"; "Space as a product"; "Fight and denounce" and "Symbiosis", between belonging and scenarios. Such aspects would communicate a possible trend in music video and the dialogues between cities and societies in contemporary audiovisual production in Latin America.

KEY - WORDS :

Cities; Periphery; Music video; Audiovisual; Latin America.