

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Alessandra Nardini

O videoclipe e a experiência estética audiovisual: narrativas de resistência e ativismos em países de língua oficial portuguesa

Outubro de 2025

O videoclipe e a experiência estética audiovisual: narrativas de resistência e ativismos em países de língua oficial portuguesa
Alessandra Nardini
UMinho | 2025

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Alessandra Nardini

O videoclipe e a experiência estética audiovisual: narrativas de resistência e ativismos em países de língua oficial portuguesa

Tese de Doutoramento

Estudos Culturais

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professor Doutor Moisés Adão de Lemos Martins

Professora Doutora Isabel Moreira Macedo

Professor Doutor Marcio de Vasconcellos Serelle

Outubro de 2025

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada. Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial

CC BY-NC

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Marcello (*in memoriam*) e Mirna Ladd, por todo o amor e incentivo que me deram para que eu me tornasse uma pessoa boa, feliz e determinada a nunca desistir dos meus sonhos. Ao meu marido, João Pedro, agradeço por todo o amor, parceria e apoio nos momentos mais felizes e desafiadores desta caminhada. Agradeço também aos meus familiares no Brasil, na Itália e em Portugal, pelo carinho, incentivo e compreensão nos períodos em que precisei me ausentar de momentos especiais para cumprir a missão de escrever esta tese. Sou profundamente grata ao meu orientador, Professor Doutor Moisés de Lemos Martins, que sempre acreditou no meu potencial e nunca permitiu que eu desistisse desta investigação. Aos meus coorientadores, Professora Doutora Isabel Moreira Macedo e Professor Doutor Marcio de Vasconcellos Serelle, agradeço pela dedicação, pelo cuidado e pelo entusiasmo com que me ajudaram a desenvolver este trabalho. Aprendi muito com vocês e levarei esses aprendizados comigo para sempre. Agradeço também à Professora Doutora Rosa Cabecinhas, que me acolheu desde o meu primeiro dia na Universidade do Minho e com quem sigo aprendendo com admiração. Aos amigos do Museu Virtual da Lusofonia, obrigada pelos projetos que realizamos, pelos sonhos que sonhamos juntos e pelos momentos especiais vividos ao longo desses anos. Aos colegas do MigraMediaActs, agradeço pela convivência, pela escuta atenta e por tantos aprendizados que levo comigo. Aos docentes, colegas e colaboradores da Universidade do Minho, agradeço por tornarem essa jornada mais leve e repleta de sentido. E, claro, não poderia deixar de agradecer às minhas amigas e aos meus amigos, por todo o amor que sempre irradiaram na minha direção, pelos momentos bons e difíceis que atravessamos juntos e por nunca deixarem de acreditar nos meus sonhos. Quero também expressar minha profunda gratidão aos artistas do movimento Hip Hop que tive a honra de entrevistar desde que iniciei o curso de Bacharel em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo da PUC Minas, em 2010. Em especial, agradeço às(os) artistas e ativistas da Casa do Hip Hop no Taquaril, bem como àqueles cujos videoclipes são analisados nesta tese, Xullaji e Eva Cruzeiro (RapDiva), com quem aprendi muito e cujas trajetórias me inspiraram profundamente. Sou grata pela confiança que depositaram em mim e no meu trabalho, tornando possível a realização desta pesquisa.

Financiamento

Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da concessão de uma Bolsa de Doutoramento, com a referência UI/BD/151507/2021. Este trabalho foi realizado no âmbito do projeto MigraMediaActs – Migrações, Média e Ativismos em Língua Portuguesa: Descolonizar Paisagens Mediáticas e Imaginar Futuros Alternativos (PTDC/COM-CSS/3121/2021). Agradeço pelo apoio, fundamental para a realização desta investigação e para a participação em diversos congressos nacionais e internacionais.





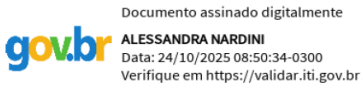


DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 29 de outubro de 2025.



Alessandra Nardini

O videoclipe e a experiência estética audiovisual: narrativas de resistência e ativismos em países de língua oficial portuguesa

RESUMO: Nesta investigação, analisamos as transformações culturais impulsionadas pelos avanços tecnológicos e, em particular, estudamos o videoclipe enquanto linguagem artística com potencial interventivo, capaz de articular tecnologia e recursos estéticos para discutir desigualdades e mobilizar memórias. O *corpus* de análise é composto por quatro videoclipes produzidos em países de língua oficial portuguesa: *Boa Esperança*, de Emicida com participação de J. Ghetto, *Etnocídio*, de Brisa Flow com Ian Wapichana (Brasil, 2015; 2023); *Um Assobio Meu*, de Eva RapDiva com Gari Sinedima (Angola, 2017); e *A Luta Continua*, de Xullaji com Tristany (Portugal, 2021). A tese se estrutura em três capítulos teóricos. No primeiro, apresentamos uma contextualização sobre culturas contemporâneas, comunicação e arte. No segundo, discutimos o surgimento do videoclipe como forma cultural que nasce em diálogo com a videoarte e o vídeo ativismo. O terceiro capítulo aborda o tema das migrações, das narrativas de resistência e dos ativismos contemporâneos. Debatemos também sobre as práticas decoloniais e seus potenciais na construção de futuros equalitários e socialmente justos. A fase empírica da pesquisa foi dividida em três etapas: análise dos videoclipes – com contribuições da sociossemiótica visual e da análise fílmica –, realização de entrevistas em profundidade e análise de comentários aos videoclipes no YouTube – com o suporte do software Iramuteq para a análise de similitude e a geração de nuvens de palavras. Concluímos que o videoclipe pode funcionar como ferramenta de resistência e intervenção artística, promovendo a reflexão crítica sobre as continuidades da colonialidade do poder, ainda que os artistas independentes enfrentem dificuldades para ampliar o alcance e o debate em torno de suas produções. No campo do ativismo mnemônico, constatamos que os artistas se conectam ao passado como forma de reconfigurar a memória pública, questionar o senso comum, trazer à tona narrativas historicamente silenciadas e mobilizar ações que incentivem a consciência crítica e a mudança no presente.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais. Migrações. Memória. Ativismos. Videoclipe.

The Music Video and the Audiovisual Aesthetic Experience: Narratives of Resistance and Activisms in Portuguese-speaking Countries

ABSTRACT: In this research, we analyze the cultural transformations propelled by technological advances and, in particular, study the music video as an artistic language with interventive potential, capable of articulating technology and aesthetic resources to discuss inequalities and mobilize memories. The corpus of analysis includes four music videos produced in portuguese-speaking countries: *Boa Esperança*, by Emicida featuring J. Ghetto, *Etnocídio*, by Brisa Flow featuring Ian Wapichana (Brazil, 2015; 2023), *Um Assobio Meu*, by Eva RapDiva featuring Gari Sinedima (Angola, 2017), and *A Luta Continua*, by Xullaji featuring Tristany (Portugal, 2021). The thesis is structured into three theoretical chapters. The first presents a contextualization of contemporary cultures, communication, and art. The second discusses the emergence of music video as a cultural form born in dialogue with video art and video activism. The third chapter addresses the themes of migration, narratives of resistance, and contemporary activisms. We also discuss decolonial practices and their potential in building equalitarian and socially just futures. The empirical phase of the research was divided into three stages: analysis of the music videos — drawing on visual sociossemiotics and film analysis –, in-depth interviews, and analysis of YouTube comments on the videos, supported by the Iramuteq software for similarity analysis and word cloud generation. We conclude that the music video can function as a tool of resistance and artistic intervention, fostering critical reflection on the continuities of the coloniality of power, even though independent artists face difficulties in broadening the reach and debate around their productions. In the field of mnemonic activism, we found that these artists connect with the past as a way of reconfiguring public memory, questioning common sense, bringing historically silenced narratives to light, and mobilizing actions that encourage critical awareness and change in the present.

KEYWORDS: Cultural Studies. Migrations. Memory. Activisms. Music Video.

Índice

Introdução 1

1 Culturas contemporâneas, arte e comunicação 6

1.1 Estudos Culturais: objetivos e tensões 6

1.1.1 Noções de cultura(s) 6

1.1.2 Os Estudos Culturais em Birmingham 12

1.1.3 Viradas teóricas nos Estudos Culturais 16

1.2 Mudança de paradigma: da modernidade ao contemporâneo 19

1.3 A comunicação de "massas" e a convergência das mídias 34

1.4 Tecnologia, arte e política 43

1.5 Ler as imagens na contemporaneidade 48

2 A emergência do videoclipe 52

2.1 O vídeo como fenômeno cultural e expressão artística 52

2.2 Liberdade criativa: o surgimento da videoarte a partir do "vídeo ativismo" 61

2.3 O surgimento do videoclipe 68

2.3.1.1 Música em cena: os primeiros passos do videoclipe no Brasil 75

2.3.1.2 Escavar para ver: construindo a memória dos videoclipes em Portugal 79

2.3.2 Da criação da MTV à consolidação do videoclipe 84

2.3.3 Transformações na linguagem do videoclipe 92

2.3.4 As plataformas digitais e o videoclipe 97

2.4 Estética e política: o videoclipe como espaço de contestação 100

3 Migrações, narrativas de resistência e ativismos 108

3.1 Narrativas pós-coloniais e lutas de resistência 108

3.1.1 Desconstruir a ideia de "mundo moderno" 108

3.1.2 Colonialismo, imperialismo e opressão 115

3.1.3 Decolonialidade e futuros alternativos 127

3.2 Representações, estereótipos sociais e racismo 137

3.2.1 Os estereótipos sociais e a formação dos preconceitos 137

3.2.2 Racismo, xenofobia e etnocentrismo 142

3.3 Identidades em movimento: migrações e ativismos 155

3.3.1 Migrações e diálogos interculturais 155

3.3.2 Ativismos, dinâmicas culturais e transformações sociais 161

4 Percurso metodológico 179

4.1 Fundamentos e modelo de análise 179
4.2 O percurso da investigação 183
4.2.1 Análise documental 183
4.2.2 *Corpus* de análise 183
4.2.3 Entrevista aos artistas 185
4.2.4 Análise multimodal dos videoclipes 186
4.2.4.1 Contribuições da sociossemiótica visual 187
4.2.4.2 Contribuições da análise fílmica 191
4.2.5 Coleta e análise dos comentários dos videoclipes 194
4.2.5.1 Análise de similitude e nuvem de palavras 195
4.2.6 A análise de conteúdo 196
5 Análise dos videoclipes 198
5.1 Boa Esperança (2015) – Emicida 198
5.1.1 Expressões artísticas do Atlântico Negro 198
5.1.2 Emicida para além do rap: entre sonoridades e memória 203
5.1.3 O álbum como gesto político: *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* 204
5.1.4 Boa Esperança: a estética do enfrentamento 208
5.1.4.1 Sequência 1 – Encenação da cordialidade e ruptura de silêncios 217
5.1.4.2 Sequência 2 – Tensão crescente, virada estética e narrativa 220
5.1.4.3 Sequência 3 – A revolta coletiva e seu desfecho 221
5.1.5 As esperanças que não morrem em Emicida 223
5.2 Um Assobio Meu (2017) – Eva RapDiva 226
5.2.1 Eva RapDiva: voz, gesto e permanência 226
5.2.2 O álbum *Eva*: um manifesto de continuidade 231
5.2.3 *Um Assobio Meu:* do desabafo à cena 233
5.2.3.1 Sequência 1 – Turista não quer, mas é real 238
5.2.3.2 Sequência 2 – Vidas que se entrelaçam no cotidiano 241
5.2.3.3 Sequência 3 – A persistência do assobio 243
5.2.4 Pressionar e transformar: olhares sobre o ativismo em Eva RapDiva 246
5.3 A Luta Continua (2021) – Xullaji 250
5.3.1 De Chullage a Xullaji: ultrapassando as fronteiras do Hip Hop 250
5.3.2 *Prétu*, de Xullaji 254
5.3.3 *A Luta Continua*: entrelaçando passado e presente 257
5.3.3.1 Sequência 1 – A convocação 263

5.3.3.2 Sequência 2 – Corpos em movimento: ação no passado e no presente ... 265
5.3.3.3 Sequência 3 – Qual é a verdade? ... 267
5.3.4 A cena coletiva na perspectiva de Xullaji ... 269
5.4 *Etnocídio* (2023) – Brisa Flow ... 274
5.4.1 Brisa Flow: arte e resistência em Abya Yala ... 274
5.4.2 *Janequeo*: fluxo, memória e invenção sonora ... 276
5.4.3 *Etnocídio:* estética e luta contra o Marco Temporal ... 278
5.4.3.1 Sequência 1 – Corpos em prece, vozes em luta ... 283
5.4.3.2 Sequência 2 – Espírito do vento ... 286
5.4.3.3 Sequência 3 – Denúncia e chamado à ação ... 288
5.4.3.4 Transformar pelo bem viver: notas sobre o pensamento de Brisa Flow ... 290
6 Estudo sobre a recepção dos videoclipes: análise dos comentários ... 295
6.1 Boa Esperança (2015) – Emicida com participação de J. Ghetto ... 296
6.2 Um Assobio Meu (2017) – Eva RapDiva com participação de Gari Sinedima ... 303
6.3 A Luta Continua (2021) – Xullaji com participação de Tristany ... 308
6.4 Etnocídio (2023) – Brisa Flow e Ian Wapichana ... 312
Discussão e Considerações Finais ... 318
Referências ... 332
Referências de mídias ... 347
7 Anexos ... 355
7.1 Análise Documental ... 355
7.1.1 Análise de documentos oficiais do Estado (Brasil) ... 355
7.1.2 Análise documental de jornais, revistas e outros portais ... 356
7.1.3 Análise documental de arquivos audiovisuais ... 359
7.1.4 Análise documental de acervos ... 362
7.1.5 Análise documental de episódios de *podcasts* ... 363
7.2 Termo de consentimento (entrevistas) ... 364
7.3 Letras das músicas analisadas ... 366
7.3.1 Letra da música "Boa Esperança" de Emicida (participação de J Ghetto) ... 366
7.3.2 Letra da música "Um Assobio Meu" de Eva RapDiva (participação de Gari Sinedima) ... 369
7.3.3 Letra da música "A Luta Continua" de Xullaji (participação de Tristany) ... 371
7.3.4 Letra da música "Etnocídio" de Brisa Flow (participação de Ian Wapichana) ... 376
7.4 Roteiros utilizados nas entrevistas ... 379
7.4.1 Roteiro de entrevista: Eva RapDiva ... 379

7.4.2 Roteiro de entrevista: Xullaji 381
7.5 *Corpus* de análise dos comentários 383
7.5.1 Boa Esperança 383
7.5.2 Um Assobio Meu 397
7.5.3 A Luta Continua 426
7.5.4 Etnocídio 430

Lista de abreviaturas e siglas

AFA	American Federation of Arts
ATL	Acampamento Terra Livre
APIB	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
COP30	Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima
DJ	Disc Jockey
EZLN	Exército Zapatista de Libertação Nacional
FUNAI	Fundação Nacional dos Povos Indígenas
ICS	Instituto de Ciências Sociais
IRAMUTEQ	Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires
ISCTE	Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
MCP	Matriz Colonial de Poder
MoMA	Museum of Modern Art
MC	Mestre de Cerimônia
MTV	MusicTeleVision
ONU	Organização das Nações Unidas
PAIGC	Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde
PVT	People's Video Theater
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SIC	Sociedade Independente de Comunicação
STF	Supremo Tribunal Federal
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Lista de Tabelas

Tabela 1: Modelo de análise.....182
Tabela 2: *Corpus* de análise dos videoclipes..... 184
Tabela 3: Quadro de análise dos videoclipes..... 194
Tabela 4: Quadro de análise de documentos..... 355
Tabela 5: Quadro de análise de documentos (jornais, revistas e outros portais)..... 356
Tabela 6: Quadro de análise de documentos (audiovisuais)..... 359
Tabela 7: Quadro de análise de documentos (acervos)..... 362
Tabela 8: Quadro de análise de documentos (episódios de *podcasts*)..... 363

Lista de Imagens

Imagem 1: Videoclipe *Boa Esperança*..... 217
Imagem 2: Videoclipe *Boa Esperança*..... 220
Imagem 3: Videoclipe *Boa Esperança*..... 221
Imagem 4: Videoclipe *Um Assobio Meu*..... 238
Imagem 5: Videoclipe *Um Assobio Meu*..... 241
Imagem 6: Videoclipe *Um Assobio Meu*..... 243
Imagem 7: Videoclipe *A Luta Continua*..... 263
Imagem 8: Videoclipe *A Luta Continua*..... 265
Imagem 9: Videoclipe *A Luta Continua*..... 267
Imagem 10: Videoclipe *Etnocídio*..... 283
Imagem 11: Videoclipe *Etnocídio*..... 286
Imagem 12: Videoclipe *Etnocídio*..... 288
Imagem 13: Nuvem de palavras de *Boa Esperança*..... 297
Imagem 14: Gráfico de análise de similitude de *Boa Esperança*..... 301
Imagem 15: Nuvem de palavras de *Um Assobio Meu*..... 304
Imagem 16: Gráfico de análise de similitude de *Um Assobio Meu*..... 305
Imagem 17: Nuvem de palavras de *A Luta Continua*..... 309
Imagem 18: Gráfico de análise de similitude de *A Luta Continua*..... 310
Imagem 19: Nuvem de palavras de *Etnocídio*..... 313
Imagem 20: Gráfico de análise de similitude de *Etnocídio*..... 314

Introdução

Esta tese de doutoramento investiga as transformações culturais e sociais impulsionadas pelos avanços tecnológicos, com ênfase na influência que esses avanços exercem sobre as produções culturais e formas de expressão. Parte-se da compreensão de que tais transformações não apenas demandam inovações tecnológicas, mas também que as tecnologias, uma vez produzidas e incorporadas ao tecido social, são apropriadas e reconfiguradas em expressões estéticas singulares. Nesse contexto, o videoclipe é abordado não apenas como um produto audiovisual inserido na lógica das plataformas digitais, mas como uma linguagem artística com potencial interventivo, capaz de articular reflexões críticas através de recursos estéticos, tensionar desigualdades, ativar e transformar memórias públicas.

Procuramos responder à seguinte pergunta: qual é o papel do videoclipe no debate sobre o colonialismo e no ativismo mnemônico? Questionamos também se as (os)artistas que produzem esses videoclipes podem ser compreendidos como ativistas que recorrem estrategicamente ao passado para provocar mudanças na memória pública. Além disso, buscamos entender: o que pensam sobre seus próprios videoclipes? Como esses trabalhos são recebidos pelo público? Que discussões despertam e de que maneira se conectam ao colonialismo ou à colonialidade do poder? Podemos considerá-los ferramentas para o debate sobre desigualdades e justiça social?

Partimos da hipótese de que o videoclipe é um formato múltiplo – tanto pelos elementos estéticos que mobiliza, quanto pelas narrativas que constrói ao articular imagem e som, e pelos sentidos políticos que pode provocar. Como observa Martins (2017, p. 98), a imagem tecnológica se configura como "uma linguagem que perdeu o sentido do uno, fragmentando-se numa legião de imagens". Essa multiplicidade potencializa a experiência estética do videoclipe, ao mesmo tempo em que amplia as formas de ver, sentir, questionar e interpretar. Assim, o videoclipe afirma-se como um espaço expressivo de disputa simbólica, capaz de tensionar hegemonias, intervir no campo das representações e provocar deslocamentos na memória e na sensibilidade coletiva.

Para responder à nossa pergunta central e aos questionamentos que dela emergem, estruturamos esta tese em quatro capítulos teóricos e dois capítulos de análise empírica. No primeiro capítulo, procuramos apresentar reflexões que contribuíssem para ampliar o debate sobre culturas contemporâneas, arte e comunicação. Nessa etapa, situamos a nossa investigação no âmbito dos Estudos Culturais e ressaltamos o nosso desejo de pensar as Ciências da Comunicação através do olhar de autores como Raymond Williams e Stuart Hall. Apresentamos também a mudança de paradigma no pensamento científico, que vai da ideia de modernidade ao contemporâneo, por meio de reflexões de

autores como Agamben (2009), Benjamin (1936/1987), Giddens (1991/2002) e Martins (2017). Para debatermos sobre a comunicação de "massas" e a cultura popular, analisamos as contribuições de autores como Vattimo (1989/1992). Por fim, para refletimos sobre as imagens na contemporaneidade, recorremos ao trabalho de autores como Didi-Huberman (1992/1998) e Santaella (2018).

No segundo capítulo teórico, discutimos a emergência do videoclipe como forma cultural, que nasce com caráter subversivo, em diálogo com a videoarte e o vídeo ativismo, é posteriormente absorvida pela lógica da indústria televisiva e, no contexto digital, reabre caminhos para criações mais autorais e experimentais. A partir das contribuições de Machado (2007/2010), refletimos sobre o vídeo como meio de expressão artística, traçando um percurso que passa pela videoarte e pelo vídeo ativismo. Realizamos um mapeamento de trabalhos criados por coletivos no final da década de 1960 e início da década de 1970, com o objetivo de compreender a dimensão política desses fenômenos culturais. Nessa etapa, experiências como a da Guerrilla Television e de grupos como o Videofreex e o People's Video Theatre foram fundamentais para evidenciar o entrelaçamento entre estética e política nas linguagens audiovisuais.

A criação da MTV e a institucionalização do videoclipe como formato televisivo também foram abordadas no segundo capítulo teórico, com destaque para o estudo de caso conduzido por Mittel (2004) sobre os videoclipes exibidos nos primeiros anos da emissora. Ainda nesse capítulo, acompanhamos o percurso do videoclipe no Brasil e em Portugal – no Brasil, com base em trabalhos de autoras como Ariane Holzbach. Em Portugal, a partir da análise documental de arquivos da emissora pública RTP. Para debatermos sobre o videoclipe na internet, recorremos aos estudos de autores que investigaram suas potencialidades e limitações, como Siqueira (2010). Por fim, apresentamos o videoclipe como espaço de contestação, com base em reflexões como as de Gomes (2019), que destacam sua capacidade de agir politicamente no campo simbólico e de tensionar discursos hegemônicos por meio da articulação entre imagem, som e memória.

No terceiro capítulo teórico, debatemos os temas abordados nos videoclipes selecionados para análise. Inspirados por Raymond Williams, especialmente na conclusão de sua obra *Cultura e Sociedade*, publicada pela primeira vez em 1958, ressaltamos a importância de problematizar ideias profundamente enraizadas em nossas mentes – ideias que carregam consigo as "sementes de uma morte generalizada", como explica o autor (Williams, 1958, p. 338). Para Williams, o nosso futuro depende justamente desse exercício de nomear essas sementes e promover seu reconhecimento coletivo.

Mas, então, de quais sementes falamos nesta tese de doutoramento? As sementes, aqui, remetem às representações e às relações de poder forjadas no período colonial, que retornam a nós,

repetidamente, e permanecem nos discursos políticos, na memória cultural e em outras esferas, perpetuando uma colonialidade do poder que continua a influenciar as oportunidades de determinados grupos sociais na atualidade (Quijano, 2015; 2000/2019). Em foco está a criação da ideia de raça e a consequente hierarquização racial, que moldou e aprofundou desigualdades pré-existentes em diferentes âmbitos da vida social.

No terceiro capítulo teórico, destacamos reflexões que questionam a ausência do debate racial nos textos sobre a modernidade, ainda que a escravização tenha sido parte constitutiva do que se convencionou chamar de "civilização ocidental" (Gilroy, 1993/2001). Examinamos os mecanismos de silenciamento da subalterna e as questões relacionadas ao colonialismo, imperialismo, orientalismo e opressão (Césaire, 1955/1978; Fanon, 1952/2008; Said, 1978/2007; Spivak, 1988/2021). Refletimos também sobre os estereótipos sociais e a formação dos preconceitos, bem como sobre o racismo, o etnocentrismo e a xenofobia (Cabecinhas, 2005; Kilomba, 2008/2010; Maeso, 2021; Sodré, 2023). Discutimos a noção de decolonialidade e a possibilidade de imaginar futuros alternativos, levantando questionamentos sobre as práticas decoloniais, e abordamos também o tema das migrações e dos ativismos (Babo, 2023; Davis, 2022; De Andrés & Chaparro, 2022; Mignolo, 2019). Aprofundamos ainda a análise crítica sobre o ativismo mnemônico e os modos como ele mobiliza o passado de forma estratégica, seja para promover transformações na memória pública, seja para resistir a elas (Cabecinhas, 2022; Gutman & Wüstenberg, 2022).

No quarto capítulo desta tese de doutoramento, traçamos o nosso percurso metodológico. Apresentamos os fundamentos teóricos que constituem a nossa metodologia e delineamos um modelo preliminar de análise. Optamos pela realização de um estudo de caso, pois nossos planos e estratégias foram sendo transformados ao longo do processo, à medida que aprofundávamos nosso conhecimento e foco sobre o objeto de estudo. Escolher o estudo de caso mostrou-se fundamental, considerando a complexidade dos fenômenos que nos propusemos analisar.

O *corpus* de análise é composto por quatro videoclipes: *Boa Esperança*, de Emicida (com participação de J. Ghetto), lançado em 2015; *Um Assobio Meu*, de Eva RapDiva (com participação de Gari Sinedima), lançado em 2017; *A Luta Continua*, de Xullaji (com participação de Tristany), lançado em 2021; e *Etnocídio*, de Brisa Flow (com participação de Ian Wapichana), lançado em 2023. Os critérios de seleção envolveram os países de origem, as temáticas abordadas e o caráter interventivo das obras, considerando a atuação dos(as) artistas em suas comunidades.

A fase empírica foi estruturada em três etapas. A primeira consistiu na análise multimodal dos videoclipes, com aportes da sociossemiótica visual e da análise fílmica (Penafria, 2009; Kress & van

Leeuwen, 2023). A segunda envolveu a realização de entrevistas em profundidade com dois dos quatro artistas selecionados – Eva RapDiva e Xullaji –, com o objetivo de compreender suas trajetórias, práticas artísticas e posicionamentos (Macedo, 2016). No caso dos artistas com os quais não foi possível estabelecer contato direto, recorremos a entrevistas previamente publicadas. A terceira etapa concentrou-se na análise dos comentários presentes nas postagens oficiais dos videoclipes no YouTube. Além da análise de conteúdo, essa fase incluiu a análise de similitude e a geração de nuvens de palavras com o uso do software Iramuteq, o que possibilitou mapear padrões de recepção e engajamento com as obras (Sousa, 2021). Tentamos assim construir um percurso metodológico atento às articulações entre linguagem, recepção e mediação digital. Na análise das entrevistas, buscamos compreender as trajetórias de vida dos entrevistados e os sentidos atribuídos às suas práticas artísticas e ativistas. Na análise dos comentários, procuramos entender como o público recebeu os videoclipes, observando tanto a frequência com que certos temas apareciam quanto as conexões estabelecidas entre determinadas palavras.

A escolha do videoclipe como objeto de estudo nesta investigação se justifica por seu caráter híbrido, que articula diferentes linguagens para comunicar de forma rápida e muitas vezes intensa. Trata-se de uma expressão artística que condensa múltiplos sentidos e que, além de funcionar como ferramenta criativa, cumpre um papel estratégico na promoção de artistas no campo musical, colaborando para a construção e afirmação de suas imagens públicas.

Essa escolha também se sustenta nas transformações recentes nos modos de produção, circulação e consumo de bens culturais, impulsionadas pelos avanços tecnológicos e pela consolidação da internet como espaço central de difusão audiovisual. O acesso facilitado a equipamentos de gravação, edição e distribuição – aliado à popularização de plataformas como o YouTube – abriu caminho para que artistas independentes passassem a disputar visibilidade num mercado historicamente dominado por grandes gravadoras. Esse novo cenário reconfigura as indústrias culturais, criando espaços para experimentações estéticas e políticas, mas também impõe desafios à atenção, ao alcance e à sustentabilidade dessas produções.

Nesse contexto, o videoclipe emerge como um dispositivo potente para artistas que articulam suas práticas com formas de ativismo e intervenção crítica. Em um ambiente saturado de conteúdos, a linguagem do videoclipe permite acionar estratégias de resistência simbólica e disputas narrativas, desafiando estereótipos e tensionando o senso comum. Assim, a proposta deste estudo também está ancorada na necessidade de refletir sobre como o colonialismo – longe de ser um fenômeno superado – ainda estrutura desigualdades nas relações de poder, nos discursos e nas representações.

Os resultados desta investigação confirmam que o videoclipe, ao articular criação estética, intervenção política e circulação digital, constitui-se como um espaço estratégico para a produção cultural contemporânea. Para além de sua função promocional no campo musical, o videoclipe emerge como ferramenta crítica, capaz de mobilizar afetos, questionar estruturas e tensionar memórias coletivas, inclusive no que diz respeito à economia criativa, à geração de trabalho e à valorização da autoria.

As análises realizadas evidenciam que os videoclipes selecionados não apenas promovem o debate sobre o colonialismo e suas permanências, abrindo espaço para questões urgentes, como racismo, desigualdade, violência estatal e apagamentos históricos. Em comum, os artistas mobilizam o passado de forma estratégica, propondo disputas em torno da memória pública e lançando olhares sobre futuros alternativos. Não se trata apenas de um trabalho artístico no sentido profissional, mas de um engajamento consciente, político e afetivo com a realidade que os cerca.

Por fim, podemos dizer que os comentários analisados nas plataformas digitais demonstram que parte significativa do público é capaz de captar e de se identificar com essas mensagens, mesmo que, em alguns casos, haja ruídos ou resistências. Isso reforça o entendimento de que o videoclipe, enquanto linguagem híbrida e acessível, possui um forte potencial de comunicação e de criação de sentidos compartilhados, especialmente quando articulado com práticas culturais engajadas e com a experiência vivida dos artistas.

1 Culturas contemporâneas, arte e comunicação

Este capítulo tem como objetivo refletir sobre as concepções de cultura(s), contemporaneidade, arte e comunicação, a fim de contextualizar a investigação proposta. Para isso, recorremos aos contributos epistemológicos dos Estudos Culturais e discutimos as noções de cultura(s) a partir de autores como Opitz (1998) e Eagleton (2000). Também analisamos o papel das tecnologias nas transformações que marcam o contemporâneo, com base em contribuições de Williams (1974/2016) e Martins (2017). Refletimos sobre os caminhos percorridos pelos meios de comunicação de massa, passando pelas indústrias culturais (Adorno & Horkheimer, 1947/1985), pelas indústrias criativas (Oliveira, 2013) e pelas mídias digitais (Martins, 2015). Por fim, buscamos compreender os impactos da convergência digital sobre a imagem e as artes, propondo uma reflexão sobre a arte contemporânea e as mudanças que atravessam as formas de pensar a imagem na atualidade, com base em autores como Didi-Huberman (2000/2015) e Santaella (2018).

1.1 Estudos Culturais: objetivos e tensões

1.1.1 Noções de cultura(s)

Sobre a cultura, é pertinente ressaltar que a melhor forma de compreendê-la, respeitando a complexidade do termo e olhando-o de forma mais ampla, é pensar em noções da cultura, e não em cultura como um conceito rígido, imutável, com apenas uma definição específica. As interpretações do conceito advêm de diversos contextos, e revelam características particulares dos grupos sociais que as utilizam, bem como implicações de ordem histórica e política (Opitz, 1998). Para discernir sobre as noções de cultura, apresenta-se neste tópico uma visão diversificada, com autores de diferentes escolas, como a alemã, a inglesa e a francesa, com o intuito de propiciar uma discussão mais abrangente. O objetivo deste tópico é demonstrar, através de contribuições teóricas diversas, que determinadas noções de cultura revelam problematizações que contribuíram para o surgimento dos Estudos Culturais e as contestações que estão intimamente ligadas a esse campo do saber.

É no trabalho rural que encontramos as raízes etimológicas da palavra cultura, vinculada ao cultivo e à maneira como os seres humanos adaptavam-se ao meio ambiente e transformavam a natureza em prol da sobrevivência humana (Cuche, 1999). Originária do latim, a palavra cultura era usada para designar maneiras de cultivo da agricultura – algodão, trigo –, bem como, para denominar o processo

material em que os seres humanos utilizavam matérias-primas encontradas na natureza, para criar o que consideravam necessário para a sua evolução (Eagleton, 2000).

A palavra cultura originou-se do termo em latim *colere*, que possuía diversos significados, como: "habitar, cultivar, proteger e honrar com veneração" (Williams, 1976/2007, p. 117). Segundo Williams (1976/2007, p. 117): "alguns desses significados finalmente se separaram nos substantivos derivados, embora ainda haja superposições ocasionais". "Habitar", que desenvolveu-se do latim *colonus*, evoluiu para "colônia", "honrar com veneração", que desenvolveu-se a partir do latim *cultus*, evoluiu para "culto". Já "Cultivar" remete ao cuidado com *algo*, seja com o crescimento natural de colheitas ou de animais. São usos que davam à palavra cultura a função de substantivo para se referir a um desses processos (Williams, 1976/2007, p. 117).

No princípio do século XVI, cultivar passou também a referenciar-se ao cuidado com o desenvolvimento humano. Bacon (1605), Hobbes (1651) e Johnson (1759), demonstraram tal inclusão ao escreverem sobre a cultura relacionando o seu conceito ao "cultivo das mentes" e à "cultura do discernimento" (citando Williams, 1976/2007, p. 118). De acordo com o autor, essas são algumas das referências encontradas como base para o uso da palavra cultura de maneira metafórica. Entretanto, no final do século XVIII e início do século XIX, o significado relacionado ao sentido inicial de cultivo, associado ao trabalho rural, permaneceu. O uso metafórico possibilitou que cultura se tornasse um substantivo independente, designando "processos abstratos ou o produto de tais processos", iniciando assim "sua complicada história moderna" (Williams, 1976/2007, p. 118).

Para Opitz (1998), a raiz etimológica de cultura remete às manifestações de caráter simbólico da palavra *cultus*, dando uma dimensão intelectual para a palavra, que passou a ter dois significados: material e intelectual. O duplo significado da cultura – material e intelectual – manteve-se até meados do século XVIII, quando o uso do termo também passou a ser sinônimo de civilização na língua francesa (Opitz, 1998). Ainda sobre a etimologia da palavra, é pertinente explicar que a junção entre as dimensões material e intelectual da palavra, fundando a noção de cultura vinculada ao conceito de civilização, leva em consideração a expressão *collere animi* (de Cícero), que Opitz (1998, p. 53) define como ato de "cultivar, domesticar e afinar os espíritos", e *cultus* na dimensão mais intelectual da palavra.

O uso da palavra cultura, enquanto sinónimo de civilização, está intimamente relacionado a questões de ordem histórica, social e política. Associado ao espírito geral do Iluminismo, o conceito de civilização coincide com o "processo de aperfeiçoamento que conduz em última instância às Luzes" (Opitz, 1998, p. 53). Sobre a palavra "civilização", o autor explica que ela possui uma componente claramente normativa. Por um lado, o homem civilizado, por outro, o homem selvagem/bárbaro, de

sociedades primitivas. A verdade é que, ao considerar inadequado um comportamento, tendo como ponto de vista as regras de caráter normativo, essa designação aponta para a interação social. A interação e o convívio com o outro (Opitz, 1998, pp. 56-57).

Percebe-se então que o conceito de civilização mostra-se complexo e pode remeter tanto ao desenvolvimento da humanidade, no que refere-se ao ato de produção material, como também a uma maneira de impor modos de vida, através da dimensão intelectual. A relação entre cultura e realidade intelectual, em que a cultura de elite forma-se através do pensamento e do ensino das humanidades, opõe-se ao que se considera ser a cultura popular ou a cultura de massas. Essa dimensão também é trabalhada por autores como Williams (1958/1989), Cuche (1999) e Eagleton (2000).

Acerca da cultura nacional, sobre a qual podemos encontrar reflexões também em Hall (1990), ao escrever sobre a crise das humanidades e a emergência dos Estudos Culturais, Opitz (1998, pp. 51-52) diz-nos que a associação entre cultura e nação está relacionada com a construção de uma realidade social em um determinado território geográfico. Isto se dá por meio da proclamação de valores que são definidos como edificantes de uma nação. Com a contribuição das artes e humanidades, a história intelectual é ensinada, sendo esse ensino uma forma de transmitir a cultura.

Desde o século XVII, a cultura era vista como civilizatória, capaz de retirar o ser humano da irracionalidade através de práticas sociais e experiências culturais que eram consideradas relevantes, como o conhecimento da história da arte no ocidente, da música clássica, entre outras práticas e experiências culturais que foram consideradas importantes em prol do que foi definido como progresso pelo Homem moderno europeu (Vattimo, 1989/1992; Cuche,1999; Eagleton, 2000). A noção de cultura que estava conectada ao conceito de civilização, serviu como justificativa para atitudes violentas no período colonial e do imperialismo. Através da cultura, criou-se um sistema de categorização física e intelectual das pessoas para defini-las como superiores e inferiores e determinar formas de tratamento e distinção social (Hall, 1997). Assim, o padrão civilizatório foi imposto em prol de uma ideia de progresso e modernidade.

As noções de cultura no século XVIII revelavam ambiguidades e rivalidades, principalmente entre países europeus como Alemanha e França, que iam além dos desacordos etimológicos e mudanças semânticas. O mesmo aconteceu com a palavra civilização, que também era marcada por tensões conceituais das línguas alemã, francesa e inglesa (Eagleton, 2000).

Sobre o conceito de cultura, ao estudar a evolução histórica do termo, é possível perceber que a partir do século XVIII o seu desenvolvimento estava relacionado a uma ideia moderna de cultura e isso desencadeou inúmeros debates e lutas para a definição do termo. Na verdade, tratava-se de lutas sociais

de ordem simbólica (Cuche, 1999). O que pareciam desacordos etimológicos e mudanças semânticas, mascaravam mudanças de outra ordem, voltadas para as estruturas sociais de poder (Sayad, 1987; Cuche, 1999).

Ao analisar a evolução da noção de cultura desde a Revolução Industrial, é possível perceber que um grupo definido como dominante e elitista, em sua maioria composto por detentores de capital e dos meios de produção, buscava, traçar e justificar critérios civilizatórios, utilizando seus privilégios para desvalorizar a cultura popular originária na classe trabalhadora. Entretanto, é importante ressaltar que alguns desses critérios já estavam presentes na vida pré-industrial e podem ser compreendidos como consequência de um período em que cultura e civilização eram tratadas como sinônimos, caminhando juntas na direção do que o eurocentrismo entendia como progresso do mundo moderno (Cuche, 1999; Eagleton, 2000; Williams, 1958/2001).

Ao mesmo tempo em que, entre os séculos XVIII e XIX, ganhava força uma tendência de associar a cultura a fenômenos intelectuais capazes de definir diferenças entre sociedades — por meio da criação, afirmação e reafirmação de identidades nacionais —, emergia também uma noção antropológica de cultura. Nessa perspectiva, as diferenças passavam a ser reconhecidas e a autonomia dos povos, defendida, em uma tentativa de ruptura com a construção ideológica da superioridade intelectual (Opitz, 1998).

É a partir da emergência de seu sentido antropológico que a cultura é vista como: "tudo aquilo produzido pelo homem, enquanto ser dotado de capacidade material de fabricar e transmitir utensílios, bem como da faculdade da linguagem" (Opitz, 1998, p. 52). Ainda de acordo com o autor: "assim, desaparece a distinção entre a cultura de elite (dita superior) e a cultura popular e a de massas (dita inferior), deixando simultaneamente de fazer sentido a associação entre uma determinada nação e a cultura" (Opitz, 1998, p. 53). Sendo assim, as culturas passam a estar relacionadas aos modos particulares de cada grupo, ou seja, são compostas por formas e manifestações diferentes, opondo-se ao caráter universalizante.

Em defesa das diferentes culturas, observando-as como unidades orgânicas, autossuficientes, cuja autonomia deve ser respeitada, estava Herder (1744-1803), precursor do relativismo cultural. A associação entre cultura e civilização passou a ser questionada e interpretada como reducionista, capaz de proporcionar a destruição de culturas que iam contra as ambições totalizantes do eurocentrismo (Opitz, 1998). Associadas, cultura e civilização não são garantias de aperfeiçoamento, como era suposto dentro da perspectiva dominante. Afinal, quem havia criado essa noção de aperfeiçoamento ignorava a heterogeneidade em nome do progresso baseado em uma história única. Williams (1976/2007), para

falar sobre a "complexa história moderna de cultura", também apresenta reflexões de Herder, citando uma de suas reflexões sobre *cultur*: "nada é mais indeterminado que essa palavra e nada é mais enganoso que sua aplicação a todas as nações e todos os períodos" (Williams, 1976/2007, p. 120). E ainda, citando Herder, "a própria ideia de uma cultura europeia superior é um insulto flagrante à majestade da natureza" (Williams, 2007, p. 120).

Entre as reflexões sobre as noções de cultura do século XVII, tanto Opitz (1998) quanto Williams (1976/2007), mencionam as teorias de Klemm (1843-1852) e Tylor (1870) que indicavam um pressuposto evolucionista, através do qual o desenvolvimento humano era interpretado como algo que aconteceria por meio da domesticação, guiando o "bárbaro" e "selvagem" das diferentes culturas que eram vistas como "primitivas", até à liberdade, evoluindo com o passar do tempo. Isso aconteceria através de: "conhecimento, crença, artes, moral, leis e costumes adquiridos pelos seres humanos, de geração em geração, como membros de uma sociedade" (Opitz, 1998, p. 55).

Boas (1858-1942), ao inspirar-se em Herder, propôs o uso da palavra cultura no plural, rompeu com o evolucionismo e pensou as manifestações culturais de forma diferente, tendo uma visão menos hierarquizante. De acordo com Opitz (1998, p. 55), as suas contribuições foram pertinentes para pensar a diferença, pois defendiam: "a possibilidade de cada cultura ser capaz de invenções independentes, reagindo a diferentes estímulos e combinando-os de maneira diferenciada".

Williams (1976/2007) apresenta-nos três categorias de utilização da palavra cultura que surgiram a partir do século XVIII. A primeira é como "substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético" (Williams, 1976/2007, p. 121). A segunda é como "substantivo independente, usado de modo geral ou específico, indicando modos particulares de vida, seja de um povo, período ou da humanidade em geral" (Williams, 1976/2007, p. 121). A terceira, que refere-se ao uso mais tardio e difícil de ser datado, é como "substantivo independente e abstrato que descreve as obras e práticas da atividade intelectual e artística (cinema, escultura, literatura, música e teatro)" (Williams, 1976/2007, p. 121).

Em uma revisão de literatura sobre as noções de cultura, deparamo-nos com diversos autores, no entanto, nesta tese de doutoramento, optamos por trazer apenas algumas dessas contribuições que, enquanto demonstram a complexidade do termo, mostram como as suas utilizações estão intimamente relacionadas com questões de ordem social e política. Williams (1976/2007) demonstra que a complexidade não está na compreensão da palavra cultura, mas nas questões que surgem a partir das suas formas de uso, dos sistemas de significação ou significados que elas geram. A partir de 1890, o

termo cultura também passou a ser usado como adjetivo, em um sentido que se tornou mais comum, associado aos costumes e gostos (Williams, 1976/2007, p. 123).

Em uma noção mais contemporânea, Williams (1958) explica-nos o desafio de compreender como dois significados para a palavra cultura podem coexistir, sendo o primeiro referente a todo um estilo de vida e o segundo às formas de significação que circulavam na sociedade britânica no período pós-guerra (romances, filmes, anúncios, televisão, entre outros). Ao partir dessa perspectiva, o autor explica-nos a experiência da cultura comum e das "estruturas de sentimento" (Williams, 1958, p. 93). Para Williams (1958), a cultura é composta por significados comuns e significados individuais que são oferecidos a partir da experiência individual. Segundo o autor:

> Cada sociedade tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa isso por meio de instituições, das artes e do conhecimento. A formação de uma sociedade consiste em encontrar significados e direções comuns, num debate ativo sob as pressões da experiência, do contato e da descoberta. (Williams, 1958, p. 93)

A cultura não seria apenas todo um estilo de vida, em seu sentido antropológico, ela também envolve as formas de significação que circulam na sociedade, considerando que há um esforço pessoal para que novos processos de descoberta e criação ocorram em nossas mentes – o que mantém a cultura em constante movimento. A definição – isto é, a tentativa de delimitar o que deve ou não ser considerado cultura – constitui uma estratégia excludente, pois desconsidera as experiências individuais que mantêm a cultura viva. A busca por direções e a construção de significados compartilhados está na base da formação de uma sociedade, no entanto, a forma como esses sentidos são compreendidos ocorre na mente de cada indivíduo, por meio de um aprendizado contínuo que se desenvolve na observação, no contato com outras vivências e na comunicação (Williams, 1958).

A cultura não deve ser reduzida aos significados visíveis, pois existem processos de descobertas e exercícios criativos acontecendo constantemente em nossas mentes. Experiências individuais que se entrelaçam com as experiências coletivas:

> A cultura é ordinária em cada sociedade e em cada mente, sendo composta por significados e direções em comum, conhecidas e ensinadas através da vida em sociedade, e por percepções individuais, ligadas ao esforço intelectual e criativo de cada pessoa que faz parte da sociedade. (Williams, 1958, p. 93)

Segundo Hall (1997), cada cultura tem em si um tipo de ordenação classificatória na qual os seres humanos são divididos em subgrupos, de acordo com suas características físicas ou intelectuais, sendo a classificação um "impulso cultural". Entretanto, quando a existência de um sistema de classificação torna-se um objeto do qual o poder dispõe, o resultado é a exclusão. As classificações são utilizadas pelo poder e o conceito de raça passa a ser uma construção discursiva que se transforma ao longo dos séculos, manifestando-se em diferentes momentos históricos para organizar o mundo. O conceito de raça surgiu a partir desse sistema, assim como outras formas de categorização, como gênero e classes sociais, que emergiram com a Revolução Industrial e foram remodeladas com base na ideia de raça, conforme explica Quijano (2015).

1.1.2 Os Estudos Culturais em Birmingham

Neste tópico, retornamos às origens do projeto dos Estudos Culturais, acompanhando sua evolução e refletindo sobre as tensões presentes na área. Segundo Stuart Hall, os Estudos Culturais, em sua forma de manifestação moderna no meio acadêmico, surgiram em Birmingham a partir dos debates em torno de obras escritas nas décadas de 1950 e 1960, voltadas à compreensão das transformações culturais, econômicas e sociais na Grã-Bretanha após a Segunda Guerra Mundial (Hall, 1990). Naquele período, os Estudos Culturais ainda se configuravam como um projeto dentro da Universidade de Birmingham e eram identificados com debates políticos da nova esquerda britânica, por tratarem de temas também abordados pela crítica marxista.

Uma de suas preocupações centrais era investigar o surgimento de uma sociedade de massas que contrastava com uma antiga sociedade clássica europeia (Hall, 1990). Como explica Stuart Hall, dentro da própria esquerda britânica havia um movimento de desintegração de um tipo de marxismo que precisava ser problematizado — um marxismo visto mais como perigo do que como solução, por representar uma visão eurocêntrica do mundo (Hall, 1990; Hall, 1992; Macedo, 2016). Um dos pontos de divergência entre os Estudos Culturais e o eurocentrismo da teoria marxista reside no entendimento de que o capitalismo não se desenvolveu de forma orgânica, a partir de suas próprias transformações internas, mas foi imposto, principalmente por meio da colonização (Hall, 1992, pp. 202–203). Como explica Baptista (2009), a institucionalização dos Estudos Culturais pode ser situada com a fundação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), em 1964, pelo professor de Literatura Moderna Richard Hoggart.

Entre as obras que inspiraram o surgimento dos Estudos Culturais estão: *The Uses of Literacy* (1957), escrita por Richard Hoggart, *Culture and Society: 1740-1950* (1958) de Raymond Williams e *The Making of the English Working Class* (1963) de Edward P. Thompson. Essas obras foram escritas por professores que, através de suas experiências de ensino aos estudantes adultos da classe trabalhadora fora dos tradicionais centros universitários, puderam narrar o que acontecia fora das universidades na sociedade inglesa.

Em *The Uses of Literacy* (1957), Richard Roggart debate sobre a possível influência dos meios de comunicação de massa na classe trabalhadora inglesa. O autor observou o cotidiano da vida popular e a maneira como as produções dos meios de comunicação de massa daquela época eram recebidas por estes trabalhadores. Já em *Culture and Society: 1780-1950* (1958), Raymond Williams apresenta a evolução do conceito de cultura, observando como as noções de cultura e o uso do conceito em sua forma moderna estão relacionadas ao desenvolvimento de uma sociedade industrial. Por sua vez, Edward P. Thompson, em *The Making of the English Working Class* (1963), apresenta uma reflexão sobre a formação da classe trabalhadora inglesa, enaltecendo a maneira como ela foi capaz de se organizar socialmente e politicamente para lutar contra a ideia de que as classes populares são facilmente influenciáveis por discursos que eram considerados dominantes (Hoggart, 1957; Williams, 1958/2001; Thompson, 1963/2016).

Entre as obras de destaque, citadas por Baptista (2009), que contribuíram para a formação inicial dos Estudos Culturais estão os livros *Pele negra, máscaras brancas* (1952) de Frantz Fanon e *Mitologias* (1957) de Roland Barthes. Em *Mitologias*, o semiólogo e filósofo francês, apresenta o *mito*, definindo-o como uma "fala", um "modo de significação" e um "sistema de comunicação historicamente determinado" (Barthes, 1957/2001, p. 131). O autor chama atenção para como certas mensagens são formuladas, incorporadas ao discurso popular e à experiência cultural, e para a falta de questionamento por parte de quem as recebe.

As obras que inspiraram o surgimento dos Estudos Culturais representaram uma ruptura no pensamento acadêmico tradicional, que antes não privilegiava a realização de estudos relativos às classes trabalhadoras dessa maneira. A influência dos meios de comunicação de massa nas mudanças sociais e culturais do período pós-guerra também era um tema em debate e fugia do escopo teórico das tradicionais universidades inglesas. Também por essa razão, os Estudos Culturais enfrentaram hostilidade por parte das humanidades quando o CCCS foi fundado, sendo duramente criticados dentro da própria universidade (Hall, 1990).

Para Stuart Hall, o trabalho dos Estudos Culturais consistia em desmascarar os pressupostos ideológicos da tradição humanista, que desempenhavam um papel de manutenção da cultura nacional. Segundo o autor, os Estudos Culturais emergiram justamente da crise das humanidades. De acordo com Hall (1990), o trabalho do crítico literário F. R. Leavis influenciou-o, pois, apesar de apresentar um projeto educacional conservador com o qual Stuart Hall não concordava, F. R. Leavis levou em consideração a existência de questões culturais na vida social, que antes não eram problematizadas no meio acadêmico (Hall, 1990). Para Raymond Williams, F. R. Leavis também foi uma influência nesse sentido desafiador de voltar-se à complexidade da cultura (Williams, 1958). De acordo com During (1993), o "leavianismo" buscava disseminar o que podemos chamar de "capital cultural", através do sistema educacional, transmitindo o conhecimento e a estima por um determinado tipo de literatura. Nessa corrente de pensamento, a cultura não era apenas uma forma de lazer, mas um meio de mudança social, ou seja, de formação dos indivíduos que podiam acessar a literatura elitista britânica.

Para Souza (2017, p. 91) o capital cultural pode ser interpretado como: "a incorporação pelo indivíduo de conhecimento útil ou de prestígio". De acordo com o autor, o capital cultural é fundamental para os que desejam ser bem sucedidos no mundo moderno e também para a reprodução do capitalismo. Ainda segundo Souza (2017), o mundo moderno exige, em alguma proporção, o capital cultural para que os indivíduos possam ocupar funções de mercado ou do Estado.

Diferenciando-se dos estudos tradicionais da cultura, os Estudos Culturais deslocam-se no sentido antropológico e sociológico, assumindo o compromisso de aproximar o conceito de cultura dos grupos sociais, afastando-o do entendimento centrado na relação entre cultura e nação (Martins, 2017). Os Estudos Culturais voltam-se então para a cultura das classes populares e a maneira como ela se torna capaz de contestar a ordem social estabelecida através do poder e da dominação.

Durante as décadas de 1960 e 1970, os Estudos Culturais estavam empenhados em trazer à tona a natureza reguladora e o papel que as humanidades e as artes desempenham na manutenção de um ideal de cultura nacional (Hall, 1992). Preocupando-se com questões complexas entre a cultura e a política que não eram objeto de estudo, os Estudos Culturais evidenciavam não só o projeto elitista educacional na Grã-Bretanha, como também a importância das formas culturais contemporâneas, que não eram consideradas suficientemente relevantes para se tornarem foco de investigação em um mundo acadêmico tradicional e com preconceitos enraizados (Hall, 1990). Evidenciou-se então como a autorrepresentação das humanidades e das artes era problemática, revelando aspectos fundamentais que precisavam ser desconstruídos para que a mudança social viesse a acontecer, o que marca os Estudos Culturais até os dias de hoje.

Como Baptista (2009) explica, se há algum método em comum no campo de investigação dos Estudos Culturais é justamente a "contestação dos limites socialmente construídos nas mais diversas realidades humanas" (Baptista, 2009, p. 452). O que começou com estudos voltados às classes sociais e ao ensino da Literatura, adquiriu influência de outras lutas contra-hegemônicas, travadas contra a naturalização de outras formas de categorização humana, como gênero e raça. Para Baptista (2009, p. 452), essa é a sua "marca crítica constante". Outra característica elucidada pela autora é o "profundo compromisso com a ideia de complexidade do fenómeno cultural" (Baptista, 2009, p. 452).

Desde os seus primórdios, os Estudos Culturais não se desenvolveram de maneira linear e foi através das tensões e questionamentos conceituais que o campo foi se complexificando até aos dias atuais (Escosteguy, 2010). Os investigadores que faziam parte do projeto inicial do CCCS, aprendiam enquanto buscavam respostas para suas inquietações e os conceitos discutidos estavam em constante mudança, como explica Hall (1992). Suas experiências de vida, advindas de contextos diferentes, foram e continuam sendo importantes para o desenvolvimento da área, como o próprio Stuart Hall, que nasceu em Kingston na Jamaica e viveu no Reino Unido e conta a sua experiência em suas obras, falando sobre identidade cultural e diásporas. Em obras como *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (1990/2003), o autor traz reflexões sobre diferença, identidade e pertencimento em uma época de deslocamentos e migrações que acabam por ser inevitáveis em determinados contextos, por exemplo quando falamos em migrações para fugir de conflitos ou catástrofes climáticas.

Além de contestar os limites contruídos por uma ordem social dominante, dando voz aos assuntos que não eram do interesse do meio acadêmico tradicional, os Estudos Culturais constituíam um sério projeto de engajamento político e isto implicava em muitas responsabilidades sociais (Hall, 1992). Foi através dos questionamentos sobre as noções de cultura e nação, do eurocentrismo presente na prática crítica marxista, bem como da definição de classes sociais que conhecemos hoje, que os Estudos Culturais deram seus primeiros passos (Hall, 1992). À medida que os referenciais teóricos surgiam, por meio de muito esforço acadêmico, conectados à trajetória de vida de investigadores oriundos de contextos culturais diferentes, os limites socialmente construídos passaram a ser cada vez mais questionados.

Segundo Baptista (2009, p. 453), em um contexto amplo do qual partem também os princípios de uma "democracia cultural", os Estudos Culturais assumem o "compromisso cívico e político (no sentido grego e mais radical de intervenção e envolvimento em assuntos da *polis*) de estudar o mundo, de modo a poder intervir nele com mais rigor e eficácia, construindo um conhecimento com relevância social". Para assumir esse comprometimento, o uso de teorias e métodos de diferentes áreas, ainda que

estejam no escopo das Ciências Humanas e Sociais, é fundamental para lidar com a complexidade dos fenômenos estudados. Trata-se de conceitos e métodos que, muitas vezes, acabam por divergir uns dos outros, mas que propiciam uma mistura "caótica" que pode ser essencial para o debate em prol de um mundo mais equalitário e justo.

Ainda que com outras denominações, os Estudos Culturais espalharam-se pelo mundo, propiciando uma reconfiguração do ensino das Ciências Humanas, Ciências Sociais e Ciências da Comunicação, sendo essas áreas as que mais acolhem as suas contribuições teóricas por tratarem de temáticas semelhantes, voltadas principalmente para "cultura, teoria e acção cívica" (Baptista, 2009, p. 455). Segundo a autora: "será já nos anos 80 e 90 que se assiste à institucionalização dos Estudos Culturais em diversas partes do mundo, estabelecendo-se programas académicos e departamentos, centros de investigação, revistas, organizações profissionais, etc." (Baptista, 2009, p. 455).

1.1.3 Viradas teóricas nos Estudos Culturais

As obras de Walter Benjamin (1892-1940) e Antonio Gramsci (1891-1937) foram contribuições valiosas para o desenvolvimento do projeto dos Estudos Culturais, sendo que, em 1970, as traduções das obras desses dois grandes autores puderam, de fato, trazer colaborações para o projeto (Hall, 1990). Em 1936, Walter Benjamin propiciou reflexões sobre as transformações vivenciadas pela humanidade no período pós-industrial e sobre a criação de dispositivos tecnológicos, como a câmera, e o advento da fotografia. O autor escreveu sobre o rompimento da "aura" das obras de artes na "era da reprodutibilidade técnica" e da arte contemporânea como *práxis* política, tema que será apresentado nos próximos tópicos desta investigação (Benjamin, 1936/1987). Antonio Gramsci escreveu sobre as relações de força, as ideologias políticas e o papel do intelectual na mudança social, através de perguntas sobre como a hegemonia podia ser estabelecida ou questionada (Gramsci, 1947/2017).

Segundo Macedo (2016), existem algumas influências teóricas que foram centrais para que os Estudos Culturais se desenvolvessem, entre elas estavam:

> Os Estudos Culturais como prática crítica marxista; a influência de Gramsci e a necessidade de reflexão sobre a nossa posição institucional e a nossa prática intelectual; o feminismo; as discussões sobre 'raça' e os contributos dos estudos em torno da linguagem, do discurso e da textualidade. (Macedo, 2016, p. 14)

Hall (1992) desconstrói a ideia de que os Estudos Culturais estavam completamente de acordo com a teoria crítica marxista. Segundo o autor, a noção de que o marxismo deu origem aos Estudos Culturais está equivocada. Quando os Estudos Culturais emergiram, falava-se na verdade da "desintegração de um certo tipo de marxismo". Ao observar as questões mais problemáticas da teoria crítica marxista, era possível compreender como algumas características acabavam por representar perigo à sociedade e não solução. Entre elas, podemos citar: uma visão eurocêntrica e determinista, o caráter doutrinário e o seu estatuto como metanarrativa, o reducionismo e a "imutável lei da história" (Hall, 2003, p. 203).

Ainda sobre a teoria crítica marxista, Williams (1958/1989) dizia haver muitas coisas com as quais ele não concordava, entre elas, que os trabalhadores eram excluídos da cultura inglesa por uma classe que deixava as massas ignorantes. De acordo com Williams (1958/1989), partindo dessa perspectiva, a cultura era dominada por uma classe que a restringia como herança comum para um pequeno grupo privilegiado. O que acabava por acontecer de fato. Entretanto, pensar dessa maneira era ter uma visão reducionista do mundo, pois a cultura é viva e comum, está em constante transformação e faz parte do cotidiano de todos os cidadãos. Segundo o autor, existem instituições e significados em comum que não são produzidos por uma classe média comercial. Assim, Williams (1958/1989), rejeitava a interpretação marxista sobre a cultura. De acordo com o autor:

> Uma cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e significados individuais oferecidos, o produto de toda a experiência pessoal e social comprometida de um homem. É estúpido e arrogante supor que qualquer um desses significados possa de alguma forma ser prescrito; eles são feitos vivendo, feitos e refeitos, de maneiras que não podemos saber antecipadamente. (Williams, 1958/1989, p. 96)

Um problema que também precisa ser apresentado é o eurocentrismo da teoria marxista ao sugerir que o capitalismo evoluiria de maneira orgânica na sociedade, ou seja, a partir de suas próprias transformações. De acordo com Hall (1990/2003, p. 204): "o capitalismo foi imposto pela conquista e pela colonização". A contestação foi a herança marxista que mais contribuiu com o surgimento dos Estudos Culturais e que merece ser retida, segundo o autor. Herança da qual fazem parte o ato de contestar as desigualdades sociais e econômicas, questionar sobre as relações de poder e sobre como as mudanças econômicas podem afetar a organização social.

O "deslocamento" gramsciniano do marxismo foi central para o desenvolvimento dos Estudos Culturais. Em Gramsci, o intelectual orgânico, agente da transformação radical, deveria trabalhar em duas frentes: superar os intelectuais tradicionais que eram conhecidos como "verdadeiros", buscando

conhecimentos de profundidade, e assumir a responsabilidade de transmitir suas ideias e aprendizados aos que não pertencem, profissionalmente, a sua classe intelectual" (Hall, 1990/2003, p. 206).

A partir das contribuições de Gramsci, buscava-se realizar uma prática institucional que fosse capaz de produzir um intelectual orgânico. Entretanto, o próprio conceito de intelectual orgânico era difícil de ser trabalhado pois, como explica Hall, ainda não era possível vislumbrar um movimento histórico emergente, com o qual estes intelectuais estariam completamente alinhados. "Éramos intelectuais orgânicos sem qualquer ponto orgânico de referência: intelectuais orgânicos com uma nostalgia ou vontade ou esperança" (Hall, 1990/2003, p. 207). Ainda de acordo com o autor, o exercício de pensar na proposta de Gramsci foi metafórico, mas propiciou reflexões profundas e mudanças de posicionamento relativamente à prática intelectual dos Estudos Culturais, reforçando a seriedade de seu projeto político.

Hall (1990/2003) utiliza o termo "interrupção" para referir-se ao momento em que alguns rompimentos aconteceram no âmbito dos Estudos Culturais, interrompendo, de fato, o trabalho que estava sendo realizado. A primeira, mais específica e decisiva, foi a interrupção proporcionada pela intervenção política e teórica do feminismo. De acordo com o autor, o feminismo reorganizou o campo dos Estudos Culturais, elucidando a questão do indivíduo como ser político e expandindo de forma radical a noção de poder, ampliada também pelas questões de gênero e sexualidade. A "fronteira fechada" entre a teoria social e a teoria do inconsciente trabalhada pela Psicanálise foi reaberta e os Estudos Culturais passaram a buscar respostas às questões inerentes à subjetividade e aos sujeitos (Hall, 1990/2003, pp. 208-209).

A questão racial nos Estudos Culturais foi a segunda grande interrupção elucidada por Hall (1990/2003). De acordo com o autor: "fazer com que os estudos culturais colocassem na sua agenda as questões críticas de raça, a política racial, a resistência ao racismo e as questões críticas da política cultural, consistiu numa ferrenha luta teórica" (Hall, 1990/2003, p. 2010). A obra *Policing the crisis: mugging, the State, and Law & Order*, lançada em 1978 por um coletivo do CCCS (composto por Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke e Brian Roberts), foi o primeiro livro lançado neste sentido, como explica Hall (1990/2003). A obra *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s*, lançada em 1982 pelo CCCS e produzida por Paul Gilroy, também foi um marco para os Estudos Culturais. As obras proporcionavam uma leitura crítica sobre como os "assaltos de rua" eram apresentados pelos meios de comunicação, revelando o racismo existente na sociedade britânica. Examinavam ainda a maneira como os termos raça, crime e juventude eram apresentados pelos meios

de comunicação, fazendo com que o racismo fosse intensificado, assim como a violência policial sofrida por grupos de jovens que eram identificados como assaltantes (Escosteguy, 2010, p. 81).

Hall (1990/2003) aborda as tensões teóricas que envolviam linguagem, discurso e textualidades. De acordo com o autor, os Estudos Culturais alcançaram progressos teóricos com a contribuição dos trabalhos desenvolvidos a partir das análises estruturalistas, semióticas e pós-estruturalistas. Entre os avanços teóricos estão o uso da metáfora, a expansão da noção de texto e da textualidade, os significados visíveis e o reconhecimento daquilo que escapa, a multiplicidade de discursos e conceitos, entre outros progressos. Para contextualizar a discussão que se segue, é importante destacar que, segundo Martins (2025, p. 92), "os Estudos Culturais exprimem um compromisso com o atual e o contemporâneo. E exprimindo este compromisso, vão fixar-se no presente e no quotidiano".

1.2 Mudança de paradigma: da modernidade ao contemporâneo

Segundo Martins (2025, p. 92), "os Estudos Culturais exprimem um compromisso com o atual e o contemporâneo. E exprimindo este compromisso, vão fixar-se no presente e no quotidiano". Da passagem do moderno ao contemporâneo, vive-se uma aventura com mais de 150 anos de mudanças a decorrer na vida da sociedade (Ferreira, 2018). São mudanças que vão desde a materialização de pensamentos filosóficos centrados na ideia de "razão" que marcaram o Século das Luzes e passam pelo processo de industrialização, que aconteceu por meio da produção através das máquinas, e colocaram-nos a serviço de um sistema econômico. Essas mudanças desencadearam dúvidas, influenciaram a nossa forma de ser e de estar no mundo. Influenciaram nossas interações sociais e, principalmente, a busca pelo "eu" na construção de sua própria identidade (Giddens, 1991/2002; Martins, 2017; Ferreira, 2018). Escrever sobre essa aventura também é um desafio, sendo ainda mais desafiador limitar a abordagem dessa temática. Neste capítulo, propomos apresentar, mesmo que de maneira breve, o que caracteriza a nossa contemporaneidade.

O termo modernidade refere-se às "instituições e modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que apenas no século XX se tornaram mundiais em seu impacto" (Giddens, 1991/2002, p. 17), sendo que foi a partir do "mundo industrializado" que vimos seus efeitos espalharem-se pelo mundo. Ainda de acordo com o autor, o "mundo industrializado" deve ser interpretado como uma das dimensões institucionais que compõem a modernidade e não a única. Sendo assim, o "industrialismo" é um dos eixos institucionais da modernidade apresentada por Giddens

(1991/2002) e refere-se, portanto, aos processos de produção que acontecem a partir das máquinas e às relações sociais que estão relacionadas ao uso da força material.

O capitalismo é a segunda dimensão da modernidade, definido pelo autor como o "sistema de produção de mercadorias que envolve tanto mercados competitivos de produtos quanto a mercantilização da força de trabalho" (Giddens, 1991/2002, p. 21). O estabelecimento de instituições de vigilância, é a terceira dimensão apresentada pelo autor. Por meio do uso da informação, a vigilância coordena as atividades sociais, operando como um mecanismo de submissão através do qual forma-se a "base do crescimento maciço da força organizacional, associado com o surgimento da vida social moderna" (Giddens, 1991/2002, p. 21). A industrialização da guerra também faz parte desse eixo institucional da modernidade, através do qual inaugura-se uma "era de guerra total" (Giddens, 1991/2002, p. 21). O desenvolvimento da força bélica e a divulgação estratégica que propicia aos indivíduos o conhecimento acerca da capacidade destrutiva dos armamentos que estavam a ser desenvolvidos, faziam parte desse controle de vigilância.

A modernidade produziu formas sociais distintas, sendo o estado-nação uma das mais importantes. O estado-nação pode ser definido como uma entidade sociopolítica que: "contrasta de modo fundamental com a maioria dos tipos de ordem tradicional" (Giddens, 1991/2002, p. 21). Trata-se de uma *organização* que ascende na modernidade, com o intuito de representar a unidade política em um território específico, formado por uma nação e um Estado que organiza-se para garanti-lo, defendendo interesses próprios (Bresser-Pereira, 2017).

Bresser-Pereira (2017, p. 155) situa historicamente o surgimento do estado-nação, bem como o do Estado moderno, na revolução capitalista. Segundo o autor, o Estado moderno surge no norte da Itália durante o século XIV, a partir das "cidades-estados que eram governadas como repúblicas", logo no princípio do que o autor chama de revolução capitalista (Bresser-Pereira, 2017, p. 155). Já o estado-nação, ainda de acordo com o autor, viria a nascer posteriormente, em França e na Inglaterra. Segundo Bresser-Pereira (2017), foi a partir dos tratados de Vestefália que o estado-nação começou a surgir, com o reconhecimento do que viria a ser a ideia de soberania.

O sistema dos Estados modernos segue planos e políticas coordenados em uma escala geopolítica, como explica Giddens (1991/2002), a partir do princípio de *organização* que ascende na modernidade. Segundo o autor, uma característica geral da modernidade é a ascensão da *organização*, cuja importância está em sua capacidade de propiciar "o controle regular das relações sociais dentro de distâncias espaciais e temporais indeterminadas" (Giddens, 1991/2002, p. 22). O estado-nação passa a ser aquele que "desenvolve-se apenas como parte de um sistema mais amplo de estados-nações (que

hoje se tornou de caráter global), tem formas muito específicas de territorialidade e capacidade de vigilância, e monopoliza o controle efetivo sobre os meios da violência" (Giddens, 1991/2002, pp. 21-22).

Uma das características mais marcantes da modernidade é o seu "dinamismo acelerado". O ritmo no qual as transformações acontecem, principalmente as mudanças de ordem social, política e econômica, passa a ser mais rápido, amplo e profundo. Com o "dinamismo acelerado", as instituições modernas tornam-se diferentes das instituições que surgiram antes da "modernidade", pois interferem em hábitos e costumes tradicionais, impactando também os indivíduos, sendo que as instituições acabam por entrelaçar-se com a vida individual moderna (Giddens, 1991/2002).

Giddens (1991/2002, p. 26) cita três elementos que explicam o caráter peculiarmente dinâmico da vida social moderna. De maneira geral, podemos citá-los como: a separação de tempo e espaço – "a condição para a articulação das relações sociais ao longo de amplos intervalos de espaço-tempo, incluindo sistemas globais". Se antes a noção de tempo e espaço se conectava a uma consciência espacial de lugar, agora ela ganha contornos globais, com relógios mecânicos, fuso-horários, e isso muda a noção de tempo e espaço dos indivíduos.

O segundo elemento citado por Giddens (1991/2002, p. 26) são os mecanismos de desencaixe que: "consistem em fichas simbólicas e sistemas especializados (em conjunto – sistemas abstratos). Mecanismos de desencaixe separam a interação das particularidades do lugar". As fichas simbólicas propiciam uma relação com o dinheiro que é abstrata e mais refinada do que em economias monetárias anteriores. O dinheiro está relacionado ao tempo e às transações econômicas, que passaram a acontecer sem que os indivíduos estejam um na presença do outro. Já os sistemas especializados estão relacionados ao conhecimento e às relações de confiança no mundo moderno.

O terceiro elemento citado por Giddens (1991/2002, p. 26) é a reflexividade institucional: "o uso regularizado de conhecimento sobre as circunstâncias da vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação", que está relacionado com as mudanças trazidas pela modernidade e suas características estruturais que interagem com o "eu" e os outros indivíduos. Ainda de acordo com o autor: "a reorganização do tempo e do espaço, somada aos mecanismos de desencaixe, radicaliza e globaliza traços institucionais preestabelecidos da modernidade e atua na transformação do conteúdo e da natureza da vida social cotidiana" (Giddens, 1991/2002, p. 10). Em meio às muitas possibilidades, ao desencaixe, os riscos e dúvidas instauram-se e passam a fazer parte da vida cotidiana e da busca incessante pelo "eu".

Como Giddens (1991/2002) explica-nos, o "industrialismo" foi o motor para a grande transformação de uma das dimensões da modernidade. O surgimento do "mundo industrial", através do qual os artefatos que eram produzidos por pequenas oficinas e artesãos, perdem espaço para a produção realizada em maquinários de grandes indústrias, impulsionou uma série de mudanças. Com o protagonismo das máquinas em ascensão, os seres humanos tornaram-se meros coadjuvantes no processo de produção industrial. Os avanços tecnológicos garantiram aos indivíduos produtos que passaram a ser feitos em larga escala e de forma acelerada. De acordo com Ferreira (2018, p. 15), os novos produtos abrangiam "dos bens domésticos aos transportes, do vestuário à comunicação". Para a autora, foi através do desenvolvimento tecnológico que o Homem moderno passou a ter novos produtos em abundância, vendidos como uma promessa para uma vida melhor. "Os novos produtos prometiam a 'felicidade' embalada e para pronta-entrega, ou ainda a imagem fetichizada sob a forma da mercadoria que representaria a tal 'felicidade', característica da sociedade do 'consumo' e da 'abundância" (Ferreira, 2018, p. 15).

O capitalismo como sistema econômico está atrelado ao sistema de produção industrial que mercantiliza a força de trabalho (Giddens, 1991/2002). A necessidade de consumo passou a fazer parte do cotidiano das pessoas que viviam em cidades, tornando-as a "sociedade do consumo" em busca da ilusão de felicidade que passou a ser vendida pelos novos produtos. Isso alimentava ainda mais o mercado, tornando-o competitivo e fazendo com que ele crescesse cada vez mais, ultrapassando fronteiras geográficas e flexibilizando relações de comércio (Ferreira, 2018). O capitalismo pode ser considerado um sistema que esgota as fontes de matéria-prima. A força de trabalho, mal remunerada, e as condições em que as cidades passaram a estar chamaram a atenção de teóricos desde os primórdios da primeira revolução industrial. Entre eles, Marx e Engels (1848), que criticaram o modelo de produção capitalista, sendo os primeiros a referirem-se ao "derretimento dos sólidos", que guia-nos para Bauman (2001) e a modernidade líquida.

Em Bauman (2001), compreende-se que o derretimento dos sólidos passava por uma recusa da realidade que estava sólida demais para mudar e moldar-se às próprias ambições do sujeito moderno. Partindo das reflexões de Marx e Engels, Bauman (2001, p. 9) explica-nos que: "se o espírito era moderno, ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da 'mão morta' de sua própria história". Através da profanação do sagrado, assim como do destronamento do que remetia à tradição e ao passado, a sociedade que era considerada estagnada demais para o espírito moderno pararia de resistir à liquidez. A sociedade líquida rompia com modelos que considerava tradicionais, mas instaurava novos.

A ideia de modernidade ou sociedade "líquida", como já referimos nesta tese de doutoramento, deve-se a Zygmunt Bauman, inspirado pelo "derretimento dos sólidos" em Marx e Engels (1848). Umberto Eco (2017) também utiliza o termo "sociedade líquida" e interroga-se sobre como seria possível sobreviver a essa liquidez. Para o autor, o primeiro passo seria o reconhecimento de que vivemos, de fato, em uma sociedade líquida. Eco (2017, p. 11) considera Bauman uma "voz que clama no deserto". Entre as características da modernidade líquida, está a crise do Estado e o desaparecimento da promessa de uma entidade que resolveria os problemas de nosso tempo. Com a crise do Estado, também veio a crise das ideologias e dos partidos, fazendo com que os indivíduos já não se sentissem mais parte de uma "comunidade de valores", ou seja, de uma entidade capaz de interpretar de fato suas necessidades. Perde-se ainda, de acordo com Eco (2017), a esperança na justiça, que passa a ser interpretada como inimiga. O consumo não é mais apenas o desejo de possuir algo, mas também considerar aquilo que se tem obsoleto, buscando sempre "coisas" novas. A crise do conceito de comunidade impulsionou a emergência de um individualismo exacerbado:

> Ninguém é mais companheiro de viagem de ninguém, e sim seu antagonista, alguém contra quem é melhor se proteger. Esse subjetivismo solapou as bases da modernidade, que se fragilizaram dando origem a uma situação em que, na falta de qualquer ponto de referência, tudo se dissolve numa espécie de liquidez. (Eco, 2017, p. 10)

Conflitos, grandes guerras, processos de dominação e "ações higienizantes", foram algumas das consequências da busca pela ordem, pois a organização deste novo ideal de mundo passava pelos processos de dominação que deram força aos regimes totalitários (Ferreira, 2018, p. 17). Ainda de acordo com a autora, o totalitarismo buscava "livrar a sociedade daqueles impuros subprodutos da modernidade", ou seja, pessoas que eram vistas como ameaças à ordem dominante. A intolerância ao "outro" era justificada com argumentos de ordem econômica e política. "A modernidade, não se deve esquecer, produz diferença, exclusão e marginalização" (Giddens, 1991/2002, p. 13).

Durante o período pós I Guerra Mundial, Walter Benjamin escreveu sobre o empobrecimento da experiência humana e a reconstrução do mundo a partir de novas perspectivas. Pode-se dizer que Walter Benjamin propôs duas reflexões, sendo a primeira relacionada aos efeitos do período pós-guerra, e a segunda relacionada aos novos caminhos que o ser humano deveria traçar. Em tempos que antecederam a miséria da I Guerra Mundial e a fragmentação do ser humano, a experiência era transmitida à medida que crescíamos, de maneira compassiva ou temerosa, pelos nossos antepassados. Nas palavras de Benjamin, a experiência "sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da

velhice, em provérbios; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos" (Benjamin, 1933/1987, p. 114). É essa experiência que vai nos propiciar a vida em sociedade, a adaptação e o estabelecimento de vínculos sociais e práticas culturais fundamentais para a nossa sobrevivência (compreendida de maneiras diversas por autores e teorias ao longo da história da humanidade). A I Guerra Mundial veio do nacionalismo exacerbado. Orgulhos nacionais em excesso reforçaram também a construção de monumentos na tentativa de demonstrar a superioridade dos povos.

Foi a partir da união entre indivíduos e do estabelecimento de regras voltadas à sobrevivência coletiva que se formaram as cidades e, mais tarde, o mundo em que vivemos. A experiência transmitida entre gerações é essencial para o nosso desenvolvimento humano. No entanto, é necessário reconhecer o empobrecimento dessa experiência para que possamos buscar novas perspectivas, novas formas de viver que respeitem a diversidade, condição fundamental para o bem-estar dos povos e a preservação da humanidade.

Em "Experiência e Pobreza", a partir das transformações vivenciadas pela I Guerra Mundial, Benjamin (1933/1987) traz reflexões sobre o que caracterizava a sociedade pós-industrial, anunciando também aspetos importantes sobre o que a humanidade viria a vivenciar com uma nova guerra mundial que já estava sendo esquematizada através da ascensão do totalitarismo característico do fascismo. O autor discerniu sobre a paralisação do ser humano após a I Guerra Mundial, que perdeu sua conexão com o passado e precisou se situar no presente de alguma forma, principalmente, os homens que lutaram nas trincheiras.

Benjamin (1933/1987, p. 114) contextualiza o início da década de 1930 dizendo que a experiência estava em baixa, mesmo com tantos livros que tentavam retratar a I Guerra Mundial. Os combatentes que tinham voltado dos campos de batalha estavam em silêncio, traumatizados pelas experiências incomunicáveis que vivenciaram com o horror da guerra e de uma força bélica que se sobrepôs ao ser humano. Os livros que foram escritos sobre a guerra e postos à venda pelo mercado literário não conseguiam descrever aquilo que apenas os olhos viram e os ouvidos sentiram.

A força bélica exibida durante a guerra tornou o avanço da técnica, que se sobrepunha aos seres humanos, mais nítido. A angustiante busca pelo sentido renovou crenças que iam além da promessa do cristianismo, mas a miséria já tornava-se coletiva e não mais vinculada às experiências individuais. Era preciso compreender que o patrimônio cultural já não fazia o mesmo sentido. As reflexões de Benjamin (1933/1987) vão de encontro ao que Giddens (1991/2002) explica-nos sobre a modernidade.

De acordo com Benjamin (1933/1987), o que tínhamos como patrimônio cultural só serviu para edificar crenças e ideais que nos levaram à guerra e à miséria que ela desencadeou em diversos

aspectos, principalmente o espiritual. E, através da confissão de que tal pobreza de experiência não é mais privada, mas sim coletiva, que toda a humanidade pode ser capaz de romper com o velho, aceitar o presente e tentar construir o futuro, apesar de tantas incertezas. Essa seria a esperança para virar a página da modernidade, entretanto, o ser humano chega à contemporaneidade sem poder ir além, ou seja, sem transmutar, pois o que aconteceu foi a intensificação das sensações que a modernidade trouxe, principalmente com a expansão tecnológica. Vivemos hoje, um retrato elucidado por Giddens (1991/2002):

> Por mais que tenha havido progresso na negociação internacional e no controle das armas, uma vez que continuarem a existir armas nucleares, ou mesmo o conhecimento necessário para construí-las, e uma vez que a ciência e a tecnologia continuarem a se envolver com a criação de novos armamentos, o risco da guerra maciçamente destrutiva permanecerá. Agora que a natureza, como fenômeno externo à vida social, chegou em certo sentido a um "fim" — como resultado de sua dominação por seres humanos —, o risco de uma catástrofe ecológica constitui parte inevitável do horizonte de nossa vida cotidiana. Outros riscos de alta consequência, tais como o colapso dos mecanismos econômicos globais, ou o surgimento de super-Estados totalitários, são também parte inevitável de nossa experiência contemporânea. (Giddens, 1991/2002, p. 12)

Para Benjamin (1933/1987), a consciência do empobrecimento da experiência humana e da barbárie não é apenas um diagnóstico, mas um ponto de partida para a transformação verdadeira. Em outras palavras, reconhecer a pobreza de experiências possibilita que a sociedade avance, recomece e busque novos caminhos e perspectivas, libertando o ser humano da condição de empobrecimento existencial intensificada pelo período pós-guerra. A barbárie então seria aquela que "o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (Benjamin, 1933/1987, pp. 115-116). A partir da aceitação de uma desilusão radical, artistas e criadores poderiam dar início a algo novo.

A pobreza da experiência humana elucidada por Walter Benjamin em seus escritos da década de 1930, traz importantes reflexões acerca dos avanços de natureza técnica e do esvaziamento da experiência do homem moderno, definido por Vattimo (1989/1992) como a personificação do eurocentrismo em busca do progresso e em defesa de uma história única. Em sua obra *A Sociedade Transparente*, o autor cita o trabalho de Walter Benjamin e a forma como o filósofo questionou a história que seguia um curso unitário, definindo-a como uma representação do passado, estruturada pelas classes sociais dominantes (Vattimo, 1989/1992, p. 8).

De acordo com Vattimo (1989/1992, p. 8), pensar o fim da modernidade é, na verdade, refletir sobre o fim daquilo que se convencionou chamar de modernidade. Em sua hipótese, a noção de modernidade se encerra por múltiplas razões, mas sobretudo pela ruptura da ideia de uma história única e linear. Para o autor, torna-se insustentável pensar a história como um curso unitário. Nesse contexto, ele destaca a crise do colonialismo e do imperialismo — que abalam os fundamentos de dominação global —, bem como o surgimento dos meios de comunicação de massa, que multiplicam as vozes e descentralizam a produção de sentido. Esses fatores contribuem para o colapso da noção de "história" como centro articulador dos grupos sociais dominantes. Esse deslocamento marca uma virada na Filosofia, que passa a influenciar fortemente as Ciências Sociais e as Humanidades, ao questionar a ideia de uma centralidade para onde todos os acontecimentos convergiriam. Segundo Vattimo (1992), a noção modernidade chega ao fim quando começamos a nos reconhecer como modernos — ou seja, quando a autorreflexividade se impõe. No entanto, ele ressalta que esse reconhecimento não elimina a persistência de tradições e preconceitos profundamente enraizados.

Além de Walter Benjamin, Vattimo (1989/1992) menciona outros pensadores que contribuíram para a discussão crítica sobre o curso da história única, como Friedrich Nietzsche, Karl Marx e Martin Heidegger. De acordo com Vattimo (1989/1992, p. 9): "não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros". Ainda nas palavras do autor:

> A crise da ideia de história traz consigo a da ideia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação e emancipação. (Vattimo, 1989/1992, p. 9)

O ideal de civilização projetado pela modernidade tinha como destino o modelo representado pelo "homem moderno europeu" (Vattimo, 1989/1992, p. 9). Esse modelo, alçado ao centro do processo histórico, foi construído como a imagem daquilo que se entendia como a forma mais elevada de humanidade. O totalitarismo, por sua vez, reforçou essa concepção de unicidade, promovendo a rejeição de tudo aquilo que fugia à norma em nome da defesa de uma homogeneidade.

Como aponta Vattimo (1989/1992), o surgimento dos meios de comunicação de massa permitiu o acesso a múltiplas vozes e visões de mundo, abalando a ideia de um discurso único e dominante. O múltiplo caminha na contramão da lógica do *uno* e da centralização, frequentemente mobilizada para sustentar uma determinada ordem política, econômica e social. Nesse contexto, torna-se evidente que o

ideal de progresso moderno não é capaz de contemplar a diversidade cultural nem a pluralidade dos imaginários humanos.

Segundo Martins (2017, p. 33), Nietzsche, ainda no século XIX, e Freud e Heidegger, no século XX, "fraturaram a tradicional afinidade entre a razão e a verdade". Enquanto a filosofia tradicional ocidental se organizava em torno da busca da verdade, razão e verdade seguiam um caminho "comum". Essas duas dimensões caminhavam juntas, onde a razão era vista como a instância suprema de julgamento — uma razão que se assumia como única, eterna e indivisível (Martins, 2017, p. 33).

A filosofia moderna rompeu com essa tradição ao compreender que razão e verdade só se conectam por meio do discurso. Seja ele científico ou filosófico, o discurso representa apenas uma versão, ou seja, uma história da verdade. Como Martins (2017, p. 33) explica, trata-se apenas de uma "perspectiva", entre várias interpretações que refletem as experiências humanas.

De acordo com Vattimo (1989/1992, p. 13): "a importância do ensino filosófico de autores como Nietzsche e Heidegger está toda aqui, no facto de que eles nos oferecem os instrumentos para compreender o sentido de emancipação do fim da modernidade e da sua ideia de história". Nietzsche, nas palavras de Vattimo, critica a existência da imagem de uma realidade que é, na verdade, a imagem construída pela metafísica, a partir de uma ordenação supostamente racional que assegurava, de maneira ilusória, o domínio dos acontecimentos. "À metafísica, tudo depende". Ela se apodera da verdade, e assim, da realidade, como um "mito tranquilizador" (Vattimo, 1989/1992, p. 13). "Para Nietzsche, não existe nada que permita aos homens agir 'de acordo', uma vez que não há nada que seja um princípio primeiro ou originário" (Martins, 2017, p. 33). Nietzsche emancipou o pensamento humano e, dando continuidade a essa crítica, Martin Heidegger propôs a "destruição da metafísica" (Martins, 2017, p. 35). Nas palavras de Vattimo (1989/1992, p. 14), Martin Heidegger:

> Mostrou que pensar o ser como fundamento, e a realidade como sistema racional de causa e efeitos, é apenas uma forma de alargar a todo o ser o modelo da objetividade «científica», da mentalidade que, para poder dominar e organizar rigorosamente todas as coisas, as deve reduzir ao nível de puras presenças mensuráveis, manipuláveis, substituíveis – reduzindo por fim a este nível também o próprio homem, a sua interioridade, a sua historicidade.

O conceito de historicidade, apresentado por Martins (2017, p. 33-34) a partir do pensamento de Nietzsche, "sublinha o vínculo indelével entre compreensão e situação, interpretação e preconceito, conhecimento e crença, teoria e prática". Segundo o autor, "num entendimento que associe o saber ao princípio da historicidade, é impossível não nos misturarmos a nós próprios com o conhecimento,

contaminando-o com o que somos, nós que vivemos numa situação determinada, que temos preconceitos particulares e crenças específicas" (Martins, 2017, p. 34). Isso evidencia a multiplicidade das interpretações do mundo. Para Vattimo (1989/1992), Nietzsche e Heidegger nos forneceram instrumentos para a emancipação, para o fim da modernidade e para o rompimento com a ideia de uma história única.

Vattimo (1989/1992) destaca a relevância das críticas filosóficas feitas entre os séculos XIX e XX, período em que a ideia da história como unidade foi questionada, revelando o caráter ideológico de suas representações. Ferreira (2018) aponta mudanças que passaram a integrar o debate dos teóricos da filosofia e das ciências sociais, especialmente a partir da década de 1970, quando diversos termos surgiram para nomear o período vivido pela sociedade ocidental e seus múltiplos desdobramentos. Segundo a autora, "são vários os termos utilizados pelos filósofos, sociólogos e pensadores para definir esse momento vivenciado pela sociedade ocidental". Entre as várias ideias em circulação, destacava-se o conceito de pós-modernidade (Ferreira, 2018, p. 24).

Lyotard (1986, p. 11) utilizou a expressão "pós-moderna" para designar "o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX". Nesse contexto, a "crise das narrativas" passa a ser o momento em que a ideia de verdade começa a se desfazer, revelando-se um mecanismo de poder. Entre as grandes narrativas, estavam o capitalismo e o comunismo marxista. A era pós-industrial, se é que podemos chamá-la assim, foi marcada pelo declínio do otimismo e da utopia de felicidade, revelando crises econômicas, miséria, fome e doenças nas grandes cidades. Ao perceber que as promessas desses dois modelos econômicos falharam, o ser humano passou a enfrentar uma realidade ainda mais angustiante (Ferreira, 2018).

Sobre a diversidade de termos que surgiram para que os teóricos pudessem situar-nos diante das transformações ocorridas no século XX, Ferreira (2018) explica que cada termo está diretamente relacionado à forma como os pensadores compreendem essas mudanças. Entre eles, a autora cita Lyotard (1978/1989) e a perda da crença nas "metanarrativas"; Harvey (1989) e a "compressão tempo-espaço"; e Maffesoli (1990), que propõe uma transfiguração dessas narrativas. Segundo Ferreira (2018, p. 25), "as grandes narrativas passam a ser 'pequenas narrações específicas' (Maffesoli, 2011, p. 22), sustentadas pelos 'microgrupos', as tribos ligadas por um sentimento de pertença e por uma ética própria". A autora inclui, ainda, discutindo as contribuições dos intelectuais Lipovetsky (1987/2011), que entende a "hipermodernidade" como uma "modernização da própria modernidade", e Augé (1994), que discute a noção de "sobremodernidade".

Para Giddens (1991/2002, p. 206), não é possível falar de "pós-modernidade", pois o rompimento com a modernidade não aconteceu, mas sim a sua intensificação. Mais dinâmica, a modernidade passa a ser mais ampla e profunda com os avanços tecnológicos, e ainda mais impactante em escala global, preferindo denominar o momento como "modernidade tardia".

Para Vattimo (1989/1992), o termo pós-moderno está relacionado ao fato de vivermos em uma sociedade de comunicação generalizada. Nela, os meios de comunicação de massa tornam-se capazes de intensificar o rompimento com o curso da história única e permitir que o ser humano possa ampliar as suas perspectivas de mundo ao ter contato com outras realidades. O autor acredita que há uma libertação das diversidades, apesar da nossa dificuldade para lidar com a multiplicidade, já que oscilamos entre a liberdade e aquilo que está enraizado em nós. "Custa-nos a conceber esta oscilação como liberdade: a nostalgia dos horizontes fechados, ameaçadores e tranquilizadores ao mesmo tempo, continua ainda mais radicada em nós, como indivíduos e sociedade" (Vattimo, 1989/1992, p. 16).

Segundo Eco (2017, p. 9), "o pós-modernismo assinalava a crise das 'grandes narrativas' que se consideravam capazes de impor ao mundo um modelo de ordem e faziam uma revisitação lúdica e irônica do passado, entrecruzando-se em várias situações com pulsões niilistas". Ainda conforme o autor, o pós-modernismo pode ser entendido como um "movimento de caráter temporário" que, nem sempre de forma coerente, buscava dar conta de diversos fenômenos, o que levou ao uso frequente do termo como um "guarda-chuva". Para Eco, esse uso "servia para assinalar um acontecimento em andamento e representou uma espécie de balsa que levava da modernidade a um presente ainda sem nome" (2017, p. 9).

Martins (2017, p. 37) refere-se "ao atual e contemporâneo, territórios que se articulam com o presente e o cotidiano". É pertinente dizer ainda que, segundo o autor, o atual e contemporâneo explica-se na ideia de acontecimento, agora cada vez mais acelerado. O princípio da ideia de acontecimento pode ser elucidado pela ideia de história da salvação: "um particular entendimento do tempo histórico, que é comandado pelo princípio escatológico e declinado através de uma narrativa entre um Génesis e um Apocalipse". Por tratar-se de um discurso capaz de nos guiar para a salvação de uma maneira reveladora, misturando-se com a razão e a verdade, esta narrativa possibilitava a sensação de conforto e experiência plena. O acontecimento revela o poder da hermenêutica, apresentando-se nesse contexto como aquele que impõe-se "aos sujeitos, às suas razões de agir, motivos e interesses" (Martins, 2017, p. 37).

Martins (2017, p. 37) adota o termo contemporâneo para pensar o "atual", entendido como um território que se articula com o presente e o cotidiano. Esse conceito complementa as discussões

anteriores ao destacar que o atual e o contemporâneo se explicam pela noção de acontecimento, cada vez mais acelerado em nossa era. O princípio do acontecimento pode ser compreendido a partir da ideia de história da salvação, entendida como "um particular entendimento do tempo histórico, que é comandado pelo princípio escatológico e declinado através de uma narrativa entre um Génesis e um Apocalipse" (Martins, 2017, p. 37). Por ser um discurso capaz de guiar para a salvação de maneira reveladora, misturando-se com a razão e a verdade, essa narrativa conferia uma sensação de conforto e experiência plena. Nesse sentido, o acontecimento revela o poder da hermenêutica, apresentando-se como algo que se impõe "aos sujeitos, às suas razões de agir, motivos e interesses" (Martins, 2017, p. 37).

Nosso tempo é marcado pelo fim das certezas sustentadas por um discurso metafísico, pela tradição greco-latina e pela narrativa cristã, em que o logos era tanto palavra quanto razão. O deslocamento do paradigma fundacionalista para o paradigma historicista provocou uma transformação na lógica do pensamento científico e filosófico, impactando diretamente nossa forma de compreender o mundo (Martins, 2017).

Segundo Agamben (2009, p. 59), a contemporaneidade pode ser definida como "uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este se adere através de uma dissociação e anacronismo". Para explicar o que é o contemporâneo, Agamben (2009) recorre à reflexão de Nietzsche. Partindo da anotação de Roland Barthes, sobre o "contemporâneo é intempestivo", Agamben apresenta uma reflexão sobre as "considerações intempestivas" de Nietzsche, nas quais o filósofo alemão busca "acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente" (Agamben, 2009, p. 58). Ao mesmo tempo em que Nietzsche reconhece a "cultura histórica" – motivo de orgulho para seu tempo –, ele também percebe como a própria ideia de história devorava o ser humano, como explica Giorgio Agamben:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e aprender o seu tempo. (Agamben, 2009, pp. 57-58)

Reconhecer-se como pertencente a um determinado tempo – mais precisamente ao aqui e agora – e compreender que as potencialidades que diferenciam nossa contemporaneidade de outros tempos revelam defeitos, pontos fracos e fragilidades, se assim podemos chamá-los, é característica de quem

busca refletir sobre o contemporâneo. É justamente no reconhecimento dessas falhas, na busca pelo que há de negativo em nosso tempo, que podemos, por alguns instantes, encarar as sombras, entendendo que também fazemos parte daquele tempo e somos atravessados por sua escuridão. Sabemos que um feixe de luz se dirige a nós, mas não conseguimos vê-lo (Agamben, 2009). A segunda definição para contemporâneo revela esta dimensão:

> Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (Agamben, 2009, pp. 62-63)

Para pensar a contemporaneidade, é preciso cindi-la em outros tempos, fraturando o tempo linear e observando seus fragmentos (Agamben, 2009). Para isso é preciso olharmos também para o passado, questionando a origem e compreendendo que: "ela não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto" (Agamben, 2009, p. 64). É preciso manter distância e, ao mesmo tempo, manter proximidade. Um "anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um "muito cedo" que é, também, um "muito tarde": de um "já" que é, também, um "ainda não" (Agamben, 2009, p. 66).

Segundo Martins (2017), a aceleração tecnológica caracteriza a nossa contemporaneidade. O maior símbolo da nossa cultura ocidental, o *logos,* que sempre nos orientou à harmonia e unicidade, mudou radicalmente com a situação tecnológica (Martins, 2017). Com os avanços tecnológicos que trouxeram-nos as tecnologias da informação, a palavra perdeu o seu protagonismo para as imagens virtuais das telas[1], que surgiram da produção numérica (Martins, 2017).

A situação tecnológica propiciou o surgimento de uma civilização que agora vivencia de forma intensa a "cultura do ecrã", que pode ser caracterizada pela "expressão de uma comunidade fria, sem o corpo do outro, embora alimentada pelos fantasmas do nosso corpo, confirmando que não existem práticas de rede sem o narcisismo" (Martins, 2017, pp. 15-16). O que enxergamos no "escuro" caracteriza o atual e o contemporâneo, envolvendo-nos numa realidade complexa e multifacetada, sobre a qual ainda é difícil tirar conclusões definitivas (Agamben, 2009; Martins, 2017). Fazer parte desse todo provoca sensações ambíguas, que vão do tédio cotidiano à inquietação profunda.

[1] Em Português de Portugal, o termo utilizado pelo autor é "ecrã".

De acordo com Martins (2017), a técnica, que antes se limitava a prolongar o braço humano, deixou de ser meramente instrumental para adquirir funções mais complexas, muitas vezes difíceis de reconhecer, pois não se restringe a um fim mecanizado específico. Para o autor, a técnica agora rompe barreiras e desafia nossas crenças, inclusive as religiosas. Ela é produto da razão e, por isso, depositamos nela grandes expectativas, esperando que resolva todos os problemas (Martins, 2017).

Para Martins (2017), a lógica da individuação da técnica valoriza o que é processual, o que se apresenta de modo inacabado, fluido, em constante transformação. Trata-se de um paradigma do fluxo – de vivências, de informações, de afetos – que se sustenta na interseção entre humanos e máquinas, e não na autonomia de um ou de outro. Vivenciamos um tempo híbrido, em que a energia das máquinas se imbrica às emoções humanas, alterando a percepção que temos do mundo e de nós mesmos (Martins, 2015, p. 51).

A técnica, nesse cenário, deixa de ser meramente instrumental – como um simples prolongamento do corpo – e passa a operar no plano simbólico, afetivo e social. A contemporaneidade é atravessada por essas transformações técnicas e tecnológicas que reorganizam nossa experiência e alimentam o desejo de inovação constante. Segundo Heidegger (1954/2007), o fim da metafísica está relacionado justamente a essa centralidade da técnica, numa sociedade que já não busca mais sentido em um fundamento, mas no funcionamento da própria tecnologia. Ao mesmo tempo, as necessidades humanas e mercadológicas seguem impulsionando novas formas de produção estética, tornando essas transformações centrais para a constituição das culturas contemporâneas (Martins, 2017).

A metáfora da circum-navegação tecnológica proposta por Stéphane Hugon, é utilizada por Martins (2017) para falar sobre a experiência contemporânea, que é uma experiência fundamentalmente tecnológica. Segundo o autor: “a circum-navegação assinala claramente a experiência da travessia de oceanos e da ultrapassagem do limite estabelecido, de mares, terras e conhecimentos” (Martins, 2017, p. 17). Como exemplo, o autor cita a passagem em um rio. De uma margem à outra, percorremos um caminho sem mistério. A passagem é uma experiência controlada e dominada, enquanto a travessia é uma experiência caracterizada pelo perigo e por nos colocar em sobressaltos, ou seja, uma aventura pelo desconhecido.

Segundo Martins (2017), viver a contemporaneidade é atravessar um tempo marcado pela imprevisibilidade — um percurso em que frequentemente somos levados a confrontar o desconhecido. Ainda de acordo com o autor, a metáfora “das estrelas para os ecrãs” expressa a passagem de uma era orientada por narrativas fundadoras, como as da tradição ocidental, para um tempo em que os referenciais se tornam mais instáveis. No imaginário cristão, por exemplo, a estrela que guia os Três Reis

Magos até o nascimento de Jesus representa uma promessa de sentido, uma direção segura — uma virtualidade narrativa que oferecia norte e garantia simbólica (Martins, 2017). Em contraste, a cultura mediada pelos "ecrãs" já não assegura o mesmo tipo de orientação, revelando um deslocamento profundo na forma como nos relacionamos com o mundo, com o tempo e com a experiência.

O deslocamento da centralidade da palavra para a imagem teve início por volta do século XIX, com o surgimento da fotografia. Desde então, o universo da imagem tecnológica adquiriu novas dimensões e segue em constante transformação. Ao se disseminarem pelos meios de comunicação de massa, essas imagens revelaram aos sujeitos a diversidade de histórias possíveis de serem contadas (Martins, 2017).

Para Vattimo (1989/1992), os meios de comunicação "deram voz" a outras vozes, antes silenciadas. A imagem tecnológica pode ser compreendida como "uma linguagem que perdeu o sentido do *uno*, fragmentando-se numa legião de imagens" (Martins, 2017, p. 68). Essa pluralidade nos fascina, como explica Martins (2017). Ainda de acordo com o autor, ela rompe com a tradição cristã que historicamente demonizava as imagens, ao associar sua adoração à loucura e ao desvio da razão. Como afirma Martins (2017, p. 68), "os ecrãs exprimem a rebelião da imagem, a rebelião de uma imagem produzida numericamente (informaticamente)".

Entre as mudanças impulsionadas pelas inovações tecnológicas está ainda o culto aos objetos como uma forma de alienação. O protagonismo dos objetos e das mercadorias no interior da sociedade de consumo acontece quando um objeto material adquire um significado social (Perniola, 2005; Martins, 2017). As barreiras que dividiam o mundo orgânico e o inorgânico foram rompidas e agora nos deparamos com a "vida social das coisas" (Martins, 2017). As novas formas híbridas de existência passaram a ser o foco dos humanos, que passaram a cultuar os objetos, ou seja, suas próprias criações, ao invés de cultuar um universo construído pela idealização de um Deus onipresente e onisciente (Perniola, 2005).

O virtual e o artificial marcam a sociedade contemporânea e afetam nossas experiências (Martins, 2017). A "materialidade viva" narrada por Perniola (2005), fala-nos de um processo de modificações contínuas, perenes, que ressignificam constantemente a sociedade, os corpos e a subjetividade. Um novo tipo de protagonismo inorgânico marcado pelo fetichismo que a tecnologia exerce sobre nós. A identidade do inorgânico, que havia sido negada e condenada durante tantos anos pela nossa base culturalmente una por "representar" oposição à vida e um "veículo contendor de um conjunto de males", marcada pelo "ódio tradicional ocidental", agora é cultuada pelos seres humanos (Perniola, 2005; Martins, 2017). Desperta fascínio. Desperta emoção.

Segundo Martins (2017), as novas ferramentas de comunicação e os objetos técnicos contemporâneos evidenciam, por meio de seus usos, transformações em diferentes aspectos da sociedade. Essas mudanças se manifestam nas formas como nos relacionamos, como incorporamos os dispositivos ao nosso corpo e como passamos a acessar informações em tempo real, movidos por um olhar cada vez mais fascinado pela imagem. A contemporaneidade é marcada por inúmeras perguntas, algumas das quais foram levantadas ao longo deste tópico, com o intuito de delinear o cenário em que esta tese se insere. Como aponta Martins (2017), e como o próprio percurso aqui construído demonstra, trata-se de um campo complexo e repleto de riscos. Ainda assim, permanece válida a tentativa de encarar as zonas de sombra do nosso tempo.

1.3 A comunicação de "massas" e a convergência das mídias

As transformações no campo comunicacional entre os séculos XX e XXI provocaram mudanças importantes nas formas de produzir, distribuir e consumir conteúdos. A ideia de comunicação de massas, associada aos meios tradicionais como rádio, televisão e imprensa, passa a coexistir com novos formatos mediados pelas tecnologias digitais, como veremos adiante. Neste cenário, surgem termos como *transmedia storytelling*, *cross-media* e *convergência de media* que, como observa Martins (2012, p. 50), "vieram misturar os níveis da presença real e da presença virtual, ao remeterem para conteúdos mediáticos que se processam em diversos *media* e diversas plataformas, como as redes sociais, os blogues, o YouTube, etc.". Estas mudanças redesenham as práticas comunicacionais, rompendo com modelos lineares e abrindo espaço para outras formas de circulação e recepção. Retomar a noção de "massa" e as críticas que ela recebeu ao longo do tempo nos ajuda a refletir sobre as relações entre cultura popular e meios de comunicação de forma mais crítica, como propõe Raymond Williams em diferentes momentos de suas obras.

Inicialmente, é pertinente trazer as contribuições de Williams (1958/1989, p. 98) sobre o conceito de massa. Segundo o autor, não existiam massas, mas sim "jeitos de ver as pessoas como massas", ou seja, de massificá-las. O autor explica que: "com o advento do industrialismo, muito da velha organização social desfez-se e tornou-se uma difícil experiência pessoal vermos constantemente pessoas que não conhecíamos e era tentador reuni-las como os outros em nossas mentes" (Williams, 1958/1989, p. 98).

Segundo Williams (1958/1989), assim como o uso do termo massas, as denominações de classes sociais em sua versão mais clássica e moderna, datam apenas a partir da Revolução Industrial. Ainda de acordo com o autor, a melhoria das comunicações, em particular, das formas de transmissões

múltiplas de notícias e entretenimento, criou divisões intransponíveis entre emissor e audiência. Isso também fez com que a audiência fosse interpretada como uma massa desconhecida, como se a palavra massa, ou o seu plural "massas", fosse sinônimo de multidão. O que precisa, de fato, ser desconstruído e mais explicado nesta tese.

É pertinente compreender que classe, elite e massa são termos que revelam características de ordem econômica, política e social. A partir da Revolução Industrial, as artes e humanidades passaram a estabelecer o que deveria ser ou não ser considerado da alta cultura. Williams (1958/1989) critica a noção excludente de cultura que nasce nesse contexto, a partir da qual uma minoria altamente educada decidia o que seria objeto de "culto" para diferenciar-se das pessoas comuns. Acerca dessa reflexão, o autor fez o seguinte questionamento: "Que tipo de vida deve ser essa, pergunto-me, para produzir tamanha agitação, essa decisão extraordinária de chamar certas coisas de cultura e então separá-las, como se constrói um muro em torno de um parque, das pessoas comuns?" (Williams, 1958/1989, p. 93). Assim, o autor questiona a necessidade de distinção do que pode ser digno de apreciação ou não.

Adorno e Horkheimer (1957/1985) explicam como a técnica da indústria cultural levou à padronização em série. Segundo os autores, a cultura contemporânea dava a tudo um ar de semelhança, sacrificando a diferença ao homogeneizar a produção cultural. Isso acontecia não por causa da evolução técnica, mas sim por interesses financeiros e mercadológicos. Sendo a técnica, apenas o meio de produção. Na versão inicial, falava-se de "cultura de massas", entretanto, essa expressão dava a ideia de uma cultura que era produzida pelas massas. Parecia democrático, mas não era, sendo assim, em uma versão mais atualizada, Adorno passou a referir-se às indústrias culturais.

Segundo Lipovetsky (1987/2009, p. 179), "a cultura de massa é uma cultura de consumo, inteiramente fabricada para o prazer imediato e a recreação do espírito, devendo-se sua sedução em parte à simplicidade que manifesta". De acordo com o autor, cultura de massa está diretamente ligada ao tempo presente e procura evitar tudo aquilo que é complexo. Ou seja, através das indústrias culturais, realiza uma síntese de interpretação mínima. Em suas produções culturais, apresenta histórias e personagens que podem ser facilmente identificadas pelo público, sem feri-lo ou perturbar os seus hábitos. Ainda segundo Lipovetsky (1987/2009), mesmo que algumas obras fujam desse padrão e consigam trilhar caminhos inovadores, trata-se de uma variação mínima que também faz parte da regra geral de funcionamento das indústrias culturais.

O advento da fotografia está entre as grandes inovações desencadeadas pelos avanços tecnológicos, com potencial para modificar a maneira como experienciamos a arte. Em sua tese sobre a fotografia, escrita no final do século XIX e início do século XX, Benjamin investigou o que Martins (2015,

p. 49) designa ser “a revolução ótica, inaugurada pela máquina fotográfica, uma nova máquina de visão”. A exemplo do trabalho realizado pelo filósofo, podemos mencionar não apenas as suas reflexões acerca do “advento da fotografia”, mas também sobre os movimentos artísticos, entre eles, os vanguardistas, que romperam com as formas tradicionais de criar obras de arte, propondo também uma transformação nas percepções sensoriais do olhar (Benjamin, 1936/1987).

Para Vattimo (1989/1992), a sociedade de comunicação generaliza que é a sociedade dos meios de comunicação de massa, é aquela na qual, mesmo que os discursos e produtos culturais sofressem uma tentativa de homogeneização e difusão em larga escala, tornavam-se capazes de fazer com que novas formas culturais surgissem, garantindo a constante renovação do mercado da indústria cultural. Vattimo (1989/1992) caracteriza a sociedade da comunicação generalizada como complexa e caótica, segundo a qual: “a própria lógica do mercado da informação exige uma contínua dilatação deste mercado, e exige consequentemente que tudo, de qualquer maneira, se torne objeto de comunicação” (Vattimo, 1989/1992, pp. 11-12). Ainda segundo o autor, é nesse caos que podem residir as “esperanças de emancipação” (Vattimo, 1989/1992, p. 10).

Os Estudos Culturais rejeitavam a ideia de que as formas culturais contemporâneas, ligadas à vida popular e aos meios de comunicação de massa não fossem dignas de investigação acadêmica (Hall, 1990; Hall, 1992). Entre essas formas, destaca-se a televisão, objeto de estudo de Williams (1974/2006). Ao abordar o meio televisivo na década de 1970, Williams levantou questões que, na época, não despertavam o interesse dos intelectuais, já que a televisão não era considerada um meio de comunicação “merecedor” de atenção acadêmica. Sua importância era frequentemente negada por estar associada ao cotidiano doméstico e à cultura popular (Williams, 1974/1974; Serelle, 2016).

Nesse contexto, é pertinente destacar que, com o avanço das tecnologias digitais, as formas de produção e circulação cultural também se transformaram. Segundo Scolari (2008), a criação de redes mais interativas contribuiu para que os receptores se tornassem mais ativos. Munidos de novas ferramentas, passaram a produzir conteúdos diversos e em grande volume – como vídeos, músicas, textos e fotografias. Essa mudança se insere no que Castells (1998/2005, p. 67) identificou como um “paradigma tecnológico que se organizava em torno da tecnologia da informação”, apontando para um novo regime de participação cultural mediado por dispositivos digitais.

Como observa Martins (2012), nesse novo regime, as mídias digitais não apenas ampliam a liberdade de ação dos sujeitos, mas também os inscrevem em práticas sociais condicionadas por tempos, espaços e interlocuções específicas: “os *media* significam, ainda, a interactividade, e não propriamente a interação, ou seja, significam práticas sociais que não remetem apenas para a liberdade

e autonomia dos atores sociais, mas que remetem, da mesma forma, para os constrangimentos da ação social" (Martins, 2012, p. 54). No caso das mídias digitais, tais constrangimentos se relacionam diretamente às dinâmicas do ciberespaço e da cibercultura.

Sendo parte essencial das culturas contemporâneas, cada vez mais atravessadas por tecnologias e por linguagens imagéticas, as imagens em telas cumprem múltiplas funções: transmitem informações sobre diferentes temas, promovem entretenimento e integram o cotidiano urbano (Siqueira, 2010). Nas grandes cidades, elas se tornam elementos visíveis da paisagem, presentes em telas que exibem publicidades e filmes, e também nos dispositivos móveis carregados pelos seus habitantes, que caminham pelas ruas conectados a esses suportes audiovisuais. Como destaca Martins (2012), trata-se de representações que já não buscam a simples correspondência com o real, mas sim operam como "simulações e simulacros do mundo", funcionando como metáforas que não reproduzem o mundo tal como é, mas que fabricam uma relação imaginativa com ele (Martins, 2012, p. 54).

No entanto, como observa Siqueira (2010), é importante considerar também os espaços mais distantes dos grandes centros urbanos, onde as imagens em movimento podem desempenhar papéis distintos. Nesses contextos periféricos, elas assumem uma função social e cultural ampliada. A autora afirma que "nos lugares menos centrais, nos espaços distantes dos centros políticos e econômicos, as imagens exibidas em telas de televisão e computadores em rede se tornaram formato significativo para veiculação de todo tipo de informação, de representações, de imaginários" (Siqueira, 2010, p. 40). Já nos grandes centros urbanos, "em que as relações de comunidades se engraçam, as imagens de *outdoors* publicitários, das inúmeras telas de cinema e dos múltiplos tipos de aparelhos portáteis informam, consolam, acompanham a velocidade dos mercados e dos trajetos cotidianos". A comparação revela que as imagens em movimento desempenham papéis diversos a depender do espaço em que se inserem, ganhando nas periferias uma função ampliada como mediadoras simbólicas de pertencimento e produção cultural (Siqueira, 2010, p. 40).

Em diálogo com Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1937, Siqueira (2010) reforça uma das teses centrais do filósofo — essencial também para esta investigação — ao destacar que a relação entre imagem e sujeito na contemporaneidade é marcada, sobretudo, pelo advento da fotografia e do cinema no século XIX. Para a autora, o registro mecânico das imagens desencadeou transformações profundas na forma como percebemos e nos relacionamos com a realidade.

Segundo Siqueira (2010), a relação contemporânea com o tempo, a memória e os acontecimentos também passou por deslocamentos significativos a partir da produção de imagens em

movimento e das sonoridades que as acompanham. Os mundos reproduzíveis — manipulados por diretores, roteiristas, produtores e técnicos — passaram a reconstruir sentidos, oferecendo novas formas de perceber o real. Com o avanço das tecnologias digitais, essas linguagens se tornaram ainda mais expressivas e passaram a atuar também como ferramentas para enunciação de demandas sociais. Trata-se de um processo em constante transformação, impulsionado tanto pelas inovações técnicas quanto pelas urgências do presente.

Nesse contexto, Siqueira (2010) retoma a noção de *obra aberta*, desenvolvida por Umberto Eco, para refletir sobre os modos de recepção mediados pelas tecnologias digitais. Já nos anos 1960, Eco defendia a participação ativa dos públicos na construção de sentidos — ideia que a autora atualiza ao afirmar que, "através do formato que une imagem-movimento à tecnologia digital, o usuário, o espectador e os públicos podem usufruir de maior participação em seu contato com as obras" (Siqueira, 2010, p. 41). Ao discutir as interseções entre arte e tecnologia, Siqueira (2010) identifica quatro formatos apropriados pela indústria cultural – o cinema, o vídeo, a informática e a realidade virtual – que, embora por vezes esvaziados em seus usos mercadológicos, podem assumir novas funções comunicativas e políticas.

Entre os formatos audiovisuais mediados pelas tecnologias digitais, o videoclipe ocupa um lugar de destaque na análise de Siqueira (2010), tanto por sua ampla difusão quanto por sua conexão direta com quem o produz e o compartilha. A autora investiga o papel do videoclipe nas dinâmicas culturais juvenis e nas formas de apropriação dos espaços urbanos, considerando-o um dispositivo expressivo vinculado às transformações tecnológicas e às práticas comunicativas contemporâneas. Nesse contexto, o videoclipe adquire duas características centrais: a mobilidade e a reprodutibilidade (Siqueira, 2010). Sua circulação intensificada – por meio de televisores, computadores, telefones e plataformas digitais – insere-se numa lógica estética e social que redefine as relações entre arte, mídia e cotidiano.

Siqueira observa que a natureza reprodutível do videoclipe o aproxima das reflexões de Walter Benjamin sobre as mudanças na aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Como ela afirma, "é de sua natureza ser copiado" (Siqueira, 2010, p. 48), característica que contribui para sua presença massiva nos fluxos comunicacionais. A cidade, nesse panorama, aparece como um território simbólico e concreto de criação cultural, onde manifestações artísticas – sobretudo as protagonizadas por jovens – são registradas, disseminadas e ressignificadas. A produção audiovisual, assim, transforma os espaços urbanos em palcos e telas de expressão, alimentando circuitos de sentido que atravessam o cotidiano e reforçam o potencial político e cultural da imagem em movimento.

Com base nas leituras de Michel Maffesoli, Siqueira (2010) aborda a noção de "arcaísmos", entendidos como a busca pelo encontro, pela partilha e pela criação de formas de socialidade. No contexto contemporâneo, essas formas de sociabilidade são mediadas pelas telas, que funcionam como suporte para a reconstrução de vínculos e afetos no ambiente digital. Para a autora, as tecnologias de imagem e comunicação atuam como instrumentos que possibilitam uma reconexão simbólica com experiências ancestrais, muitas vezes distantes da vida nas grandes e complexas metrópoles urbanas (Siqueira, 2010, p. 41).

Nesse contexto das tecnologias digitais e da circulação das imagens em telas, Siqueira (2010, p. 48) propõe uma analogia interessante: as imagens digitais podem ser comparadas a um espelho, cuja semelhança "não está fora da cultura e nem surge ao acaso", isso porque há sempre um reconhecimento do reflexo, uma relação entre o que é mostrado e o observador. Contudo, essa relação é marcada por ambivalências. Segundo a autora:

> Tanto promovem entretenimento quanto geram vigilância. Dão o conteúdo, mas possibilitam veiculação de conteúdos criados por seus usuários. São ambíguas também porque aproximam e afastam. Assim, de modo paradoxal, a tela se torna instrumento ou ferramenta que afasta pessoas, contudo, gera redes em torno de socialidades específicas. Afasta porque pode gerar sensação de independência ou porque explicita que não se quer contato. Em outra via, aproxima porque gera grupos ou redes sociais que se encontram – física ou virtualmente – para troca de conteúdos, mensagens, músicas ou contatos em torno de interesses comuns. (Siqueira, 2010, p. 41)

Montaño, Fischer e Kilpp (2012) referem que o surgimento das mídias digitais impactou o estatuto da imagem, transformando o audiovisual contemporâneo por meio de peculiaridades que estão em constante processo de investigação. Segundo Mayer (2012), essas transformações são geradas por modificações na paisagem mediática que resultam em novas formas de criação e circulação de imagens. Entre os impactos mencionados por Montaño *et al.* (2012) está o rompimento de barreiras entre a produção e os meios de comunicação, assim como de padrões que já estavam consolidados na produção e divulgação de vídeos. Essas mudanças refletem os processos ambíguos e dinâmicos das imagens digitais nas relações sociais contemporâneas, tema aprofundado partir da perspectiva de Siqueira (2010).

De acordo com Martins (2005), as tecnologias da informação trouxeram novos suportes, linguagens e formas de circulação, mas também reforçaram desigualdades no acesso e na visibilidade de determinadas produções. Ainda que o campo das possibilidades expressivas tenha se ampliado, o

domínio técnico e simbólico do ambiente digital segue concentrado em grandes indústrias, o que restringe a presença de manifestações culturais que não se alinham às lógicas mercadológicas. O espaço "democrático" que a internet prometia pode, assim, se transformar em um ambiente saturado e desigual, onde a livre circulação de ideias e a pluralidade cultural permanecem em constante disputa.

Dominar os códigos e dinâmicas desse ecossistema é fundamental para que produções culturais independentes consigam se destacar. No entanto, a paisagem comunicacional contemporânea continua marcada por assimetrias de acesso e pela concentração das estruturas de visibilidade (Nardini, Martins & Trindade, 2024). É nesse cenário que se insere o debate sobre as indústrias criativas, frequentemente associadas à inovação por articularem valores simbólicos, tecnologia e mercado (Santos-Duisenberg, 2012). Embora o conceito ainda careça de definição unívoca, ele remete a estratégias de geração de valor econômico a partir do estímulo às expressões culturais em contextos digitais.

Para falar sobre as indústrias criativas, é necessário destacar que as tecnologias digitais abriram "horizontes inéditos", como explica Santaella (2009a), desencadeando o surgimento de novos territórios nos quais o ser humano experiencia múltiplas sensorialidades e sensibilidades. Isso impacta diretamente as artes e as produções culturais que circulam nesse cenário tecnológico multifacetado. Um dos campos mais afetados por essas transformações foi o da música. Nas últimas décadas, temos observado um número crescente de artistas produzindo suas canções de forma independente e distribuindo-as diretamente na internet, sem a mediação da indústria fonográfica tradicional, antes formada por gravadoras, emissoras de rádio, televisão e outros atores consolidados.

Com os avanços tecnológicos, o acesso aos meios de produção e o surgimento de plataformas digitais, houve um processo de reconfiguração entre atores e práticas que envolve a produção, distribuição, promoção, performances e o acesso à música (Herschmann, 2011). Entretanto, não podemos afirmar que houve uma facilitação na construção de carreiras artísticas, mas sim uma ampliação das possibilidades, com menos barreiras de entrada, por meio de estruturas que favorecem a desconcentração que víamos anteriormente. Mesmo que uma nova concentração esteja em curso — envolvendo tanto empresas do antigo mercado tradicional quanto agentes ligados às funções emergentes das plataformas digitais —, o cenário atual ainda oferece aos artistas horizontes inéditos para explorar novos territórios da sensorialidade e da criação (Santaella, 2008).

As redes digitais e as plataformas de *streaming* têm suas limitações, mas concentram recursos essenciais para o que ainda é chamado de "gargalo da distribuição global", incluindo a participação de agentes do mercado musical tradicional (Herschmann, 2011). Para os artistas independentes, superar

esses obstáculos exige uma performance multimídia que não só promova suas obras, mas também gere recursos financeiros e permita a gestão autônoma das carreiras.

Entre os principais desafios estão a saturação comunicacional do ambiente digital, que afeta a visibilidade e o alcance, e a escassez de recursos que apoiem a produção, divulgação e circulação das músicas (Rodrigues & Nardini, 2019). Contudo, essas mesmas plataformas que dominam a distribuição global oferecem ferramentas indispensáveis para viabilizar essas performances multimídia. Para artistas independentes, contar com o apoio e estímulos dessas plataformas é fundamental, mesmo quando atuam integrados a coletivos artísticos formados por comunidades e ouvintes presentes nas redes digitais.

Segundo Oliveira (2013), em seus estudos acerca dos modelos de negócios na era digital, as indústrias criativas "são consideradas figuras representativas da sociedade, baseadas no conhecimento" (Oliveira, 2013, p. 4). A autora aponta as indústrias criativas como componentes importantes da moderna economia pós-industrial, ressaltando aspectos das indústrias criativas que "despertam a atenção", como o vínculo que suas atividades econômicas têm com as identidades culturais, desencadeando a promoção da diversidade cultural. Outro aspecto apresentado por Oliveira (2013) é a sua capacidade de gerar novos postos de trabalho.

De acordo com Bendassolli, Wood, Kirschbaum e Cunha (2009), a concepção de indústrias criativas começou a ser desenvolvida na Austrália na década de 1990, mas se fortaleceu na Inglaterra, que identificou potencialidades criativas em diversos setores industriais e formulou políticas públicas para impulsioná-las. Oliveira (2013) reforça essa análise, destacando que foi no governo de Tony Blair, em 1997, que o conceito foi efetivamente consolidado, por meio da criação do Department for Culture, Media and Sport (DCMS) e de um mapeamento que resultou em diversas iniciativas focadas principalmente em cursos e no acesso à tecnologia, com o objetivo de profissionalizar indivíduos.

Para Santos-Duisenberg (2012), o suporte governamental é um fator decisivo para que uma sociedade invista em potenciais criativos de setores artísticos, embora as indústrias criativas nem sempre contem com esse tipo de apoio, aplicando seus princípios e objetivos principalmente em iniciativas mercadológicas alinhadas a seus preceitos. Esse tipo de iniciativa é compreendido como uma forma de economia criativa inovadora, que se fundamenta na valorização dos símbolos culturais e sua inter-relação com o mercado e a tecnologia (Santos-Duisenberg, 2012). Diferentemente da tradicional relação entre economia e criatividade, essa abordagem enfatiza como o avanço das indústrias criativas está diretamente ligado às transformações constantes nas condições de produção, difusão e acesso proporcionadas pelos meios digitais.

Oliveira (2013, p. 10) ressalta a importância da criação de um setor cultural e criativo em países que almejam mais "qualidade de vida ao intensificar uma vida cultural", com base na análise de estatísticas de Portugal e outros dados produzidos pela Comissão Europeia. Segundo a autora, tal iniciativa está diretamente relacionada aos diversos aspectos de desenvolvimento socioeconômico e cultural. Entre eles, podemos citar a criação de novos empregos e a promoção de uma melhoria na qualidade de vida das populações, tanto para artistas quanto para as sociedades de maneira geral. Essa melhoria ocorre por meio da diversidade cultural e dos efeitos que ela gera na forma como os indivíduos se relacionam e observam manifestações culturais. Além disso, esse processo quebra com uma lógica hegemônica tradicional, dando oportunidade para que grupos sociais ganhem espaço nas mídias e nas artes.

Um fator importante que precisa ser considerado ao pensarmos sobre as indústrias criativas é justamente a complexidade que sua concepção traz, pois por estar diretamente relacionada à cultura, "as dimensões do setor cultural ampliam-se ao mesmo tempo que as fronteiras se tornam mais tênues" (Oliveira, 2013, p. 5). Um conceito que, até 2013, não tinha uma definição formal e teórica, agora é explicado por diversos autores, entretanto, não pode ser engessado, justamente por estar condicionado aos processos complexos da cultura, que norteiam as vidas em sociedades.

Oliveira (2013) destaca pontos de convergência entre a comunicação e a economia, especialmente no contexto de um mercado liberal. Nesse cenário, as indústrias criativas podem ser entendidas como uma interseção entre as indústrias culturais clássicas, a criatividade e as tecnologias da informação. O acesso mais democrático aos meios de produção e circulação nas redes digitais também revela um aspecto benéfico para as expressões artísticas independentes.

A indústria criativa envolve ideais que podem ser implementados por políticas públicas, mas também se manifesta em iniciativas de coletivos artísticos e plataformas que promovem carreiras e expressões culturais, configurando a economia criativa: como o Laboratório Fantasma (Brasil) e o Hangar (Portugal). Embora o Estado seja visto como fundamental para regular e impulsionar esse setor, a convergência digital permite que grupos independentes atuem de forma autônoma, criando mecanismos de economia criativa mesmo na ausência de políticas públicas.

Com o desafio de fazer com que a cultura e a criatividade possam ser capazes de renovação, os autores utilizados nesta investigação para falarmos sobre as indústrias criativas defendem a importância do desenvolvimento de modelos competitivos de negócios, compostos pela criação e operacionalização de um conjunto de políticas públicas destinadas a esses setores. Pensando em empresas e regiões portuguesas, o ponto de partida para o desenvolvimento das indústrias criativas deve ser "o núcleo duro

das preocupações das políticas culturais europeias", sem deixar de lado "as questões da coesão territorial da competitividade das cidades e das empresas, da formação dos públicos, procuras, talentos e competências, da valorização económica e cultural da língua portuguesa e da internacionalização" (Oliveira, 2013, p. 11).

Miller (2011) afirma que as indústrias criativas representam a forma mais interessante e produtiva de crescimento no cenário econômico global, especialmente para países em desenvolvimento como o Brasil. Sua relevância reside na capacidade de conectar as artes aos aspectos culturais, promovendo inovação por meio dos avanços tecnológicos. Atualmente, é evidente que criatividade e economia estão profundamente entrelaçadas na sociedade. Santos-Duisenberg (2012) destaca que o diferencial das indústrias criativas está na valorização dos símbolos culturais, que estimulam o surgimento de ideias inovadoras apoiadas pela tecnologia. Bendassolli et al. (2009) ressaltam ainda a origem do conceito de "indústrias criativas" no âmbito das políticas públicas, enfatizando a necessidade de uma constante conexão e sintonia entre essas indústrias e as políticas governamentais. Para refletirmos sobre iniciativas das indústrias criativas voltadas ao desenvolvimento do setor audiovisual, torna-se imprescindível compreender as transformações tecnológicas e seus impactos nos diversos formatos que o segmento abrange.

1.4 Tecnologia, arte e política

Williams (1974/2016) rejeitava a ideia de que a tecnologia era capaz de exercer algum tipo de poder sobre a sociedade e se recusava a pensar em tecnologia e sociedade de forma separada, ou como se apenas a tecnologia fosse o grande motor das transformações (Williams, 1974/2016). A este propósito, Serelle (2016, p. 191) explica que o determinismo tecnológico pode ser descrito como:

> Uma visão incisiva e ortodoxa de como se dão as mudanças sociais. Segundo essa corrente, as tecnologias possuem vida própria, são descobertas em processos de investigação desenvolvidos em uma esfera fechada e independente, e, quando inseridas na sociedade, criam novas condições sociais e humanas. Na tese da tecnologia sintomática, as tecnologias surgem, perifericamente, como subprodutos de pesquisas científicas e são levadas da margem ao centro da sociedade, atendendo a demandas prementes.

De acordo com Turner (2016), durante a década de 1970, os estudos relacionados às mídias (Sociologia dos *Media*, Economia Política dos *Media* e os próprios Estudos Culturais) abriram espaço

para uma linha de investigação que antes era ignorada pela atividade acadêmica tradicional que acontecia nas universidades britânicas. Em especial, os estudos sobre a televisão. Por tratar-se de um meio de comunicação e de entretenimento popular, a televisão não era vista como um objeto digno de estudo por parte dos acadêmicos mais tradicionais. Foi na própria área dos Estudos Culturais, ainda emergente naquela década, que Williams desenvolveu sua obra *Televisão: tecnologia e forma cultural*, publicada em 1978. Após experienciar a televisão estadunidense, que naquela época já apresentava diferenças na grade televisiva em relação ao que era transmitido no continente europeu, Williams (1974/2016) critica McLuhan, assim como a tendência de pesquisa sobre as mídias nos Estados Unidos, segundo a qual a sociedade estava passando por um momento de transformação no qual os meios de comunicação de massa, utilizados em larga escala, estavam alterando as percepções humanas.

Crítico do determinismo tecnológico, Williams (1974/2016) rejeitava relatos sobre os "efeitos sociais da tecnologia", explicando o quanto essas narrativas beneficiavam a lógica mercadológica das indústrias culturais, bem como, de instituições que financiavam determinados "avanços tecnológicos" com interesses ideológicos. A obra de Williams foi revisitada e revista por muitos acadêmicos desde então. A noção de "fluxo" elaborada pelo autor foi superada, assim como o próprio Williams havia previsto, por outros sistemas de comunicação. Ainda assim, continua sendo pertinente revisitá-la para refletir sobre as formulações que circulam acerca dos avanços tecnológicos, da emergência do digital e também, claro, da internet (Serelle, 2016).

Sobre a cultura enquanto forma, Inglis (1995, p. 236), ao escrever a biografia de Raymond Williams, observa que "ela tanto resulta das tecnologias como molda o que elas irão produzir, mas a cultura compreendida como poder e capital, tenta sempre fazer com que a tecnologia realize o que o lucro e a política preferem" (Turner, 2016, p. 9). Essa concepção destaca a necessidade de compreendermos criticamente os efeitos das tecnologias em nossas vidas e na organização social. Williams (1974/2016) contribui de modo significativo para esse debate ao chamar atenção para os riscos das leituras deterministas, que tendem a naturalizar as mediações tecnológicas e obscurecer sua dimensão política. Sua crítica enfatiza o papel do discernimento diante das estruturas de poder que operam nos meios de comunicação de massa, alertando para a possibilidade de perda da autonomia individual.

O entusiasmo em torno do digital, por exemplo, revelou-se ambíguo, já que a internet também demonstrou vulnerabilidades semelhantes às mídias tradicionais, como a comercialização e a centralização do poder. "Paradoxalmente, como grande parte do entusiasmo pelo mundo digital baseou-se naquele que foi considerado seu potencial para empoderar pessoas comuns, esse entusiasmo foi

também fundamentado em pressupostos que, no fundo, são tecnologicamente deterministas" (Turner, 2016, p. 10). É preciso ressaltar que mudar essa ênfase exige esforço intelectual prolongado e coletivo, pois ela releva questões filosóficas e históricas mais complexas e difíceis (Williams, 1974/2016).

Serelle (2016) explica como a televisão proporcionava e representava uma experiência unificadora, tema que será aprofundado no próximo capítulo. A complexidade da televisão como um híbrido tecnológico, resultado da síntese de invenções anteriores, torna-se ainda maior quando ela passa a integrar um sistema de comunicação, unindo necessidades sociais que antes eram atendidas por meios especializados — como programas para assistir em família, jornais, esportes, música, entre outros. Segundo o autor, a televisão ofereceu às famílias vantagens sociais associadas ao consumo doméstico que, mesmo com qualidade de som e imagem inferior a do cinema, contribuíram para seu enorme sucesso.

Serelle (2016, p. 197) ilustra essa ideia ao propor a substituição da palavra "televisão" por "internet" na frase inicial da obra de Williams: "Costuma-se dizer que a televisão alterou o nosso mundo". Essa simples troca revela uma expressão que, atualmente, é amplamente repetida: "Costuma-se dizer que a internet alterou o nosso mundo". Segundo Williams (1974/2016), essa substituição é típica e se repete sempre que surge um novo dispositivo tecnológico:

> Isso sugere que noção de 'determinismo tecnológico', embora atualmente apontada veementemente como redutora pelos estudos da área, ainda vigora em grande parte, e que o pensamento de Williams, que insistiu na afirmação de que não se pode separar a tecnologia da sociedade, talvez não tenha sido completamente assimilado. Seria, portanto, proveitoso retornar a ele para refletir sobre as atuais interações midiáticas. (Serelle, 2016, p. 197)

Destacam-se as importantes contribuições de Williams (1974/2016) para a construção de uma sociedade capaz de se organizar coletivamente em prol de uma comunicação eficaz, interventiva e criativa. O autor valoriza o uso alternativo das tecnologias por pequenas comunidades, ressaltando seu potencial para ampliar vozes e fortalecer laços sociais em diferentes contextos. Essa perspectiva suscita um questionamento fundamental, levantado por Martins (2005, p. 56): "que lugar existe neste mundo, modelado por tecnologias que administram emoções, para o excluído, o iletrado, o iliterato, o marginalizado, o desqualificado? Inteiramente por resolver fica, pois, o sério problema político da configuração de um novo espaço democrático". Diante disso, reforça-se a necessidade de um debate crítico sobre os usos da internet e das tecnologias digitais.

Um ponto comum nas obras de Williams é sua reflexão sobre o controle democrático das mídias – especialmente discutido em *Communications* – e a defesa de que os canais de expressão devem estar abertos e acessíveis para toda a sociedade, como exposto em *Culture is ordinary* (Martins, 2017). Para o autor, a televisão, assim como outros meios, deve dar voz às pequenas comunidades e não servir apenas aos interesses de grandes mercados ou instituições de poder. Essa discussão abre caminho para explorarmos como essas transformações no campo da comunicação dialogam com as mudanças na arte e na política, temas abordados a seguir.

Nesse cenário de disputas simbólicas e possibilidades comunicacionais ampliadas, torna-se pertinente refletir também sobre os desdobramentos da técnica no campo da arte. Para Benjamin (1936/1987, p. 169), a reprodutibilidade técnica teve um papel emancipador, aproximando a obra de arte do público e rompendo com seu caráter exclusivo e ritualístico. O declínio da aura, decorrente da "crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas", conforme aponta o autor, alterou sua função social (Benjamin, 1936/1987, p. 169). A arte deixa de ser um objeto de culto restrito e passa a operar em outra lógica: "em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: político" (Benjamin, 1936/1987, p. 171). A partir dessa mudança, a arte contemporânea ganha força justamente por sua capacidade de ser reproduzida amplamente, deixando de depender de um original centralizado e inacessível.

Ao falar sobre a condição política da arte, Santaella (2018), toma como ponto de partida a noção de político elaborada por Michel Foucault. De acordo com autora, partir desta noção evita equívocos, pois política significa mais do que repressão e forças do Estado. Segundo o próprio Foucault (1979/2017, p. 44), difundiu-se uma noção "negativa, estreita e esquelética" do que seria o poder. Para o autor, essa concepção persiste justamente porque o poder opera de forma mais ampla: ele não se limita à opressão e à obediência, mas constitui uma rede produtiva. "Ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso" (Foucault, 1979/2017, p. 45).

Para Santaella (2018), as relações políticas se estabelecem em diversos níveis e formas. Ao explicar os sentidos da arte política, a autora apresenta dois tipos, considerados principais para ela. O primeiro dá-se quando a arte atua como conteúdo político. De acordo com Santaella (2018, p. 228), nesse sentido: "a arte promove transmutações nas significações gastas e nos clichês facilitadores para trazer à baila a dimensão estética regeneradora da sensibilidade e da reflexão". Ainda de acordo com a autora, esse pode ser considerado o tipo mais explícito. O segundo tipo, considerado mais implícito, é pautado na ideia de existência. Ou seja, só por existir, a arte já pode ser considerada política. Este olhar é relevante para esta investigação.

> No mundo em que vivemos, no qual estamos assistindo a uma verdadeira desintegração da mente coletiva minimamente saudável, a insistência da arte em existir, qualquer que seja essa arte, da mais *povera* à mais sofisticadamente tecnológica, a insistência da arte por existir é política, pois a arte, por princípio, celebra a vida e aquilo que o ser humano tem de melhor. (Santaella, 2018, p. 228)

Compreender a noção de caráter disruptivo pode nos ajudar a pensar sobre a natureza política da arte contemporânea. De acordo com Santaella (2018, p. 229), o termo disruptivo pode ser utilizado para referir-se ao "indisciplinado, rebelde, agitado, perturbador, turbulento, incontrolável", como também ao que é "inovador, inventivo, engenhoso, experimental, não convencional e sem precedentes". Como adjetivo, disruptivo pode ser um termo que elucida a complexidade da arte nos dias atuais. Pensando na acentuação tecnológica, podemos considerar que cada nova tecnologia traz à arte uma dimensão de disrupção, desde a câmera fotográfica até o advento da internet, vemos mudanças cotidianas na arte, em diversas dimensões. A aceleração tecnológica, as novas formas de difusão e até mesmo controle da informação são características que precisam ser levadas em consideração ao pensarmos a arte contemporânea e o complexo contexto no qual ela se insere (Santaella, 2018).

Em um contexto no qual os parâmetros dominantes da arte são quebrados cotidianamente, é preciso compreender que já não há espaço para que a arte, assim como a crítica sobre ela, esteja presa a centralidades passadas. Padrões que norteavam as produções artísticas e a crítica já não fazem sentido diante da heterogeneidade que nos convida a desfazer a rigidez do pensamento que limita a expansão da arte (Santaella, 2009b; Santaella, 2018).

"O caráter disruptivo das artes hoje se manifesta na abertura radical das espacialidades, temporalidades e materialidades que ela promove" (Santaella, 2018, p. 231). A arte contemporânea conquistou sua própria capacidade emancipatória, algo que beneficia e expande a nossa capacidade de criação. A criatividade tem encontrado uma multiplicidade de sentidos. Zagalo e Branco (2012) dizem que vivenciamos uma "revolução criativa" propiciada por um movimento cultural emergente, influenciado pelas tecnologias digitais, que ampliam o acesso às ferramentas para criação de conteúdos, distribuição e compartilhamento de ideias.

Para Santaella (2018, p. 231), "a arte nos coloca em posição de aprendizagem constante. Estamos no meio de um redemoinho que nos obriga a abrir os olhos com curiosidade no espírito e atenção no olhar". Perceber que estamos imersos na heterogeneidade, vivenciando experiências artísticas diversas e disruptivas, capacita-nos para compreender que o signo do múltiplo define a arte contemporânea. Ao pensar em uma rede "hiper complexa", Santaella (2018, p. 232) defende que a

heterogeneidade da qual estamos falando, assim como o hibridismo e a pluralidade, são propriedades que caracterizam a arte contemporânea.

1.5 Ler as imagens na contemporaneidade

Cada signo a ser lido nas culturas é um sintoma, uma experiência visual que permanece quando fechamos os olhos. Didi-Huberman (1992/1998) discorre que é preciso fechar os olhos para "ver" de fato. O autor apresenta também a ideia de "memória involuntária", que tende a se formar em torno de uma imagem. É através dela que construímos sentido para aquilo que olhamos, sendo que essa "memória involuntária" é capaz de definir o que realmente nos toca ou não, o que nos olha e o que vemos quando fechamos nossos olhos.

Didi-Huberman (1992/1998; 2002/2013; 2000/2015) estrutura suas análises a partir do tempo, observando-o como um "filete psíquico". Os jogos de linguagem de Didi-Huberman permitem a compreensão do que pode fazer parte desse filete, seja ele composto pela nossa memória, ou pelo que sobreviveu através dela. O uso das imagens para falar da memória e vice-versa, é feito através da leitura e da ligação das imagens como forma de montagem.

Em sua obra *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II*, Didi-Huberman (2010/2018) apresenta em seu primeiro capítulo uma reflexão sobre os rituais da memória feitos durante o 60º aniversário de libertação de Auschwitz, um dos maiores complexos de campos de concentração do regime nazista. Didi-Huberman (2010/2018) inicia sua obra falando das imagens divulgadas naquela "comemoração". O ato de publicar registros fotográficos e vídeos relacionados à libertação de Auschwitz é um ritual da memória que possui uma necessidade política por trás de suas iniciativas. Algumas imagens, são utilizadas de forma mercadológica, fazendo com que o campo se distancie da história que o produziu, segundo a historiadora Annette Wieviorka, citada em Didi-Huberman (2010/2018).

Segundo Didi-Huberman (2010/2018), uma memória que acaba sendo saturada como a de Auschwitz, com tantas imagens divulgadas, tornando-se um ponto turístico, é uma memória em perigo, pois está ameaçada em sua própria efetividade. Se olharmos para as imagens, para a memória, de forma mais atenta, dando a elas uma legibilidade que pode ser sempre renovada, permitimos a sobrevivência das imagens e compreendemos a sua complexidade na contemporaneidade.

A articulação entre a legibilidade e a visibilidade mostra que ver não é suficiente. É necessário que saibamos ver. Didi-Huberman (2010/2018) fala de um "cristal" que precisa ser descoberto através da edificação, da remontagem das imagens diante da história. Este cristal é o acontecimento total e seus

filetes de luz devem ser observados de forma complexa, para que o passado se torne legível e conhecível quando, nos filetes de luz do cristal, encontramos singularidades que possibilitam também a sobrevivência das imagens e da memória.

A antropologia histórica da cultura reconhece, em seu princípio metodológico, a noção de legibilidade. Isso permite que, por meio da montagem e da remontagem de imagens – concebidas como uma forma de linguagem –, as culturas possam ser lidas, suas memórias observadas em sua sobrevivência, e o "pensar" sua complexidade possa emergir. É através das imagens que encontramos o "sintoma", a escrita do simbólico no real (Didi-Huberman, 2010/2018).

Ao pensar a imagem por meio de seus intercessores, especialmente filósofos e psicanalistas, compreendemos que tudo aquilo que é visto inscreve-se tanto no campo da consciência quanto no do inconsciente, evocando novamente a "memória involuntária" que envolve as imagens e nos acompanha mesmo quando fechamos os olhos. A partir das obras de Aby Warburg e Walter Benjamin, Didi-Huberman (2002/2013) propõe a análise de obras de arte, fotografias e vídeos. Para o autor, imagem e memória são inseparáveis, sendo a primeira uma espécie de "cristalização" do que seria a cultura na história. O sintoma, por sua vez, busca sempre revelar algo: ao visualizarmos uma cultura, tentamos decifrar o que ela deseja mostrar, quais são suas intenções (Didi-Huberman, 1992/1998).

A imagem traz consigo uma intenção e sua própria morte, através de signos que destroem o vivo. Ela é um retrato do real, um retrato de algo momentâneo. Didi-Huberman (2009/2011) pensa, partindo de Benjamin, um paradoxo em relação à caça das borboletas/mariposas. Para tê-las é preciso matá-las. É uma dupla condição do olhar: alegria e desejo, luto e tristeza. Caçar borboletas/mariposas é como ler uma imagem, pensar nela em movimento, em uma metamorfose psíquica. Borboletear-se sobre as imagens seria nos dispersarmos de uma imagem para a outra, de um lado para o outro, em movimento, atingindo uma possível legibilidade que fuja da ordem cronológica do tempo. Ao pensarmos a imagem a partir do borboletear-se de Didi-Huberman (2009/2011), vemos outros exemplos do mesmo ato, como em Proust, que para Didi-Huberman também borboleteava.

Em busca da montagem e da legibilidade da imagem, da memória e da linguagem, a partir do trabalho de Aby Warburg, Didi-Huberman (2002/2013) pensa na Teoria da Sobrevivência das Imagens. Em seu Atlas Mnémosyne, trabalho que ganhou o nome da Deusa da Memória, Warburg estabelece uma relação iconográfica através da montagem de pranchas que apresentam a sobrevivência das imagens diante do tempo, aquele filete do qual falamos anteriormente.

O princípio da montagem para a legibilidade de imagens que vai além da ordem cronológica do tempo nos apresenta um debate constante da arte. A questão estética ligada ao pensamento de uma

História da Arte não engloba todos os tipos de expressões artísticas. É preciso repensar a arte sem o padrão hegemônico ocidental que sempre fora proposto dentro da noção de cultura. O "belo" não deve ser um padrão de arte. Didi-Huberman (2000/2015) cita Carl Einstein quando discute a questão da história da arte e do anacronismo. Para Carl Einstein, segundo Didi-Huberman (2000/2015), o historiador da arte não pode ir pelo caminho do que é visto como belo, pois este é o caminho mais fácil de se pensar na arte. Trabalhar a arte é uma questão que deve ser mais complexa.

Segundo Didi-Huberman (2000/2015), ao pensar sobre o Cubismo, Carl Einstein debateu sobre o olhar europeu diante da expressão artística que era encontrada em África. As máscaras e as imagens africanas só ganharam sua devida legibilidade como obras de arte quando o Cubismo surgiu com os mesmos traços da arte africana e foi aceito dentro do conceito europeu de arte. A arte africana era menorizada aos olhos eurocêntricos que tomavam tudo como conquistas. As singularidades africanas não eram aceitas dentro do padrão estético de belo, até que artistas consagrados pela História da Arte começassem a reproduzir estas singularidades dentro de suas obras, como Pablo Picasso fez com o Cubismo (Didi-Huberman, 2000/2015).

Didi-Huberman (2000/2015) cita Carl Einstein e seu estudo sobre as singularidades da arte africana para compreendermos que a História da Arte, como disciplina por exemplo, precisa se abrir para novas possibilidades expressivas. As expressões artísticas são uma forma de luta contra os preconceitos, possuem capacidade de criar resistência e de se tornarem uma imagem combate.

Ao pensar em expressões artísticas e culturais que vão contra a ordem hegemônica, encontramos a arte como forma de resistência e a criatividade como forma de poder, como explicava Michel Foucault ao falar das formas de poder. Poder que não emana apenas do Estado e dos seus aparelhos ideológicos, mas de todos os indivíduos que buscam sua subjetividade e não desejam se tornar sujeitados a uma lógica de pensamento dominante que se passa ideologicamente. Didi-Huberman (2000/2015; 2002/2013; 2009/2011) trabalha com a ideia de fantasma da imagem, dizendo que as imagens fantasmagóricas sobrevivem no presente. As expressões artísticas ligadas aos movimentos de resistência possuem esta ligação forte com o passado. Sobre a arte no contexto atual, Didi-Huberman explica-nos em uma entrevista que:

> A arte não é uma palavra mágica. Ela não nos salva de nada. No pior dos casos é uma forma de recobrir as coisas com um verniz e esquecer o que está embaixo. A arte não ter valor em si. Especialmente porque é absorvida pelo mercado. [...] E então, é magnífica no que isso abre de possibilidades e permite o exercício de uma imaginação política. (Casa Nova, 2016, p. 25)

É preciso reconhecer que, ao compreendermos que há uma dimensão política no trabalho artístico orientado para a disrupção, como Santaella (2018) explica, vemos possibilidades para que as artes possam influenciar mudanças sociais. Ela não é uma palavra mágica, como Didi-Huberman diz, mas está aberta a inúmeras possibilidades (Casa Nova, 2016).

2 A emergência do videoclipe

> "Numa época de entreguismo e de recessão criativa, o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos às mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade ou novas consequências a atitudes experimentais inauguradas com o cinema de vanguarda dos anos 20, o cinema experimental dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70".
>
> Arlindo Machado – *A televisão levada a sério* (2000, p. 173).

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma discussão teórica sobre a forma cultural do videoclipe, compreendendo-o como uma produção artística que nasce subversiva e, posteriormente, é dominada e moldada pela indústria televisiva. Num primeiro momento, para contextualizarmos a emergência do videoclipe, realizamos uma reflexão sobre outros formatos de produção audiovisual que o antecederam, influenciando-o a ser uma produção artística que se diferencia e sobrevive através da constante experimentação criativa. Entre eles, podemos citar o vídeo como meio de expressão artística e a videoarte. O segundo momento deste capítulo será dedicado a pensar a estética do videoclipe, levando em consideração as suas transformações ao longo da história e os contextos brasileiro e português. A institucionalização do videoclipe enquanto gênero audiovisual e a emergência de um público jovem, enquanto consumidor dessa forma cultural, são apresentadas no terceiro momento desta investigação, focado no advento da Music TeleVision (MTV). No quarto momento, apresentamos uma discussão acerca da estética do videoclipe após sua "migração" da televisão para a internet, com o intuito de compreender como ele se insere nessa lógica, quais são os mecanismos de distribuição e as novas dinâmicas que as plataformas digitais proporcionam ao videoclipe, buscando perceber ainda as possibilidades que tais mudanças propiciam para a divulgação dos trabalhos de artistas independentes. Além disso, abordamos também a dimensão política do videoclipe, apresentando exemplos que elucidam como essa forma cultural pode ser utilizada como um espaço de contestação na contemporaneidade, tornando-se uma ferramenta valiosa na promoção de reflexões críticas sobre questões sociais (Gomes, 2019).

2.1 O vídeo como fenômeno cultural e expressão artística

O vídeo pode ser definido como um sistema híbrido constituído por contribuições oriundas de códigos significantes importados do cinema, da literatura, do rádio, do teatro e da computação gráfica. Entretanto, tais contribuições, sozinhas, não são suficientes para criar o vídeo, pois existe nele algo de

exclusivo que recorre a recursos expressivos próprios. A sua principal característica é ter uma natureza híbrida que "reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua 'especificidade', se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas atribuições" (Machado, 1993, p. 8).

A década de 1960 foi significativa para a tecnologia do vídeo, pois foi a partir de então que os primeiros equipamentos para produção independente de filmes começaram a ser comercializados no mercado, tornando-se mais acessíveis para os cidadãos. Além de possibilitarem uma produção mais independente, os equipamentos portáteis que surgiram naquela época, facilitavam a prática do vídeo. Os sistemas portáteis conhecidos como "portapacks", vendidos por empresas como Sony e Panasonic, foram os pioneiros para a gravação dos vídeos "domésticos". A comercialização dos aparelhos portáteis, já com microfone e visor eletrônico integrado ao gravador de vídeo, significou aos cidadãos não só a possibilidade de fazer vídeos em um contexto "doméstico", como também concedeu aos artistas a possibilidade de criar vídeos relacionados às suas práticas artísticas, sem o vínculo com grandes produtoras audiovisuais (Gonçalves, 2022, pp. 2-3).

Apesar das produções que envolvem o vídeo já contarem com um nome artístico específico para cada uma delas, como a videoarte e o videoclipe, refletir sobre o conceito de vídeo é pertinente para discernir sobre a experiência artística, a liberdade criativa e as possibilidades de convergência entre arte e mídia. Tanto a videoarte quanto o videoclipe surgiram do uso independente da tecnologia do vídeo como forma de expressão artística. Nota-se que "se, na sua origem, o vídeo foi visto e utilizado, principalmente, como recurso tecnológico para a produção de conteúdos televisivos pré-gravados, converteu-se num mundo em si mesmo: como tecnologia, como conteúdo, como apropriação social, e como arte" (Loureiro & Gutiérrez Lozano, 2023, p. 5).

Podemos dizer que o vídeo surge em dois contextos distintos: o primeiro impulsionado pelas emissoras públicas de TV e o segundo fomentado por um mercado que operava fora da esfera televisiva. Para analisarmos o nascimento do vídeo, é importante levar em consideração que os Estados Unidos podem ser considerados uma referência no âmbito televisivo, pois investiram em grandes redes de transmissão e adquiriram uma "base de dados sobre a repercussão que os equipamentos do vídeo tiveram no país e no mundo" (Gonçalves, 2022, p. 3). A televisão estadunidense, que até então se focava mais em jornalismo e entretenimento, passou a abrir espaço para novos projetos artísticos. Além das estações televisivas, diferentes instituições passaram a oferecer iniciativas voltadas para o desenvolvimento artístico da prática do vídeo, através de *workshops* e residências em que os artistas

pudessem explorar recursos e equipamentos disponibilizados para produzir vídeos (Gonçalves, 2022. p. 3).

Fora da esfera televisiva, os aparelhos necessários para produção doméstica de vídeos tornavam-se cada vez mais financeiramente acessíveis. Logo, o vídeo se tornou popular, despertando a curiosidade dos cidadãos por diversos motivos. Entre eles, o desejo de capturar instantes do "tempo real", registrando momentos específicos, e o fascínio pela imagem que agora era gerada de forma autônoma. Nas mãos de uma sociedade cada vez mais "encantada" por suas potencialidades, a tecnologia do vídeo se desenvolveu mais e mais. Assim, "o meio se expande para os diferentes nichos sociais e políticos largamente, através das redes de transmissão de imagem televisiva e de uma crescente rede de comunicação global" (Gonçalves, 2022, pp. 7-8).

O vídeo, enquanto forma de ativismo, ganha visibilidade durante as décadas de 1960 e 1970, quando passa a ser utilizado para documentar atos políticos. O Maio de 1968 em Paris (França) é um dos grandes exemplos do uso do vídeo para dar visibilidade às questões sociais e políticas. Foi nesse período que as práticas artísticas realizadas com o vídeo voltaram-se à "documentação destas ruturas e desordens, para a criação como meio político, ativista e catalisador de mudança e transformação social" (Gonçalves, 2022, p. 8).

Machado (1993) descreve o vídeo enquanto fenômeno cultural. Assim como outras "formas audiovisuais", o vídeo também pode ser considerado um fenômeno cultural, que resulta de "um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar" (Machado, 1993, p. 9).

A experiência estética do vídeo nasce da tensão entre o sujeito criativo e o sistema contemporâneo de imagens que segue a lógica das padronizações estabelecidas pelo cinema e pelo meio televisivo. Essas normalizações convencionadas "aprisionam o olhar", ao invés de proporcionar uma abertura para novas percepções e experimentações que resultem em experiências estéticas entre os sujeitos. O vídeo como meio de expressão artística nasce justamente da ruptura com o sistema contemporâneo de imagens, o que faz com que ele esteja em constante reconfiguração (Jesus, 2010).

O vídeo deve ser pensado como um fenômeno cultural no qual a linguagem é uma questão inerente ao exercício interventivo, criativo e inovador da experimentação artística. Os recursos de expressão do vídeo, como a utilização e a combinação de elementos imagéticos, e as questões relativas às intervenções artísticas, como as inovações de formas, estilos e a diversidade de experiências, estão tão conectados que se torna difícil pensá-los de maneira separada. É importante lembrar que aquilo que

chamamos de “linguagem” das formas audiovisuais pode ser considerado algo característico ou o resultado final da invenção artística (Machado, 1993).

O vídeo pode ser descrito como um fenômeno cultural e também como um fenômeno de comunicação que “tende a se disseminar de uma forma processual e não-hierárquica no tecido social” (Machado, 1993, p. 10). Pensado como um fenômeno de comunicação, o vídeo pode ser interpretado como uma mensagem que é transmitida de uma comunidade de produtores e “emissores” para uma comunidade de consumidores e “receptores”, sendo que os papéis desempenhados podem se confundir. Em experiências bem sucedidas, há troca e diálogo entre as duas comunidades, o que com outras formas culturais do audiovisual nem sempre era possível (Machado, 1993).

O vídeo como fenômeno de comunicação levanta duas questões importantes, sendo a primeira que “se a comunicação se dá em alguma instância, é porque certas estruturas significantes são inteligíveis a todos, sejam eles emissores ou receptores” (Machado, 1993, p. 10). A segunda é que, se tal comunicação se dá em alguma instância, é porque todos os envolvidos nesse processo são sensíveis a essas estruturas significantes. Entretanto, é preciso recordar que existem singularidades no processo de comunicação que se dá a partir do vídeo e que a sua independência reside fora da esfera televisiva, pensando aqui em um contexto que antecede o surgimento da internet. “Algo se transmite através do vídeo”, e esse algo é “suficientemente sistemático para garantir a eficácia da comunicação e a inserção do meio como um canal de expressão dentro da sociedade” (Machado, 1993, p. 10).

A linguagem, ou o sistema significante do vídeo, pode ser descrito como um “sistema caótico”, que se manifesta de forma particular, ou seja, que varia de acordo com cada produção. Não há valor universal ou caráter normativo para definir o vídeo. Sua natureza é complexa e não deve ser reduzida a um “conjunto de leis básicas de formulação”, ou a um “repertório geral de tendências” (Machado, 1993, p. 10). Resultado da experimentação artística com a imagem eletrônica, o vídeo elucidou a necessidade de pensá-lo de maneira diversa, sem deixar de lado seu alto caráter de experimentação e a diversidade de suas invenções artísticas.

Atualmente, em termos tecnológicos, a utilização do termo “vídeo” é questionável e talvez já não seja a mais adequada. Além de sua imprecisão para definir de fato um formato, o uso do termo pode demonstrar uma “falha na apropriação de novos termos” (Soares de Castro, 2023, p. 3). No entanto, a utilização do termo para pensá-lo enquanto um “processo”, ou um “sistema de expressão”, é relevante para debatermos sobre as linguagens no universo audiovisual e as transformações vivenciadas pelo uso das imagens, refletindo sobre novos formatos que vieram do exercício criativo que foi possibilitado pela prática do vídeo (Machado, 1993).

Para Machado (1993), o vídeo enquanto processo pode ser considerado uma "metamorfose". Ele está em constante transformação, pois a imagem eletrônica, desde o início de sua prática no campo das artes, é uma "síntese temporal de um conjunto de formas em mutação" (Machado, 1993, p. 16). A partir do momento em que o vídeo passou a ser praticado por artistas que identificaram suas potencialidades artísticas, buscando e utilizando recursos expressivos e criativos, ele se torna videoarte e influencia o surgimento de novas linguagens para o audiovisual, como veremos mais adiante.

Para pensar as formas audiovisuais, as obras de Arlindo Machado trazem contribuições valiosas, pois o autor propõe em seus trabalhos uma perspectiva fundamental para esta tese: analisar as linguagens audiovisuais que retratam aquilo que foi colocado à margem e que foge do convencional. O que Arlindo Machado exercita é o olhar inovador para o universo das imagens técnicas, com o intuito de focar-se no desmonte das linguagens já estabelecidas (Bastos, 2021, p. 35).

Arlindo Machado contribui para o debate sobre linguagens emergentes, buscando evidenciar e valorizar as formas experimentais das imagens digitais. Para realizar o "desmonte" das linguagens já estabelecidas no setor audiovisual, "o pensamento de Machado se organiza a partir da premissa de longas genealogias, que desafiam o pressuposto da inovação ingênua, formulado por tantos autores que acreditam na capacidade quase mágica das tecnologias inventarem novas linguagens" (Bastos, 2021, p. 35).

Ao analisar a fotografia e o cinema, Machado parte de reflexões sobre pontos que revelam a heterogeneidade dessas criações, identificando aspectos que fogem da abordagem convencional, caracterizada como aquela que segue padrões hegemônicos, cosmopolitas e rentáveis para as grandes indústrias culturais, enfatizando e valorizando as formas culturais experimentais. O autor também faz isso ao pensar sobre a videoarte e o videoclipe (Machado, 1993; Machado, 2000).

Machado (1993, p. 8) problematiza o uso do termo 'linguagens', mostrando que não se trata de um fenômeno natural, como frequentemente se pensa — especialmente no caso das chamadas "línguas naturais e de extração verbal" —, e ressalta que essa questão é bastante controversa. Assim, o autor levanta dúvidas sobre a aplicação do conceito de linguagem às formas audiovisuais. No entanto, por considerarmos que esse termo possibilita uma abordagem mais abrangente das múltiplas articulações de sentido presentes no audiovisual, optamos por adotá-lo neste trabalho.

No que diz respeito ao filme cinematográfico, é importante evidenciar que a "linguagem" do cinema comercial, estabelecida com o intuito de responder às necessidades do mercado, segue um padrão normativo. Suas opções estéticas estavam diretamente relacionadas às pressões econômicas para o desenvolvimento de uma "linguagem" cinematográfica cada vez mais rentável, fazendo com que

o cinema passasse de ser uma "diversão popular e barata", para se tornar algo mais "sofisticado" e alinhado às "artes nobres do período", o que atrairia um "público novo" (Machado, 1993. p. 9).

O trabalho da "geração de Griffith" foi fundamental para que a indústria cinematográfica nascesse e viesse a se consolidar com sucesso. Entretanto, a partir desse modelo, o cinema passou a correr o risco de ter sua dimensão experimental reduzida pelas pressões econômicas e de ficar limitado às convenções do gênero literário. De acordo com Machado (1993, p. 9), a "gestação de um gênero literário no interior do cinematográfico" influenciou as gerações futuras do audiovisual. Essa construção passou a ser percebida como algo "natural", conferindo ao cinema o poder de ditar regras sobre a linguagem audiovisual. Com isso, tornou-se difícil imaginar que um filme pudesse alcançar grande sucesso rompendo com os padrões já estabelecidos. Essa padronização, por sua vez, impactou outras formas audiovisuais que surgiram posteriormente.

A busca por uma linguagem específica para as formas audiovisuais pode esvaziá-las de sentido, anulando assim a sua complexidade como fenômeno cultural, sendo essa uma das complexidades elucidadas por Machado (1993) em relação ao conceito de "linguagem" nesse âmbito. O caráter "normativo" acaba por ignorar e desvalorizar o vínculo que é estabelecido entre a experimentação estética e a capacidade de criar representações que nos ajudem a compreender realidades diversas. No âmbito do vídeo, partindo do pressuposto de que os estudos acerca da linguagem audiovisual devem levar em consideração equívocos sobre o conceito de "linguagem", é preciso compreender que a eterna busca pela definição de uma "linguagem específica" tende a aprisionar o olhar, traçando regras que "enrijecem" aquilo que é fruto de experimentação artística (Machado, 1993).

A rejeição de padrões normativos da narrativa é um elemento estético que caracteriza o vídeo. "A estrutura convencional de contar uma história foi largamente ignorada ou subvertida pelos artistas de vídeo" (Gonçalves, 2022, p. 3). A não determinação de uma duração também é algo que pode ser considerado característico do universo do vídeo, pois dá ao formato ainda mais liberdade criativa.

A generalização de regras sistemáticas e rígidas que moldaram o cinema convencional que, ao serem incorporadas ao vídeo, desencadeiam um processo de análise puramente normativo, deixam de levar em consideração aspectos importantes. Entre eles, particularidades inerentes ao seu potencial criativo. Sua heterogeneidade, assim como a sua capacidade de estar em constante transformação, fazem com que, do vídeo, surjam novas práticas e diversas manifestações artísticas, relacionadas à televisão e ao cinema, como também à videoarte e ao videoclipe (Faro, 2010, p. 2).

Apesar da busca por uma linguagem específica para o vídeo poder representar o "esvaziamento" de sua liberdade criativa, essa procura também possibilitou que o vídeo deixasse de ser "concebido e

praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão, através do qual é possível forjar *discursos* sobre o real (e sobre o irreal)" (Machado, 1993, pp. 7-8).

A procura por uma nova forma de pensar o vídeo, em contraposição ao seu esvaziamento, interpretando-o como um fenômeno cultural e deixando de lado a postura parasitária que passou a assumir ao se reduzir a simples veículo de outros processos de significação, foi um processo iniciado também com as contribuições da videoarte e até mesmo do spot publicitário, que possibilitou um espaço de exercício da liberdade criativa entre a programação da TV (Machado, 1993).

Sobre a escolha das técnicas de filmagem e montagem, "nunca se pode dizer que o recurso esteja 'errado', pois não existe, em lugar algum, uma tábua de valores, uma gramática normativa estabelecendo o que se pode e o que não se pode fazer em vídeo" (Machado, 1993, p. 8). Aqui, o autor evidencia a importância de conhecermos as ideias que dão origem aos projetos e também os artistas e realizadores envolvidos.

Os designados primeiros "vídeos caseiros", podem exemplificar o que o Arlindo Machado elucida pois, em alguns casos, podem parecer trabalhos realizados por "iniciantes" que não sabem realizar produções audiovisuais de "qualidade" e que não possuem equipamentos adequados para tal. Essa "primeira impressão" é um juízo de valor que está aprisionado aos padrões hegemônicos. Os "resultados aparentemente desarticulados são obtidos à custa de muito cálculo, sofisticado processamento técnico e, acima de tudo, sensibilidade para perceber um enorme potencial poético naquilo que a rotina produtiva considera erro, defeito, imperfeição ou amadorismo" (Machado, 2000, p. 177).

Podemos dizer que "o vídeo ocupa um lugar de passagens, lugar por onde todas as imagens passam, sejam elas do cinema, da televisão, da fotografia, da pintura ou do videoclipe" (Faro, 2010, p. 8). Introduzido às artes plásticas, o vídeo se desenvolveu como videoarte, adquirindo formas expressivas que surgem a partir das inúmeras experiências que podem ser consideradas características de linguagem. Posteriormente, a videoarte influenciou o cinema e a televisão, incentivando transformações no "discurso estético".

O vídeo como meio expressivo influenciou outras formas audiovisuais a partir de algumas de suas características e aspectos tecnológicos, como o formato e o dispositivo de registro, fundamentais para a sua popularização e o seu uso como recurso de expressividade artística. Entre elas, podemos citar aspectos técnicos, como a flexibilidade da câmera de vídeo, os equipamentos e as cassetes serem comercializadas por um preço mais acessível do que os filmes de 16mm, e o fato de que os artistas podiam ver a imagem registrada enquanto gravavam. O uso da câmera como "confessionário", por

exemplo, criou um espaço para que as pessoas pudessem se expressar, falando sobre suas vidas, ideais e anseios. Assim, o vídeo funcionava como um meio para que os artistas pudessem retratar cotidianos particulares e vinculá-los aos coletivos (Gonçalves, 2022, p. 12)

Economicamente mais viável que o filme de cinema, o vídeo se tornou uma tecnologia promissora e popular para a criação de obras de diferentes formatos e durações, tornando-se um "elemento totalmente presente e essencial na sociedade do século XXI". Porém, a sua institucionalização por "macro instituições" projetou "uma imensa sombra na produção artística independente", sendo essa sua maior ambiguidade (Gonçalves, 2022, p. 15). A institucionalização das formas culturais tende a ser ambígua pois, enquanto define e dita regras, cria espaços de visibilidade que são pertinentes para as artes.

A influência do cinema e a manutenção de padrões que existem na construção de regras e parâmetros de análise, podem colaborar ou prejudicar a avaliação de um vídeo. Avaliar não no sentido de dar uma nota ou dizer que um vídeo é "bom" ou "ruim", mas sim de analisar suas particularidades, compreender suas motivações e suas técnicas de expressão para, posteriormente, construir um pensamento crítico (Machado, 1993).

A identificação de "tendências do vídeo" oferece um exercício constante e pertinente que pode colaborar também para a análise do videoclipe. Machado (1993) encontra no vídeo uma semelhança com o cinema revolucionário de Serguei Eisenstein e o seu projeto de pensar o audiovisual de maneira metafórica. Inspirado pela escrita chinesa e em busca de entendimento acerca de como os chineses foram capazes de construir uma civilização com base na escritura de ideogramas, Eisenstein constatou que sua resposta estava nas metáforas, "imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais" e nas metonímias, "transferência de sentido entre imagens" (Machado, 1993, p. 11). Ainda na opinião do autor, "o vídeo aponta para a mesma perspectiva de montagem intelectual", necessitando assim de um olhar "sensível às estruturas significantes" (Machado, 1993, p. 11).

Eisenstein realizou experiências artísticas voltadas para o desenvolvimento de "conceitos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos", como os filmes *Oktyabr* (1928) e *Staroye i Novoye* (1929). Na perspectiva de Machado (1993), a montagem intelectual teve "pouco sucesso no cinema" quando começou a ser praticada, devido justamente às rupturas que proporcionava ao tipo de narrativa com o qual os espectadores já estavam habituados, influenciada pela literatura do século XIX. No âmbito do vídeo, o "olho intelectual", ou o olhar "sensível às estruturas significantes" se adequou bem ao exercício criativo de leitura das imagens e articulação dos planos. "Se o conteúdo tende à estilização ou

à abstração, a significação migra necessariamente para fora de seus limites, ou seja, para os processos de articulação de sentido" (Machado, 1993, p. 11).

Um exemplo de montagem intelectual no cinema é o longa-metragem *2001: a Space Odyssey* (1968) em que Stanley Kubrick é capaz de sintetizar em uma cena milênios da evolução tecnológica dos seres humanos: "notadamente naquele corte preciso, que faz saltar um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave" (Machado, 1993, pp11-12). O autor ainda explica que "esse exemplo eloquente mostra como uma idéia nasce a partir da pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes" (Machado, 1993, p. 12).

A arte do vídeo deve ser interpretada mais como um "processo" do que como um "produto". Isso se relaciona à forma como o vídeo se configura e às inúmeras possibilidades de leitura que ele permite, levando em consideração a autonomia do espectador, que não corresponde àquela buscada pelo cinema com a ideia de "controle da mensagem emitida" (Machado, 1993, p. 7). Assim, a arte do vídeo demanda um trabalho de leitura da imagem pautado em uma semiótica que observe fragmentos e desconstruções, como explica o próprio autor ao analisar esse aspecto, que é algo que diverge do processo de montagem intelectual de Eisenstein para um cinema revolucionário (Machado, 1993, p. 7). Mais uma vez, o vídeo se liberta da perspectiva cinematográfica, incorporando aquilo que o beneficia e reivindicando também a autonomia para que espectador também experiencie a arte como deseja.

É justamente por apresentar processos de significação resultantes da busca dos artistas por estratégias e novas perspectivas que o exercício criativo do vídeo se liberta de uma função meramente documentativa e da simples captura de momentos. Entretanto, a constante necessidade de transformação, metamorfose e autonomia do espectador acaba por cristalizá-lo por meio de uma pressão característica, que se torna uma forma expressiva (Machado, 1993, p. 15).

A atitude do espectador, bem como a hibridez do vídeo e sua capacidade de transformação, são tendências do vídeo que estão diretamente relacionadas aos avanços tecnológicos e influenciam o videoclipe diretamente. São características que, com o surgimento das plataformas digitais na *web*, tendem a trazer para o universo audiovisual mais autonomia em seus processos de criação, circulação, promoção e consumo.

2.2 Liberdade criativa: o surgimento da videoarte a partir do "vídeo ativismo"

Consideramos que não há um marco específico para o surgimento do que pode ser conceituado como "videoarte" já que, em nossas revisões de literatura, constatamos que há muita discussão sobre o que constituiria tal marco. Partindo das reflexões apresentadas sobre o vídeo como meio de expressão artística apresentadas no tópico anterior, é possível compreender que a utilização do termo pode derivar dos conceitos de "artista vídeo" ou *video artist*, em língua inglesa, como ficou popularizado em escala global (Soares de Castro, 2023). É pertinente lembrarmos que, a partir da década de 1960, os Estados Unidos se destacaram na ascensão da televisão como *mass media*, contando com trabalhos ativos de suas estações televisivas e diferentes instituições dispostas a investir na tecnologia do vídeo, fazendo com que até mesmo os termos utilizados em língua inglesa fossem mais difundidos em escala global (Gonçalves, 2022). O "artista vídeo" era então aquele que explorava a tecnologia do vídeo para se expressar artisticamente através de filmes, vídeo instalações e vídeo esculturas (Soares de Castro, 2022).

Podemos dizer que a videoarte nasce da criatividade praticada com o uso da tecnologia do vídeo, herdando do próprio vídeo atitudes revolucionárias e rompendo com uma série de regras de caráter normativo que foram estabelecidas para o meio audiovisual (Machado, 1993, 2007/2010). O vídeo apresentou novas possibilidades de expressão artística, vinculadas a um viés crítico que colaborou para o surgimento de novas linguagens audiovisuais, assumindo assim um posicionamento político. Em determinados casos, o vídeo tornou-se um meio de denuncia e reivindicação social (Mateo, Eler & Martins, 2019).

Através do Programa 16 do Departamento de Obras de Arte Audiovisuales do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madri, Espanha), podemos conhecer a exposição *Videoarte: Los Primeros 25 Años* preparada por Barbara London, que aconteceu entre os dias 02 e 25 de fevereiro de 1995, no próprio Museo Reina Sofia. A mostra foi definida como "uma grande antologia que mostra o primeiro quarto de século do vídeo como forma de expressão dotada de uma certa autonomia estética" (Museo Reina Sofia, 1995, p. 1). Barbara London, que era curadora de vídeo do Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque (Estados Unidos), já havia realizado uma exposição sobre o vídeo como meio de expressão artística no MoMA, em 1992, preparada em colaboração com Sam McElfresh, curador de *media arts* da American Federation of Arts (AFA). Para a exposição de 1995, London revisitou e atualizou a exibição anterior, selecionando quarenta e oito obras para contar a história da videoarte. De forma

cronológica, a mostra exibiu trabalhos que aconteceram do final da década de 1960 até o início da década de 1990.[2]

De acordo com o Programa 16 (Museo Reina Sofia, 1995), a exibição dos vídeos foi realizada através de projeções e a programação foi organizada em quatro áreas temáticas, sendo elas: "Gênero e Convenções Sexuais; Autobiografias e Relatos Subjetivos; Tratamentos Videográficos da Imagem; e "Performances". Para contar a "evolução histórica do vídeo" e apresentar as suas principais tendências, a mostra contou com trabalhos de "Nam June Paik, Bill Viola, Gary Hill, Woody Vasulka, William Wegman, Laurie Anderson, John Sanborn, Charles Atlas e Peter Callas" (Museo Reina Sofia, 1995, p. 1).

Para Machado (1988/1990), Nam June Paik, que por volta de 1963 estudava música eletrônica, pode ser citado como um dos primeiros artistas responsáveis por inaugurar uma série de desmontes do sistema imagético vigente no meio audiovisual daquela época, ao perturbar a constituição de imagens de um aparelho de recepção televisivo através da inversão de circuitos. "Ao fazê-lo, ele certamente não podia imaginar que não apenas estava dando a linha diretriz de todo o posterior desenvolvimento da arte do vídeo, como também provocava uma reversão no sistema de expectativas figurativas do mundo da imagem técnica" (Machado, 1988/1990, pp. 40-41).

A projeção mais antiga que há no programa da exposição *Videoarte: Los Primeros 25 Años* é de Nam June Paik e Jud Yalkut: *Videotape Study nº 3* (1967-1969).[3] Com quatro minutos de duração, o vídeo mostra imagens de Lyndon Johnson, presidente dos Estados Unidos daquela época, que foram gravadas da televisão e manipuladas pelos artistas. O objetivo dos artistas era apresentar uma crítica sobre as "práticas políticas e estéticas da época", utilizando também recortes de áudios de coletivas de imprensa (Museo Reina Sofia, 1995, p. 3).

A videoarte surgiu na década de 1960 com a comercialização do equipamento portátil para gravação de vídeos "Portapack", já mencionado anteriormente. O seu surgimento aconteceu graças ao "gênio indomável" de Nam June Paik, que realizou as primeiras experiências de arte com a imagem eletrônica (Machado, 1988/1990, p. 27). Wolf Vostell também é citado por Machado (1988/1990) como um dos precursores da videoarte. Loureiro e Gutiérrez Lozano (2023) também falam do pioneirismo de Paik e Vostell na videoarte, ressaltando que suas contribuições levaram o vídeo para fora da esfera televisiva, o que possibilitou a sua prática artística fora do contexto institucional e do caráter normativo da televisão. Entretanto, é pertinente recordar que a própria televisão também contribuiu para a prática

[2] Ver https://www.museoreinasofia.es/actividades/videoarte-primeros-25-anos
[3] Ver https://youtu.be/JfNR9yXHKMc?si=VJuxAwWwhcMJVTqS

criativa do vídeo, ao propor iniciativas voltadas para os artistas, como as que envolviam o financiamento de equipamentos e projetos coletivos nos Estados Unidos.

Na esfera televisa podemos mencionar os nomes de Ernie Kovacs e Jean-Christophe Averty como precursores da videoarte. Ambos utilizaram o espaço da televisão para introduzir trabalhos de criação artística, explorando e experienciando com a linguagem do vídeo. Para algumas pessoas, Kovacs e Averty são considerados os "verdadeiros criadores da videoarte" (Machado, 2007/2010, p. 27). Sobre o trabalho de Kovacs, podemos dizer que, o artista não só dirigiu como também interpretou uma série de programas "inventivos" em grandes redes comerciais da televisão estadunidense.

No princípio da década de 1950, Kovacs realizou uma série de experiências em seus programas, experimentando procedimentos estéticos que eram considerados "radicais" e disruptivos para aquela época e também para o meio televisivo. Entre eles, a "dissociação entre imagem e som", a "revelação dos bastidores da televisão com seus aparatos e técnicos", a "desmistificação das técnicas ilusionistas" e a "constante referência à televisão como dispositivo" (Machado, 2007/2010, p. 28).

Sobre o trabalho de Averty podemos dizer que o artista foi um dos pioneiros a apresentar uma proposta televisiva "autoral e delirante", utilizando recursos de inserção eletrônica que eram inovadores para as décadas de 1950 e 1960. O artista inaugurou uma "televisão de invenção" em seus programas *Ubu roi* e *Ubu Enchaîne*, recorrendo ainda à vanguarda surrealista para a construção de seus referenciais (Machado, 2007/2010, p. 28).

Pensar a videoarte a partir dos trabalhos de Paik e Vostell, ou de Kovacs e Averty, revela duas perspectivas distintas. A primeira está associada a um contexto oriundo do "circuito sofisticado e erudito dos museus e galerias de arte", voltado para as vídeo instalações e vídeo esculturas. A segunda provém da "experiência da cultura popular", manifestando-se em criações que exploravam o potencial criativo da imagem eletrônica na esfera televisiva (Machado, 2007/2010, p. 28).

O cinema experimental e as vanguardas artísticas inspiraram a videoarte. A incorporação de algumas técnicas e ideais criativos viabilizaram experiências estéticas distintas (Faro, 2010). Inspirada por essas invenções, a videoarte não só começou a utilizá-las, como a transformá-las, criando novas formas audiovisuais, cada vez mais híbridas. Segundo Faro (2010, p. 5), em comum, esses formatos rompiam com três tendências homogeneizantes: a "onipotência da analogia fotográfica", o "realismo da representação" e o "regime de crença na narrativa". A capacidade do vídeo de se "metamorfosear" constantemente foi um grande recurso para tal (Machado, 1993). De acordo com Faro (2010, p. 5), o cinema passava por um "processo de esgotamento" quando as novas formas audiovisuais surgiram, através da televisão e do vídeo, trazendo com elas novas linguagens. As suas formas expressivas eram

fruto do trabalho realizado por artistas pioneiros na exploração de recursos técnicos e na busca por novas perspectivas culturais e estéticas tendo sempre como objetivo a "liberdade artística".

Os meios de comunicação de massa abriram espaço para que a videoarte se tornasse mais presente no cotidiano das pessoas, principalmente por meio da televisão. Apesar disso, tratava-se de uma linguagem "nova", com a qual o público televisivo ainda não estava habituado. Dessa forma, o meio televisivo configurou-se como um espaço capaz de articular as potencialidades da imagem e a divulgação de reivindicações. Entretanto, naquele momento, as produções artísticas vinculadas ao ativismo social circulavam em uma sociedade ainda vulnerável e resistente a essa proposta de linguagem, que inaugurava um novo panorama na comunicação audiovisual (Mateo et al., 2019).

A videoarte pode ser pensada a partir do vídeo e do ativismo, analisando a contribuição de coletivos artísticos vinculados aos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970 para o surgimento de novas linguagens audiovisuais. Alguns artistas aproveitaram as oportunidades que tiveram para ocupar espaços na grade televisiva, assumindo posicionamentos críticos sobre os meios de comunicação de massa "dentro" da própria televisão. Cientes da potencialidade experimental do vídeo, eles desenvolveram uma linguagem própria, sem normas e regras de criação. Quando as produções da videoarte começaram a circular no meio televisivo, os criadores buscavam se adaptar ao espaço disponibilizado para que pudessem fazer suas experimentações artísticas, encontrando pequenas "brechas" entre as programações diárias para que os seus conteúdos circulassem (Mateo et. al., 2019).

Como fenômeno cultural e de comunicação, a produção do vídeo enquanto forma de ativismo estava diretamente relacionada aos movimentos sociais e à necessidade de registrar atos políticos. No campo de ação dessas produções, podemos mencionar o surgimento de alguns coletivos artísticos que institucionalizaram essa prática, entre eles, o Videofreex, responsável pela realização de projetos para a produção de vídeos sobre movimentos antirracistas, como o partido das Panteras Negras, nos Estados Unidos.[4] Utilizando equipamentos portáteis de filmagem cada vez mais acessíveis no mercado comercial, os ativistas que faziam parte desses coletivos artísticos "documentaram convulsões políticas nas ruas e nos bastidores" e "defenderam o vídeo como forma de resistência criativa e meio de mudança social" (MoMA, 2023).

A suposta "objetividade" das mídias, sobretudo daquelas vinculadas ao meio televisivo, passou a ser questionada por movimentos sociais de resistência. Artistas que tomaram consciência do papel

[4] Escrevemos Partido "das" Panteras Negras em referência ao trabalho de Angela Davis. Em entrevista ao *Mano a Mano* em 2022, Angela Davis ressaltou que a maioria das pessoas que faziam parte do partido eram mulheres negras e que, infelizmente, essa presença é muito apagada do imaginário da maioria das pessoas, que imaginam um grupo liderado por homens. Ver em:
https://open.spotify.com/episode/6M7BvYD8ymJGd3MdGC3tDj?si=0377f2d837334fbd

desempenhado pelos meios de comunicação de massa em contextos históricos e políticos viram no vídeo uma possibilidade de veicular suas reivindicações e causas. Um exemplo é a Marcha sobre Washington, realizada nos Estados Unidos em 1963, que foi além da luta contra a segregação racial ao mobilizar-se também em defesa dos direitos civis da população negra e da justiça social. Entre outros marcos que influenciaram artistas contemporâneos ligados ao ativismo social a questionar essa suposta objetividade e a se posicionar destacam-se o movimento feminista, a revolta estudantil ocorrida em Paris em 1968 e a resistência da população estadunidense à Guerra do Vietnã (Mateo et al., 2019).

O surgimento de coletivos artísticos vinculados a movimentos sociais foi fundamental não apenas para o desenvolvimento da videoarte como experiência estética audiovisual, mas também para o aparecimento de outras formas culturais por ela influenciadas. As produções audiovisuais passaram a constituir um meio eficaz de comunicação, por meio do qual circulavam reivindicações e aspectos intrínsecos aos movimentos sociais, sempre orientados por um objetivo maior (Mateo et al., 2019). Entre esses grupos destacam-se o Global Village, o People's Video Theater (PVT), o Raindance, o TVTV e o Videofreex. Para exemplificar o trabalho realizado com o vídeo enquanto forma de ativismo, selecionamos dois desses coletivos.

O grupo estadunidense Videofreex, fundado em 1969 por David Cort, Mary Curtis Ratcliff e Parry Teasdale, foi um dos primeiros coletivos a explorar o vídeo de forma inovadora (Boyle, 1997). Atuava principalmente no registro documental, produzindo vídeos politicamente engajados, entre eles materiais sobre movimentos antirracistas, como o Partido das Panteras Negras (Gonçalves, 2022). Seu trabalho inclui registros relevantes do cenário político dos Estados Unidos e, além disso, o coletivo foi responsável pelo lançamento da primeira estação de televisão "pirata" no país, a *Lanesville TV* (Mateo et al., 2019, p. 230).

O coletivo Videofreex foi responsável por gravar e conduzir uma entrevista com Fred Hampton, líder do Partido dos Panteras Negras em Illinois, em outubro de 1969. Pouco mais de um mês depois, em 4 de dezembro de 1969, Hampton foi assassinado pela polícia de Chicago. A entrevista foi registrada com uma *wide-angle lens* (objetiva grande angular), enquadrando de perto o rosto de Hampton enquanto falava. A técnica de filmagem escolhida, que poderia ser considerada um motivo de distração por circundá-lo em seu momento de fala, não pareceu afetar sua concentração nem desviá-lo da mensagem que desejava transmitir. Como recorda Parry D. Teasdale: "se o fato de estarmos rastejando para gravá-lo de todos os diferentes ângulos o incomodava, ele ignorou a distração. Ele tinha uma mensagem e ignorou a distração" (Video Data Bank).[5]

[5] Ver https://www.vdb.org/titles/fred-hampton-black-panthers-chicago

O PVT documentou manifestações históricas que aconteceram em 1970 e 1971, entre elas, podemos citar a luta pela Libertação das Mulheres em Nova Iorque, a Primeira Marcha do Orgulho Gay e o protesto pelos Young Lords – grupo de libertação porto-riquenho – em uma igreja de Manhattan (Mateo et al., 2019).[6] Ainda segundo as autoras, esse coletivo seguia o princípio de que "as pessoas são a informação" e de que "os processos dos *media* podem atender às suas necessidades" (Mateo et al., 2019, p. 229). "People's Video Theatre, provou ser o grupo mais politicamente e socialmente radical de Nova Iorque, utilizando o *feedback* ao vivo e gravado de grupos comunitários em apuros como um catalisador para a mudança social" (Boyle, 1997, p. 26).

A videoarte exerceu, desde o seu surgimento, grande influência sobre a linguagem audiovisual. Sua relação com os meios de comunicação de massa e com os movimentos sociais desencadeou transformações que nos levam a questionar, ainda hoje, qual deve ser o papel do vídeo na sociedade contemporânea, considerando seu potencial de impacto sociocultural e o momento em que os meios de produção, criação e divulgação se tornaram mais acessíveis (Mateo et al., 2019).

Em 1971, Michael Shamberg desenvolveu o conceito de Guerrilla Television que "delineou uma filosofia e prática sobre meios alternativos, criou um texto instrutivo com ensaios, ilustrações e conselhos práticos escritos em linguagem apropriada para jovens ativistas" (Gonçalves, 2022, p. 9). A Guerrilla Television colaborou para a criação de vídeos de ativismo em todo o mundo, proporcionando um tipo de revolução criativa que rompeu com as convenções estabelecidas pela televisão, influenciando outros formatos de produção audiovisuais que, a princípio, estavam ancorados na linguagem do vídeo.

No contexto português, o vídeo enquanto produção artística independente passa a ser reconhecido a partir da década de 1980. Na opinião de Gonçalves (2022), mesmo sem o registro de vídeos que se destacaram nesse período – sobretudo no que antecede o 25 de Abril de 1974 –, Portugal conta com a realização de obras cinematográficas importantes, pautadas em ideais que dialogam com os princípios propostos pelo conceito de Guerrilla Television. Entre elas, o autor cita *Revolução* (1975), de Ana Hatherly, que demonstrava "preocupação na documentação como ato subversivo e na utilização de tecnologias de gravação como instrumentos políticos", sendo que "os mesmos gestos de irreverência seriam notáveis mais tarde, desde a exposição *Alternativa Zero*, de 1977, até à obra *Merda* (2006), de Alexandre Estrela" (Gonçalves, 2022, p. 9).

No universo do vídeo, também surgiram artistas como Takahiko Iimura e Antoni Muntadas, que aventuraram-se em propostas de vídeo instalação nas décadas de 1960 e 1970. O viés crítico ao meio televisivo é considerado característico em trabalhos como *Face/Ings* (1974), de Iimura, e *Between the*

[6] Ver https://www.vdb.org/titles/peoples-video-theater-reel

lines (1979), de Muntadas. Ao mesmo tempo em que o meio televisivo era criticado através do vídeo como meio de expressão artística, ele também viabilizava a realização do trabalho destes coletivos (Mateo et al., 2019).

Nos laboratórios de experimentação onde decorriam oficinas e projetos que exploravam a imagem eletrônica, os artistas viram uma grande oportunidade de utilizar o próprio meio televisivo para criticá-lo, traçando estratégias que possibilitariam que os seus trabalhos chegassem ao público "sem terem de passar pelas estruturas institucionais estabelecidas", pelos "canais tradicionais de exposição de obras de arte" (Mateo et al., 2019, p. 234). Um exemplo é o de David Hall que, em 1971, levou a videoarte à televisão escocesa e ousou transmitir obras de alto teor crítico sem avisar a emissora com antecedência. O artista preparou dez obras para ir ao ar de forma interventiva e sem créditos. Seu objetivo era ocupar a grade televisiva com intervenções que chamassem a atenção dos espectadores (Mateo et al., 2019).

A WGBH de Boston (Estados Unidos) foi uma das primeiras emissoras de televisão a oferecer oportunidades aos artistas que tinham interesse em explorar a linguagem audiovisual no meio televisivo. Entre os seis artistas que fizeram parte de um programa criado em 1969, estava Nam June Paik, que chegou a participar de outros projetos televisivos que aconteceram depois. Foi em um desses projetos que Paik desenvolveu sua obra mais famosa, *Global Groove*, com a colaboração de John Godfrey, lançada em 1973.[7] A obra influenciou o surgimento de novas linguagens audiovisuais, assim como as obras experimentais de Steve Beck, John Baldessari, Gary Hill e Woody Vasulka (Mateo et al., 2019).

Um exemplo de interação entre a música eletrônica e o vídeo, alinhado à proposta de *Global Groove*, é o *scratch video* britânico. Iniciado na década de 1980, o *scratch video* influenciou tanto a videoarte quanto o videoclipe por sua abordagem inovadora e marcada pela experimentação artística no universo audiovisual. A baixa definição da imagem do vídeo, por exemplo, incentiva o "trabalho de leitura da articulação dos planos" (Machado, 1993, p. 11). Sobre esse movimento artístico, podemos dizer que o tratamento dado às imagens exigia um olhar sensível aos fragmentos, visto que as técnicas utilizadas visavam uma desconstrução do que era emitido pela espera televisiva e apresentavam um viés crítico. O projeto de Einsestein para um cinema metafórico e o seu método metonímico para produção de sentidos, podem ser considerados uma inspiração para o movimento (Machado, 1993).

A obra de Paik, assim como outras produções desses artistas, propiciou o exercício criativo e inovador do vídeo, contribuindo para a consolidação da videoarte e de outros formatos derivados de linguagens experimentais, como o videoclipe, o spot publicitário e os filmes de moda. Sobre o trabalho de artistas como Paik, é relevante destacar que eles "trabalharam a combinação imagem-música, criando

[7] Ver https://www.revistalapiz.com/los-inicios-del-videoarte/

ritmos coloridos, ou combinando e criando diversas composições e combinações geométricas, repetidas e multiplicadas na tela ou na narrativa em loop, o que nos remete a obras emblemáticas como o videoclipe *Bohemian Rhapsody*" (Mateo et al., 2019, p. 238).

Por se tratar de um novo formato que foge do convencional e não segue regras específicas, a videoarte, assim como outros formatos audiovisuais que surgiram a partir de seu exercício criativo, teve que se desenvolver para que pudesse atingir um público-alvo. Por fim, podemos dizer que a definição de uma "identidade social" e de um "programa estético" que diferenciava a videoarte das outras produções artísticas, como explica Soares de Castro (2022, p. 3), definiram o próprio sentido da videoarte de 1960 até o final da década de 1980. As experiências artísticas com músicas foram precursoras do que viria a se tornar o videoclipe.

2.3 O surgimento do videoclipe

Consideramos o conceito de forma cultural, pensado a partir do campo literário, o mais adequado para pensarmos o videoclipe, que pode ser aplicado não só às práticas literárias, como também às práticas "musicais", "performáticas", entre outros objetos de estudo (Cabeça & Santos, 2022, pp. 47-48). A forma cultural pode ser definida por um "conjunto de práticas que se afirma como distinto dos demais" e que pode ser "reconhecido por ter atributos próprios" (Cabeça & Santos, 2022, pp. 47-48). Segundo essa perspectiva, tudo no universo audiovisual pode ser descrito enquanto forma cultural.

Para compreender a maneira como a forma cultural se configura, podemos citar três elementos que a constituem e a definem: a "estrutura", o "sistema normativo" e as "dinâmicas sociais" (Cabeça & Santos, 2022, pp. 47-48). É importante levar em consideração que as formas culturais estão em constante transformação, mas o que é essencial para distingui-las permanece (Cabeça & Santos, 2022, pp. 47-48). É a estrutura que define quais são os elementos fundamentais para que uma forma cultural seja considerada um "objeto distinto", ou seja, é nela que estão os critérios de análise, inclusão e exclusão que vão compor o sistema normativo. Levando em consideração a estrutura da forma cultural, o sistema normativo é composto pelas regras sobre o que pode ou não ser praticado. As dinâmicas sociais que ocorrem entre aqueles que produzem a forma cultural e reproduzem os seus modos de produção aos novos praticantes, seguindo e moldando o sistema normativo, constituem o terceiro elemento necessário para o seu funcionamento (Cabeça & Santos, 2022, p. 48).

Mesmo com um "sistema normativo" que funciona através de critérios de inclusão e exclusão que são definidos por seus praticantes, as formas culturais são "maleáveis". Elas "desafiam a imposição

de fronteiras rigorosas" (Cabeça & Santos, 2022, pp. 48-49). São espaços constituídos por diversas combinações e interferências, e têm elementos que oferecem dúvidas quanto à sua pertença" (Cabeça & Santos, 2022, p. 49). Com limites nem sempre bem definidos, são objetos de relações de poder, assim, suas práticas estão em constante negociação. É pertinente ressaltar que a forma cultural é aquilo que "perdura" no objeto, entretanto, "quando os sinais e as convenções não são reproduzidos e perdem a sua significância, a forma cultural não reproduzida extingue-se enquanto tal", o que pode também dar origem a novas formas culturais (Cabeça & Santos, 2022, pp. 50-51).

"Constituído na interface entre as culturas musical e audiovisual", o videoclipe pode ser considerado uma forma cultural que vem sendo transformada desde a década de 1970, sem perder o que há nela de essencial, como veremos adiante (Holzbach, 2013, p. 21). O seu surgimento não deve ser narrado como algo "exato", que pode ser definido através de um "marco" específico. Nesta história, existem discussões teóricas, análises críticas e opiniões pessoais distintas. O videoclipe constitui um fenômeno cultural tão complexo que é difícil definir um "ponto de partida" para contarmos a história do que conhecemos como videoclipe na atualidade (Gomes, 2019, p. 16).

A história do videoclipe pode ser contada a partir dos avanços no desenvolvimento de aparatos tecnológicos que surgiram para exibir pequenos filmes que proporcionavam experiências que fundiam as imagens em movimento e a música (Baptista, 2013). Há também uma perspectiva de que os primeiros passos dados à criação do videoclipe antecedem a experiência audiovisual dos filmes. O desenvolvimento do teatro mecânico, por exemplo, pode ser considerado uma das primeiras iniciativas rumo à criação dos vídeos musicais (Carretas, 2017). Uma discussão teórica sobre o surgimento do videoclipe pode também partir das reflexões sobre a música popular e o desenvolvimento das indústrias culturais pelo mundo (Holzbach, 2013).

No âmbito das experiências que antecedem a experiência audiovisual com os vídeos musicais, podemos citar o desenvolvimento do *Eidophusikon*. Trata-se de um "teatro mecânico" que possibilitava a "reprodução contínua de forma exata dos movimentos e sons", criado por Philippe Jacques de Loutherbourg, e implementado em 1781 (Carretas, 2017, p. 3). Durante o espetáculo, o som e a música eram fundamentais e foram compostos por Johann Christian. Realizado em um pequeno palco, o teatro mecânico utilizava a técnica de "sobreposição de elementos" para obter a "noção de profundidade". Em sua maioria, eram reproduzidos fenômenos naturais, como cascatas e tempestades (Carretas, 2017, p. 3).

Algumas das primeiras experiências que propiciaram a "imagetização da canção", situam-se nas décadas de 1920 e 1930, como por exemplo nas obras *O homem com a câmara de filmar* (1920), de

Dziga Vertov, e *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1929), de Walter Ruttmann. Nelas, "os realizadores "trabalharam a imagem em sincronia com som e efeitos, criando uma narrativa inovadora" (Baptista, p. 2013, p. 4). Essas obras são consideradas importantes pois, a partir delas, inaugura-se uma "nova forma de pensar e encarar as inúmeras possibilidades de se trabalhar a imagem" (Baptista, p. 2013, p. 4).

Outro exemplo que pode ser dado é o da série de curta-metragens *Silly Symphonies*, produzida pelo Walt Disney, entre os anos 1929 e 1939, em que "pequenas narrativas animadas eram acompanhadas por músicas compostas para acompanhar as imagens" (Baptista, 2013, p. 4). Outro exemplo, também associado a Walt Disney, é o filme *Fantasia* de 1940, com oito curtas-metragens que contam histórias sobre "animais e serem fantasiosos" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 50). Essas "pequenas narrativas" eram compostas por "som" e "imagem animada", o que caracterizava a série como uma "plataforma de experimentação e inovação", tanto por trabalhar a imagem animada em sincronia com a música, quanto por realizar essa combinação no âmbito das animações, explorando novas técnicas e linguagens (Baptista, 2013, p. 4).

Na década de 1950, surge um tipo de jukebox que é visto por alguns autores como uma das primeiras formas que remetem à circulação dos videoclipes, conhecida como *Scopitone*. Com modelos em outros países que davam-lhe nomes diferentes, a *Scopitone* projetava filmes de 16 mm com trilha sonora. A forma como os curta-metragens eram projetados pela máquina pode remeter, mesmo que de maneira rudimentar, às exibições de videoclipes na grade televisiva da MTV e até mesmo no YouTube (Baptista, 2013; Carretas, 2017).

A história do videoclipe também pode ser contada partindo da perspectiva do fenômeno cultural da música popular pelo mundo, enfatizando o recorte literário a partir dos filmes musicais produzidos na década de 1960 e de sua relação com as indústrias culturais da época. Isso se dá porque a análise que não leva em consideração o fenômeno da música popular, torna-se insuficiente para explicar a dinâmica de desenvolvimento do videoclipe, sendo que essa dinâmica deve ser mais abrangente, focando-se na "cultura do videoclipe". Ou seja, não só no seu desenvolvimento como produto cultural, mas observando tudo que o circunda (Holzbach, 2013, p. 20).

Os vídeos musicais fazem parte do universo audiovisual desde os primórdios da experimentação estética com a imagem em movimento e o som. O surgimento do videoclipe pode ser contextualizado a partir do momento em que os primeiros filmes musicais começaram a utilizar referências do cinema experimental e das vanguardas artísticas para promover artistas e bandas. Com a emergência da televisão, os filmes musicais passaram a fazer parte de uma nova dinâmica comunicacional na qual as

gravações de performances artísticas e interpretações de canções passaram a integrar a programação televisiva (Dias, 2012).

Os vídeos musicais dedicados à promoção de artistas e bandas surgiram entre as décadas de 1960 e 1970, marcados por tendências de experimentação estética que utilizavam a tecnologia do vídeo como meio de expressão artística. Entre os pioneiros desse movimento está Andy Warhol, considerado o "pai da pop art", que realizou curtas-metragens experimentais com a banda Velvet Underground, na década de 1960, que podem ser considerados "precursores" do videoclipe. Andy Warhol conheceu os integrantes da banda Velvet Underground em 1965 e decidiu convidá-los para gravar no The Factory, estúdio do artista em Nova Iorque, onde as canções do grupo e os temas de interesse de Andy Warhol entrelaçaram-se na criação de vídeos (Vicente, 2015).

Os filmes da banda The Beatles também podem ser considerados precursores do videoclipe, principalmente, o da canção *Hard Day's Night* (1964), dirigido por Richard Lester, que extrapolou a ideia de filmar apresentações da banda (ao vivo ou em estúdio) sem a incorporação de elementos estéticos fora desses planos. Sobre os primeiros filmes dedicados à promoção de canções, podemos dizer que esses vídeos funcionavam como "extensões das apresentações ao vivo dos artistas" (Soares, 2009, p. 48). Suas produções traziam as mesmas preocupações do "cinema musical", o que pode ser observado em detalhes que revelam "utopias" e "mundos perfeitos", como por exemplo, no filme promocional da canção *Anyway, anyhow e anywhere* (1965) do grupo The Who, dirigido por Michael Lindsay-Hogg, em que a banda encenou uma apresentação "ao vivo" em um palco "cinematograficamente adequado" com uma "plateia de figurantes escolhidos a dedo" (Soares, 2009, p. 49).

A experiência de produção dos filmes promocionais de canções mudou com a utilização das câmeras portáteis, que proporcionaram o uso de novas técnicas de captação audiovisual e influenciaram a relação entre a performance do artista e o vídeo produzido. No caso das câmeras portáteis, elas foram capazes de gerar mais "leveza" e "intimidade" no que era registrado, e aumentaram as possibilidades de "usos discursivos" (Soares, 2009, p. 49). Assim, sua utilização influenciou a experiência audiovisual dando aos realizadores mais independência para inovar. Um exemplo é o filme promocional da canção *Subterranean Homesick Blues* (1965), de Bob Dylan, dirigido pelo documentarista D. A. Pennebaker, que utilizou técnicas de captação com câmera portátil. A produção revela uma estética de "autonomia" e um caráter "alternativo" e "fora dos padrões", características que se tornariam estratégias recorrentes em muitos videoclipes contemporâneos (Soares, 2009, p. 49). Outro exemplo é *Strawberry Fields Forever* (1966), da banda The Beatles, que buscou ir além da simples performance ao vivo, apresentando os

músicos em paisagens externas e explorando novas possibilidades visuais com o uso de câmeras portáteis (Soares, 2009).

Bohemian Rapsody (1975) da banda Queen é considerado por alguns críticos e jornalistas o primeiro videoclipe da história (Soares, 2009, p. 34). O "título" foi dado especialmente pela revista *New Musical Express*, uma das maiores referências musicais do continente europeu, por *Bohemian Rapsody* apresentar a canção de forma inovadora nos meios de comunicação de massa. Com escolhas criativas mais ousadas, um roteiro "razoavelmente definido" e efeitos especiais, a sua realização buscou fazer com que as imagens fossem trabalhadas em sincronia com as batidas musicais, provocando "reações sinestésicas". O videoclipe foi lançado para promover o *single* da canção e foi transmitido em programas televisivos como o *Top of Pops* da BBC, uma grande referência da época. *Bohemian Rapsody* inspirou muitos artistas a investir em videoclipes como uma estratégia de promoção comercial, o que colaborou também para o surgimento da MTV em 1981 (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 51).

O videoclipe pode ser visto como uma síntese audiovisual que, inicialmente, foi pensada a partir do trabalho de três grupos de realizadores com processos criativos distintos (Machado, 2000). O primeiro grupo de realizadores produzia videoclipes promocionais que serviam apenas para ilustrar canções que já existiam. O segundo grupo, composto em sua maioria por artistas que já trabalhavam com o vídeo e o cinema experimental, procurava ousar mais nas criações, contando com o suporte de compositores e intérpretes que incentivavam suas iniciativas. Já o terceiro grupo era composto por artistas que intercalavam os processos criativos, hora trabalhando com a imagem, hora trabalhando com o som, ou fazendo as duas coisas ao mesmo tempo. Nesses processos criativos, há uma síntese audiovisual que entrelaça imagem e som, tornando-as uma forma única que dificilmente pode ser separada. Esse grupo, em sua maioria, era formado por artistas que já trabalhavam com música eletrônica (Machado, 2000, p. 184).

Em busca de uma definição mais "precisa", entretanto fragmentada, estabelecida por conexões e reflexões, podemos dizer que "do ponto de vista prático, o videoclipe é um formato enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparado com os de um filme ou de um programa de televisão, e com um amplo potencial de distribuição" (Machado, 2000, p. 173).

Na opinião de Chion (1994) que, além de professor era crítico de cinema, quando surgiu, o videoclipe não era bem visto por alguns "cinéfilos". A liberdade criativa, bem como a autonomia reivindicada para a experimentação estética do videoclipe, foi questionada por aqueles que estavam apegados a uma narrativa "clássica" e "perfeita" para audiovisual, e ignoravam as especificidades de cada videoclipe, assim como aconteceu previamente com o vídeo (Machado, 1993).

De fato, os rompimentos proporcionados pela experimentação criativa com a tecnologia do vídeo no meio audiovisual foram incorporados ao videoclipe, o que causava espanto para aqueles que não estavam habituados a linguagens tão inovadoras, apesar dos esforços dos artistas que consagraram a videoarte. Algumas atitudes criativas eram interpretadas como "ofensivas", entre elas, o uso do "efeito estroboscópico da edição rápida" (Chion, 1994, p. 166).[8] Esse "preconceito" decorre da tentativa de julgar o videoclipe com base em parâmetros e critérios cinematográficos específicos, sobretudo aqueles condicionados ao uso da montagem para construir uma narrativa linear que respeite um tempo dramático. O videoclipe, no entanto, não está preso a essa exigência e, para analisá-lo, é necessário compreender que seu princípio fundamental é a liberdade criativa que entrelaça imagem e som (Chion, 1994).

A grande função do videoclipe nos meios de comunicação de massa é colaborar com a construção da imagem pública de um artista, entretanto, não podemos deixar de levar em consideração que "qualquer produto de interesses comunicacionais ou artísticos é passível de intenções plurais" (Carvalho & Serelle, 2015, p. 1). Assim, o entendimento sobre como se constrói a imagem de uma celebridade pode ser considerado a base para a compreensão dos videoclipes mais populares. Apesar das críticas atribuídas ao seu formato, o fato de que o videoclipe ser um fenômeno cultural que se fortaleceu nas últimas décadas não pode ser reduzido. Sua presença cada vez mais frequente nos meios de comunicação de massa, seja pela sua veiculação própria ou pela maneira como ele influenciou outras produções culturais, é notável (Peeters, 2004).

Para referir-se ao videoclipe como objeto de estudo, Peeters (2004) evidencia sua "multidimensionalidade", ressaltando a importância da noção de forma cultural de Raymond Williams para pensarmos sobre o videoclipe. De acordo com o autor, essa noção "permite-nos situar o clipe como um fenômeno dinâmico e flexível, adaptável ao contexto histórico e cultural em que é visualizado" (Peeters, 2004). Ele ressalta ainda que, "embora Williams considere o aparato como parte do contexto, os produtores, o público e a experiência também desempenham papéis igualmente importantes na definição do meio" (Peeters, 2004).

Durante quatro décadas, havia poucas investigações voltadas para o videoclipe enquanto forma cultural de experimentação estética audiovisual, valorizando suas características mais artísticas. A forma cultural do videoclipe passou anos sendo reduzida ao ponto de vista puramente comercial de promoção

[8] "Alguns efeitos visuais paradoxais, estroboscópicos (roda que parece girar ao contrário, por exemplo), são criados pela relação entre a frequência dos movimentos contínuos e a cadência da filmagem. O estroboscópio, inventado em 1832, era composto por dois discos giratórios com fendas que permitiam ver imagens sucessivas como se estivessem animadas" (Journot, 2020, p. 78).

dos artistas, o que aconteceu também no âmbito da crítica, onde discursos pejorativos e hegemônicos, potencializados pela distinção entre "artes esclarecidas" e "artes menores", ou "alta" e "baixa cultura", desqualificavam o videoclipe enquanto "objeto artístico" (Holzbach, 2013, p. 19).

A maior parte da literatura produzida nas três primeiras décadas do videoclipe, volta-se mais para o surgimento da MTV enquanto "primeira experiência de canal televisivo totalmente voltado para a música popular massiva, para o jovem e para o videoclipe" (Holzbach, 2013, p. 19). Os primeiros autores "desbravaram o canal musical e, tangencialmente, acabavam referenciando o videoclipe" (Holzbach, 2013, p. 19). Nas décadas de 1980 e 1990, a semiótica e os estudos relacionados ao cinema começaram a fazer parte da bibliografia dos autores interessados na temática, e o videoclipe era analisado como um "sintoma do pós-moderno" (Holzbach, 2013, p. 10). A partir dos anos 2000, a "terceira vaga" de autores já observava o videoclipe como um "audiovisual singular", constatando o que faltava na biografia anterior, carecendo de uma abordagem cada vez mais interdisciplinar. Além disso, a análise das "particularidades estéticas do videoclipe" passaram a ser mais recorrentes (Holzbach, 2013, p. 19).

Um dos primeiros autores a escrever sobre o videoclipe foi E. Ann Kaplan (1987). Sua obra focava na exibição dos videoclipes do gênero rock na MTV, analisando essa emissora como a grande "instituição" que já era de fato, destacando sua programação ininterrupta "durante vinte e quatro horas por dia", sua rentabilidade financeira e seu amplo alcance midiático (Kaplan, 1987). A análise de Kaplan aplicava-se diretamente e exclusivamente ao contexto da MTV. Sobre o videoclipe enquanto um "sintoma" do pós-modernismo, o autor observa que "a MTV aborda indiscutivelmente os desejos, fantasias e ansiedades dos jovens que crescem num mundo em que todas as categorias tradicionais estão confusas e todas as instituições são questionadas" (Kaplan, 1987, p. 5).

Uma obra que "reinou isolada durante os anos de 1990" foi a de Andrew Goodwin, que buscou evidenciar um aspecto do videoclipe frequentemente negligenciado em investigações anteriores: a importância da canção (Holzbach, 2013, p. 20). Antes disso, "os estudos de videoclipe analisavam exclusivamente o aspecto imagético desse audiovisual, esquecendo que, antes de tudo, o videoclipe é um produto musical". Além disso, Goodwin enfatiza a relação entre videoclipe e mercadoria em sua análise (Holzbach, 2013, p. 46). Já nos anos 2000, seguindo a perspectiva de que "as imagens devem ser vistas em relação à música que ilustram", está o trabalho de Carol Vernallis, que propõe que "as relações entre esses dois elementos podem ocorrer numa escala mais profunda que a simples edição da imagem levando em conta o ritmo da batida musical" (Holzbach, 2013, p. 89).

É importante lembrar que tanto o conceito de videoclipe quanto outros termos atribuídos a ele, como vídeo musical e clipe, passaram a fazer parte do "vocabulário" das mídias somente a partir de 1981, ano em que a MTV estreou. Antes disso, o videoclipe existia de forma "dispersa" (Holzbach, 2013). Como veremos adiante, quando o canal televisivo surgiu nos Estados Unidos, sua proposta foi bem recebida pelo público, especialmente entre as faixas etárias de treze a trinta anos. Na MTV, o videoclipe rapidamente se tornou um "atributo" importante para a imagem dos artistas, atraindo o interesse e o financiamento das produtoras. Assim, a concorrência no mercado musical por "pequenos momentos publicitários" que adotavam uma perspectiva "inovadora, provocadora e arrojada" aumentou, tornando as propostas cada vez mais "complexas e ousadas" (Gomes, 2019, pp. 16-17). Quando já fazia sucesso nos Estados Unidos, a MTV expandiu-se como canal transnacional, chegando a outros países e replicando a mesma dinâmica em relação ao videoclipe.

2.3.1.1 Música em cena: os primeiros passos do videoclipe no Brasil

No Brasil, autores como Soares (2009), Bryan (2011) e Holzbach (2013) relatam a dificuldade enfrentada para encontrar material bibliográfico sobre o videoclipe enquanto objeto de estudo. Para Holzbach (2013) isso acontece porque, durante quatro décadas, o videoclipe era desvalorizado por críticas e pelo meio acadêmico. Segundo a autora, o videoclipe era visto como um objeto que não era artístico e nem mesmo digno de estudo, assim como outras formas vinculadas à cultura popular. Atualmente, muito trabalho tem sido feito em relação ao videoclipe no Brasil, principalmente com a internet, que abriu ainda mais as portas para que o tema fosse trabalhado (Zanetti & Belo, 2012).

O Brasil foi um dos primeiros países do mundo a transmitir videoclipes na televisão (Holzbach, 2013). "A história do videoclipe brasileiro é reflexo direto da história da produção internacional, misturada com a apropriação de elementos da cultura nacional" (Bryan, 2011, p. 15). Ao observar o surgimento do videoclipe no contexto brasileiro, constatamos que foi durante as décadas de 1970 e 1980 que os videoclipes passaram a ser transmitidos em emissoras de televisão do país, ainda que como um "produto estrangeiro". Com a influência da globalização e das reconfigurações proporcionadas por ela na paisagem mediática, fenômenos culturais como o videoclipe passaram a estar mais presentes no cotidiano dos telespectadores (Nercolini & Holzbach, 2009).

A discussão sobre o videoclipe no Brasil foi iniciada por Arlindo Machado, a partir de estudos realizados na área da semiótica (Soares, 2009). O autor acompanhou a evolução do vídeo enquanto expressão artística e observou características que faziam do videoclipe um fenômeno cultural. Para

Machado (2000), o videoclipe se destaca pela capacidade de se reinventar por meio de atitudes criativas e de aspectos da linguagem que podem ser considerados inovadores, libertando-se do velho "clichê publicitário" de viés puramente comercial. Podemos citar Éder Santos, Sandra Kogut, Walter Silveira e Tadeu Jungle como grandes realizadores de videoclipe no Brasil (Machado, 2000, p. 176).

No Brasil, o videoclipe encontrou "solo fértil" para ser disseminado pelas emissoras de televisão, tanto como "objeto integrante do fluxo de programas de televisão" que queriam adotar uma perspectiva inovadora e de vanguarda em sua programação, quanto como "ferramenta musical" para a promoção de artistas (Soares, 2009, p. 91). A utilização de curta-metragens e trechos promocionais de canções, transmitidos através de programas televisivos, colaborou para o surgimento do videoclipe e despertou o interesse de artistas e diretores de TV, já que a estratégia demonstrava ser bem recebida pelo público (Bryan, 2011, p. 109).

A TV Tupi, primeira emissora de televisão do país, foi criada em 1950 com uma forte "vocação musical", incorporando esse enfoque em seus programas (Soares, 2009). Essa vocação teve origem nos programas de rádio, que inicialmente serviram de inspiração para o entretenimento na televisão. Entre os programas televisivos que seguiram a ideia das "paradas de sucesso" musicais do rádio, destacam-se o "Espetáculos Tonelux (Viva a Música)"[9], já em meados da década de 1960, e o "Clube dos Artistas". Esses programas adotaram a exibição de "pequenos videoclipes", que nada mais eram do que curtas-metragens exibidos para ilustrar as performances musicais (Soares, 2009, p. 94).

A produção de vídeos relacionados à cena musical já acontecia desde a década de 1960, com o objetivo de criar uma imagem para os artistas, assim, o hábito de registrar performances musicais tornou-se cada vez mais presente. *Bethânia Bem de Perto* é um exemplo disso. O curta-metragem, realizado por Júlio Bressane e lançado em 1969, apresentava imagens das performances da cantora e trechos de sua vida. A forma como a artista foi filmada já demonstrava "a busca por um senso de personalidade artística no audiovisual" – não como videoclipe, mas com uma natureza documental que, contudo, abria espaço para os videoclipes. Num "momento pré-videoclipe nacional", outras experiências documentais foram feitas com artistas como Raul Seixas, que "chegou a declarar que fazia seus vídeos musicais por lazer" (Soares, 2009, pp. 92-93).

É pertinente ressaltar que os vídeos musicais realizados na década de 1970 no Brasil já utilizavam estratégias artísticas para transformar sua natureza documental em algo que aproximasse o artista do público. Entretanto, sua exibição ocorria principalmente em circuitos privados, como

[9] Ver https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/espetaculos-tonelux/noticia/espetaculos-tonelux.ghtml

residências de pessoas interessadas (geralmente ligadas aos próprios artistas) ou em cineclubes. A divulgação desses materiais em canais de televisão era limitada, mesmo com a existência de programas de entretenimento e auditório que exibiam apresentações musicais (Soares, 2009, p. 92).

Os primeiros videoclipes a serem transmitidos no Brasil foram emitidos pela TV Globo, a partir de meados da década de 1970, durante o programa "Fantástico". Veiculado aos domingos, o programa não se focava apenas em música, como também em jornalismo, esporte e outras formas culturais de entretenimento. Além de divulgar entrevistas e videoclipes internacionais, o "Fantástico" passou também a produzir videoclipes de artistas brasileiros, como Maria Betânia, Gal Costa e Rita Lee (Holzbach, 2013).

Há muita discussão acerca de qual foi, de fato, o primeiro videoclipe brasileiro, sendo que, o "cenógrafo e diretor de arte Cyro Del Nero garantia ter sido *Gita*, que criou e dirigiu para Raul Seixas em 1974" (Bryan, 2011, p. 110). Os primeiros videoclipes divulgados através do "Fantástico" foram *Gita*, de Raul Seixas, veiculado em 1974, e *América do Sul*, de Ney Matogrosso, veiculado em 1975 (Holzbach, 2013, p. 143). O formato de revista eletrônica adotado pelo programa *Fantástico* desde sua estreia oferecia ao público uma experiência mais moderna e heterogênea ao combinar em sua programação informações jornalísticas com conteúdos de entretenimento e suas novidades. A cena musical tinha espaço no programa e os videoclipes adequaram-se à sua proposta, assim como imagens de shows e entrevistas com artistas (Soares, 2009, p. 96).

Assim como Grossberg (1993) analisa a relação entre o videoclipe e o gênero musical rock, Holzbach (2013) observa que, no Brasil, a consolidação do videoclipe como forma audiovisual também esteve fortemente ligada ao crescimento do rock nacional. A década de 1980 marcou o reconhecimento e a ascensão do rock brasileiro, com o aumento do número de bandas e a difusão dessa sonoridade entre os jovens. Paralelamente, o videoclipe se tornava uma linguagem cada vez mais presente na cultura e nas mídias do país. A criação de rádios dedicadas exclusivamente ao rock, como a Fluminense FM, e a realização do festival Rock in Rio exemplificam a força desse gênero musical e sua relação profunda com o videoclipe, que se firmava como um dos principais veículos de visibilidade e promoção para os artistas da época (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 51).

Em meados da década de 1980, programas voltados à divulgação de videoclipes surgiram no Brasil. Entre eles, podemos citar o "Clip Clip", veiculado pela TV Globo, que ainda era "hegemônica no mercado". A proposta do programa era transmitir os principais lançamentos nacionais e internacionais durante uma hora de programa, aos sábados à tarde, preocupando-se com a qualidade sonora dos videoclipes. Outros programas que podemos citar são o "Clip Trip" e o "Vídeo Disco" da TV Gazeta, o "Videorama" da TV Record, e o "Som Pop" da TV Cultura (Holzbach, 2013).

Em 1990, a MTV chega ao Brasil. Em ascensão, o canal televisivo estadunidense já havia estabelecido ramificações pelo mundo, chegando a quase todos os continentes (exceto à Oceania), estabelecendo-se como grande difusor da cultura jovem na televisão, como veremos mais adiante (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 51). É pertinente ressaltar que, antes da chegada da MTV ao Brasil, a "cultura do videoclipe" já existia no país. Cabia então à emissora adaptar-se ao contexto brasileiro. Para tal, a emissora adaptou sua linguagem para se comunicar com os jovens brasileiros e criou novas versões de seus programas de sucesso (Holzbach, 2013). "A MTV Brasil nunca se dedicou exclusivamente a retransmitir programas importados", além disso, a emissora era obrigada por lei a não veicular apenas programas estrangeiros e a desenvolver produtos em "solo nacional" (Holzbach, 2013, p. 146).

O primeiro videoclipe exibido pela MTV Brasil – que, inicialmente, operava apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo – foi *Garota de Ipanema*, uma recriação do clássico da Bossa Nova, apresentada em versão remixada e interpretada por Marina Lima. A escolha da canção e da intérprete estabeleceu um diálogo simbólico entre "brasilidade" e referências estrangeiras. O fato de Marina Lima, e não artistas ligados ao samba ou a uma "negritude nacional", ter sido escolhida para protagonizar esse momento inaugural apagava "qualquer registro excessivamente identitário da cultura nacional como forma de posicionamento frente a um discurso notadamente internacionalizante" (Soares, 2009, p. 103).

Assim como nos Estados Unidos, a MTV tornou-se uma referência para o público jovem de "classe média urbana", ganhando popularidade e divulgando videoclipes de novas bandas que vieram a fazer sucesso após terem os seus trabalhos exibidos pela emissora. Entre elas, podemos citar os grupos Cidade Negra, Skank e O Rappa. Além do rock nacional, a MTV Brasil também dava espaço às misturas musicais que envolviam diversos ritmos brasileiros e técnicas fora do convencional, tornando-se uma porta aberta às novidades musicais. Consequentemente, isso também afetou o campo estético do videoclipe, que passou a ser mais expressivo e bem produzido, o que impactou também a construção identitária dos artistas, trazendo novas perspectivas à "criação da imagem dos grupos" (Holzbach, 2009, p. 52).

Ainda que o videoclipe no Brasil tenha inicialmente seguido certos padrões estéticos – como o estilo visual do programa televisivo "Fantástico" e o perfil "cool" associado à chegada da MTV ao país – sua criação e realização passaram por rupturas ao longo do tempo. O contato com outros fenômenos culturais influenciou sua estética audiovisual, aproximando-o progressivamente da realidade brasileira. Um exemplo importante é o Cinema Novo, cuja abordagem de temas como as favelas, os morros dos grandes centros urbanos e a seca nordestina também reverberou em outras produções artísticas, como a música (Bryan, 2011, p. 15).

No âmbito mediático, podemos citar os videoclipes de rap no Brasil que também passaram a fazer parte da programação da MTV Brasil, o que demonstra uma mudança no posicionamento da emissora. "Começavam a aparecer videoclipes que traziam à tona uma evidência do discurso social, da imagem da periferia e das questões que ligavam, por exemplo, a música à identidade negra, urbana e à margem" (Soares, 2009, p. 108). Dirigido por Maurício Eça e Marcelo Corpani, o videoclipe da música *Diário de um Detento* do grupo de rap Racionais MC's foi um dos mais consagrados de 1998 no Video Music Brasil, cerimônia em que a MTV Brasil premiava os videoclipes mais votados pelo público. "*Diário de um Detento*, marcaria uma espécie de entrada da temática deliberadamente social no clipe nacional, pluralizando as referências e complexificando as constituições da linguagem" (Soares, 2009, p. 109).

Outro videoclipe importante para a crítica social foi *A Minha Alma (A Paz que Eu Não Quero)* do grupo O Rappa, com traços da narrativa e da estética do cinema documental brasileiro. Dirigido por Kátia Lund e Breno Silveira, esse videoclipe foi um dos mais consagrados do ano 2000 no Video Music Brasil. Além da crítica social que o videoclipe proporciona, sua importância se dá também pelo fato de que foi capaz de "alinhar os recursos expressivos do videoclipe nacional com algumas opções e contornos estéticos do cinema brasileiro da virada dos anos 90 para os 2000" (Soares, 2009, p. 109).

Mesmo com tanto espaço mediático e habilidades para ser uma grande referência da cultura jovem no Brasil, o videoclipe foi ignorado em pesquisas e desvalorizado em críticas. Segundo Holzbach (2013, p. 18), seja pelo ponto de vista comercial, ou pelo vínculo que estabelece com a música popular, discursos negativos, pejorativos e hegemônicos desqualificaram o videoclipe enquanto "objeto artístico" no Brasil (Holzbach, 2013, p. 18). Um exemplo é o de Arnaldo Jabor, ao atacar "supostos maus críticos de cinema", dizendo que eles foram "modificados geneticamente por décadas de videoclipes e perderam a capacidade crítica" (Holzbach, 2013, p. 19).

2.3.1.2 Escavar para ver: construindo a memória dos videoclipes em Portugal

Para compreender o surgimento do videoclipe em Portugal, foi necessário realizar um trabalho cuidadoso de escavação nos arquivos da RTP, onde programas de auditório e outras produções televisivas exibiam sinais discretos da presença dos primeiros vídeos musicais. A pesquisa envolveu a interpretação desses fragmentos como indícios da circulação e produção local, pois o material bibliográfico disponível é escasso e fragmentado. Tal cenário revela a ausência de estudos sistemáticos sobre a trajetória do videoclipe no país, o que torna a reconstrução histórica um desafio que requer a

combinação de fontes audiovisuais, documentos de arquivo e uma leitura crítica das práticas das mídias em Portugal.

Mesmo fazendo parte do "vocabulário" dos meios de comunicação desde 1980, as investigações acerca da presença do videoclipe ainda são incipientes. Em Portugal, autores como Costa (2014), Dias (2012), Baptista (2013) e Gomes (2019) relatam a dificuldade enfrentada para encontrar material bibliográfico sobre o videoclipe enquanto objeto de estudo no país. No que condiz aos termos utilizados, podemos dizer que Costa (2014) e Dias (2012), por exemplo, optaram pelo uso da expressão "vídeo musical", enquanto Baptista (2013) e Gomes (2019) optaram pelo o termo "videoclip". Em nossa busca por referências nesta área de estudo em Portugal, utilizamos como palavras-chave os três termos e, além deles, os termos "teledisco", "clipe" e a expressão "video music", em língua inglesa.

No contexto português, observam-se similaridades com outros países, como a inclusão de canções em filmes, a expressividade crescente da música popular no cinema, o surgimento da televisão e a utilização dos estúdios televisivos para a gravação de vídeos musicais com artistas (Dias, 2012). O primeiro termo utilizado em Portugal para designar o videoclipe foi "teledisco", expressão que caiu em desuso ao longo do tempo. Considerando a convergência digital e o estado atual da produção de vídeos musicais, o termo "teledisco" já não é adequado, pois remete exclusivamente à televisão e ao disco, aspectos ultrapassados frente às novas formas de circulação e consumo do vídeo musical (Costa, 2014).

Percebemos através do RTP Arquivos que, a princípio, os telediscos não tinham um programa específico para sua divulgação e eram inseridos em programas de entretenimento que dedicavam pelo menos alguns minutos às novidades musicais. Ainda sem critérios que definissem a sua estética audiovisual, os telediscos eram pequenos filmes exibidos com o intuito de promover trabalhos musicais, criando uma "imagem" para os artistas, e influenciando a venda de discos. Podemos dizer que, entre as décadas de 1960 e 1980, o videoclipe também passava por uma construção e consolidação enquanto gênero audiovisual em Portugal.

À procura de conteúdos televisivos que possam contribuir para a construção de uma narrativa sobre a história do videoclipe em Portugal, identificamos no RTP Arquivos duas séries de programas de entretenimento que podem auxiliar nessa tarefa: "Discorama" e "Arroz Doce". No arquivo, localizamos episódios da série de divulgação musical "Discorama", exibida no canal RTP 1.[10] "Discorama" foi ao ar pela primeira vez em 1966 e voltava-se à cena musical da época, apresentando assuntos como a técnica para a fabricação de discos, a vinda de artistas famosos a Portugal, *rankings* com os discos mais vendidos do mundo, trechos de canções, filmagens de bastidores da gravação de canções em estúdio e telediscos.

[10] Ver https://arquivos.rtp.pt/conteudos/discorama-7/

O objetivo do "Discorama" era promover o enaltecimento dos discos, desde a sua produção até o momento de escuta e apreciação musical de quem ouvia. Além disso, essa série de programas dava ao espectador a possibilidade de assistir interpretações de canções nacionais e internacionais de sucesso.

Os primeiros trechos de um telediscо exibido pelo "Discorama", tomando como base de análise o RTP Arquivos, foram de Salvatore Adamo (nascido em Itália). No arquivo, não conseguimos identificar o nome da canção. A exibição aconteceu em outubro de 1966. Da comunidade dos países de Língua Portuguesa, temos como primeiros telediscos a serem exibidos no "Discorama" o da *Canção de Lara* de João Maria Tudela (nascido em Moçambique), o da canção *Banda* de Chico Buarque de Holanda (nascido no Brasil) e um da banda portuguesa Quinteto Académico, cujo nome da canção não pudemos identificar. Os três telediscos mencionados foram ao ar em novembro de 1966. Todos, voltados à apresentações dos artistas, ainda sem muitas inovações na estética audiovisual.

Na década de 1980, a RTP iniciou a produção de vídeos com intérpretes como António Variações, Heróis do Mar e Vitorino para emissão durante os programas de entretenimento de seu próprio canal televisivo, entre eles, para "A Festa Continua" de autoria de Júlio Isidro (Dias, 2012). Júlio Isidro esteve à frente de outros programas televisivos de entretenimento na RTP, entre eles, o programa "Arroz Doce", que podemos encontrar no arquivo digital da emissora. Emitido a partir de abril de 1985, "Arroz Doce" era um programa de auditório que exibia entrevistas com personalidades famosas, interpretações musicais, jogos, telediscos, entre outras formas de entretenimento. Entre os primeiros telediscos exibidos pelo programa, está o da canção *We Are The World*, resultado de um projeto que contou com a participação de 45 cantores nos Estados Unidos com o intuito de recolher fundos para o combate à fome no continente africano.[11]

Em agosto de 1985, durante o último programa apresentado por Júlio Isidro nesta série, "Arroz Doce" exibiu o telediscо do tema *Nortada*, de Júlio Pereira, realizado por Paulo Forte.[12] Durante o programa, Júlio Isidro convidou Paulo Forte ao palco apresentando-o ao público antes de exibir o telediscо, enaltecendo a sua iniciativa de fazer telediscos voltados para a música portuguesa. Com uma proposta inovadora, *Nortada de* Júlio Pereira pode ser considerado o primeiro telediscо português a ser exibido em televisão que seguiu uma estética audiovisual mais compatível ao conceito de videoclipe. *Nortada* foi o segundo telediscо realizado por Paulo Forte, mas o primeiro a ser produzido com o suporte de uma editora. Ao ser questionado sobre sua carreira como realizador de telediscos, Paulo Forte falou sobre as dificuldades vivenciadas para tal, já que a produção de telediscos em Portugal ainda estava no

[11] Ver https://youtu.be/p34sK9AYQN4?si=d_e4AaHcCWBLBeeV
[12] Ver https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arroz-doce-despedida-iv-parte/

início. Segundo o realizador, as editoras apreciavam o seu trabalho, mas ainda não havia um "avanço de perspectivas concretas". Além disso, o espaço para divulgação ainda era "escasso" na televisão. Paulo Forte menciona o programa "Top Disco" que, segundo o realizador, deveria adotar novos critérios para que, de fato, pudesse promover a música popular e os telediscos portugueses. Sobre o "Top Disco" do qual o realizador nos fala, não há informações no arquivo da RTP.

Os telediscos tornaram-se mais populares a partir da segunda metade da década de 1980, com a chegada de novos programas dedicados à apresentação das novidades na cena musical. A emissão da Music Box (Europa TV) pelo segundo canal da RTP foi uma das responsáveis pelo crescimento da popularidade dos telediscos em Portugal. Entre os programas exibidos em sua grade televisiva, podemos citar o programa holandês de música "Countdown", apresentado por Adam Curry, que tornou-se popular em Portugal. A equipa de gravação chegou a filmar alguns programas em Lisboa e no Algarve (Dias, 2012).

As magazines dedicadas ao universo da música também fizeram parte do crescimento na popularidade dos telediscos. Em 1986, a produção de videoclipes ainda era escassa, mas os programas com novidades musicais não deixaram de surgir. Entre eles, podemos citar, além do "Top Disco", o "Viva Música" de Jorge Pêgo. Em 1988, com o surgimento da produtora independente Latina Europa, nasce uma nova possibilidade de produção de vídeos musicais que não dependia da RTP ou de produtoras externas que eram contratadas pela emissora, como a Panavideo e a Telecine. Com uma proposta de ruptura com os padrões televisivos da época, a Latina Europa produziu novos programas dedicados à música e à criação de vídeos, como os magazines "Lusitânia Expresso", o "Pop Off" e o "Spray" (Dias, 2012, p. 9).

O "Lusitânia Expresso" voltava-se às estéticas audiovisuais que eram consideradas vanguardistas, ou seja, para o que era considerado inovador na televisão em Portugal, com produções originais da própria Latina Europa e de outras produtoras independentes do continente europeu. Através do programa, o público podia assistir animações, curtas-metragens de novos artistas, videoarte e videoclipes. Entre as obras apresentadas na década de 1990, era possível encontrar diversas produções videográficas realizadas com a computação gráfica.

O programa "Pop Off" também passou a ser exibido pela RTP em 1990. Voltado exclusivamente para a "música moderna portuguesa", o programa desempenhou um papel inovador na linguagem televisiva da época, pela sua forma "irreverente" de divulgar entrevistas, reportagens e telediscos. Assim como aconteceu com o "Lusitânia Expresso", a sua proposta inovadora influenciou uma nova geração de realizadores que tiveram mais contato com a produção de vídeos musicais entre os anos de 1990 e

1992 (Dias, 2012). Em seu primeiro episódio, "Pop Off" exibiu os telediscos *Porto Santo* da banda Sétima Legião e *Absolute* de David Bowie. Com o aumento da visibilidade dos telediscos e programas voltados à cultura do videoclipe em Portugal, a SIC (Sociedade Independente de Comunicação), primeiro canal privado transmitido em sinal aberto no país, decidiu incluir a MTV em sua programação. A princípio, a SIC retransmitia atrações da MTV Internacional, concorrendo assim com o "Pop Off" da RTP pela audiência do público jovem (Dias, 2012).

O "Spray", programa de 1996, apresentava as novidades da música portuguesa. Através dele, muitos artistas passaram a ser conhecidos, principalmente os que estavam vinculados aos gêneros musicais pop e rock. No primeiro episódio, por exemplo, foram exibidos os seguintes telediscos de bandas portuguesas: *Chabala* dos Mão Morta, *My Funny Ana Lara* dos Pop dell'Arte, *Disgrace* dos Lovedstone e *Seven Fingered Friend* dos Primitive Reason. Sobre *Chabala*, o vídeo musical foi realizado por Nuno Tudela e contava com referências ao cinema *noir*. Ainda em 1996, o prêmio Blitz (em parceria com o programa "Spray") incluiu uma categoria dedicada aos melhores vídeos musicais em sua premiação, o que demonstrou o reconhecimento do trabalho de seus realizadores (Dias, 2012). *Chabala* da banda Mão Morta, realizado por Nuno Tudela, foi o vencedor do primeiro prêmio Blitz em parceria com o "Spray" (Dias, 2012). Posteriormente, durante dois anos, a TMN passou a ser responsável pelos prêmios anuais voltados para essa categoria. No contexto europeu, a MTV era responsável pela realização da maior premiação de artistas, músicas e videoclipes. Com o passar do tempo, surgiram novos prêmios dedicados aos melhores videoclipes em Portugal, entre eles, podemos citar a existência de uma categoria dedicada aos vídeos musicais nos PLAYS – Prémios da Música Portuguesa (Dias, 2012).

A exibição de videoclipes em Portugal expandiu através do surgimento de novos canais televisivos via cabo, entre eles podemos citar o African Music Channel, o MEZZO, o MTV 00s, os MCM Pop e Top, e os TRACE Urban e Toca. Entretanto, os vídeos musicais encontrados na grade televisiva, tendo como exceção o African Music Channel, exibiam blocos de videoclipes repetidos, sem muitas inovações em suas transmissões. Assim como em outros países, a MTV continua sendo transmitida, mas agora é um canal mais voltado para os *reality shows* e outras formas de entretenimento.

Atualmente, o espaço dedicado aos novos artistas que desejam promover seus primeiros trabalhos e videoclipes de forma independente está na internet. Dias (2012, p. 10) menciona a presença de vídeos musicais em festivais voltados para a exibição de filmes, principalmente curta-metragens, e mostras de vídeos como "canais alternativos" para a divulgação de novos videoclipes. No entanto, o autor demonstra que a produção dos videoclipes em Portugal poderia ser considerada "raríssima ou quase inexistente", voltando-se para um contexto fora da internet. É pertinente dizer que o autor não

levou em consideração o fato de que o YouTube viria a se tornar o maior canal para difusão de videoclipes realizados por artistas independentes, ou seja, fora das mãos da grande indústria fonográfica.

Na internet não vemos apenas novos vídeos musicais, como também vídeos antigos que "ressurgem" nas plataformas digitais. No caso do YouTube, podemos considerá-lo um "genuíno arquivo digital, global e contemporâneo da cultura popular", que fez com que bases de dados de acesso privado como o Fastrax[13] viessem a se tornar obsoletas (Costa, 2014, p. 133). Mesmo com tantos videoclipes portugueses publicados no YouTube, ainda é difícil encontrar material de investigação para contar como essa forma cultural se desenvolveu no país. Costa (2014, p. 321) cita como uma interessante "base de dados para estudos futuros" o site criado no âmbito da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura que serviria como base colaborativa e digital dedicada à produção de vídeos em Portugal, no entanto, o site já não funciona.

2.3.2 Da criação da MTV à consolidação do videoclipe

Como já discutido em outros momentos desta investigação, a MTV é um canal televisivo estadunidense lançado em 1981 que, posteriormente, se expandiu globalmente com uma proposta inovadora: oferecer aos jovens uma nova experiência voltada para a música popular massiva (Holzbach, 2013, p. 19). A emissora, que rapidamente se tornou o principal meio de veiculação do videoclipe, foi a responsável por fazer com que ele se transformasse em um produto cultural massivo, apostando na criação de um gênero televisivo que definiu regras e o institucionalizou (Mittell, 2004; Nercolini & Holzbach, 2009). Antes do surgimento da MTV, os videoclipes já eram exibidos na televisão, mas ainda sem uma definição específica enquanto gênero televisivo. Havia apenas uma linha "tênue" entre o que poderia ser considerado videoclipe e o que era simplesmente uma apresentação musical gravada para exibição televisiva (Peeters, 2004, p. 3).

Entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, três elementos foram fundamentais para a criação e o sucesso da MTV nos Estados Unidos. Estes três elementos derivam de três gêneros musicais: o *punk rock*, o *new pop* e a *dance music*. Sobre o primeiro, podemos ressaltar as performances das bandas e a necessidade de investir na imagem dos artistas. Sobre o segundo, podemos destacar sua colaboração para o crescimento do rock na Europa e, sobre o terceiro, podemos ressaltar o uso da tecnologia em seu viés mais inventivo às sonoridades e performances. Segundo

[13] "Base de dados digital de acesso pago que disponibilizava diariamente dezenas de vídeos musicais fornecidos pelas editoras discográficas à escala planetária" (Costa, 2014, p. 133).

Goodwin (1993, p. 33), a música *pop* era uma "experiência visual" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 51). É relevante lembrar que, para autores como Grossberg (1993) e Holzbach (2013), o rock e o videoclipe estão intrinsecamente conectados, tendo um colaborado para a difusão do outro.

O primeiro videoclipe divulgado pela MTV foi o da canção *Video Killed The Radio Star* (1979), do duo britânico The Buggles, dirigido por Russell Mulcahy. A emissora, que estreou seis anos após o lançamento de *Bohemian Rhapsody*, da banda Queen, demonstrou, com a exibição do videoclipe escolhido, duas das características mais marcantes do seu discurso: "a auto-ironia e um certo clima de rebeldia através da quebra de padrões naturalizados do fazer televisivo" (Soares, 2009, p. 66). Com uma programação dedicada exclusivamente à exibição de videoclipes, a MTV deve ser contextualizada como parte de uma grade de televisão mais completa, que oferecia programações de vinte e quatro horas em diversos canais. E o fato de a MTV estar "ali", inserida nessa dinâmica, acabou fazendo com que ela funcionasse como um canal televisivo, em sua dimensão mais visual, e também como um rádio, em sua dimensão mais sonora (Chion, 1994).

Para construir suas filiais em outros países, assim como aconteceu no contexto brasileiro, a MTV se adequou aos contextos locais e adquiriu características inerentes às formas de linguagem dos jovens de cada país que acolheu a sua proposta (Soares, 2009; Holzbach, 2013). O canal de entretenimento, que inicialmente se dedicava apenas à veiculação de videoclipes, foi o primeiro a investir em um público jovem de consumo através da experiência televisiva, "conectando a televisão com os interesses da indústria fonográfica" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 50).

É importante lembrar que, ao contrário do que ocorreu no Brasil, o início das atividades da MTV em Portugal se deu de forma distinta. A programação da MTV Portugal era quase toda igual à da MTV Internacional, embora contasse com apresentadores portugueses para criar maior proximidade com o público local. Acreditamos que essa configuração pode ter contribuído para que a cultura do videoclipe se desenvolvesse de forma mais dispersa no país, o que também explica a escassez de informações disponíveis sobre sua história (Dias, 2012).

John Fiske, um dos primeiros autores a escrever sobre o videoclipe, interpretou a MTV como um canal que difundia ideais libertários para a juventude, por meio da relação estabelecida entre produto audiovisual, desejo e mercado. Para ele, o capitalismo foi "astuto" ao perceber o quanto a juventude desejava consumir a ilusão de liberdade transmitida pela MTV. Assim, a emissora alimentava a juventude com ideais de "rebeldia" e, ao mesmo tempo, possibilitava que as indústrias fonográfica e televisiva lucrassem com essa dinâmica (Fiske, 1986, p. 76). Ao encontrar-se estruturalmente associado ao rock, o videoclipe alcançou um público de massa que apreciava "atitudes transgressivas" no campo da

invenção audiovisual que, em geral, "estão associadas à música de bandas que também adotam uma postura independente ou desconfiada em relação aos ditames das indústrias fonográfica e televisual" (Machado, 2000, p. 178).

Como observa Martins (2012, p. 54), as mídias contemporâneas já não se limitam a copiar o mundo, mas operam pela produção de simulacros, imagens que não imitam o real, mas que constroem com ele uma "imaginativa semelhança de relação". Tal compreensão permite refletir sobre como os videoclipes se tornaram ferramentas potentes de expressão simbólica e sensorial, ao mesmo tempo em que mantêm vínculos com as dinâmicas da indústria cultural.

Com um pensamento característico da primeira geração de autores que escreveram sobre o videoclipe, Fiske (1986) concentrou-se mais em descrever a experiência sensorial proporcionada pela MTV do que em analisar os videoclipes em si, embora se referisse especialmente aos vídeos musicais de rock transmitidos pelo canal. Para ele, assistir à MTV era vivenciar uma experiência prazerosa e marcada por múltiplos sentidos, em contraste com a linearidade e a previsibilidade da televisão tradicional da época. Ao refletir sobre os fragmentos e a linguagem audiovisual dos videoclipes, Fiske (1986) os interpreta como sintomas da lógica pós-moderna. Além disso, destaca a importância de se falar em "sentidos" no plural, como forma de reconhecer a multiplicidade de interpretações e de experiências que o videoclipe é capaz de suscitar.

Em 1983 "a MTV era relativamente nova e ainda estava estabelecendo suas práticas industriais e construindo a sua audiência" (Mittel, 2004, p. 20). Para chegar ao seu público-alvo, a emissora apoiou-se em uma definição genérica e restrita do que era o videoclipe, gênero televisivo que ainda estava em processo de emergência. Apostar nesta estratégia fez com que, logo no início da década de 1980, a MTV adquirisse o poder de determinar uma definição dominante para o conceito de videoclipe, escolhendo o que deveria ser incluído na programação da emissora e o que deveria ser excluído dela. "Isto não quer dizer que se a MTV excluísse um vídeo ele seria irreconhecível como videoclipe, mas sim que as definições de senso comum do gênero em circulação na televisão americana estavam diretamente ligadas (e constituídas) pelas práticas industriais da MTV" (Mittel, 2004, pp. 20-21).

Holzbach (2013, p. 22), também influenciada pelo pensamento de Mittell (2004), ressalta que "não é possível compreender o desenvolvimento dos produtos audiovisuais prestando-se atenção exclusivamente à linguagem, mas principalmente aos variados e conflituosos contextos que deram origem às linguagens particulares". Assim, podemos dizer que os gêneros televisivos são constituídos por processos discursivos que determinam categorias culturais entrelaçadas com as relações de poder.

A televisão é capaz de "moldar de forma ativa o nosso mundo social" por meio da interpretação, avaliação e validação do que pode ou não constituir um determinado gênero televisivo (Mittell, 2004, p. 20).

A teoria de Mittell (2004) parte do interesse em demonstrar como a consolidação dos produtos audiovisuais ocorre na dinâmica televisiva. Ao comparar videoclipes e *cartoons* (desenhos animados), por exemplo, observa-se que ambos eram veiculados esporadicamente na televisão e só se tornaram produções expressivamente midiáticas quando foram incorporados a uma programação televisiva voltada para um público específico, seguindo práticas definidas para esse fim (Mittell, 2004; Holzbach, 2013). Partindo da ideia de que a definição de gênero televisivo é influenciada pelas relações de poder, podemos afirmar que as práticas industriais da MTV articulavam classe, gênero e raça. Dentro de sua definição "particularmente restrita" de público-alvo, no início da década de 1980, estavam:

> Jovens rapazes brancos, heterossexuais e suburbanos, embora os apelos cruzados aos gostos femininos e gays tenham enfrentado muito menos resistência do que aqueles que atravessavam linhas raciais, já que muitas das primeiras estrelas da MTV, como Cyndi Lauper e Culture Club, transgrediam os limites de gênero e sexualidade. (Mittell, 2004, p. 21)

Acreditamos que algumas definições genéricas e restritas da MTV já faziam parte dos processos discursivos da indústria fonográfica e do rádio, especialmente em relação ao gênero musical rock. As suas definições genéricas, que excluíam o público e os artistas negros, apagando as origens do movimento que deu origem ao rock, também foram incorporadas pela televisão (Mittell, 2004). Assim, tanto a definição de gênero televisivo quanto a de gênero musical podem ser utilizadas como mecanismos de exclusão dos quais o poder se vale, como veremos no próximo capítulo.

Ao analisar como os primeiros videoclipes de Michael Jackson foram excluídos da programação inicial da MTV, Jason Mittell faz um "relato intencional" para demonstrar como o videoclipe se tornou um gênero televisivo e uma categoria cultural moldada pelas práticas da MTV (Mittell, 2004, p. 20). Após muita polêmica envolvendo a emissora, Michael Jackson se tornou o primeiro artista negro a ter um videoclipe em plena circulação na MTV. Seu primeiro videoclipe foi exibido pela emissora em 1983, depois que David Bowie e Rick James se posicionaram publicamente contra as práticas da MTV, e que a CBS Records, gravadora do artista, ameaçou romper contratos com o canal.

Nos primeiros anos de funcionamento, a MTV notoriamente excluiu artistas negros, apoiando-se em definições genéricas e excludentes. Inicialmente, a emissora afirmava que só exibia videoclipes de rock, o que apagava a verdadeira origem do gênero musical, profundamente enraizada em movimentos

artísticos da cultura negra nos Estados Unidos. Posteriormente, a MTV passou a se apoiar em critérios que ela mesma criou para definir o que era e o que não era considerado videoclipe (Mittell, 2004).

Entre as contribuições de John Fiske para a compreensão da experiência televisiva por meio da MTV e do videoclipe, destaca-se uma crítica do autor à tendência de buscar significados em experiências artísticas, especialmente no campo das imagens. Segundo o autor, "a busca de sentido é o sintoma do desejo acadêmico inseguro de agarrar tudo de volta ao racional" (Fiske, 1986, p. 77). Em contraponto a essa "busca de sentido", é importante destacar a crítica feita por Mitchell (2015), que questiona "o que as imagens realmente querem". Mitchell (2015) aponta um equívoco presente em alguns estudos da cultura visual, que tentam interrogar as imagens sem compreender o que nelas falta. Não é a necessidade de entender o que uma imagem tem a nos dizer que deve ser criticada, mas sim a forma como essa análise é realizada. Ao observar o que falta nas imagens veiculadas pela MTV nos primeiros anos, percebe-se a ausência de artistas negros, conforme relatado por Mittel (2004).

A MTV não produzia os videoclipes que exibia, mas os selecionava, assim como escolhia para quais artistas daria maior visibilidade. Além disso, a emissora vinculava-se a estilos musicais específicos, usando seu poder de avaliação e validação para valorizá-los. Os textos genéricos usados para introduzir os videoclipes nos programas apresentados pelos VJs ajudaram a moldar a definição do gênero televisivo, atribuindo ou retirando significados e valores culturais que não devem ser ignorados (Mittel, 2004).

Neste contexto, surge o álbum *Thriller*, de Michael Jackson. Em 1983, a MTV se recusou a transmitir os dois primeiros videoclipes do cantor: *Billie Jean* e *Beat It*. As justificativas eram tão genéricas que a própria gravadora do artista, a CBS Records, ameaçou romper a relação com a MTV, retirando os conteúdos de seus artistas que já estavam em circulação no canal televisivo. No caso de *Beat It*, por exemplo, a emissora se recusou a exibi-lo porque considerava que os vinte segundos iniciais do vídeo, que funcionavam como um prólogo sem acompanhamento musical, eram inadequados para um videoclipe (Mittel, 2004, p. 23). A justificativa e o pedido de edição eram incoerentes, já que *Beat It* encaixava-se perfeitamente no universo do videoclipe, marcado por processos criativos diferentes e inovadores para a época.

Sobre as práticas industriais da MTV, Mittel (2004) também destaca como o canal influenciou a imprensa, mencionando que, no início da década de 1980, os artigos apresentavam apenas artistas brancos como as "estrelas típicas dos videoclipes". Segundo o autor, "poucos artigos mencionavam artistas negros antes da descoberta de Jackson em 1983" (Mittel, 2004, p. 21). Entre as justificativas da emissora para não transmitir videoclipes de artistas negros estavam argumentos de que a MTV

veiculava apenas vídeos de rock, não de R&B e soul, que esses videoclipes não interessavam ao seu público-alvo ou que suas técnicas de produção eram inadequadas.

Ao contrário do que diziam, *Billie Jean* foi um videoclipe bem recebido pela audiência, assim como *Beat It*[14], que foi transmitido pela primeira vez em março de 1983. Sem mais criar conflitos para a veiculação dos videoclipes de Michael Jackson, que rapidamente se tornaram um sucesso na programação, a MTV não colocou obstáculos quando chegou a vez de *Thriller*[15], um dos videoclipes mais ousados de todos os tempos. Dirigido por John Landis, renomado diretor de Hollywood, *Thriller* extrapolou os limites do gênero audiovisual. Com quase quatorze minutos de duração e um grande orçamento para a sua produção, o videoclipe é, na verdade, um filme narrativo que conta uma história de terror em que Michael Jackson se transforma em um monstro (Mittel, 2004).

Podemos dividir *Thriller* em três sequências para explicá-lo. Na primeira, assistimos a um filme que, na verdade, está sendo exibido em uma tela de cinema. Em uma estrada escura e deserta, Michael Jackson passeia com uma garota, decide pedi-la em namoro e revela um segredo: ele é um monstro. Após essa revelação, ele persegue a garota, e a segunda sequência começa, já fora do filme que estava sendo exibido na tela do cinema. Na sala de exibição, Michael Jackson está assistindo ao filme com a mesma garota, que, assustada, decide abandonar o cinema. Ele vai atrás dela e a acompanha por uma estrada escura e deserta, igual à do filme. Durante o percurso, Michael Jackson canta e dança até que ambos são cercados por "criaturas da noite", que despertam em um cemitério próximo, quando a canção dá lugar à narração de uma profecia. A terceira sequência começa quando o cantor se transforma em um zumbi e dança a coreografia de *Thriller* com um "exército de zumbis" ao seu redor. O videoclipe termina quando os zumbis perseguem a garota até uma casa, onde ela entra para se esconder, e Michael Jackson finalmente a alcança. Neste momento, Jackson volta ao normal, como se nada tivesse acontecido.

Podemos perceber o impacto cultural duradouro de *Thriller* em outros meios, como no filme *13 Going on 30* (2004), que traz uma cena icônica em que os personagens reproduzem a coreografia do videoclipe. Esse momento evidencia como *Thriller* ultrapassou os limites do gênero musical para se consolidar como uma referência cultural e audiovisual reconhecida por diferentes gerações. Além de *Thriller*, outros trabalhos também exerceram influência significativa dentro e fora do campo audiovisual, servindo como fonte de inspiração para múltiplos formatos e narrativas, ampliando as possibilidades

[14] Ver https://youtu.be/oRdxUFDoQe0?si=pL3929NYpy7iXX22
[15] Ver https://youtu.be/sOnqjkJTMaA?si=BceU0jvuZ6Jnmtkg

criativas e construindo referências culturais que vão muito além do âmbito musical, como exploraremos mais adiante (Holzbach, 2013).

O sucesso dos videoclipes de Michael Jackson contribuiu para a mudança nas "políticas da programação racialmente segregada da MTV", abrindo espaço para a presença de mais artistas negros no canal, como Prince e Tina Turner (Mittel, 2004, p. 22). No entanto, é importante lembrar que a MTV alterou as suas políticas não por uma suposta "exigência do mercado", como a emissora afirmava, mas em resposta às vozes ativas que a confrontaram, cobrando um posicionamento político mais igualitário.

"Nunca poderemos conhecer o significado de um gênero em sua totalidade ou chegar à sua definição final, porque não é assim que os gêneros funcionam" (Mittel, 2004, p. 23). Por se tratar de um gênero audiovisual, antes televisivo, a definição de videoclipe não deve estar fixa a uma essência universalizante, já que ele é composto por um "conjunto amplo de discursos que estão em constante mudança" (Mittel, 2004, p. 23).

Com o passar dos anos, a MTV cresceu e se tornou um dos maiores referenciais da cultura jovem, estabelecendo uma relação entre a emissora e a transformação dos videoclipes, que deixaram de ser apenas ferramentas de promoção dos artistas para se tornarem uma "poderosa força mercadológica" (Peeters, 2004, p. 3). Entretanto, a partir de 1990, a emissora passou a assumir "novos contornos" para se adequar ao que se tornava mais interessante para seu público, deixando de transmitir exclusivamente videoclipes e incorporando programas de *reality shows*, que rapidamente se tornaram a principal forma de entretenimento do canal. Assim como outras emissoras, a MTV precisou se adaptar ao fluxo televisivo, passando por inúmeras transformações ao longo das décadas até praticamente abandonar a exibição de videoclipes.

Três aspectos foram cruciais para o declínio da MTV nos Estados Unidos, iniciado por volta de 1995, quando seu "reinado começou a demonstrar dificuldades" (Baptista, 2013, p. 30): a retirada de videoclipes considerados inadequados para a programação, o elevado investimento em *reality shows* – que relegou os programas musicais a "segundo plano" – e a prática de priorizar a divulgação dos trabalhos de artistas que pagavam mais pelo espaço televisivo, limitando a diversidade e o número de novidades musicais. Assim, a MTV foi transformando seu conceito, tornando-se vítima de sua própria institucionalização.

Como observa Martins (2012, p. 51), ao refletir sobre a lógica do fluxo a partir de uma perspectiva estética e filosófica, "um fluxo vive de impulsos, sendo pois do domínio da descontinuidade". A sua continuidade, portanto, não garante estabilidade, mas impõe reconfigurações constantes, o que pode nos ajudar a pensar as mutações da emissora e sua relação com o videoclipe ao longo do tempo.

Importa frisar que a ideia de "fluxo" mobilizada por Martins (2012) não se refere ao conceito clássico desenvolvido por Raymond Williams sobre a televisão, mas a uma abordagem mais sensível aos impulsos descontínuos da experiência estética e da temporalidade contemporânea.

Embora a retirada de alguns videoclipes da programação da MTV, por serem considerados inadequados, tenha sido vista como um fator para a perda de audiência, essa medida foi importante. Muitos desses vídeos "sexualizavam a imagem feminina", apresentavam "imagens chocantes para retratar temas sensíveis ao público", "incentivavam o consumo de drogas" e utilizavam "estereótipos para retratar a comunidade negra" (Baptista, 2013, p. 30). Além disso, grande parte do público da MTV ainda era composta por jovens menores de idade, o que exigia maior responsabilidade por parte da emissora. Já na década de 1990 e início dos anos 2000, a MTV deixou de ser percebida como um canal dedicado à divulgação de novos artistas, e seus conteúdos musicais tornaram-se cada vez mais repetitivos (Baptista, 2013, p. 31). A ausência de novos talentos e novidades musicais tornou-se cada vez mais evidente, pois apenas artistas com carreiras consolidadas tinham recursos para pagar altos valores à emissora para transmitir seus videoclipes. Como consequência, a audiência interessada em novidades migrava para outros canais televisivos e, posteriormente, para a internet.

No Brasil, o videoclipe deixou de fazer parte da programação da MTV em 2007, quando a emissora reconheceu que continuar investindo na transmissão de videoclipes seria um "atraso", já que os jovens adotaram um "novo comportamento" e a audiência migrou da televisão para a internet. A partir daí, a MTV Brasil passou a focar em "*talk shows*, programas de auditório e seriados juvenis" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 52).

A transformação do videoclipe em uma produção cultural que foi absorvida pelo capitalismo, pode ter colaborado com os questionamentos acerca do caráter altamente experimental dos videoclipes, mas não impediu a sua difusão e valorização artística (Machado, 2000). As tendências estilísticas e conceituais que foram surgindo contribuíram para a redefinição do conceito de videoclipe, anteriormente visto como uma produção audiovisual que servia apenas para promover artistas em canais televisivos. No caso da música pop por exemplo, "a incorporação cada vez mais frequente de recursos audiovisuais" exigiu o trabalho de especialistas com conhecimentos específicos" (Machado, 2000, p. 184).

Como a própria dinâmica das indústrias culturais impõe, as novas tendências artísticas são incorporadas, popularizadas e institucionalizadas. Há um esvaziamento do viés artístico, pois essas tendências são repetidas, convertendo-se cada vez mais em modelos comerciais que, posteriormente, precisam ser rompidos para dar lugar às novas tendências, em um ciclo repetitivo (Baptista, 2013; Gomes, 2019). Apesar de também estar condicionado a isso, o videoclipe sobrevive através de seu poder

de reconfiguração e a internet desempenhou um papel fundamental para a sua transformação após o declínio da MTV. Além disso, a internet trouxe novas dinâmicas de funcionamento para o videoclipe, fazendo com que seja cada vez mais difundido, comentado e consumido de forma diversa, como veremos adiante (Baptista, 2013).

2.3.3 Transformações na linguagem do videoclipe

Como vimos anteriormente, o videoclipe obedece a determinadas regras que fazem parte de sua constituição formal para que possa ser identificado enquanto tal (Baptista, 2013). A sua existência, anteriormente dispersa, passou por um processo de institucionalização que o consagrou como gênero televisivo. Atualmente, podemos falar do videoclipe enquanto um "gênero audiovisual", já que o formato migrou para a internet e pode ser encontrado em diversos tipos de tela, não só na televisão (Holzbach, 2013).

Algumas de suas regras permanecem, como o fato de ser um vídeo curto, dedicado à "imagetização de uma canção" e à promoção de trabalhos artísticos (Baptista, 2013, p. 1). Cabe destacar que o videoclipe continua sendo um recurso importante para a construção de uma imagem para o próprio artista, podendo ser uma mensagem que ele deseja transmitir ao público (Baptista, 2013). É importante lembrar que "as linguagens do cinema, da videoarte e de vanguardas artísticas, como a pop art, foram fundamentais para a definição dos parâmetros estéticos que até hoje sustentam o gênero" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 50).

De fato, ele pode ser observado a partir de dois pontos de vista, o comercial e o artístico. Do ponto de vista prático, o videoclipe "nasceu da necessidade de promover um bem de consumo efêmero e imaterial: a música" (Peverini, 2004, p. 11). Por estar conectado inicialmente à música popular, sua importância enquanto objeto artístico foi ignorada, apesar de muitos videoclipes constituírem uma obra de arte que tem uma dimensão política e interventiva (Holzbach, 2013; Baptista, 2013).

O que inicialmente constituía, do "ponto de vista da história dos *media*", uma estratégia publicitária, passou rapidamente a adquirir novos contornos de diferenciação, através do investimento em propostas cada vez mais inovadoras, que valorizavam o potencial criativo do videoclipe (Gomes, 2019, p. 9). Grandes artistas, já consolidados e com um alto capital financeiro, passaram a investir em videoclipes cada vez mais ousados para despertar a atenção do público, o que também foi utilizado para transmitir mensagens políticas e sociais (Gomes, 2019).

A evolução criativa dos videoclipes, observada de maneira atenciosa, permite compreender como o videoclipe "explodiu" suas próprias limitações e se instituiu como "uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo", superando as definições que o limitavam a ser apenas uma peça promocional para vender discos (Machado, 2000, p. 173). A "reinvenção do videoclipe", constitui um constante processo de retomada e valorização da essência mais criativa do videoclipe, que pode ter acontecido por diversas situações, como a presença de artistas vinculados aos movimentos sociais em suas produções e a entrada de grandes diretores de cinema para o universo do videoclipe (Machado, 2000).

Após a institucionalização da MTV, a reinvenção do videoclipe passou pela busca e incorporação de novas tendências que evidenciavam e valorizavam seu viés artístico, rompendo assim com o velho "clichê publicitário" que o circundava (Machado, 2000). A espetacularização das imagens de artistas consagrados, por exemplo, foi "superada" e deu lugar a um "tratamento mais livre da iconografia" (Machado, 2000, p. 176). A qualidade visual, assim como a sonora, tornou-se mais refinada e técnica, e as imagens passaram a ser construídas a partir de um processo estético complexo, que, assim como na música, sofre interferências ao longo de sua criação (Machado, 2000, p. 176).

Alguns videoclipes deixaram de apostar na imagem da celebridade, que passou a ser substituída por "paisagens vagas, anamorfoses de toda espécie e até mesmo por imagens inteiramente abstratas" (Machado, 2000, p. 176). Em outros casos, a imagem da celebridade deixou de ser uma "figura central" para se tornar uma "figura secundária", retratada de forma discreta, como nas "aparições de Hitchcock em seus filmes" (Machado, 2000, p. 176).

A "presença física dos intérpretes na cena" foi minimizada, uma das tendências da reinvenção do videoclipe que rompeu completamente com a ideia de que as imagens dos artistas deveriam estar sempre presentes nos videoclipes (Machado, 2000, p. 176). Além disso, muitos realizadores apostaram em técnicas mais ousadas, fugindo dos cânones do cinema clássico, o que foi mal interpretado por críticos que ainda não estavam habituados com os efeitos da antítese audiovisual (Machado 2000; Holzbach, 2013).

> Em lugar da competência profissional ou da mera demonstração de um bom aprendizado das regras e truques do feudo audiovisual, agora presenciamos o retorno a um primitivismo deliberado, à imagem "suja", mal iluminada, mal ajustada, mal focada e granulada, o corte na rebarba, a câmera sem estabilidade e sacudida por verdadeiros terremotos, todas as regras mandadas para o vinagre e todo o visível reduzido a manchas disformes, deselegantes, gritantes, inquietantes. (Machado, 2000, p. 177)

Um exemplo que pode ser mencionado é o do trabalho realizado por Peter Christopherson para a banda Rage Against the Machine nos videoclipes *Freedom* (1994), *Bulls on Parade* (1996) e *People of the Sun* (1996), que "parecem ter passado por um banho de ácido sulfúrico antes da exibição, tamanho o grau de corrosão das imagens, além de utilizar com muito senso de oportunidade o antigo efeito de 'queima' da película pelo carvão do projetor cinematográfico" (Machado, 2000, p. 177).

Novas visualidades, combinações entre a imagem e o som, detalhes fotográficos e de natureza gráfica, entre outras ideias e possibilidades, passaram a ser incorporados aos videoclipes mais ousados. "O videoclipe mais interessante é, portanto, aquele que nasce de uma sensibilidade renovada e de uma decisão crítica nos planos musical e audiovisual ao mesmo tempo" (Machado, 2000, p. 178). Podemos dizer ainda que a "independência" também é um fator muito importante para que um videoclipe possa vir a se tornar interessante ou inovador, pois liberta realizadores e artistas da expectativa de mercado (Machado, 2000).

Holzbach (2013) escreve sobre as críticas "superficiais" ao videoclipe, assim como Chion (1994) e Machado (2000). Entre elas, estão críticas à sua "montagem demasiadamente rápida", aos "planos de curtíssima duração" e ao uso de "diversas tomadas no mesmo quadro" (Machado, 2000, p. 178). Essas críticas eram, de fato, produzidas por aqueles que ainda não estavam habituados ao universo do videoclipe, ou que se recusavam em reconhecê-lo enquanto objeto artístico (Chion, 1994; Holzbach, 2013). Sobre alguns recursos técnicos, podemos dizer que a própria natureza musical do videoclipe pode influenciar determinadas escolhas que impossibilitam ao realizador a utilização de imagens dentro dos princípios básicos do audiovisual, pois é preciso criar formas no tempo de evolução rítmica da canção (Machado, 2000).

Arlindo Machado alerta que a utilização do conceito de "plano" é complexa se tratando do videoclipe – o que também acontece no cinema, onde a definição de "plano" é controversa –, chegando a definir esse conceito de maneira simples e direta como "problemático". Isso se dá pois os planos de um videoclipe assumem um papel de independência das regras de linearidade, que já não são determinantes para sua construção formal. Assim, as noções tradicionais de sucessão de planos dão lugar às novas perspectivas. Para os "planos" que compõem um videoclipe, podemos recorrer a "conceitos mais flutuantes", como "fragmento e dispersão" (Machado, 2000, p. 180). Não se trata apenas de uma substituição, mas também da valorização de tendências recorrentes nos videoclipes, ou seja, particularidades que são capazes de diferenciá-los das demais produções audiovisuais, principalmente quando somadas aos aspectos rítmicos e sonoros.

Podemos dizer que o videoclipe influenciou também a produção cinematográfica, que passou e incorporar músicas e tendências em seus filmes. Assim, temos outra tendência do videoclipe que revela sua natureza híbrida: a simbiose. A partir de meados da década de 1980, a influência do videoclipe era tão intensa que o formato passou a ser exibido fora dos aparelhos televisivos domésticos, tornando-se cada vez mais abrangente. Houve uma invasão dos videoclipes em "salas de exibição, tomando conta de paredes de *shopping centers* e lojas de departamentos, e se fazendo presente até mesmo nas performances ao vivo e na cena dos clubes" (Machado, 2000, p. 178). Peeters (2004) também ressalta como os videoclipes tornaram-se cada vez mais populares, passando a ser inseridos em festivais de cinema. Holzbach (2013, p. 18) salienta que a influência do videoclipe também é notável em filmes como *Run Lola Run* (1998), em aberturas de telenovelas brasileiras como *Malhação* e *Avenida Brasil*, seriados como *Glee* e em vídeos de fãs na internet.

Entre os artistas que experimentaram com o formato do videoclipe está Robert Breer, que, durante o processo criativo de *Blue Monday* (1988), da banda New Order – videoclipe que codirigiu com William Wegman, um dos primeiros artistas plásticos a ganhar reconhecimento mundial por seu trabalho com a videoarte –, utilizou a técnica do "folioscópio". Também conhecida como "flipbook", esta técnica antiga consiste em criar uma animação simples a partir de imagens ou desenhos dispostos em um pequeno livro que, folheado rapidamente, produz a ilusão de movimento. No videoclipe em questão, vemos personagens utilizando esse tipo de livro e, ao mesmo tempo, temos acesso a imagens animadas geradas por esse recurso, além de outras que aparecem em sequência (Machado, 2000, p. 174).

Outro nome que podemos citar é Robert Longo, artista plástico que pode ser considerado "um dos mais fluentes do movimento pós-moderno" e realizou o "pulsante" videoclipe de *Bizarre Love Triangle* (1986) para a banda R.E.M. (Machado, 2000, p. 174). Ruas, prédios, pessoas, fábricas, meios de transportes, multidões e toda uma atmosfera contemporânea é transmitida através desse videoclipe. De maneira rítmica e com imagens que remetem às sensações de múltiplos movimentos de câmera que aparecem de forma intercalada, *Bizarre Love Triangle* conta com uma diversidade de representações, cores e técnicas que fazem com que a sua realização fuja completamente de qualquer tipo de padronização que possa aprisionar o olhar.[16] Realizadores e espectadores estão livres para apreciar o que vai além de uma simples apresentação sonora da banda. Tão rico em recortes de imagens, detalhes e mixagem de técnicas, o videoclipe torna-se difícil de ser analisado sem uma observação atenta e integral. Trata-se também de um exemplo do que Arlindo Machado aponta como a melhor forma de

[16] Ver https://youtu.be/tkOr12AQpnU?si=UXAYagB5rxQwU8HS

conceituar a noção de "plano" no videoclipe: por meio de termos como "fragmento" e "dispersão" (Machado, 2000, p. 180).

Entre os grandes diretores de cinema que se aventuraram através da liberdade criativa do videoclipe durante as décadas de 1980 e 1990, podemos citar Martin Scorsese (realizador de *Bad* de Michael Jackson, lançado em 1987), Spike Lee (realizador de *Fight The Power* do grupo Public Enemy, lançado em 1989)[17] e Michel Gondry (realizador de *Human Behaviour* de Bjork, lançado em 1993). Um trabalho que precisa ser destacado nesta investigação é o de Spike Lee, sobre o qual vamos debater mais adiante, em outro tópico focado na dimensão política dos videoclipes.

Nas obras de Michel Gondry, podemos citar como exemplo o videoclipe *Hyperballad* (1996)[18], de Björk. Na cena inicial, observamos "um corpo inanimado de quem dorme um sono profundo" (Martins, 2017, p. 167). A partir desse corpo, surge a imagem de uma Björk mais tecnológica, que se transforma, transcendendo as barreiras humanas e caracterizando, assim, a experiência contemporânea que funde *technê* e *bios*. "Exorbitante e eufórica", Björk "torna-se a hiperbalada de uma vida estilhaçada, fragmentada em milhões de cópias, uma vida dessorada e esvaída em simulacros do corpo original, num processo de permanente hemorragia do sentido" (Martins, 2017, p. 167).

Assim, esse videoclipe pode representar como a ideia de um "prolongamento da vida humana" está relacionada ao mito de que a tecnologia é capaz de nos fazer ultrapassar as limitações biológicas da vida, mito que é alimentando constantemente pelo desejo humano de transpor estas barreiras. Ao retratar o corpo humano em sua integração com a tecnologia, Gondry é capaz de fundir a experiência do videoclipe com a experiência do ser humano na contemporaneidade (Martins, 2017). Além disso, as obras de Gondry nos ajudam a compreender as tendências da natureza híbrida característica da linguagem do videoclipe. "O diretor reconfigura expressões do cinema, da videoarte, das artes plásticas, do teatro e do videogame e incorpora em sua obra elementos de linguagem desses meios, ressignificando seus procedimentos de criação" (Faro, 2010, p. 12).

Uma tendência do videoclipe que deve ser elucidada é a inclusão de outros elementos sonoros, além da canção, que passaram a ser aceitos no videoclipe (Machado, 2000). Além da música, ambientações sonoras, ruídos e vozes passaram a ser incorporados nessa produção estética audiovisual. Outra tendência marcante do videoclipe é a descontinuidade. "Tudo muda na passagem de um plano a outro: a indumentária dos intérpretes, o lugar onde se ambienta a canção, a luz que banha a cena, o suporte material (filme ou vídeo de distintas bitolas) e assim por diante" (Machado, 2000, p. 180). Um

[17] https://youtu.be/mmo3HFa2vjg?si=H82DCQHFzrfVWmhX
[18] https://youtu.be/4x1icKp4MNc?si=JkcUs5I4PDoUPx5J

exemplo que podemos citar é o videoclipe *Say No Go*[19] do grupo De La Soul, lançado em 1989, cujo realizador é Mark Pellington (Machado, 2000). O ritmo da canção, a narrativa que ela traz consigo, as imagens intercaladas do grupo De La Soul, de danças e características de onde o rap nasceu e cresceu, ligadas principalmente aos aspectos socioculturais e ao contexto de resistência política que o gênero musical traz consigo, compõem uma experimentação estética que constitui um grande contributo para a época.

Entre as tendências da videoarte que foram incorporadas ao videoclipe, podemos citar o efeito caleidoscópio, a alteração da velocidade das imagens, bem como a sobreposição delas, a incrustação e a solarização (Faro, 2019). A incrustação no audiovisual pode ser definida como uma técnica de trucagem que "consiste em inserir uma imagem numa outra filmada separadamente (uma personagem num cenário, por exemplo). Anteriormente obtida por processos que utilizavam máscaras, é hoje simplificada pelo tratamento digital da imagem" (Journot, 2020, p. 115). Já a solarização pode ser definida como um processo, conhecido também como efeito Sabattier (em referência ao seu inventor), que "consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, que pode ser obtido basicamente através da rápida exposição à luz da imagem durante o seu processamento" (Itaú Cultural, 2017).[20]

Grande parte das tendências abordadas neste tópico, além de terem sido determinantes para a valorização do videoclipe enquanto objeto artístico, seguem presentes em seus processos criativos. A migração do videoclipe para a internet não representou um "declínio da produção", mas sim uma "mutação estética", que reconfigurou o gênero audiovisual segundo a dinâmica das plataformas digitais, como veremos adiante (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 52).

2.3.4 As plataformas digitais e o videoclipe

A internet se tornou o principal veículo de divulgação do videoclipe na atualidade, o que influenciou mudanças no seu processo criativo e também na sua forma de consumo (Nercolini & Holzbach, 2009). Nas últimas décadas, a "esmagadora maioria dos novos vídeos musicais são estreados na web" e os "conteúdos pré-existentes que tinham desaparecido da memória coletiva" ressurgem nas plataformas digitais, "oriundos de arquivos pessoais dos utilizadores" (Costa, 2014, p. 133). Este cenário "promissor" foi propiciado principalmente a partir da criação do YouTube em 2005, uma plataforma

[19] Ver https://youtu.be/QLoDIBwL2T4?si=xKRNXzD-SiwsGAhm
[20] Enciclopédia Itaú Cultural. (2017, March 1). *Solarização*. Itaú Cultural. https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3903/solarizacao

inovadora que possibilitou o acesso gratuito a vídeos em circulação na internet (Nercolini & Holzbach, 2009).

A MTV, enquanto principal veículo de circulação dos videoclipes, vinha perdendo a audiência que estava interessada em novidades musicais, como vimos anteriormente, adquirindo novos contornos que deixaram o videoclipe em "segundo plano" (Nercolini & Holzbach, 2009). Com os jovens migrando da televisão para a internet, mais dinâmica e atrativa, na qual o usuário desempenha um papel mais ativo no processo de comunicação, o potencial do YouTube despertou o interesse de produtoras como a Universal Music Group (Gomes, 2019).

A Universal Music Group decidiu investir no YouTube para divulgar os videoclipes de seus artistas, de "forma livre e sem a necessidade de obedecerem a tantos protocolos como na televisão", criando um canal de divulgação dentro do próprio YouTube, no qual seus artistas seriam capazes de publicar os seus videoclipes, facilitando assim a procura dos fãs por novidades musicais (Gomes, 2019, p. 32) Assim, nasceu o Vevo, canal da Universal Music Group no YouTube, criado em 2006, despertando novamente o interesse do público nos videoclipes, através de uma "plataforma fixa de exposição que qualquer utilizador pudesse aceder a qualquer altura de forma rápida e imediata" (Gomes, 2019, p. 32).

O YouTube também criou condições para que novos artistas pudessem divulgar os seus trabalhos, trazendo mais novidades musicais para os seus usuários. Uma característica importante do YouTube é justamente o fato de que constitui uma rede social na qual há partilha de vídeos amadores por parte de seus usuários (Gomes, 2019, p. 32). Além disso, o YouTube é considerada uma plataforma de fácil acesso neste contexto digital, pois foi elaborado com uma interface simples de ser manuseada, permitindo que vídeos de diversos segmentos sejam postados sem custo e, até o presente momento, sem limite quantitativo (Burgess e Green, 2009).

É importante lembrar que o uso da internet gerou novas perspectivas para o mercado musical com a entrada de artistas que emergem de diversos contextos. Neste cenário de convergência mediática, as formas de consumo musical estão em constante transformação. O acesso aos meios técnicos de produção de baixo custo também foi fundamental para a entrada dos artistas independentes no mercado musical. Em sua maioria, estes artistas estabelecem o primeiro contato com o público através da internet (Zanetti & Belo, 2012).

Além de impactar de forma significativa o mercado musical, o uso da internet trouxe novas perspectivas ao videoclipe, fazendo com que o seu "potencial artístico" ressurgisse e voltasse a despertar o interesse do público e das próprias gravadoras (Gomes, 2019, p. 33). Os videoclipes produzidos por grandes gravadoras deixam então de ser os únicos em circulação no meio digital. Na atualidade,

videoclipes improvisados, produzidos com poucos recursos financeiros, que não exigem câmeras profissionais ou roteiros específicos desenvolvidos por profissionais do ramo, passaram a ser encontrados pelo público com mais frequência. Um exemplo de sucesso é o da cantora brasileira MC Loma, que se tornou famosa após lançar dois sucessos no YouTube, como podemos ver neste trecho publicado pelo jornal *Diário de Pernambuco*:

> Gravado dentro de um guarda-roupa, com o microfone de um celular e um instrumental encontrado no YouTube. Esse foi o processo caseiro da produção de Meu Ritmo, música responsável por tornar a pernambucana MC Loma, de 15 anos, o mais novo viral da internet. A repercussão que a canção de apenas um minuto ganhou na internet estimulou a criação de um sucesso ainda mais estrondoso: Envolvimento, cujo vídeo acumula quase dois milhões de visualizações no YouTube. (Bento, 2014)[21]

As inúmeras possibilidades de interação na internet modificam a relação entre o videoclipe e o público-alvo. Além do fato de que o usuário agora tem fácil acesso ao videoclipe, sendo capaz de assisti-lo quando e quantas vezes quiser, surge uma "infinidade de *spoofs*" nas plataformas digitais, que são vídeos criados pelos próprios fãs que (re)interpretam canções e videoclipes, dando um "toque pessoal" ao conteúdo (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 53). Esses vídeos já estão consolidados na internet, assim como os vídeos de apresentações ao vivo, que voltaram a ser utilizados como videoclipes por parte das gravadoras e que também podem ser (re)criados pelos próprios fãs. Alguns fãs, por exemplo, optam por intercalar as imagens das apresentações ao vivo com outros tipos de vídeos de aparições públicas e fotografias, adicionam as letras de música, entre outros recursos. "Tantas versões dificilmente seriam veiculadas na íntegra na televisão, mas não encontram barreiras na internet" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 53)

As interações e compartilhamentos que acontecem pela internet reconfiguram a natureza formal da experiência do videoclipe, pois o indivíduo não se relaciona apenas com as dimensões sonoras e visuais, como também com outras dimensões que surgem através da relação entre os usuários das plataformas digitais (Zanetti & Belo, 2012). Uma característica marcante do videoclipe na internet é a ampla capacidade que estes vídeos têm de serem reproduzidos pelos próprios usuários, o que acontece através do acesso ao YouTube, do compartilhamento em redes sociais como Facebook, Instagram e WhatsApp, entre outras formas de envio de conteúdo. Agora, a reprodução do videoclipe é realizada pelo próprio público, que faz também a sua mediação (Siqueira, 2010).

[21] Ver https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/01/nao-ligo-para-fama-nem-dinheiro-so-quero-me-divertir-diz-a-pernamb.html

É importante ressaltar que, embora o público tenha um papel significativo na circulação dos videoclipes na internet e na "construção identitária" dos artistas, "não há uma liberdade total, pois as gravadoras lutam para limitar a divulgação feita pela audiência" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 53). O "poder de atuação" dos fãs é tão amplo que o videoclipe deixa de ser um mero "objeto" para se tornar uma "prática". Assim, os videoclipes passam a ser "produtos culturais inacabados, que podem ser reinterpretados e recriados" (Nercolini & Holzbach, 2009, p. 53).

A mobilidade é uma característica que não está no próprio videoclipe, mas que o impacta significativamente, pois está relacionada aos seus meios de reprodução. É através desta especificidade que o videoclipe ganha acesso ilimitado, podendo ser reproduzido repetidamente, com a possibilidade de pausa e compartilhamento por parte dos usuários (Siqueira, 2010). A mobilidade realça a "sensibilidade estética" das imagens que constituem o videoclipe que, em um contexto urbano por exemplo, torna-se capaz de consolar e acompanhar o trajeto cotidiano percorrido pelos jovens, propiciando familiarização com o conteúdo e criando "comunidades" no meio digital (Siqueira, 2010). Uma série de videoclipes, voltados para "diferentes e contemporâneas manifestações culturais urbanas jovens", surge desta interação com a metrópole (Siqueira, 2010, p. 46). "São filmes curtos, narrativos ou não, que representam e reforçam imagens sobre jovens e seus grupos vivendo em cidades. São materializações visuais das músicas massivas ou populares que carregam" (Siqueira, 2010, p. 46).

Atualmente, o videoclipe já não é mais uma adaptação que migra de uma mídia convencional para outra. Ele passou a ser produzido justamente para a internet, levando em consideração todas as ferramentas disponíveis para a sua promoção e compartilhamento nas plataformas digitais (Nercolini & Holzbach, 2009). Através da internet, o videoclipe adquiriu mais liberdade criativa, com a linguagem híbrida e a experimentação estética audiovisual que o caracterizou desde o início do seu processo de consolidação enquanto gênero televisivo. Em contexto digital, o videoclipe proporciona uma maior interatividade com os artistas e o "público-alvo", abrindo espaço também para que outros trabalhos compatíveis ao que está sendo assistido pelo usuário apareçam como sugestão em listas de reprodução que são oferecidas pelo próprio YouTube, por exemplo, o que é algo característico da funcionalidade das plataformas por onde ele circula (Zanetti & Belo, 2012).

2.4 Estética e política: o videoclipe como espaço de contestação

A dimensão política do videoclipe está profundamente conectada à maneira como a cultura de massas articula discursos de poder e resistência. Como discutido ao longo deste trabalho, a cultura

popular, embora frequentemente deslegitimada por associações com o efêmero e o superficial, constitui um espaço central para a construção de narrativas identitárias e de práticas contra-hegemônicas (Eco, 1964/2015; Gomes, 2019). Sua potência não reside apenas na visibilidade que oferece a determinadas expressões culturais, mas sobretudo na disputa simbólica que mobiliza, o que Hall (2003) reconhece como um campo de embate entre significações dominantes e subalternas.

Da mesma forma que o videoclipe, enquanto gênero televisivo, foi constituído a partir de práticas excludentes, a indústria fonográfica como um todo, incluindo o rádio e as gravadoras musicais, operou com base em lógicas marcadas por exclusões de raça, gênero e classe. A MTV, por exemplo, ao definir o que seria legitimado como videoclipe, também delimitava o que poderia compor o cânone da cultura audiovisual dominante. Como aponta Mittel (2004, p. 19), as escolhas editoriais da emissora eram, antes de tudo, "decisões políticas". Essas escolhas não eram neutras: estavam ancoradas em concepções normativas de gosto, valor estético e identidade, que reiteravam privilégios e invisibilizavam outras formas de expressão.

A alegação de que a MTV priorizava o rock, por exemplo, oculta as raízes negras do próprio gênero. Como lembra o artista português de ascendência cabo-verdiana Xullaji, em entrevista ao *Diário de Notícias* (2024), "para cada Elvis Presley, há muitos músicos negros que ficaram no esquecimento e morreram na miséria" (Almeida, 2024).[22] Essa lógica de apagamento e apropriação não é exclusiva do rock. No Brasil, a bossa nova foi promovida como símbolo da identidade nacional por meio de um projeto estético e político articulado por elites culturais e pelo Estado, enquanto o samba e os músicos negros eram sistematicamente marginalizados, como demonstram os levantamentos do Projeto Querino (2022).[23] Nos Estados Unidos, o grupo Boyz II Men, formado por artistas negros, foi confinado às rádios de rap, R&B e soul, ao passo que bandas brancas como N'Sync e Backstreet Boys, que emulavam sua sonoridade, foram alçadas ao *status* de pop *mainstream*. A série documental *This Is Pop* (2021, Netflix) revela como essas dinâmicas operam, destacando relatos dos próprios integrantes sobre a forma como as suas contribuições foram apropriadas sem o devido reconhecimento.[24]

Essas práticas não são isoladas nem restritas ao universo musical ou televisivo, mas fazem parte de um cenário mais amplo de exclusão e invisibilização que atravessa as dinâmicas da cultura midiática. Neste tópico, analisamos como o videoclipe, enquanto linguagem e formato inserido nesse contexto, pode tanto reproduzir lógicas de poder historicamente estabelecidas quanto tensioná-las, abrindo espaço

[22] https://www.dn.pt/1427297889/por-cada-elvis-presley-ha-muitos-musicos-negros-que-ficaram-no-esquecimento-e-morreram-na-miseria/

[23] Ver https://projetoquerino.com.br/podcast-item/chove-chuva/

[24] Ver https://www.netflix.com/pt/title/81050786

para novas formas de enunciação. O objetivo é evidenciar como as mídias atuam não apenas como veículos de circulação simbólica, mas também como potenciais espaços de contestação e ressignificação dessas imagens e discursos.

A presença dos videoclipes de Michael Jackson na programação da MTV – primeiro artista negro a ter seus vídeos exibidos pelo canal – constitui um exemplo emblemático das disputas por legitimidade no campo da cultura audiovisual (Mittell, 2004). Como apontado anteriormente, esse episódio evidencia as barreiras seletivas impostas pela emissora em seus primeiros anos, ao mesmo tempo em que mostra como as pressões externas e a força simbólica da imagem podem redefinir as políticas de programação. A entrada de Michael Jackson no circuito *mainstream* não rompeu, por si só, com as exclusões estruturais, mas tornou visíveis os limites e as possibilidades do videoclipe como instrumento de contestação política. Esse potencial é aprofundado por autoras como Baptista (2013) e Gomes (2019), que destacam a dimensão política do videoclipe em disputas sociais, éticas e estéticas.

Baptista (2013) aponta que, embora a retirada de certos videoclipes tenha provocado queda na audiência da MTV, a decisão também expressava uma tentativa de responsabilização frente a conteúdos que sexualizavam a mulher, reforçavam estereótipos sobre grupos racializados ou tratavam de forma banal o consumo de drogas. Essa crítica, segundo a autora, está diretamente vinculada à preocupação com o público jovem, que consumia esses materiais em larga escala. A análise de Gomes (2019) amplia esse olhar ao explorar a performance videográfica de artistas como Beyoncé, David Bowie, Madonna, Michael Jackson e Pabllo Vittar. Para a autora, esses artistas "desenvolveram uma linguagem bastante performática e utilizaram a sua posição mediática e a sua arte para referir e explorar temas com relevância a nível de discussão política e social" (Gomes, 2019, p. 6). Ao mobilizar estéticas marcadas pela expressividade e pelo confronto simbólico, esses videoclipes deixam de ser apenas entretenimento e passam a ocupar um lugar estratégico na produção de discursos críticos.

Como enfatiza Gomes (2019, p. 11), essa articulação entre performance artística e intervenção política revela-se uma forma eficaz de enfrentamento simbólico, ao dar visibilidade às "temáticas de natureza política e interventiva" que tensionam normas e hegemonias culturais. O ativismo, nesse sentido, passa a integrar a própria materialidade da imagem, convocando o espectador a um envolvimento mais empático e reflexivo, principalmente quando as performances carregam traços autobiográficos, inserindo subjetividades divergentes na paisagem midiática dominante (Gomes, 2019).

Um exemplo que ajuda a elucidar a dimensão política do videoclipe, especialmente no período em que os primeiros videoclipes de rap passaram a integrar a programação da MTV, é *Fight the Power* (1989), dirigido por Spike Lee. A música do grupo Public Enemy foi criada originalmente para a trilha

sonora do longa-metragem *Do The Right Thing*, também realizado por Lee no mesmo ano. O filme retrata a realidade no Brooklyn, em Nova Iorque (Estados Unidos), no final da década de 1980, desconstruindo estereótipos e formulando críticas de ordem cultural, econômica, social e política. No videoclipe de *Fight the Power*, Spike Lee conta com o apoio da comunidade local para fazer uma "justaposição" da Marcha em Washington, que aconteceu em 1963 (Lee, 1989).

Em 29 de abril de 1989, dia da gravação de *Fight The Power*, aconteceu a Marcha dos Jovens para Acabar com a Violência Racial, que é retratada no videoclipe. A ideia do realizador foi levantar um questionamento importante através da Marcha, do seu filme e do videoclipe produzido: "o quanto mudou, se é que houve alguma mudança, desde 1963 até aos dias de hoje, em 1989?" (Lee, 1989).[25] No dia da gravação, o *rapper* Chuck D do grupo Public Enemy fez a seguinte afirmação: "este filme é uma declaração e este vídeo também será uma declaração". Para traduzirmos essa fala, podemos ressaltar que o termo "statement" pode significar afirmação, declaração e expressão. Assim, tanto o filme de Spike Lee quanto o videoclipe podem ser considerados uma forma de manifestação política e expressão artística para o fim da violência sofrida por pessoas racializadas.

Durante o videoclipe, é possível observar a mobilização da população no espaço escolhido para a gravação. Os *rappers* se manifestam através da canção, andando pela manifestação ou no palco do evento. A comunidade participa nas ruas, e até mesmo de suas casas, engajada pela música. Spike Lee utiliza técnicas de filmagem e montagem que valorizam a cultura negra e que enfatizam ainda mais a sensação de que é preciso lutar contra o poder opressor. Em um momento do videoclipe, vemos duas gravações: uma em que aparece Elvis Presley e, logo em seguida, dois homens que cavalgam em um filme de *western*, provavelmente um deles é John Wayne. Neste momento, Public Enemy faz uma crítica com a letra da música: "Elvis era um herói para a maioria/Mas ele nunca significou nada para mim, veja/Da direita, racista, que otário ele era/Simples e puro/Fodam-se ele e John Wayne", sendo este o único momento em que aparecem imagens gravadas de fora da manifestação.

Outro exemplo significativo do uso político do videoclipe é *Vida Loka Parte II*, do grupo de rap brasileiro Racionais MC's. Lançado em 2004 e dirigido por Kátia Lund e Mano Brown, o videoclipe se consolidou como um poderoso instrumento de comunicação, denúncia e conscientização social por meio da arte. Quase duas décadas após sua estreia na televisão, o videoclipe permanece ativo na plataforma digital YouTube, onde segue sendo assistido, comentado e reinterpretado por diferentes gerações de espectadores. Para Santos e Mendonça (2019), trata-se de um exemplo emblemático de videoclipe que

[25] Ver https://youtu.be/e00Df5XnQII?si=1QJ_hV6YT78D1P4O

adquire função documental, pois informa, denuncia e preserva memórias de um contexto social marcado pela violência e pela exclusão. Nas palavras dos autores:

> Tendo sido considerado pela ONU o bairro mais violento do mundo nos anos 1980 e 1990, por apresentar índices de homicídios comparáveis aos de países em guerra civil, a infância de uma criança no Capão Redondo nessas décadas não deveria, certamente, trazer qualquer cor. (Santos & Mendonça, 2019, p. 59)

Martins (2014) também destaca o potencial crítico de *Vida Loka Parte II*, apontando que tanto o roteiro do vídeo quanto a narrativa da letra abordam de forma direta "a questão da inserção na vida do crime do jovem negro e de baixa renda, com proeminente teor crítico" (Martins, 2014, p. 155). No entanto, a autora observa que interpretações reducionistas – muitas vezes incentivadas pela cobertura midiática – acabaram por rotular o videoclipe como apologia ao crime, distorcendo sua dimensão crítica e apagando o contexto de desigualdade denunciado pela obra.

O fato de que as plataformas digitais ampliam o espaço de circulação dos videoclipes também é relevante para a liberdade criativa dos artistas, que passam a produzir conteúdos mais direcionados ao seu público, abordando temas como o racismo e a LGBTQIA+fobia por meio da arte (Gomes, 2019, pp. 32-33). Um exemplo analisado por Gomes é o videoclipe *Indestrutível*[26] (2018), de Pabllo Vittar, que transforma sua trajetória pessoal em uma performance política ao expor as violências sofridas na adolescência por ser LGBTQIA+. Segundo a autora, influenciado pela liberdade performática da cultura *drag* – descoberta por Pabllo através do programa *RuPaul's Drag Race* –, o artista encontra na arte uma forma de expressão e resistência. Para Gomes (2019), o videoclipe afirma-se como espaço de luta e expressão identitária no ambiente midiático e um dos gestos simbólicos mais marcantes do videoclipe é a cena em que Pabllo "retira sua máscara de *drag*, assumindo-se tal como é" (Gomes, 2019, p. 53).

Artistas independentes ou vinculados às grandes gravadoras encontram, no contexto digital, a oportunidade de se posicionar politicamente e contribuir para a luta por justiça social em favor de comunidades historicamente marginalizadas, correndo menos risco de "censura". Um dos fatores apontados por Gomes (2019, pp. 32–33) para essa mudança é que "existe uma menor probabilidade de o conteúdo publicado nestas plataformas acabar censurado mesmo que este gere alguma situação polêmica". Isso proporciona aos artistas – e, por extensão, aos seus videoclipes – "uma perspectiva

[26] Ver https://youtu.be/O8B72HzTuww?si=AGWoGIaYADzUve8O

muito mais ousada e sem possíveis medos de assumir um lado mais interventivo e político" (Gomes, 2019, p. 33).[27]

Outro exemplo expressivo dessa atuação política e estética no campo audiovisual é o videoclipe *A Coisa Tá Preta*, do artista brasileiro Rincon Sapiência, analisado por Santos e Mendonça (2020). Os autores interpretam a obra como uma produção "pós-moderna", capaz de "ressignificar a expressão" que dá título à música e de agregar "novas cores, movimentos, ritmos, cenários e demais signos" à representação da negritude e da juventude periférica (Santos & Mendonça, 2020, p. 10). Nesse processo, o videoclipe se afasta dos signos de violência e desesperança que marcaram outras produções do rap paulistano nas décadas anteriores e aposta em uma construção imagética que reforça o "orgulho" e a "identidade" negra (Santos & Mendonça, 2020). Ao iniciar e encerrar com uma "vista panorâmica do bairro de Arthur Alvim", por exemplo, a obra traduz visualmente uma ideia de pertencimento e valorização da periferia, em que dançar, sorrir e ocupar o espaço ganham centralidade (Santos & Mendonça, 2020, p. 11). Como apontam os autores, essa estética não apenas amplia as possibilidades de representação, como também colabora para que a própria periferia passe a "ter de si mesma" uma "nova visão", incorporando ao seu imaginário social outras formas de se ver e de se narrar (Santos & Mendonça, 2020, p. 11).

Entre os primeiros videoclipes de rap produzidos em Portugal, *Norte-Sul* (1993)[28], de General D e Sofia, e *Nadar* (1994)[29], do grupo Black Company, se destacam por explicitarem desde o início o potencial político do formato. *Norte-Sul* foi criado especialmente para o programa televisivo *Pop Off*, sendo reconhecido como o primeiro videoclipe de rap exibido na televisão portuguesa (Varela, 2020). Filmado no bairro do Miratejo, o vídeo se inicia com a emblemática frase de Martin Luther King Jr. – *"I still have a dream"* (em português, "eu tenho um sonho") – sinalizando de imediato o seu engajamento político. As imagens intercalam cenas de dança, protestos e materiais gráficos ligados ao movimento negro em Portugal, projetando o rap como uma linguagem capaz de articular denúncias e vivências periféricas, até então pouco visibilizadas nas mídias tradicionais (Nardini & Macedo, 2025).

Já o videoclipe de *Nadar*, do Black Company, tornou-se um marco não só pela sua difusão, mas também pela forma como atravessou o campo musical e dialogou com outras frentes de ativismo. Único vídeo produzido para a coletânea *Rapública* (1994), a canção teve trechos apropriados por campanhas em defesa do Vale do Côa, como no slogan "as gravuras não sabem nadar" (Correia, 2020). O videoclipe

[27] Conforme explica Gomes (2019), Pabllo Vittar utiliza a designação feminina quando está em performance como *drag queen* e a masculina fora dessa personagem.
[28] Ver https://youtu.be/-_Si9GFNzC4?si=_4kYiM-c1LxIx8Iu
[29] Ver https://youtu.be/xL4cUqpQ9nE?si=EWIdZAM7umW4Kiat

apresenta referências explícitas à cultura urbana do Miratejo e, ao circular em emissoras de televisão, colocou em cena corpos, paisagens e discursos que costumavam ser excluídos do espaço midiático. A escolha por representar o cotidiano periférico e o uso de uma estética associada ao Hip Hop reafirmam o videoclipe como uma ferramenta de expressão política e como espaço de resistência simbólica (Nardini & Macedo, 2025).

No YouTube, é possível encontrar "vários videoclipes de rap crioulo com mais de um milhão de visualizações" (Raposo, Varela, Simões & Campos, 2021, p. 283). Estes trabalhos são produzidos por *rappers* que, em sua maioria, "nasceram e/ou foram socializados em Portugal, pertencem às classes populares, vivem em bairros rotulados como 'problemáticos' às margens de Lisboa e são descendentes de famílias oriundas de países africanos que foram outrora colônias portuguesas, principalmente de Cabo Verde" (Raposo et al. 2021, p. 270). Através de seus trabalhos, esses *rappers* "contrariam a imagem benevolente de um Portugal multicultural, tolerante e livre de discriminação incentivada pelos discursos oficiais, confrontando criticamente o legado do colonialismo e a sua conexão com processos mais amplos de exclusão" (Raposo et al., 2021, p. 270).

Entre os videoclipes de rap crioulo disponibilizados no YouTube, podemos citar o videoclipe da canção *Sem Mimos*[30] do artista Ne Jah, publicado na plataforma digital em 2012, que atualmente conta com mais de cinco milhões de visualizações. Outro exemplo que podemos citar é o do videoclipe da canção *Tempo Antigo*[31] do artista Apollo G, publicado na plataforma digital em 2018, que atualmente conta com mais de vinte e cinco milhões de visualizações (Raposo et al., 2021). Sobre esses videoclipes, Raposo et al. (2021) escrevem que:

> Ao vincularem uma estética insurgente que se utiliza em seus corpos e territórios racializados, eles reinventam uma negritude e africanidade oposta aos discursos de teor lusotropicalista do Estado português que alegorizam as desigualdades e violências que recaem sobre eles. A postura desafiadora com que se exibem a si próprios colide de frente com os discursos institucionais celebradores de uma sociedade portuguesa ontologicamente harmônica e tolerante que higieniza processos de violência passados e presentes (Araújo, 2013). (Raposo et al., 2021, p. 284)

A potência política do videoclipe se evidencia tanto em sua circulação televisiva, como vimos nos exemplos pioneiros, quanto nas dinâmicas atuais das plataformas digitais. No YouTube, o alcance massivo, a possibilidade de comentários, compartilhamentos e reapropriações ampliam sua força

[30] Ver https://youtu.be/uCsjW7em_wE?si=NzXMjaPFyEW_WQx1
[31] Ver https://youtu.be/CdwpnmYQ9X8?si=AQ_g8p-HepaP9bmG

discursiva e simbólica (Siqueira, 2010). Os videoclipes deixam de ser apenas produtos audiovisuais para se tornarem documentos de denúncia, ferramentas de afirmação identitária e espaços de disputa de memória e narrativa (Gomes, 2019). Sua recepção pelo público também se transforma conforme o meio: enquanto na televisão sua presença já configurava um gesto de ruptura, nas plataformas digitais sua mobilidade, reprodutibilidade e potencial de interação tornam sua função política ainda mais expressiva (Siqueira, 2010; Gomes, 2019). Consolidando-se como uma linguagem artística híbrida, o videoclipe expressa modos de resistência que serão aprofundados no próximo capítulo, dedicado às articulações entre videoclipe, memória e ativismo.

3 Migrações, narrativas de resistência e ativismos

"Há ideias e formas de pensar que carregam as sementes de vida, e há outras, talvez profundamente enraizadas em nossas mentes, que carregam as sementes de uma morte generalizada. Nossa medida de sucesso em reconhecer esses tipos e em nomeá-los, tornando possível seu reconhecimento coletivo, pode ser, literalmente, a medida do nosso futuro".

Raymond Williams – *Culture and Society* (1958, p. 338)

3.1 Narrativas pós-coloniais e lutas de resistência

3.1.1 Desconstruir a ideia de "mundo moderno"

Como explicado anteriormente, a inserção das questões críticas de "raça" na pauta dos Estudos Culturais configurou-se como a segunda grande interrupção neste campo do saber (Hall, 1992). Em ordem cronológica, destacam-se algumas obras relevantes lançadas pelo CCCS, já mencionadas anteriormente nesta tese, como *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law & Order* (1978) e *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70's Britain* (1982). Na década de 1990, Paul Gilroy, um dos precursores desses estudos críticos em Birmingham, publicou o livro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993). Um dos objetivos de Gilroy ao escrever esta obra, foi explicar a seus estudantes como "as experiências do povo negro faziam parte da modernidade abstrata que eles achavam tão intrigante" (Gilroy, 1993/2001, p. 27). Em suas reflexões teóricas, o autor evidencia a ausência de uma preocupação sistemática com o conceito de "raça" em textos sobre a modernidade, apesar de a escravização ter sido "parte integrante da civilização ocidental", o que revela uma profunda "cumplicidade entre a razão racializada e o terror da supremacia branca" (Gilroy, 1993/2001, p. 28).

Como "razão primordial" para escrever o livro, o autor enfatiza "a luta para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual", atributos que foram negados pelo racismo moderno (Gilroy, 1993/2001, p. 40). Para isso, o autor contesta narrativas hegemônicas e apresenta contribuições das produções científicas de intelectuais negros. Entre eles, destaca-se Frederick Douglass, cuja autobiografia relata sua experiência como pessoa escravizada. Nascido nos Estados Unidos. Frederick Douglass conseguiu fugir da escravização ainda jovem e dedicou-se à luta abolicionista e à defesa dos direitos civis, deixando um importante legado ao mundo. De acordo com Cristina Roldão, o pensamento de Frederick Douglass pode

ser compreendido como uma "contranarrativa do projeto iluminista, pela sua incompletude e contradição, mas sendo ao mesmo tempo parte da experiência moderna" (Roldão, 2023, p. x).

Assim como Paul Gilroy, Homi Bhabha também enfatiza que é politicamente crucial debater sobre os impactos da "raça" e do colonialismo nas sociedades contemporâneas (Bhabha, 1998; Gilroy, 1993/2001). Para tal, é fundamental evidenciar e refletir sobre histórias que foram invisibilizadas em narrativas do período que é conhecido como modernidade, mostrando como a ideia de "raça" foi articulada para produzir sujeitos racializados.

No contexto dos Estudos Culturais no Reino Unido, Gilroy (1993/2001, p. 40) enfatiza a necessidade de irmos além da "perspectiva etno-histórica" centrada na "literatura e história inglesas" e na política ascendente da Nova Esquerda. Ele sugere que esses elementos devem ser entendidos dentro de "tradições europeias mais amplas e modernas de pensar a cultura" (Gilroy, 1993/2001, p. 40). Neste sentido, é fundamental questionar o espaço que essas perspectivas culturais dedicam às imagens dos "outros" racializados, vistos como objetos de conhecimento, poder e crítica cultural (Gilroy, 1993/2001, p. 40). O autor ainda aponta para a influência de conceitos como "beleza", "gosto" e "juízo estético" nesse contexto, mostrando que eles também moldam a crítica cultural contemporânea que, segundo Gilroy (1993/2001, pp. 43-44), deveria se libertar das tradições europeias hegemônicas de compreensão cultural. Como veremos mais adiante, as "doutrinas estéticas europeias modernas" frequentemente apelam à particularidade nacional, revelando como o conceito de "raça" permeia a produção cultural (Gilroy, 1993/2001, p. 44).

Segundo Gilroy (1993/2001), é preciso "rastrear as origens dos sinais raciais" na história, na estética e na filosofia europeia construídas a partir de elementos que, juntos, formam o que seria uma ideia de cultura – homogeneizante, civilizatória e excludente. Em um território continental com múltiplas culturas, o nacionalismo e a definição de identidades se esbarram na construção de algo em comum que viria legitimar a exploração e escravização dos povos. Isso revela as "aspirações da modernidade ocidental" e a necessidade da crítica ao lugar do Iluminismo nesta construção" (Gilroy, 1993/2001, p. 44).

Quijano (2000/2019, p. 202) explica que "a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem registro histórico antes da América". Segundo o autor, tal ideia foi construída com base em supostas diferenças entre as estruturas biológicas de "conquistadores e conquistados" e influenciou a formação das relações sociais na América, produzindo "identidades sociais historicamente novas", como as de "indígenas", "negros" e "mestiços", além de propiciar a redefinição de outras (Quijano, 2000/2019, p. 202). Ainda de acordo com o autor: "termos como 'espanhol', 'português' – e, mais tarde, 'europeu' –,

que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, passaram a ter também conotação racial" (Quijano, 2000/2019, p. 202). É pertinente ressaltar que, como explica o autor, as relações sociais que foram formadas seguindo a hierarquização racial eram relações de dominação, estabelecendo assim um padrão colonial que se impunha sobre as populações locais. Ainda de acordo com o autor:

> A posterior constituição da Europa como uma nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu sobre o restante do mundo levaram à formulação da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e, com ela, à elaboração teórica da ideia de raça como a naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não europeus. Historicamente, isso significou uma nova forma de legitimar antigas ideias e práticas de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. (Quijano, 2000/2019, p. 203)

Para Gilroy (1993/2001, p. 34), "ideias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural são fenômenos tipicamente modernos com implicações profundas para a crítica cultural e história cultural". Segundo o autor, esses fenômenos "se materializaram com as transformações revolucionárias do Ocidente aos final do século XVIII e início do XIX e envolviam tipologias e modos de identificação inéditos" (Gilroy, 1993/2001, p. 34). "Qualquer desvio para uma condição pós-moderna não deve, porém, significar que o poder manifesto dessas subjetividades modernas e os movimentos que elas articularam tenham sido deixados para trás" (Gilroy, 1993/2001, p. 34).

Quando Gilroy (1993/2001, p. 109) reflete sobre a escravização e o "projeto iluminista", menciona a "primeira grande onda de escritores e pensadores da modernidade", entre os quais estão "Goethe, Hegel, Marx, Stendhal e Baudelaire, Carlyle e Dickens, Herzen e Dostoiévski". Em suas críticas, além de apontar o "centralismo europeu", Gilroy (1993/2001) destaca que a visão de modernidade defendia uma "ruptura absoluta com o passado", como se isso fosse efetivamente possível. Acrescenta ainda que o "eu moderno" idealizado por alguns pensadores, em "unidade íntima" com o ambiente moderno, negava a possibilidade de que sua especificidade consistisse em "ser ele uma entidade necessariamente fraturada ou compósita" (Gilroy, 1993/2001, pp. 109-110).

Ainda sobre os contributos de Paul Gilroy, podemos citar outros autores utilizados para fundamentar suas críticas, como Sander Gilman que:

> Mostra muito bem que a figura do negro aparece de formas diferentes nas estéticas de Hegel, Schopenhauer e Nietzsche (entre outros) como sinalizador para momentos de relativismo cultural e para

> apoiar a produção de juízos estéticos de caráter supostamente universal para diferenciar, por exemplo, entre música autêntica e, como diz Hegel, "o barulho mais detestável". (Gilroy, 1993/2001, p. 45)

Outro trabalho discutido por Paul Gilroy é o de Marshall Berman que, em *All that is solid melts into air* (1983), ignora as questões raciais e de gênero. Segundo Gilroy (1993/2001), "a possibilidade de que o sujeito moderno possa ser situado em configurações historicamente específicas e inevitavelmente complexas de individualização e corporificação – negro e branco, macho e fêmea, senhor e escravo – não é contemplada" (p. 110). Ainda conforme o autor, Berman (1983) sustenta que "os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras de geografia e etnia, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia", sugerindo uma suposta união universal da humanidade (Gilroy, 1993/2001, p. 110). Para Gilroy, entretanto, a experiência moderna é muito mais complexa do que essa formulação permite compreender. Berman (1983) até reconhece a existência de formas culturais ligadas às experiências de vida de pessoas racializadas, chegando a atribuir a esse reconhecimento um "valor positivo". Contudo, logo as dilui em uma imagem genérica da classe trabalhadora, o que o impede de "virar a chave" de seu pensamento crítico:

> Não é de admirar que Berman fale daqueles que emergem das ruínas do South Bronx como "heróis da classe trabalhadora", como se sua associação ou filiação a uma classe trabalhadora identificável e coesa fosse um fato auto-evidente que, de alguma maneira, confirmasse sua percepção dos efeitos centrípetos da modernidade. (Gilroy, 1993/2001, p. 182)

A partir dessas breves reflexões, podemos dizer que, a aproximação teórica das questões raciais é fundamental para compreender a nossa contemporaneidade e debater sobre justiça social. Na construção do pensamento iluminista e dos escritos sobre a modernidade, Gilroy (1993/2001) constata a ausência de pluralidade nas narrativas e busca preencher lacunas através da crítica ao colonialismo, ao capitalismo e ao racismo, que estão intimamente ligados. O autor vê falhas irônicas de alguns intelectuais que, mesmo sendo abolicionistas, acreditavam que a conclusão do projeto iluminista seria a solução para os problemas que existem na própria modernidade.

No prefácio da obra *Os condenados da terra* (1961/2023), Inocência Mata discorre sobre a pertinência de se ler Frantz Fanon na atualidade e sobre os estudos pós-coloniais. Segundo a autora, trata-se de um campo que busca romper com as "noções essencialistas de identidade" e promover uma "(re)leitura do colonialismo a partir de paradigmas que consideram experiências de alteridade, racializadas e culturalizadas, nas sociedades contemporâneas no jogo social e político das relações de

poder" (Mata, 2015, pp. 13–14). Para Mata (2015), textos como os de Edward Said e Frantz Fanon são considerados referências centrais nesses estudos, pelo trabalho que realizaram ao cruzar epistemologias e incentivar a ação política por meio da reflexão crítica. Gayatri Spivak também é considerada uma referência nesse âmbito, especialmente por sua obra *Pode a subalterna tomar a palavra?* (1988/2021). Embora a própria autora tenha afirmado que o texto não trata diretamente do colonialismo, sua reflexão incide sobre a *agency* – capacidade de ação. Ou seja, sobre a possibilidade de atuação política e discursiva por parte de sujeitos historicamente silenciados.

Em sua obra, Spivak (1988/2021, p. 20) critica a suposta transparência na produção de conhecimento feita por intelectuais pós-estruturalistas, como Michel Foucault e Gilles Deleuze, com os quais a autora opta por ter um "diálogo amigável". Na perspectiva da autora, estes intelectuais – considerados por ela "intelectuais radicais hegemônicos" – que procuram desconstruir a narrativa iluminista e do sujeito cartesiano, afirmam transparência para falar e escrever sobre grupos marginalizados e, por acreditarem que "podem falar" por eles, reafirmam uma posição de superioridade (Spivak, 1988/2021, p. 20). Assim, a autora debate a noção de sujeito, reforçando que a/o subalterna/o é o sujeito que precisa tomar a palavra, pois não pode falar por si mesmo. Autores como Foucault e Deleuze parecem ignorar a violência epistêmica do imperialismo ao proporem a noção de um sujeito transparente, capaz de produzir conhecimento falando e escrevendo sobre "a/o outra/o". "Construir a subalterna como objeto de conhecimento significa, deste ponto de vista, fazer parte das estruturas de poder que a silenciam" (Spivak, 1988/2021, p. 11).

Para Spivak (1988/2021), Jacques Derrida é um intelectual que estabelece um contraponto, ao criticar esse mecanismo característico do pensamento europeu hegemônico, que produz a alteridade e se constitui enquanto sujeito soberano. Segundo a autora, "a subalterna, como insiste recorrentemente, não é 'a outra' e, muito menos, a outra absoluta; é, sim, uma categoria relacional, construída em sua subalternidade pelos discursos dominantes" (Spivak, 2021, p. 8).

Ao contar a história de Bhubaneswari Bhaduri, uma jovem mulher que tira sua própria vida em 1926, Spivak (1988/2021, pp. 13-14) expõe os "mecanismos de silenciamento da subalterna" e seu trabalho analítico no ensaio "constitui em si um gesto de resistência, apontando para as formas de articulação susceptíveis de permitir que a voz silenciada se faça ouvir". Em seu ensaio, Spivak (1988/2021) aborda o surgimento de um Estado-nação indiano em que os interesses das elites nativas ainda estão alinhados aos do governo britânico. A autora evidencia as "colaborações sutis entre a colonização britânica na Índia e as elites nativas na produção de leis e na formação de uma consciência

nativa", mostrando como tal dinâmica opera para o silenciamento das mulheres (Pereira, 2022, pp. 1-2).

> Os britânicos, ao abolirem o ritual, entendem-se como os (homens brancos) salvadores dessas mulheres, que seriam oprimidas pelos seus pares (homens de pele escura), provendo a elas, portanto, uma liberdade de escolha. As elites nativas, por sua vez, atreladas a um ponto de vista masculino, elogiam o status transcendental que a mulher adquire ao se jogar na pira funerária do marido, rumo à pureza e à libertação de seu corpo feminino. (Pereira, 2022, p. 2)

Ao analisar as leis e mitologias hindus, os documentos elaborados pelas elites política e jurídica, a persistente influência do governo britânico sobre a sociedade indiana e as discussões acerca dos rituais e da liberdade da mulher, Spivak (1988/2021) evidencia que este silenciamento está sempre presente. Seja através das leis internas ou dessa influência, "a voz da mulher subalterna, encerrada entre o colonialismo e o patriarcado, jamais é escutada – mesmo no caso-limite de um ritual de suicídio (Sati ou Suttee)" (Pereira, 2022, p. 2).

Bhubaneswari Bhaduri "não era uma «verdadeira» subalterna", como nos explica Spivak (1988/2021, p. 128). Uma das críticas da autora reside no fato de que, "apenas por sermos pós-coloniais ou membros de uma minoria étnica, não somos «subalternos». Esta palavra está reservada para a heterogeneidade pura do espaço descolonizado" (Spivak, 1988/2021, p. 131). Ainda nas palavras da autora, outro ponto que precisa ser levado em consideração é o de que:

> Quando se estabelece uma linha de comunicação entre um membro de grupos subalternos e os circuitos de cidadania ou de institucionalidade, os subalternos vêem-se inseridos no longo caminho para a hegemonia [...] A não ser que queiramos ser puristas românticos ou primitivistas sobre a «preservação da subalternidade» – uma contradição nos próprios termos –, isto é absolutamente desejável. (Escusado é dizer que um acesso musealizado ou curricularizado à origem étnica – outra batalha que tem que ser travada – não é idêntico à preservação da subalternidade). Ter isto presente permite-nos ter orgulho do nosso trabalho sem arvorarmos pretensões missionárias. (Spivak, 1988/2021, p. 131)

O uso do termo "pós-colonial" exige atenção para evitar que ele reforce o eurocentrismo que busca criticar, funcionando como uma lógica ideológica frequentemente "inconsciente". Mata (2014, p. 30) analisa os "meandros ideológicos da pós-colonialidade" e ressalta que as categorizações nas ciências sociais e humanidades possuem dimensões eurocêntricas, e podem tratar o "pós-colonial" como uma

categoria que naturaliza a "subalternidade", a "exclusão" e o "estatuto periférico", além de "sustentar discursos mais judicativos do que interpretativos do objeto estético". Discursos que abordam culturas periféricas sob conceitos como "cooperação" ou "ajuda ao desenvolvimento" reforçam a "dependência" desses grupos em relação à Europa. Para superar essa lógica, Mata (2014, p. 31) propõe uma "geocrítica do eurocentrismo", que exige "desvios em direção a gramáticas alternativas" e a inclusão de outras racionalidades, especialmente as originadas em geografias periféricas. Ainda de acordo com a autora, "não se pode dizer que exista *uma* teoria pós-colonial" (Mata, 2014, p. 30)

Sobre a "pós-colonialidade", Bhabha (1998, p. 26) escreve que ela é "um salutar lembrete das relações 'neocoloniais' remanescentes no interior da nova ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional". Como lembrete, a "pós-colonialidade" expõe o entrelaçamento entre o passado colonial e o presente, evidenciando que a descolonização não marcou o fim das hierarquias coloniais. Sustentadas por estruturas e relações de poder que foram reorganizadas, as dinâmicas de exploração, desigualdade e exclusão continuam a operar, agora sob novas configurações.

O ideal da heterogeneidade, como veremos mais à frente, não se estende a todos de forma igualitária. Em *O Perigo de uma história única* (2019), Chimamanda Adichie explica que o poder que permeia o tecido social pode ser considerado a "habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa" (Adichie, 2019, p. 23). Ainda de acordo com a autora, uma história única é criada da seguinte maneira: "mostre a um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna" (Adichie, 2019, p. 22). Foi isso que aconteceu durante o período do colonialismo, utilizando principalmente a religião, a literatura, a arte e a ciência para desvalorização humana em prol de riqueza e poder. Entretanto, as histórias também podem ser utilizadas para "empoderar", "humanizar" e "reparar essa dignidade despedaçada" (Adichie, 2019, p. 32).

Utilizado antes de palavras como "modernidade" e "colonialismo", o prefixo "pós" tenta remeter a um tempo que já passou. Ao mesmo tempo, parece ser a forma encontrada por autores para designar o tempo em que vivemos, tratando essas palavras como algo que já não é mais o mesmo, como discutimos no primeiro capítulo teórico desta tese, no qual preferimos nos referir ao contemporâneo, por considerá-lo o termo mais adequado para lidar com o nosso presente (Bhabha, 1998; Hall, 1992/2006).

Como destaca Bhabha (1998, p. 19), desde o final do século XX, vivemos em um "momento de trânsito", em que as noções de espaço e tempo se entrelaçam, produzindo "figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão". Isso não implica um abandono completo do passado, nem a chegada a um "novo horizonte", mas reforça a necessidade de

encarar essas complexidades de forma crítica, desconstruindo narrativas "míticas" do passado, como pretendemos fazer no decorrer deste capítulo.

3.1.2 Colonialismo, imperialismo e opressão

Segundo Angela Davis (2022), "se nós não desafiarmos os vestígios poderosos do colonialismo, não haverá um futuro habitável". Enquanto os países europeus continuarem a tratar o colonialismo e o capitalismo racial como eventos do passado, sem reverberações no presente, a luta por justiça social seguirá cada vez mais árdua: "eles dizem que não tem nada a ver com o presente" (Davis, 2022). Um exemplo citado pela autora é o atual discurso sobre a "crise migratória", no qual o colonialismo, o genocídio, o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e a escravização são sistematicamente omitidos, permanecendo apagados da narrativa. Essa omissão perpetua as violências históricas e desloca o foco para a "tão defendida soberania do Ocidente" (Davis, 2022).[32]

Essa "dificuldade" em encarar o colonialismo e o capitalismo racial como fenômenos que "têm tudo a ver com o presente" decorre de múltiplas razões. Entre elas, destaca-se a permanência dos mitos nacionalistas no imaginário social das sociedades coloniais (Cabecinhas, 2007; Henriques, 2016). Em *Discurso sobre o colonialismo* (1955/1978), Césaire critica a "incapacidade" da civilização ocidental (dita "europeia") de solucionar os dois grandes problemas que ela mesma criou após dois séculos do que o autor denomina "regime burguês": "o problema do proletariado e o problema colonial" (Césaire, 1955/1978, p. 13). Segundo o autor:

> Uma civilização que se revela incapaz de resolver os problemas que o seu funcionamento suscita, é uma civilização decadente. Uma civilização que prefere fechar os olhos aos seus problemas mais cruciais, é uma civilização enferma. Uma civilização que trapaceia com os seus princípios, é uma civilização moribunda. (Césaire, 1955/1978, p. 13)

Foi no século XVI que a Europa se tornou "o centro do mundo", estabelecendo "uma relação fortemente assimétrica com os Outros" (Cabecinhas, 2008, p. 165). No decorrer dos primeiros séculos de exploração colonial, dois fatores de ordem cultural eram utilizados para justificar a discriminação dos povos colonizados: a religião e o "grau de civilização", sendo o capitalismo e o desenvolvimento

[32] Ver https://youtu.be/DrS-FhXeKdU?si=a7zkWDuQZ3c4uMD_

tecnológico serviram como alicerces para que a "dominação do Ocidente sobre as outras sociedades" se consolidasse (Cabecinhas, 2008, p. 165).

Cabecinhas (2008) explica que, "à medida que o colonialismo europeu foi se desenvolvendo, era necessário encontrar uma justificação para o tráfico de escravos e para o recurso massivo à exploração de mão de obra de negros e indígenas" (p. 165). Para legitimar a escravatura e sustentar o projeto colonial europeu, construiu-se a ideia de "raça". Em suas revisões teóricas, a autora destaca que, a partir do Iluminismo e do avanço da ciência moderna começaram a ser articuladas as primeiras teorias voltadas à hierarquização dos seres humanos. Nesse sentido, Cabecinhas e Macedo (2019, p. 18) afirmam que "a noção de 'raça' e as teorias racialistas desenvolvidas durante o Iluminismo serviram de alicerce e de legitimação ao colonialismo e à discriminação brutal, intencional e sistemática de seres humanos em função da cor da pele". Como veremos mais adiante, essas hierarquias se traduziram na exclusão sistemática de diversos grupos humanos, aos quais não eram atribuídas as chamadas "qualidades humanas superiores" – como as crianças, as mulheres e os "selvagens" (negros, indígenas americanos, asiáticos) (Cabecinhas, 2008, p. 165).

Césaire (1955/1974) valoriza o contato entre civilizações distintas e ressalta que a própria Europa se beneficiou amplamente dessas interações, prosperando por meio dos múltiplos saberes que delas derivaram. Segundo o autor, "a grande sorte da Europa é ter sido uma encruzilhada e que o facto de ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o ponto de acolhimento de todos os sentimentos, fez dela o melhor redistribuidor de energia" (Césaire, 1955/1978, p. 15). No entanto, a energia que redistribuiu durante o período colonial foi devastadora. Para definir a colonização, Césaire (1955/1978) começa por indicar o que ela *não é*, destacando, sobretudo, de onde partiu o "gesto decisivo":

> Nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito; admitamos, uma vez por todas, sem vontade de fugir às consequências, que o gesto decisivo, aqui, é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projectada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagónicas. (Césaire, 1955/1978, pp. 14-15)

Césaire (1955/1978, p. 25) compara a colonização a um processo de "coisificação", no qual o ser humano é reduzido a um "instrumento de produção" e nada gera em termos de "valor humano". As

expedições coloniais, cuja finalidade é apresentada no discurso dominante como a de propiciar aos povos do "Novo Mundo" processos civilizatórios, não tinham, em si, nada de civilizatório à luz dos ideais humanistas que costumam sustentar esse conceito. De acordo com Césaire (1955/1978), o colonizador era descivilizado, embrutecido e violento. Seus instintos ocultos eram despertados, assim como o "ódio racial" e o "relativismo moral" (Césaire, 1955/1978, p. 17).

Ainda segundo o autor, "a colonização desumaniza, mesmo o homem mais civilizado" (Césaire, 1955/1978, p. 23). Ao transformar-se em "animal", o colonizador passa também a enxergar o outro como tal, e, ao naturalizar essa lógica, dá a si mesmo uma "boa consciência", tornando esse modo de pensar algo habitual (Césaire, 1955/1978, p. 23-24). Nas palavras do autor:

> Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. (Césaire, 1978, p. 25)

O colonialismo deixou marcas profundas por onde passou. Como destaca Davis (2022), ao citar a obra de Gloria Wekker, *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* (2016), algumas sociedades convenceram-se de que não são racistas – como se quatro séculos de colonialismo e imperialismo não tivessem inscrito marcas na história, na cultura e na própria linguagem do "eu" e do "outro". Age-se como se esses vestígios pudessem ter sido apagados apenas pela boa-fé de acreditar que suas nações são justas e éticas. Sobre sua obra, Wekker (2016, pp. 2-3) explica que o foco central foi "escrever uma etnografia da auto-representação dominante dos holandeses brancos". Entre os conceitos que orientaram sua análise estão o "arquivo cultural", de Edward Said, e as "estruturas de sentimento", de Raymond Williams. Assim, o livro aborda o racismo entre os holandeses, destacando que "um discurso dominante insiste teimosamente que são e sempre foram cegos à cor e antirracistas" (Wekker, 2016, p. 3). Em sua investigação, a autora sugere que essa configuração é semelhante à que opera em outros contextos com histórico imperial, embora marcada por alterações nacionais e especificidades locais. Como afirmamos anteriormente, o colonialismo deixou marcas profundas que não podem ser apagadas. Nas palavras de Césaire:

> Eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias *possibilidades* suprimidas. Falo de milhões de homens a quem inculcaram sabiamente o medo, o

> complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo. (Césaire, 1955/1978, p. 25)

Segundo Fanon (1961/2023, p. 41), em sua obra *Os condenados da terra*, o mundo colonial é "um mundo seguro de si, que esmaga com as suas pedras as feridas abertas pelo chicote". Nas palavras do autor, é também um mundo "compartimentado, maniqueísta e imóvel" (Fanon, 1961/2023, p. 55). O mundo colonial também é descrito por Fanon como um "mundo de estátuas", onde existem representações que dão continuidade para a história do colono, agora fora de sua metrópole. "A estátua do general que fez a conquista, a estátua do engenheiro que construiu a ponte" (Fanon, 1961/2023, p. 55). De acordo com o autor, o colono "se refere constantemente à história de sua metrópole", vendo ali, no mundo colonial o prolongamento dela (Fanon, 1961/2023, p. 55). Em suas palavras, "a história que ele escreve não é, pois, a história do país que espolia, mas a história da sua nação enquanto ela pilha, viola e espalha a fome (Fanon, 1961/2023, p. 55).

Ainda de acordo com o autor, o colonizado é imobilizado e dificilmente conseguirá sair da condição em que está condenado. Sua única alternativa é pôr fim na história da colonização e iniciar a da descolonização, que tende a ser sempre um processo violento, pois está relacionado a um mundo "hostil, pesado e agressivo" (Fanon, 1961/2023, p. 56). Ainda nas palavras do autor, "o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado natural, que só se curva diante de uma violência maior" (Fanon, 1961/2023, p. 64).

Em *Pele negra, máscaras brancas* (1952/2008), Frantz Fanon faz duras críticas à obra de Octave Mannoni, *Psicologia da colonização* (1950), proporcionando assim a desconstrução de suas reflexões acerca do suposto complexo de dependência do colonizado. A ideia central de Mannoni é que o "face-a-face dos civilizados e dos primitivos" cria a situação colonial, fazendo aparecer algumas questões que somente a psicologia pode explanar (Fanon, 1952/2008, p. 84). O ponto de partida de Mannoni faz do complexo de inferioridade algo que já existia antes da colonização, retirando dos processos de colonização a responsabilidade de colocar o colonizado em posição de inferioridade. Assim, Fanon rejeita a pretensa ideia de que esse complexo de inferioridade seria algo inerente aos povos colonizados, ou seja, pré-existente, e não necessariamente um efeito direto dos processos coloniais (Fanon, 1952/2008).

No capítulo quatro de seu livro, Fanon ressalta a necessidade de "cuidados redobrados" ao tratar de "um problema tão importante quanto o inventário das possibilidades de compreensão entre dois povos diferentes" (Fanon, 1952/2008, p. 84). Ele critica a obra de Mannoni por sua falta de responsabilidade,

afirmando que “uma sociedade é racista ou não o é”, o que torna crucial reconhecer essa evidência. Além disso, Fanon destaca o caráter “utópico” de tentar diferenciar um comportamento desumano de outro, pois “todas as formas de exploração são idênticas, pois todas se aplicam a um mesmo ‘objeto’: o homem” (Fanon, 1952/2008, pp. 85-86). Assim, não deve haver comparações entre genocídios nem uma régua para medir a desumanidade dos atos. No entanto, é fundamental distinguir o racismo de outras formas de preconceito e discriminação, já que ele é sistêmico e seu impacto reverbera até hoje na vida de milhões de pessoas espalhadas pelo globo.

Como veremos mais adiante, em um tópico específico dedicado à explicação do racismo, “a civilização europeia e seus representantes mais qualificados são responsáveis pelo racismo colonial” (Fanon, 1952/2008, p. 88). Porém, cabe também citar Aimé Césaire em *Discurso sobre o colonialismo*. Segundo o autor, a mesma burguesia que experimentou na própria pele as barbáries do nazismo foi, infelizmente, a que naturalizou as atrocidades sofridas por outros povos. É nesta lógica de pensamento que reside a necessidade constante de encarar a verdade dos fatos, para que a história não se repita nem seja naturalizada diante dos genocídios que, embora assumam outras características, mantêm uma “desumanização progressiva” (Césaire, 1955/1978, p. 56).

No contemporâneo, é preciso desafiar os poderosos vestígios do colonialismo, compreendendo que o futuro da humanidade depende disso (Davis, 2022). Exemplos destas lutas de resistência incluem o movimento de refugiados ao redor do mundo, a descolonização da Palestina ocupada e os movimentos sociais vinculados às causas asiáticas, latinas, muçulmanas e dos povos originários (antes chamados de indígenas). Estas lutas visam a libertação não apenas do colonialismo, mas também da lógica imperialista e capitalista, assim como a própria luta da classe trabalhadora, que deve se aliar a esses movimentos espalhados pelo globo (Davis, 2022).

Ainda sobre a obra de Mannoni, Fanon critica os “casos excepcionais” que o autor utiliza para tentar confirmar sua tese. São situações em que “o evoluído descobre-se, de repente, rejeitado por uma civilização que ele, no entanto, assimilou” (Fanon, 1952/2008, p. 91). Ao oferecer ao malgaxe “a opção entre a inferioridade e a dependência”, Mannoni lhe retira a possibilidade de salvação, apresentando apenas essas duas alternativas. Se ele “assume a conduta dependente, tudo vai às mil maravilhas”, mas, se tenta sair dessa condição em que foi colocado como inferior, “se por acaso mete na cabeça que quer igualar-se ao europeu, então o dito europeu se irrita e rejeita o audacioso – que, nesta ocasião, e neste ‘caso excepcional’, paga com um complexo de inferioridade sua rejeição da dependência” (Fanon, 1952/2008, p. 91).

Em resposta ao equívoco de Mannoni, que vai se repetindo ao longo de sua narrativa, Fanon (1952/2008, p. 94) explica que "é evidente que o malgaxe pode perfeitamente suportar não ser branco". O autor evidencia que o "malgaxe" é uma construção da branquitude. Fanon (1952/2008) leva a discussão para uma camada mais profunda, realista, desfaz-se do pensamento utópico que legitima as ações do colonizador e mostra como o colonizado é colocado em uma posição imóvel, traumática, negando-lhe a possibilidade de sair desse processo, o que é desumano.

> Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco. (Fanon, 1952/2008, p. 94)

Como explica Fanon (1952/2008), Mannoni buscou compreender o inconsciente do malgaxe a partir da análise de sete sonhos. Segundo Fanon, seis desses relatos são marcados pelo "terror". Entre eles está o "sonho do cozinheiro", que é "perseguido por um touro negro furioso". Sobre seu sonho, o cozinheiro relata: "aterrorizado, subo em uma árvore, onde fico até que passe o perigo. Desço todo trêmulo" (Fanon, 1952/2008, p. 96). Há também o sonho de um menino de 13 anos, perseguido por dois homens negros que lhe dizem que ele "vai ver o que é a morte", enquanto ele tenta fugir, mesmo sentindo que isso é impossível. Já no "sonho de Josette", "o sujeito (uma menina) está perdido e se senta em um tronco de árvore caído". Uma mulher vestida de branco surge, dizendo-lhe que "ela está no meio de bandidos" (Fanon, 1952/2008, p. 96). A menina treme e diz que é uma estudante que se perdeu ao tentar voltar para casa. A mulher indica-lhe o caminho. Em todos os sonhos analisados por Mannoni, o sujeito é perseguido e tenta fugir de alguém ou algo nas sombras. Mesmo diante destes relatos de medo e terror, Mannoni ignora o que os vestígios da colonização presentes nos sonhos podem revelar. Como explica Fanon (1952/2008), é preciso levar a análise de um sonho para "fora do seu laboratório psicanalista", integrando suas conclusões ao contexto.

Ao levar a análise dos sonhos para fora do laboratório de psicanálise, Fanon (1952/2008, p. 95) constata que se o seu paciente está "submerso pelo desejo de ser branco", é porque vive em um sociedade que não só torna possível seu "complexo de inferioridade", como também depende da manutenção desse complexo para sustentar-se e manter a ideia da superioridade de uma raça. "É na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica" (Fanon, 1952/2008, p. 95).

Os complexos e as situações neuróticas não surgem de forma isolada, nem se manifestam apenas em indivíduos com uma suposta predisposição natural, como sugere Mannoni. Pelo contrário, desenvolvem-se em sociedades coloniais, intrinsecamente racistas, que se sustentam ao reforçar uma hierarquização racial e atualizá-la continuamente por meio de reformulações discursivas, como veremos mais adiante, no tópico dedicado ao racismo. Ignorar essa realidade não contribui para a superação do problema; ao contrário, apenas o mascara e perpetua a violência contra os povos colonizados, que seguem sendo vítimas da barbárie ocidental (Césaire, 1955/1978; Fanon, 1952/2008).

Para Césaire (1955/1978), a classe burguesa está condenada a ser responsável por barbáries contra as quais ela mesma protestaria e colocar-se-ia em oposição no tempo em que pregava e lutava pelo ideal de progresso humano. Entre as barbáries Césaire (1955/1978, p. 55) cita, "as torturas da Idade Média e a Inquisição, a razão de Estado e o belicismo, o racismo e o esclavagismo". O autor relaciona a expansão colonial com o desenvolvimento do capitalismo, revelando a violência e a corrupção encontradas nesse processo de domínio e exploração.

De forma breve, podemos apresentar algumas contribuições de Marx (1867/2011) sobre a produção capitalista e a escravização. Segundo o autor, "nas culturas tropicais, nas quais os lucros anuais frequentemente igualam o capital total das plantações, a vida dos negros é sacrificada da forma mais inescrupulosa" (Marx, 1867/2011, p. 429). Na lógica da produção capitalista, orientada pela geração de mais-valor, o prolongamento da jornada de trabalho enfraquece a força humana. Trata-se de um sistema em que a força de trabalho é reduzida a um mero instrumento de lucro, legitimando a exploração de pessoas escravizadas. Nesse contexto, o colonialismo constitui um capítulo fundamental na história da acumulação de capital. Por meio desse processo, tanto os povos colonizados quanto as matérias-primas extraídas nas expedições coloniais foram transformados em instrumentos de poder e enriquecimento (Marx, 1867/2011). Conforme sintetiza o autor: "a partir do momento em que seu lugar pode ser preenchido por contingentes das reservas estrangeiras de negros, a duração de sua vida passa a ser menos importante do que sua produtividade enquanto ela durar" (Marx, 1867/2011, p. 429).

A escravização da população autóctone, como refere-se Fanon (1956/2018, p. 80), é a primeira necessidade das grandes nações que veem um "negócio comercial" nas guerras coloniais. Para tal, os sistemas de referências da população autóctone são destruídos. Seus valores culturais, modalidades de existência, vestuário, técnicas e linguagens são desvalorizados. "O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados. Desmoronadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um novo conjunto, imposto, não proposto mas afirmado, com todo o seu peso de canhões e de sabres" (Fanon, 1956/2018, p. 80). É importante compreender que, "a implantação do regime

colonial não traz consigo a morte da cultura autóctone" (Fanon, 1956/2018, p. 80). A cultura é colocada em uma "agonia continuada", ou seja, "outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão" (Fanon, 1956/2018, p. 80).

Segundo Abdias do Nascimento, a escravização dos povos negro-africanos pode ser considerada "o maior de todos os escândalos, aquele que ultrapassou qualquer outro na história da humanidade" (Do Nascimento, 1978, p. 48). Ainda de acordo com o autor, é impossível estimar o número de pessoas escravizadas que entraram no Brasil. Isso se deu por meio da "mentira" e da "dissimulação" do colonialismo português, cujo sistema escravocrata se estabeleceu com base em falsos princípios, que o apresentavam como "benigno" e de "caráter humano", como explica Do Nascimento (1978, pp. 49-50).

Acerca do continente africano, Abdias do Nascimento ressalta como a designação "Províncias de Ultramar" era utilizada para encobrir a "natureza racista e espoliadora" do colonialismo português em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. O autor cita também como exemplo, leis como a do indigenato, que foram criadas para obrigar povos autóctones à assimilação da identidade e da cultura portuguesa . Como explica Do Nascimento (1978, p. 50), tais estratégias visavam "imprimir o selo de legalidade, benevolência e generosidade civilizadora à sua atuação em território africano".

Para Do Nascimento (1978, p. 50), essas "distorções da realidade" eram formas de mascarar uma ideologia imperialista que, longe de permanecerem no passado, seguem sendo praticadas em países que, como o Brasil, herdaram as tradições escravagistas. Nos dias de hoje, podemos observar que essas distorções permanecem através de vários mitos, como o "senhor benevolente" e o do "africano livre". Além dos mitos, prevalece a ausência de debates sobre a hierarquização racial e as inúmeras tentativas de embranquecimento do país. Autores como Muniz Sodré, Sueli Carneiro e Ynaê Lopes dos Santos são pensadores que buscam debater sobre o racismo no Brasil, dando continuidade ao trabalho de Abdias do Nascimento e Lélia González.

A análise da lógica de operação do colonialismo revela diversas camadas. A acusação de inércia, o suposto respeito pela tradição e especificidades do povo escravizado numa tentativa de dizer que conhece o colonizado ou seja, que sabe como ele se "comporta", e o exotismo fazem parte de algumas dessas camadas. Sobre o exotismo, Fanon (1956/2018, p. 81) explica que "por um lado, há uma cultura à qual se reconhecem qualidades de dinamismo, de desenvolvimento, de profundidade. Uma cultura em movimento, em perpétua renovação. Frente a esta, encontram-se características, curiosidades, coisas, nunca uma estrutura". São estratégias de dominação e desvalorização da população autóctone, com o intuito de destruir os seus referenciais para dominar e afirmar uma superioridade civilizatória (Fanon, 1956/2018). "Frases como: 'eu conheço-os', 'eles são assim', traduzem esta objetivação levada ao

máximo. Assim, conheço os gestos, os pensamentos, que definem estes homens" (Fanon, 1956/2018, p. 81).

Uma das grandes incoerências dos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade entre os seres humanos é que estes não se estendiam aos povos colonizados. Como explica Fanon (1952/2008, p. 44), "se é em nome da inteligência e da filosofia que se proclama a igualdade dos homens, também é em seu nome que muitas vezes se decide o seu extermínio". Assim, tudo o que poderia ser dito para desumanizar o outro, ou seja, retirar-lhe a humanidade e tratá-lo como inferior, ou "coisificá-lo", apoiando-nos aqui no uso da palavra "coisificação" por Aimé Césaire, era feito no período colonial. "O racista cria o inferiorizado" (Fanon, 1952/2008, p. 90).

De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa, elaborado pela Academia das Ciências de Lisboa, o "imperialismo" possui três definições, sendo a primeira como "política de um estado que visa dominar econômica, cultural ou politicamente outros estados", a segunda como "forma de governo" e a terceira como "a última etapa do desenvolvimento do capitalismo, segundo o marxismo, em que se verifica a supremacia do capital financeiro, sobre as outras formas de poder".[33] Em sua primeira definição, a palavra aparece associada ao "colonialismo e ao "expansionismo".

Segundo Williams (1976/1983, p. 159), embora a palavra "imperialista" tenha surgido no início do século XVII, o termo "imperialismo" só se desenvolveu na segunda metade do século XIX. Nesse período, "imperialista" referia-se a alguém que apoiava um imperador ou um governo imperial, enquanto "imperial", em seu sentido mais antigo, já era utilizado em inglês desde o século XIV, derivado do latim *imperialis*, que, por sua vez, vem de *imperium* – "significando poder supremo" (Williams, 1976/1983, p. 159). Foi a partir do século XX que o "imperialismo" adquiriu sua conotação mais específica e próxima dos dias atuais. Isto ocorreu a partir das discussões teóricas de autores como Lenin, que, de diferentes formas, chegaram ao consenso de que o "imperialismo moderno" poderia ser interpretado como "uma etapa particular de desenvolvimento da economia capitalista" (Williams, 1976/1983, p. 159).

Sabemos que Williams (1976/1983) traz a definição e os usos do termo em inglês, língua do autor, entretanto, sua perspectiva é importante, pois a própria Inglaterra inseria-se na lógica imperialista de dominação. Como explica o autor, "o debate na Inglaterra foi profundamente alterado pelo surgimento evidente de imperialismos rivais. Havia argumentos a favor e contra o controle militar das colônias para mantê-las dentro de um sistema econômico único, geralmente protecionista" (Williams, 1976/1983, p. 159). Como o autor ressalta, seu significado sempre esteve em disputa, e houve campanhas que o

[33] Ver https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/imperialismo

relacionavam ao conceito de "civilização moderna", pregando que o imperialismo tratava-se também de uma "missão civilizatória".

Segundo Williams (1976/1983, pp. 159-160), "a concessão de independência ou autogoverno às colônias foi amplamente descrita como 'o fim do imperialismo', entretanto, o sistema econômico imperialista pode continuar a existir, mesmo que haja uma narrativa de mudança política no status destas colônias ou ex-colônias". No debate político atual, termos como "neo-colonialismo" e "neo-imperialismo" descrevem formas de controle político e militar "indireto ou manipulado" (Williams, 1976/1983, p. 160). Há também variações como "imperialismo soviético" e "imperialismo social", que refletem como, para Williams (1976/1983), "suas importantes variações históricas e contemporâneas de significado apontam para processos reais que precisam ser estudados em seus próprios termos" (Williams, 1976/1983, p. 160).

Said (1993/2011, p. 42) utiliza o termo imperialismo para "designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante", enquanto o colonialismo é descrito como "quase sempre uma consequência do imperialismo, sendo a implantação de colônias em territórios distantes". Segundo o autor, embora o colonialismo "tenha se extinguido em boa medida", o imperialismo "sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais" (Said, 1993/2011, p. 42). Em sua obra sobre o orientalismo, Said (1978/2007) explica que:

> Todos os impérios que já existiram, em seus discursos oficiais, afirmaram não ser como os outros, explicaram que suas circunstâncias são especiais, que existem com a missão de educar, civilizar e instaurar a ordem e a democracia, e que só em último caso recorrem à força. (Said, 1978/2007, pp. 12-13)

Said (1978/2007, p. 13) observa que "sempre aparece um coro de intelectuais de boa vontade para dizer palavras pacificadoras acerca dos impérios benignos e altruístas". Diante disso, questiona: deveríamos confiar nesse coro ou "na evidência que nossos próprios olhos nos oferecem quando contemplamos a destruição, a miséria e a morte trazidas pela mais recente ideia de missão civilizatória"? (Said, 1978/2007, pp. 12-13). Refletindo sobre o que os meios de comunicação do Ocidente dizem sobre o Oriente, Said (2007) faz duras críticas aos "especialistas políticos combativos e deploravelmente ignorantes" e ao conteúdo superficial sobre "terrorismo", "fundamentalismo islâmico" e "política externa americana" (p. 13). Segundo o autor, "o que conta é a eficiência e a engenhosidade do texto e, por assim

dizer, quantos irão morder a isca. O pior aspecto desse material essencializante é que o sofrimento humano, em toda a sua densidade, é eclipsado" (Said, 1978/2007, p. 13).

Em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Edward Said questiona se o imperialismo moderno acabou, ou se ainda há evidências de que ele se manteve desde a entrada de Napoleão no Egito. Na sua obra, Said (1978/2007) analisa algumas destas evidências no campo literário. Ao escrever sobre a contribuição de V.S Naipaul à literatura, por exemplo, Said (1978/2007, p. 13) avalia a obra como uma forma "sumária de lidar com a imensa distorção na vida dos 'povos menores' e das 'raças submetidas', geração após geração". Ainda nas palavras do autor, é preciso "encarar a longa sucessão de anos durante os quais o império continua a se introduzir na vida, digamos, de palestinos ou congoleses ou argelinos ou iraquianos" (Said, 1978/2007, p. 13). O autor escreve ainda sobre os "terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras, como 'América', 'Ocidente' ou 'Islã', inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros" (Said, 1978/2007, p. 20).

Sobre a forma como o ocidente percebe o oriente, Said (1978/2007, p. 22) explica que "o Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias". Segundo o autor, o orientalismo pode ser interpretado como "um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia" (Said, 1978/2007, p. 22). Sobre tal experiência, o autor explica que:

> O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes. Mas nada nesse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia. (Said, 1978/2007, p. 22)

Said (1978/2007, p. 22) afirma que, por orientalismo, entende-se "várias coisas que, na sua opinião, são interdependentes". Entre elas, destaca a dimensão acadêmica, voltada para o trabalho de quem "ensina, escreve ou pesquisa sobre o Oriente" (Said, 1978/2007, p. 22). O autor observa que o termo caiu em desuso por ser considerado "demasiado vago e geral" e por estar associado "à atitude arrogante do colonialismo europeu do século XIX e do início do século XX" (Said, 1978/2007, p. 22). Em seu lugar, passaram a ser utilizados termos como *estudos orientais* ou *estudos de área*. Ainda assim,

livros e congressos voltados para o Oriente continuam a ter, como figura central, o "orientalista", seja à sua nova ou velha maneira, como autoridade legitimada, conforme aponta o autor no prefácio da edição de 2007. Nas palavras de Said (1978/2007, p. 22): "ainda que não sobreviva como antigamente, o orientalismo continua a viver na academia por meio de suas doutrinas e teses sobre o Oriente e o oriental".

Outra definição apresentada pelo autor entende o orientalismo como "um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o 'Oriente' e (na maior parte do tempo) o 'Ocidente'" (Said, 1978/2007, pp. 23-24). Said explica que "o intercâmbio entre o significado acadêmico e o sentido mais ou menos imaginativo de orientalismo é constante, e desde o final do século XVIII há um movimento considerável, totalmente disciplinado — talvez até regulado — entre os dois" (Said, 1978/2007, p. 24). Essa visão reforça como o orientalismo vai além de sua aplicação acadêmica, também sendo uma construção discursiva que articula poder e conhecimento sobre o oriente.

O terceiro significado de orientalismo apresentado pelo autor, traz uma definição mais história, partindo do final do século XVIII, e mais material do que os dois significados anteriores. Segundo esta definição, o orientalismo pode ser interpretado como "a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente" (Said, 1978/2007, p. 24).

A análise de Said (1978/2007) oferece uma camada importante para compreender também o colonialismo, o imperialismo e as dinâmicas de opressão que perpetuam na contemporaneidade. Mesmo em países que se definem como democráticos, como os Estados Unidos, a relação com regiões como o Oriente Médio ainda carrega marcas do orientalismo. Como explicado anteriormente, Said (1978/2007) critica a forma como especialistas autoproclamados constroem discursos em que alegam conhecer essas regiões, mas, na prática, perpetuam visões deturpadas. Esses discursos legitimam intervenções políticas e militares que, longe de buscar relações equitativas, reforçam o controle sobre esses territórios, promovendo a sua exploração econômica e impondo modos de vida que atendem aos interesses do ocidente.

Said (1978/2007) utiliza o conceito de orientalismo para evidenciar como a tradição ocidental de interpretar o oriente a partir de suas próprias perspectivas reflete uma visão reducionista e hierarquizada do mundo. Nas palavras do autor, "o orientalismo expressa e representa essa parte em termos culturais e mesmo ideológicos, num modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais" (Said, 1978/2007, p. 22). No decorrer de

sua obra, Said (1978/2007) desconstrói a visão eurocêntrica que reivindica um suposto conhecimento total sobre o oriente, suas culturas, modos de vida, práticas políticas e outros aspectos que sustentam a construção ocidental. Essa perspectiva, como explica o autor, não apenas molda o imaginário sobre o oriente, mas também contribui para a definição do próprio ocidente. É pertinente ressaltar ainda que o orientalismo vai além de uma questão geográfica, sendo parte de uma relação de poder. "A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa" (Said, 1978/2007, p. 27).

Por fim, neste tópico, é pertinente retomarmos as contribuições de Homi Bhabha em *O Local da Cultura* sobre a construção da alteridade no discurso colonial. O autor argumenta que "um aspecto importante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de 'fixidez' na construção ideológica da alteridade" (Bhabha, 1998, p. 105). Essa "fixidez" sustenta a hierarquia colonial ao perpetuar relações de poder e dominação, sendo o estereótipo a sua principal estratégia. Para Bhabha (1998), o estereótipo "é uma forma de reconhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre 'no lugar', já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido" (p. 105). Ele não precisa de provas e opera fora da possibilidade de questionamento, validando-se por meio de um processo ambivalente que reforça sua força discursiva.

Essa ambivalência, como escreve o autor, "garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes", "embasa suas estratégias de individuação e marginalização" e "produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente" (Bhabha, 1998, pp. 105–106). Essa dinâmica evidencia como o discurso colonial molda e reproduz o poder a partir de uma alteridade rigidamente estruturada.

3.1.3 Decolonialidade e futuros alternativos

Em 2015, durante o *III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales*, Aníbal Quijano afirmou que o "fenômeno mais duradouro e profundo da história da humanidade, desde o século XV, é a ideia de raça".[34] Ainda que tenha origem colonial, a noção de "raça" não se encerrou com a independência ou a emancipação dos países colonizados, ao contrário, perdurou e passou a "redefinir todas as formas de desigualdade prévias" (Quijano, 2015). Sustentado por dualismos e pela violência da dominação, o homem branco, eurocentrado e burguês posicionou-se no topo de uma hierarquização

[34] Ver https://youtu.be/OxL5KwZGvdY?si=TyuUm738aHQQc2hh

racial que, mais tarde, se expandiria para além dos territórios colonizados, adquirindo uma dimensão global, vinculada à lógica econômica do mercado mundial. Quijano (2015) revela ainda que a colonialidade não é o mesmo que o colonialismo, mas opera como sua continuidade, perpetuando os mesmos padrões de poder

> O colonialismo é uma relação de dominação entre identidades e etnicidades diferentes, mas a colonialidade não se resume a isso. A colonialidade busca evidenciar que a história das pessoas depende de um fator distinto de sua natureza biológica, denominado raça. Mesmo em países independentes, com novos atores de poder, as diferenças produzidas desde o final do século XV — baseadas na ideia de que as pessoas são racialmente constituídas, organizadas e diferenciadas — ainda não foram plenamente superadas. (Quijano, 2015)

Um exemplo citado pelo autor de como a ideia de "raça" moldou todas as formas de desigualdade prévias é o do patriarcalismo. Segundo Quijano (2015), o racismo definiu o patriarcalismo, que não é apenas uma ideia de relação de poder entre gêneros diferentes, mas sim uma extensão da racialização das relações de poder. Como explica o autor, a ideia de "raça" "demonstrou ser o mais eficaz e duradouro instrumento de dominação social universal pois, a partir dela, passou a depender outro mecanismo igualmente universal, mas mais antigo: a dominação intersexual ou de gênero" (Quijano, 2000/2019, p. 203).

Como explica Quijano (2000/2019, p. 204), "as novas identidades históricas, produzidas com base na ideia de raça, foram associadas à natureza dos papéis e posições na nova estrutura global de controle do trabalho". Tanto a raça quanto a divisão do trabalho tornaram-se elementos "estruturalmente interligados e se reforçam mutualmente", como salienta Quijano (2000/2019, p. 204), mesmo que a existência de um não dependa do outro. É pertinente ressaltar que a estrutura global de controle do trabalho da qual Quijano (2000/2019) nos fala, está relacionada a globalização que vivenciamos e conecta-se com a "constituição da América" e o desenvolvimento do "capitalismo colonial/moderno e eurocentrado", sobre os quais falamos anteriormente (p. 201). Ainda na perspectiva do autor, o capitalismo global como o conhecemos hoje é, desde a sua origem, colonial/moderno e eurocentrado.

Em 2015, Quijano afirmou que "a luta contra a colonialidade do poder não se limita à descolonização da razão social. Trata-se de uma revolta epistêmica constante". Essa revolta, segundo o autor, não deve buscar uma única alternativa, mas sim abrir espaço para "múltiplas formas de conhecimento". Ainda de acordo com Quijano (2015), "o conflito epistêmico é justamente o embate histórico mais relevante de nosso tempo" e só pode ser enfrentado por meio de "uma reorganização

radical da subjetividade de cada indivíduo, considerando a heterogeneidade da espécie humana e de sua história". Os processos epistêmicos que envolvem a luta contra a colonialidade do poder desafiam a hegemonia vigente, abrangendo diversas histórias e modos de produzir imaginação, conhecimento e memória. Por outro lado, é importante ressaltar que, nesse cenário, a revolta epistêmica é urgente, pois sempre houve um epistemicídio praticado contra povos originários, afrodescendentes e/ou outras pessoas racializadas. Segundo Sueli Carneiro, o epistemicídio pode ser definido como:

> Para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (Carneiro, 2005, p. 96)

Já na década de 1990, Quijano denunciava o fracasso dos processos de descolonização ao observar que os Estados "independentes" foram capturados por elites locais, que mantiveram intactos os padrões de poder coloniais (Mignolo & Walsh, 2018). Esses padrões não apenas sobreviveram à transição formal, como continuam operando nas estruturas sociais, políticas e econômicas. Em 2018, diante do avanço dos nacionalismos conservadores na Europa e nos Estados Unidos, Catherine Walsh e Walter Mignolo refletiram sobre os sentidos da decolonialidade em um contexto de rearticulação de discursos autoritários. Nesse mesmo horizonte, Mignolo (2019, p. 3) enfatiza que "a colonialidade está longe de ser superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir".

As práticas decoloniais presentes na obra de Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982) e no trabalho de Abdias do Nascimento (1914-2011) antecedem a formulação do termo "decolonialidade" por Catherine Walsh. Para Jonas Manoel, educador e comunicador popular, na década de 1940, Alberto Guerreiro Ramos já desenvolvia uma epistemologia decolonial crítica à sociologia brasileira. No entanto, embora tenha sido um importante intelectual para o debate racial no país, sua produção teórica permaneceu por décadas invisibilizada e ausente do ensino brasileiro (Manoel, 2024). Para Cardoso da Silva (2023, pp. 28-29), "a coragem epistemológica desse guerreiro provocou o seu silenciamento". Segundo a autora, Alberto Guerreiro Ramos:

> Teve a ousadia de propor uma ruptura epistemológica com a ciência branco-europeia ao defender, dentre outras coisas, a necessidade de uma ciência social engajada com as transformações necessárias ao

> Brasil pós-abolição, para integração da sua maioria excluída – negra e pobre – nos processos de modernização capitalista que se iniciava nos anos 40-50. (Cardoso da Silva, 2023, p. 28)

Apontado por intelectuais brasileiros como o fundador da perspectiva decolonial no Brasil e na América Latina, Guerreiro Ramos criticou a colonialidade epistemológica no Brasil que insistia em objetificar e estereotipar as pessoas negras. Além de apresentar uma abordagem crítica à sociologia brasileira, Guerreiro Ramos enalteceu o potencial decolonial/descolonizador do Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 por Abdias do Nascimento, uma das organizações negras mais importantes do Brasil (Cardoso da Silva, 2023; Manoel, 2024). Através do ativismo negro proposto pela iniciativa liderada por Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos trouxe uma abordagem decolonial ao país. Ao adotar essa postura, Ramos (1982/1995, p. 205), ressalta que "o negro se recusa a servir de mero tema de dissertações 'antropológicas', e passa a agir no sentido de desmascarar os preconceitos de cor". Para Cardoso da Silva (2023, p. 39), Guerreiro Ramos "antecipou o pensamento decolonial" na América Latina, já que suas contribuições foram desenvolvidas entre as décadas de 1940 e 1950, e deve ser inserido na tradição latino-americana do pensamento crítico que tensiona a lógica hegemônica nas Ciências Sociais.

Moisés Martins, em entrevista a Carvalho (2019, p. 102), afirma que "o nacionalismo e o patriotismo significam hoje meros tribalismos, o que quer dizer, egoísmos, que desenvolvem sentimentos racistas, propagam a intolerância ao outro e destilam ódio àquele que é estrangeiro".[35] A ascensão recente de nacionalismos excludentes e de ações da extrema-direita no Atlântico Norte e em países do Sul Global, como Argentina e Brasil, confirma a atualidade dessa análise e reforça a urgência das práticas decoloniais. A consolidação do neoliberalismo, somada ao fortalecimento desses discursos de exclusão, evidencia a permanência da colonialidade como lógica estruturante das relações de poder. Esse padrão se perpetua de diversas formas, adaptando-se constantemente aos tempos atuais. As ações anti-imigração nos Estados Unidos, com discurso de ódio explicitamente direcionado a migrantes do Sul Global, ilustram como a colonialidade não apenas persiste, mas busca se reafirmar. O mesmo ocorre na Europa, onde esforços para restringir a entrada de pessoas provenientes de regiões marcadas pela exploração colonial e por profundas desigualdades socioeconômicas se intensificam.

De acordo com uma sondagem realizada pelo ICS e pelo ISCTE para a SIC e o *Expresso* sobre a percepção dos portugueses acerca das migrações, apesar de a imigração ser fundamental para o crescimento demográfico e econômico de Portugal, "53% dos inquiridos defendem que o país deve deixar

[35] Ver https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/157320

entrar poucas ou nenhumas pessoas vindas dos países mais pobres de fora da Europa" (Pereira, 2025).[36] Além disso, embora os dados sobre criminalidade demonstrem que a chegada de imigrantes não está relacionada ao aumento de crimes, tentativas de criminalizá-los no discurso público persistem, configurando não só uma prática racista e xenófoba, mas também uma clara evidência da persistência da colonialidade do poder. Essa realidade se reflete também na escalada recente da violência de extrema-direita em Portugal.

Em 2025, trinta anos após o assassinato de Alcindo Monteiro, o SOS Racismo continua denunciando ataques racistas e xenófobos, como o ocorrido em 10 de junho contra integrantes da companhia de teatro A Barraca, incluindo o ator Adérito Lopes. Poucos dias depois, no Porto, duas voluntárias que distribuíam comida a uma pessoa sem-abrigo foram agredidas por indivíduos que fizeram saudações nazistas e as responsabilizaram pelo aumento do número de imigrantes.[37] Esses episódios revelam o agravamento do cenário em Portugal e reforçam a urgência de um jornalismo de qualidade que combata a desinformação, maior representatividade de pessoas racializadas em lugares de poder e ações eficazes contra o racismo e a xenofobia. Segundo o SOS Racismo, "são muitos os casos de violência racista e xenófoba – e não acontecem no vazio". Ainda de acordo com a organização, esses grupos organizados de extrema-direita "se sentem protegidos pela atual configuração do Parlamento e instituições ditas 'democráticas', com leis e órgãos ineficazes, um Ministério Público que arquiva mais do que acusa e tribunais lentos e complacentes".[38]

Segundo Almeida e Varela (2021, p. 244), "a narrativa que apresenta a Europa como o *locus* da civilização – mesmo após séculos de escravização racial, colonialismo e racismo estrutural – continua a ser permanentemente reproduzida pelas democracias liberais", configurando-se como um dos principais alicerces de um projeto identitário e político que vai além da influência exercida sobre os meios de comunicação. Convém destacar que "o direito moderno costuma ser mobilizado para encobrir distintas formas de reprodução da colonialidade", reforçando a urgência de compreender de que modo o racismo se manifesta nas sociedades atuais (Pires, 2021, p. 14).

Martins (2019, p. 28) salienta que "o processo discursivo que estabelece a Europa como sujeito impõe ao Outro uma condição subalterna". Ainda segundo o autor, "ao estabelecer-se como sujeito do discurso, e de um discurso 'universal', a Europa nega ao Outro a palavra, retira-lhe a capacidade de representação, destitui-o de nome e retira-lhe a voz" (Martins, 2019, p. 28). Inspirado na obra de Gayatri

[36] Ver https://sicnoticias.pt/pais/2025-01-30-portugueses-defendem-menos-imigrantes-em-portugal-2be05718.
[37] Ver https://www.publico.pt/2025/06/12/sociedade/noticia/neonazis-agridem-voluntarias-distribuiam-comida-semabrigo-porto-psp-confirma-detencao-suspeito-2136462.
[38] Ver https://sosracismo.pt/violencia-da-extrema-direita-e-inoperancia-do-governo/.

Spivak, Martins (2019) mostra como esse processo discursivo está atrelado ao discurso dominante sobre a "crise dos refugiados" nos meios de comunicação. Ele destaca que a "metafísica da unidade" ignora e anula as diferenças, fazendo com que a disputa pela discurso siga sempre os mesmos contornos (Martins, 2019, p. 29). Por isso, é fundamental questionar narrativas universalizantes e problematizar a origem desses discursos que se apresentam como universais. Assim como Quijano (2015), Martins (2019) aborda o conflito epistêmico. O autor enfatiza ainda a importância de analisar o papel dos meios de comunicação na construção e perpetuação de estereótipos sociais atribuídos a grupos étnicos (Martins, 2019, p. 30).

De acordo com Mignolo (2019, p. 9), "na atual situação da Europa, os seres humanos que são identificados como imigrantes ou refugiados não apenas não têm lugar na mídia ou na universidade para se defenderem, tampouco têm a energia: sua principal preocupação é a sobrevivência". Para o autor, a colonialidade pode ser compreendida como um "vírus" que "contamina nossas mentes e nos faz 'ver' o que a retórica da modernidade ocidental quer que vejamos" (Mignolo, 2019, p. 1). A forma como essas pessoas são percebidas pelas lentes da colonialidade do poder as torna alvos de racismo e xenofobia por parte daqueles que se identificam como "nacionais europeus".

Além disso, Mignolo (2019) observa que, na prática, o Estado-nação se preocupa prioritariamente com aqueles que considera seus nacionais, e não com a condição humana em si. Para os contaminados pelo "vírus da colonialidade", sujeitos provenientes de outros contextos – por serem considerados não nacionais – são percebidos como inferiores. Essa lógica é sustentada pela persistência da Matriz Colonial de Poder (MCP), que continua a operar nos países do Atlântico Norte. Segundo o autor, a MCP deve ser compreendida como:

> Uma estrutura de gerenciamento (composta de domínios, níveis e fluxos) que controla e afeta todos os aspectos e trajetórias das nossas vidas. Se observarmos as transformações da MCP desde sua formação no século 16, veremos mutações (em vez de mudanças) na continuidade da orientação discursiva ou narrativa da modernidade e da civilização ocidentais. (Mignolo, 2019, p. 5)

A concepção de decolonialidade presente na obra de Mignolo e Walsh (2018) não se limita à análise conceitual em nível teórico, mas também se articula com práticas concretas. Essa abordagem parte do "conceito composto de modernidade/colonialidade", formulado a partir do trabalho de Aníbal Quijano sobre a colonialidade do poder. Para Mignolo e Walsh (2018), optar pelo uso do conceito em sua forma composta justifica-se pelo fato de não existir modernidade sem colonialidade, e por auxiliar os leitores a compreender como a MCP foi constituída e se desenvolve desde o século XVI, sendo a

modernidade/colonialidade apenas um período de "expressão curta" desta matriz, já que ela perdura até os dias atuais. Assim, a decolonialidade, no sentido introduzido por Aníbal Quijano, teria então nascido "em resposta às promessas da modernidade e às realidades da colonialidade" (Mignolo & Walsh, 2018).

Segundo Mignolo (2000/2019), o colapso da União Soviética teve implicações globais significativas. O autor argumenta que a decolonialidade emergiu nesse contexto, já que o impacto desse evento contribuiu para deslocar o protagonismo da história global, antes concentrado em atores e instituições ocidentais. Ainda de acordo com Mignolo (2000/2019), o impacto causado pelo colapso alcançou maior amplitude a nível global do que os processos de descolonização que ocorreram durante a Guerra Fria, quando diversos países africanos conquistaram suas independências. Mesmo que estas independências tenham sido proclamadas, os atores e instituições ocidentais continuaram conduzindo a história global e a colonialidade do poder perdurou nesses contextos.

Mignolo (2019, p. 5) cita alguns "projetos de des-ocidentalização" que surgiram desde então, como "o ressurgimento político da China em virtude da afirmação econômica", a "recuperação, por parte da Rússia, da humilhação sofrida com o fim da União Soviética e a tentativa de evitar a ocidentalização na Ucrânia e na Síria", além da "cooperação do Irã, com a China e a Rússia". São projetos que, como o próprio Mignolo (2019, p. 5) salienta, "foram análogos ao crescimento da decolonialidade subsequente à Conferência de Bandurg, em 1955". Como o autor especificou e temos observado nos dias atuais: "a história global deixou de ser conduzida por atores e instituições ocidentais, e isso se manifestou em conflitos gerais entre a des-ocidentalização e a re-ocidentalização" (Mignolo, 2019, pp. 5-6). Ainda de acordo com Mignolo (2019, p. 5-6), "pudemos ver crescentes forças decoloniais desvinculando-se do Estado, das corporações, dos bancos e das instituições inter-estatais".

Segundo Mignolo (2019), o projeto ocidentalizador entrou em colapso no início do século XXI, o que não significou o fim do ocidente, mas indicou que, ao atingir seu estágio final, um número crescente de pessoas passou a resistir à integração proposta pela globalização neoliberal. Neste contexto, a ocidentalização já não é mais possível, pois estas resistências possibilitam o surgimento de novas formas de reexistir, como aponta o autor. "Isso significa imaginar um modo de viver suas/nossas vidas em vez de dar nossos corpos e nosso tempo a corporações, nossa atenção e nossa inteligência à insuportável mídia dominante, e nossa energia aos bancos, que estão constantemente nos assediando para obter créditos e pagar juros elevados" (Mignolo, 2019, p. 5). Os projetos de des-ocidentalização citados anteriormente são alguns exemplos das respostas da decolonialidade, que são diversas e acontecem em diversos níveis, como explica o autor.

Por outro lado, a importância da decolonialidade na contemporaneidade está relacionada ao fato de que "a conjuntura atual exige uma análise urgente e sustentada das mudanças e mutações contínuas do sistema mundo moderno/colonial/patriarcal", especialmente diante da crescente onda de extrema-direita que se espalha pelo mundo (Mignolo & Walsh, 2018, p. 6). Torna-se urgente refletir sobre os caminhos possíveis para a decolonialidade, uma vez que não apenas nossos hábitos e modos de ver e viver o mundo, mas também os princípios teóricos e as ferramentas conceituais que empregamos, são heranças do pensamento ocidental. Como podemos nos desvincular dessas heranças, colocar a decolonialidade em prática e fomentar a reexistência? Esse questionamento fundamental é levantado por Mignolo e Walsh (2018), que apresentam algumas "alternativas" para essa reflexão.

Para Audre Lorde, por exemplo, "as ferramentas do mestre nunca desmantelarão a casa do mestre. Elas podem nos permitir temporariamente vencê-lo em seu próprio jogo, mas jamais possibilitarão uma mudança genuína" (Mignolo & Walsh, 2018, p. 7). Em contrapartida, Lewis Gordon e Jane Anna Gordon apontam um caminho diferente: "transcender, em vez de apenas desmantelar, as ideias ocidentais, construindo nossas próprias casas de pensamento" (Mignolo & Walsh, 2018, p. 7). Segundo eles, "quando houver casas suficientes, a hegemonia da casa do mestre – ou seja, o próprio domínio – perderá seu *status* imperial. O abrigo não precisa estar nos quartos oferecidos por essa dominação" (Mignolo & Walsh, 2018, p. 7).

Como explicam Mignolo e Walsh (2018, p. 14), "pensar que possuímos uma verdade decolonial universal não seria decolonial, mas sim moderno/colonial". Segundo os autores, é necessário criar caminhos "pluriversais e transversais que perturbem a totalidade a partir da qual o universal e o global são mais frequentemente percebidos" (Mignolo & Walsh, 2018, p. 1). Construídos "fora e nas fissuras do mundo ocidental do Atlântico Norte", os caminhos da perspectiva decolonial têm como objetivo reivindicar os direitos aos reconhecimentos históricos e aos saberes que, por muito tempo, foram silenciados (Mignolo & Walsh, 2018, p. 1). Esses saberes foram, frequentemente, apagados e marginalizados pelo eurocentrismo. Além disso, a perspectiva decolonial busca questionar a hegemonia que prevaleceu por cinco séculos, com a intenção de desconstruí-la e abrir espaço para a heterogeneidade de histórias, culturas e conhecimentos. Essa abertura permite a construção de futuros mais justos, baseados em princípios que beneficiem a todos. Para tanto, é fundamental romper com dualismos, racismos, sexismos e outras formas de desigualdade que marcaram os últimos séculos.

Segundo Mignolo e Walsh (2018, p. 4), a decolonialidade não deveria ser interpretada como um "novo paradigma" ou um "modo de pensamento crítico", mas sim como uma prática que procura "desfazer, desobedecer, e desvincular-se" da matriz colonial do poder. Assim, constrói caminhos,

possibilidades e práticas para outros modos de "pensar, sentir, acreditar, fazer e viver", possam coexistir (Mignolo & Walsh, 2018, pp. 3-4).

Mignolo e Walsh (2018) explicam que não se trata de um processo de independência política dos denominados Estados-nação o que, como escrevemos anteriormente, já aconteceu "no papel", com a descolonização de alguns territórios, ou apenas de desconstruir a ideia de Ocidente e derrotar o capitalismo, mas sim de desmantelar as influências da colonialidade que persistem nas sociedades contemporâneas. Só assim, conseguiremos a liberdade plena dos indivíduos. Essa liberdade é capaz de criar novos espaços de re-existência e conectar lutas, povos e territórios.

De Andrés e Chaparro (2022, p. 91) explicam que Catherine Walsh propõe o termo *decolonial*, distinguindo-o de *descolonização*, com o objetivo de "assinalar e provocar uma postura e atitude contínua de transgredir, intervir, insurgir e incidir". Trata-se, portanto, de um movimento permanente que amplia visibilidades, revela múltiplos lugares de enunciação e propõe novas epistemologias e modos de vida. Como salientam os autores, a luta é contínua e as práticas comunicativas podem desempenhar um papel central nesse processo. A perspectiva decolonial envolve a "descontaminação de imaginários" e um "processo de reaprendizagem" que possibilite a reconexão com a natureza e o restabelecimento de autonomias na tomada de decisões sobre territórios e bens comuns.

Como explica Mignolo (2019, p. 6), "não pode haver um único plano diretor decolonial – isso seria excessivamente moderno, eurocêntrico, provinciano, limitado e ainda universal demais. A decolonialidade funciona com base na *pluriversalidade* e na verdade plural, e não na universalidade e em uma verdade única". Assim, o autor reforça a ideia de que não deve haver um único caminho, mas múltiplos caminhos que, juntos, possam questionar a hegemonia dominante, visando acabar com os as ideias e elementos que fazem com a estrutura da matriz colonial de poder continue reverberando.

Para Mignolo (2019, p. 6), desconectarmo-nos dos domínios da Matriz Colonial de Poder não é algo tão simples de ser feito, não pode ser realizado de forma imediata ou em um curto período de tempo, pois a MCP possui "complexos tentáculos" sobre o nosso mundo. De acordo com o autor, "é um longo processo, em diferentes níveis e com diferentes necessidades e preferências" (Mignolo, 2019, p. 6). Como Mignolo (2019) salienta, agora que a decolonialidade vai além dos processos de descolonização que aconteceram durante a Guerra Fria, ela ganhou os contornos de uma espécie de "conservadorismo desobediente" (p. 6), proliferando-se em diversas regiões, com diversas respostas e em diversos níveis.

Os projetos de resistência emergem de "várias geopolíticas específicas" e "histórias locais corpo-políticas" que se confrontam com dinâmicas globais (Mignolo, 2019, p. 6). O autor também observa que "a geopolítica decolonial se refere às políticas de Estado lutando para se libertar da dependência

econômica e política", mas destaca que a resistência não se limita à esfera estatal (Mignolo, 2019, p. 6). Ao refletir sobre o pensamento de Frantz Fanon, Mignolo argumenta que "as políticas do corpo" também desempenham um papel central nestes processos, evidenciando como o trabalho de Fanon (1952) representa o conservadorismo desobediente decolonial. Esta perspectiva é especialmente visível quando o autor evoca a célebre frase de Frantz Fanon em resposta ao racismo ocidental: "oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!" (Mignolo, 2019, pp. 6-7).

Assim, a decolonialidade se manifesta como uma força que une corpos, territórios e memórias. O conservadorismo desobediente decolonial, neste sentido, representa uma recusa ativa em aceitar as narrativas universais impostas pela modernidade colonial. Como exempla o autor, trabalhos como o de Frantz Fanon, propõem "preservar o que cada comunidade precisa para ser capaz de reexistir, e não mudar de acordo com a armadilha retórica da modernidade ocidental" (Mignolo, 2019, p. 7). Trata-se de um processo contínuo, no qual o corpo e a experiência vivida tornam-se campos centrais de disputa e transformação, orientados pela valorização de legados silenciados e pela afirmação de modos de vida que desafiam as hierarquias coloniais.

A decolonialidade, portanto, deve ser compreendida como um processo coletivo e multifacetado, que não se restringe a um único projeto ou abordagem universal. Como Mignolo (2019) destaca, não cabe a indivíduos de fora determinar o que os povos indígenas ou outras comunidades devem fazer para proteger seus interesses e afirmar suas lutas por reemergência e reexistência após séculos de colonialismo. A decolonialidade, longe de ser um projeto global unificado, é construída a partir de diversas iniciativas locais. São "pessoas se organizando em todo o mundo para desvincular-se das ficções de modernidade e da lógica da colonialidade que encontram o vocabulário e as narrativas que lhe proporcionam afirmação" (Mignolo, 2019, p. 13). Esses projetos não são ditados por Estados, corporações ou prêmios, mas emergem de uma resposta das pessoas que buscam revincular-se às suas memórias e legados, reafirmando modos de existência (Mignolo, 2019, p. 13). Como o autor afirma, a decolonialidade não é um projeto global "novo" ou "melhor", mas um conjunto de respostas, que desafiam a uniformidade e a homogeneização que os projetos imperialistas modernos tentaram impor. Assim, a decolonialidade não é apenas uma resposta às imposições coloniais, mas um movimento contínuo de desvinculação e revinculação, afirmando as múltiplas possibilidades de existência que surgem de cada contexto local (Mignolo, 2019, p. 13). A descolonização não foi acompanhada por um "processo decolonial" voltado à "recuperação das identidades", à reconstrução dos vínculos com os territórios – especialmente com a natureza – e ao "restabelecimento dos direitos culturais" (De Andrés & Chaparro, 2022, p. 91). Para que possamos imaginar e construir futuros alternativos, é necessário

compreender o processo decolonial como um caminho sustentado pela consciência crítica, pela dissidência ativa e pela resistência coletiva (De Andrés & Chaparro, 2022, p. 92).

3.2 Representações, estereótipos sociais e racismo

3.2.1 Os estereótipos sociais e a formação dos preconceitos

Segundo Macedo (2016, p. 3), "cada cultura elabora um repertório de símbolos e representações interrelacionados que não só constrangem a emergência de novas representações, mas que também contêm factos acordados que podem ser explorados politicamente". Entre eles, destacam-se os "mitos construídos e veiculados ao longo de décadas", que permanecem no discurso público através dos meios de comunicação, dos manuais utilizados nas escolas, do discurso de lideranças políticas e de algumas práticas no meio universitário (Macedo, 2016, p. 21). Segundo a autora, esses elementos são capazes de orientar as "formas de pensar, sentir e agir", influenciando diretamente as "relações interculturais" (Macedo, 2016, p. 21). Dessa forma, compreende-se que a construção e a manutenção de tradições ocorrem de maneira estratégica, promovendo um "ideal" de identidade nacional que, em vez de fomentar o diálogo entre culturas, acaba por dificultá-lo. Tal processo inviabiliza, inclusive, a criação de novas formas de representatividade, contribuindo para a cristalização de narrativas excludentes no tecido social contemporâneo.

Em *O perigo de uma história* única, Adichie (2019, p. 14) afirma que "a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história". O perigo deste tipo de narrativa está em roubar a "dignidade das pessoas" e em enfatizar nossas diferenças, em vez de reconhecer as semelhanças que nos conectam em diversos aspectos. Essa perspectiva nos distancia daqueles que percebemos como diferentes, cria barreiras entre as pessoas e reforça preconceitos.

Os estereótipos, assim como os preconceitos, estão relacionados a maneira como as pessoas constroem suas "representações da realidade social" que, como a própria expressão nos orienta a pensar, são apenas representações e não a realidade em que os sujeitos estão inseridos. Podemos citar como exemplo as identidades nacionais que, segundo Hall (1992/2006, p. 48), "não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação". Ou seja, há um "sistema de representação cultural" que molda a identidade nacional, produzindo sentidos (Hall, 2006,

p. 49). Com base na obra Walter Lippmann, “as representações não são o espelho da realidade, mas sim versões hipersimplificadas da realidade” (Cabecinhas, 2004, p. 539).

Em seu trabalho *Public opinion*, Lippmann (1922/1961) escreve sobre como as representações da realidade social são construídas pelas pessoas e como fatores internos e externos podem afetá-las (Cabecinhas, 2004, p. 539). O autor define as representações como “the pictures inside the heads” – que podemos traduzir para “as imagens dentro das cabeças”. De acordo com o autor, essas imagens funcionam como “mapas mentais” que guiam os indivíduos. São mapas que ajudam a “lidar com a informações complexas”, mas que também funcionam como “defesas que permitem ao indivíduo proteger os seus valores, os seus interesses, as suas ideologias, em suma, a sua posição numa rede de relações sociais” (Cabecinhas, 2004, p. 539).

Como explica (Cabecinhas, 2004, p. 539), “as representações nunca são neutras, pois dependem mais do observador do que do objeto – já que este *define* primeiro e *vê* depois”. Nas palavras de Lippman (1922/1961, p. 81), citado pela autora, “no grande florescer, no zumbido confuso do mundo externo, nós selecionamos aquilo que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que selecionamos na forma estereotipada por nossa cultura” (Cabecinhas, 2004, p. 539).

Sobre a perspectiva de Lippmann (1922/1961), Cabecinhas (2004, p. 539) explica que o autor “debruça-se sobre a forma como a cultura nos fornece os elementos para ‘recortar’ a realidade em elementos significativos, conferindo-lhe nitidez, distintividade, consistência e estabilidade de significado”. Em seu trabalho, Lippmann (1922/1961) também analisa “limitações humanas no processamento da informação e sobre a forma como os preconceitos introduzem enviesamentos na selecção, interpretação, memorização, recuperação e uso da informação” (Cabecinhas, 2004, p. 539).

Cabecinhas (2004) considera a obra de Lippmann (1922/1961) o “primeiro esboço” do que viria se tornar a área de estudo da “cognição social”, no âmbito da Psicologia Social. O autor é considerado o fundador do estudo das funções psicossociais dos estereótipos, sobre os quais desenvolveu estudos que possibilitaram a definição contemporânea deste conceito. Apesar de ser utilizado desde 1798, o termo “estereótipo” tinha um uso mais técnico, voltado à tipografia. “Estereótipo” remetia então a “uma chapa de metal utilizada para produzir cópias repetidas de um mesmo texto” (Cabecinhas, 2004, p. 539). Essa definição mais técnica já evidencia como a conceitualização mais atual da palavra funciona, pois refere-se a um molde que produz cópias repetidas de algo. Lippmann (1922/1961) salienta “por analogia”, como explica Cabecinhas (2004), a “rigidez” das imagens mentais que criamos em relação aos grupos sociais, principalmente aqueles com os quais temos pouco contato ou nenhum convívio direto. Mesmo falando dos estereótipos como algo rígido, Lippmann (1922/1961) “não descurou a

possibilidade de mudança" e "salientou o carácter criativo da mente humana" (Cabecinhas, 2004, p. 539).

Outros estudos sobre os estereótipos surgiram após Lippmann (1922/1961) conceitualizá-los como sendo "resultantes de um processo 'normal' e 'inevitável', inerente à forma como processamos a informação" (Cabecinhas, 2004, p. 540). Até à década de 1950, estudos empíricos relacionavam os estereótipos a "um tipo inferior de pensamento", encarando-os como algo que remete ao "patológico". Grande parte desses estudos colocam os estereótipos como "projeções de fantasias indesejáveis", "deslocamentos de tendências agressivas para membros de outros grupos" ou "subprodutos de síndromes de personalidade associadas ao autoritarismo e a intolerância" (Cabecinhas, 2004, p. 540). Esse autores, ignoravam alguns aspectos inovadores das contribuições de Lippmann que foram resgatados com o passar dos anos. Na perspectiva do autor, "para navegar pelo mundo, os homens precisam de mapas do mundo" (Lippmann, 1922/1998, p. 16).

Para Lippmann (1922/1998), os estereótipos são imagens mentais que criamos para lidar com a complexidade do mundo. Funcionando como filtros, eles se interpõem entre o indivíduo e a realidade, influenciando nossa percepção e organizando aquilo que interpretamos como realidade. Dessa forma, os estereótipos não estruturam a realidade objetiva, mas moldam a maneira como a percebemos, baseando-se nos valores individuais e nos sistemas culturais aos quais pertencemos.

A construção de estereótipos é limitada tanto por fatores internos quanto externos. Internamente, ela é impactada pelas "imagens armazenadas, preconceituações e preconceitos" que interpretam e completam as informações que recebemos, direcionando nosso foco de atenção e visão (Cabecinhas, 2004, p. 540). Externamente, fatores como a "censura" e a "falta de contato direto" com a realidade de outros grupos sociais, além do próprio grupo de pertença, também desempenham um papel importante. Nesse contexto, Lippmann (1922/1998, p. 30) destaca que as imagens internas frequentemente "enganam os homens em sua interação com o mundo externo". Essa perspectiva reforça como os estereótipos influenciam profundamente nossa interpretação do mundo e nossas interações com ele.

Além disso, Lippmann (1922/1961) destaca que os sistemas de estereótipos também podem atuar como elementos centrais de nossa "tradição pessoal" e como mecanismos de "defesa de nossa posição social" (Cabecinhas, 2004, p. 541). Eles criam um senso de familiaridade ao atribuir lugares fixos a pessoas e coisas, bem como expectativas claras sobre suas ações. Dessa forma, os estereótipos ajudam os indivíduos a se sentirem pertencentes a esse mundo estruturado, promovendo uma sensação de encaixe e pertencimento.

De acordo com Cabecinhas (2004, p. 541), os estereótipos são resistentes à mudança, sendo "dificilmente abalados" por informações que contrariem suas premissas. Embora não sejam impossíveis de serem desconstruídos, sua transformação é um processo complexo. A autora, com base no trabalho de Lippmann (1922/1961), argumenta que tendemos a dar mais atenção aos fatos que corroboram um estereótipo do que àqueles que o contradizem. Muitas vezes, esta resistência é tão forte que as evidências contrárias acabam sendo usadas de maneira paradoxal para reforçar o estereótipo.

Um exemplo citado por Cabecinhas (2004) é o de quando uma pessoa de um determinado grupo social age de maneira diferente da expectativa estereotipada. Geralmente, essa pessoa é vista como uma "exceção", e o estereótipo permanece inalterado. No entanto, se o indivíduo demonstrar "flexibilidade de espírito" ou se a informação discrepante for "demasiado impressionante" para ser ignorada, o estereótipo pode ser questionado e modificado (Cabecinhas, 2004, p. 541).

Lippmann (1922/1961) destaca a rigidez dos estereótipos que consistem em imagens generalizadas e exageradas que ignoram as individualidades dentro dos grupos sociais e negam suas particularidades. O autor argumenta que os rótulos usados para categorizar os indivíduos são muitas vezes abstratos e desumanos, sugerindo que a única forma de mitigar seus efeitos seria por meio de uma "longa educação crítica" (Cabecinhas, 2004, p. 541). "Lippmann considera os estereótipos inevitáveis", já que, para lidar com uma sociedade complexa, as pessoas precisam criar formas e categorizações para lidar com inúmeras informações e estímulos cotidianos (Cabecinhas, 2004, p. 541). O autor também observa que o senso comum tende a buscar confirmações das suas crenças, em vez de questioná-las, perpetuando essas imagens simplificadas.

Estudos sobre os efeitos dos estereótipos, como os de Tajfel e Wilkes (1963), mostram a tendência humana de amplificar as semelhanças entre pessoas que fazem parte de um mesmo grupo, ou "categoria social" e as diferenças entre grupos distintos, fenômeno conhecido como "efeito de acentuação" (Cabecinhas, 2004, p. 541). Outro estudo que podemos citar é o de Quattrone e Jones (1980) que identificam o "efeito de homogeneidade do exogrupo", no qual os indivíduos percebem o grupo externo como mais homogêneo do que o próprio. Cabecinhas (2004) observa que esses efeitos, aliados à visão de Lippmann, demonstram a inevitabilidade dos estereótipos, que estão enraizados na forma como as sociedades estruturam suas percepções dos outros. Assim, os estudos analisados pela autora mostram ainda como a discriminação social está intimamente ligada aos estereótipos.

Sobre o preconceito, Cabecinhas (2010) reconhece no trabalho de Gordon Allport aspectos fundamentais para que ele seja analisado enquanto fenômeno. Na definição desse autor, o preconceito é como "uma atitude aversiva ou hostil face a uma pessoa pertencendo a determinado grupo,

simplesmente por causa da sua pertença a esse grupo, e em que se pressupõe que esta possui as características atribuídas a esse grupo" (Allport, 1954/1979, p. 7). Nesse sentido, as atitudes aversivas e hostis costumam ser justificadas com base nas diferenças, sejam elas percebidas, concretas ou fruto da imaginação. Allport definiu grupos em relação aos quais a expressão do preconceito é mais frequente, apoiada em noções como as de "raça, sexo, níveis etários, grupos étnicos, grupos linguísticos, regionais, religiosos, nacionais, ideológicos, castas, classes sociais, profissionais, níveis educacionais e grupos de interesses" (Cabecinhas, 2010, p. 2). Um exemplo citado por Cabecinhas (2010) é o dos judeus, minoria étnica, linguística e religiosa.

O preconceito étnico pode ser definido como "uma antipatia baseada numa generalização defeituosa e inflexível. Pode ser sentida ou expressa. Pode ser dirigida a um grupo como um todo ou a um indivíduo porque ele é membro desse grupo" (Allport, 1954/1979 p. 9). Para completar tal definição, Cabecinhas (2010, p. 2) explica que "o preconceito surge como uma atitude negativa (antipatia) que pode ser sentida (dimensão afectiva) ou expressa (dimensão comportamental), atitude essa que é fruto de generalização defeituosa e inflexível (dimensão cognitiva)".

O preconceito como algo que resulta de uma atividade cognitiva, como salienta a autora, "reflete a busca de elementos universais no preconceito", conectando-se assim ao estudo de Lippmann acerca dos estereótipos e da dificuldade humana de lidar com "todas as nuances da informação social" (Cabecinhas, 2010, pp. 2-3). Não são todas as ideias "preconcebidas" sobre um grupo que se tornam preconceitos. Cabecinhas (2010, p. 3) ressalta que "a diferença entre o 'preconceito' e um simples 'pré-conceito' é o seu grau de mudança". Ou seja, se a pessoa é capaz de reconhecer o erro da ideia preconcebida quando confrontada, ou se ela resiste a qualquer evidência que desminta a ideia, sendo que tal resistência tende a amplificar quando a o preconceito é ameaçado (Cabecinhas, 2010, p. 13).

Segundo Cabecinhas (2010), existem elementos que aproximam os conceitos de preconceito e racismo. Ambos acarretam a inferiorização do outro e justificam a manutenção de relações desiguais entre grupos. Além disso, tanto as manifestações de racismo quando as expressões de preconceito dependem dos contextos em que estão inseridas, normais sociais e momentos históricos em que surgem. Como diferenças, podemos ressaltar que o racismo baseia-se na ideia de "distinções naturais" entre grupos, consideradas "fixas e imutáveis", enquanto o preconceito não depende necessariamente dessa "essencialização". Além disso, o racismo opera ao nível institucional e cultural, enquanto o preconceito é uma "atitude negativa geralmente manifestada em avaliações individuais sobre um grupo-alvo" (Cabecinhas, 2010, pp. 17-18).

Cabecinhas e Macedo (2019), partindo dos estudos de Pettigrew e Meertens (1995), escrevem sobre duas formas de expressar o preconceito racista na contemporaneidade: o flagrante e o sutil, sendo o segundo uma manifestação que não é evidente ou perceptível de forma imediata. O racismo flagrante, mais ligado a sua forma tradicional, é anti normativo e está associado ao plano biológico (racialização), que já foi desacreditado por inúmeros cientistas. O racismo sutil pode ser considerado uma forma contemporânea de racismo, que está associada ao plano cultural. Como Cabecinhas e Macedo (2019, p. 26) salientam, "os indivíduos que rejeitam a norma anti-racista não se inibem de exprimir publicamente o racismo tradicional" e o racismo sutil pode corresponder à "aceitação" da norma, por isto se apoia em manifestações que não são censuradas ou explícitas como as do racismo flagrante. Ainda de acordo com as autoras, são "dimensões de um mesmo fenómeno" (Cabecinhas e Macedo, 2019, p. 26).

Como explica Pires (2021, p. 15), "quanto mais a gente entende como o racismo opera, maiores são as chances de construirmos medidas de enfrentamento que sejam diretamente relacionadas ao seu funcionamento". Segundo a autora, para combater o racismo é fundamental analisar se as legislações antidiscriminação são, de fato, capazes de coibir, punir e enfrentar a discriminação racial, o assédio, o racismo institucional e cotidiano. Nesse sentido, é importante compreender também como o direito moderno é utilizado para mascarar formas de reprodução da colonialidade do poder no contemporâneo, impedindo que as sociedades possam confrontá-las no dia-a-dia, visando a desconstrução dessa MCP.

3.2.2 Racismo, xenofobia e etnocentrismo

Hall (1997) argumenta que, embora a justificativa genética para a hierarquização racial tenha sido amplamente desacreditada pela comunidade científica e rejeitada pelas normas antirracistas, concepções biológicas, genéticas e psicológicas propagadas sobretudo pelo racismo científico permanecem profundamente enraizadas no senso comum e nos discursos sociais. Nas palavras do autor, isso acontece porque "a cor, ainda que tenha pouco significado em si mesma, tornou-se um emblema da herança social da escravidão, da discriminação e do insulto gerados por essa experiência" (Hall, 1997). Nesse sentido, funciona como um sinal, fundamento para a ideia de "raça como um significante flutuante" (Hall, 1997). Enquanto significante, seu significado não pode ser fixado e está constantemente sujeito a processos de redefinição e apropriação. Hall (1997) ressalta que esses processos envolvem tanto a perda de antigos sentidos quanto a incorporação de novos, situando a "raça" em um contínuo processo de ressignificação. Para Cabecinhas (2010):

> Ao longo da história, o racismo tem variado muito nos seus alvos (negros, índios, etc.), nos mitos que o legitimam (inferioridade intelectual ou moral, perigosidade, incompatibilidade de culturas, etc.), nos interesses que serve (exploração de mão-de-obra, manutenção da pureza racial, preservação da identidade nacional) e nos modos de actuação (extermínio, perseguição, expulsão, segregação ou exclusão simbólica). (Cabecinhas, 2010, pp. 16-17)

Para Cabecinhas (2010, p. 2), o racismo é um fenômeno "complexo e multifacetado". Definições ambíguas sobre o racismo são comumente encontradas em revisões de literatura. Trabalhos que especificam as dimensões desse fenômeno e o colocam em debate com conceitos como "etnocentrismo, xenofobia e preconceito", identificando aspectos comuns e distinguindo suas características eram, no entanto, raros. Sobre as similaridades encontradas entre os conceitos de racismo e etnocentrismo, a autora cita a "diferenciação face ao outro", que é acompanhada por uma "inferiorização do outro" (Cabecinhas, 2010, p. 5). Ainda segundo a autora, ambos se distinguem "tanto no grau com que a 'desumanização' do outro é operada cognitivamente como na forma como é mantida e reforçada socialmente" (Cabecinhas, 2010, p. 5).

Kilomba (2008/2010) explica que o racismo se manifesta por meio da construção da diferença, da associação dessa diferença a uma hierarquia e do exercício do poder. A construção da diferença ocorre quando alguém é considerado diferente por conta de sua raça e/ou religião. Nas palavras da autora, "não se é 'diferente', torna-se 'diferente' através do processo de discriminação" (Kilomba, 2008/2010, p. 42). Sobre a segunda característica, a autora ressalta que as diferenças construídas operam por meio de uma hierarquização de valores. Essa diferença deixa de ser uma simples distinção e se torna um estigma marcado pela inferioridade, desonra e desvalorização, que são atribuídos a todos os membros do grupo estigmatizado (Kilomba, 2008/2010). Categorias como "problemático", "difícil" ou "exótico" são naturalizadas e aplicadas a esses grupos, formando a base do preconceito (Kilomba, 2008/2010, p. 42).

Kilomba (2008/2010) destaca que o preconceito só se configura plenamente como racismo quando está associado a uma dimensão de poder histórica, política, econômica e social. Esse poder se manifesta globalmente nas desigualdades no acesso a recursos essenciais, como educação, emprego, moradia e representação política. Para Kilomba (2008/2010, p. 42), "o racismo é supremacia branca". A autora explica ainda que outros grupos raciais, que não possuem essa posição de poder, não praticam racismo propriamente dito, e que os conflitos entre esses grupos devem ser compreendidos por meio de outras categorias, como o preconceito.

Sobre o conceito de racismo, Cabecinhas (2010, p. 17) explica que é que difícil delimitá-lo "sem cair em demasiadas restrições e sem alargar demasiado". Ainda de acordo com a autora, "por um lado, alargar demasiado o conceito pode contribuir para a sua banalização, por outro, restringir em demasia é insuficiente para compreender a abrangência do fenómeno, sobretudo as suas manifestações actuais, mais subtis" (Cabecinhas, 2010, pp. 16/17).

Kilomba (2008/2010) analisa três tipos de racismo: o estrutural, o institucional e o cotidiano. Para a autora, o racismo estrutural "se revela em nível estrutural à medida que pessoas negras e pessoas racializadas são excluídas das principais estruturas sociais e políticas" (Kilomba, 2008/2010, p. 23). Já o racismo institucional "refere-se a um padrão de tratamento desigual nas operações cotidianas, como os sistemas educacionais, currículos escolares, mercados de trabalho, justiça criminal, serviços, entre outros" (Kilomba, 2008/2010, p. 43). Esse conceito nos permite compreender o fenômeno do racismo não apenas no nível ideológico, como também no nível institucional. Para Kilomba (2008/2010, p. 44), o racismo cotidiano engloba palavras, olhares, gestos, imagens, discursos e ações que colocam os sujeitos negros e as pessoas racializadas "não apenas como o 'Outro' – a diferença em relação à qual o sujeito branco é medido —, mas também como a Alteridade, ou seja, a personificação dos aspectos que a sociedade branca reprimiu". De acordo com a autora:

> Toda vez que sou colocada como o "Outro" — seja o "Outro" indesejado, o "Outro" invasivo, o "Outro" perigoso, o "Outro" excitante, o "Outro" selvagem, o "Outro" natural, o "Outro" desejável ou o "Outro" exótico — estou, inevitavelmente, vivenciando o racismo, pois estou sendo forçada a me tornar a personificação daquilo com o qual o sujeito branco não quer se identificar. Torno-me o "Outro da branquitude", e não um sujeito — e, assim, me é negado o direito de existir em igualdade. (Kilomba, 2008/2010, p. 44)

Cabecinhas (2010) relata que os conceitos de racismo, nacionalismo e xenofobia aparecem muitas vezes associados e tratados como sinônimos. Segundo a autora, o nacionalismo pode ser definido como a "preferência por tudo que é relativo à nação, por tudo o que é nacional" e como "uma doutrina baseada no sentimento de exaltação das características consideradas essenciais da nação", sendo que essas duas significações se complementam (Academia de Ciências de Lisboa, 2001). No mesmo Dicionário da Língua Portuguesa, a xenofobia é definida como "aversão ou hostilidade manifestada a pessoas ou coisas estrangeiras".

Sobre a xenofobia, Cabecinhas (2010) explica que essa "aversão ou antipatia" pode se manifestar tanto em percepções quanto em comportamentos direcionados a pessoas de nacionalidade diferente

daquela do próprio indivíduo, ou seja, aos que são considerados estrangeiros. Entretanto, como a autora salienta, a percepção do outro como "estrangeiro" nem sempre está vinculada à nacionalidade. Ainda de acordo com Cabecinhas (2010, p. 168), alguns estudiosos optam pelo termo *heterofobia*, em vez de *xenofobia*, para se referirem à "hostilidade manifestada em relação aos indivíduos que são percebidos como diferentes". Como exemplo "paradigmático", a autora menciona o comportamento hostil em relação às comunidades ciganas em Portugal que, "apesar de viverem no país há cinco séculos", continuam sendo consideradas "estrangeiras" (Cabecinhas, 2010, p. 168).

O racismo anti-Roma, ou anticiganismo, é definido por Maeso (2021, p. 61) como "fundacional e estruturante do imaginário e do projeto político europeu como modelo do humano universal. Segundo a autora, a figura do "cigano", desenvolvida a partir do referencial da branquitude, tem representado historicamente as comunidades Roma/ciganas como não-europeias. Ainda de acordo com Maeso (2021, p. 61), com o intuito de subalternizar essas comunidades, a figura do "cigano" retrata esses povos como criminosos e traiçoeiros, declarando que eles não desejam "conviver civilizadamente em sociedade". "Enraizado na ordem colonial moderna eurocêntrica", o racismo anti-Roma "alimenta" a discriminação histórica das comunidades ciganas há seculos, marginalizando-as constantemente através do senso comum e das representações estereotipadas que vemos e ouvimos nos meios de comunicação.

Maeso, Alves e Araújo (2021, p. 181) analisam, por meio de uma genealogia dos discursos públicos e das políticas de segurança interna em Portugal nas últimas três décadas, como a categoria de "delinquência juvenil" foi forjada como um "problema social" na área metropolitana de Lisboa. O estudo evidencia que esse enquadramento recai especialmente sobre jovens negros, ciganos e suas famílias, aos quais se atribuem características como "inadaptados, problemáticos ou disfuncionais" (Maeso et al., 2021, p. 181). Trata-se de uma demonstração contundente do modo como o racismo se manifesta no país. Segundo as autoras:

> Para entendermos como se operacionaliza a supremacia branca e a desumanização de pessoas negras e Roma/ciganas, é necessário compreender que os processos-chave sob os quais a noção de «perigosidade» é produzida no âmbito das políticas de «integração» e «(in)segurança» urbana se articulam com as experiências da escravização racial dos povos da diáspora africana e produzem racionalidades forjadas, antes de mais, na lógica social moderna da antinegritude, que constitui «o não ser negro que fundamenta as subjetividades não negras no mundo moderno» (Vargas 2020, p. 18). (Maeso et al., 2021, p. 232)

Nas palavras de Cabecinhas (2003, p. 3), "a noção de 'raça' estabelece uma ligação directa entre características físicas visíveis (fenótipo) e características profundas (genótipo), explicativas das diferentes aptidões e capacidades dos indivíduos". O Iluminismo é apontado como base para o que mais tarde viria se tornar o "racismo científico" e a antropologia física clássica uma forma de apoiar tal noção, tomando como base "critérios morfológicos como a cor da pele, a forma craniana, a textura do cabelo, entre outros" (Cabecinhas, 2008, p. 166). Ainda de acordo com a autora, mesmo que o número de "raças" mudasse nas diversas classificações raciais, a divisão mais frequente identificava três raças: brancos, amarelos e negros. Cabecinhas (2008) evidencia que as teorias da raciologia clássica ordenavam essas raças a partir de uma "perspectiva hierarquizadora e desigualitária", ordenando-as em superiores e inferiores, colocando os brancos invariavelmente no topo da hierarquia.

Hall (1997) argumenta que o objetivo dos indivíduos ao recorrerem à ciência não era descobrir a verdade sobre a "raça", mas obter a legitimação de uma "verdade" previamente estabelecida, ou seja, daquilo que desejavam considerar como verdadeiro. Nesse contexto, a ciência não era "consultada", mas "invocada" para sustentar a teoria da hierarquização racial e afirmar a suposta "natureza" dos povos encontrados no "novo mundo".

Fanon (1956/2018, p. 79) explica que "o racismo vulgar, primitivo, simplista, pretendia encontrar no biológico a base material da doutrina". Ainda de acordo com o autor, "seria fastidioso lembrar os esforços empreendidos nessa altura: forma comparada do crânio, quantidade e configuração dos sulcos do encéfalo, características das camadas celulares do córtex, dimensões das vértebras, aspecto microscópico da epiderme etc." (Fanon, 1956/2018, p. 79). Cabecinhas (2009, p. 167) explica que, na divisão entre os "brancos" e os "outros", reconhecia-se a heterogeneidade da raça branca, enquanto os "outros" eram frequentemente homogeneizados e categorizados como "selvagens". Para Fanon (1956/2018, p. 79) essas afirmações são "brutais", "maciças" e "dão lugar a uma argumentação mais fina". O racismo científico transforma-se então em "racismo cultural". "O objeto do racismo já não é o homem particular, mas uma certa forma de existir" (Fanon, 1952/2018, p. 79).

A Segunda Guerra Mundial é considerada, por autores como Césaire (1955/1978), Fanon (1956/2018) e Cabecinhas (2007), um acontecimento-chave para o declínio do chamado "racismo científico". Entretanto, o determinismo biológico já estava tão disseminado na Europa e nos Estados Unidos – profundamente enraizado tanto no pensamento leigo quanto no senso comum – que o racismo não deixou de existir, mesmo após a invalidação científica das teorias racialistas. Como explica Cabecinhas (2010, p. 9), o racismo se transformou e se diversificou, levando alguns autores a falarem em "racismos", no plural, a fim de destacar a multiplicidade de suas manifestações. Ao se referir aos

“velhos e novos racismos”, a autora observa que essa distinção não implica uma diferença de natureza entre eles, mas sim a existência de formas de expressão distintas (Cabecinhas, 2010, p. 9).

Fanon (1956/2018, p. 79) também aponta para esse processo de transformação. Segundo o autor, embora os pressupostos morfológicos do racismo não tenham desaparecido completamente, os acontecimentos das décadas posteriores à guerra alteraram significativamente o modo como o racismo se manifesta. Entre esses acontecimentos, ele destaca a memória do nazismo, a experiência compartilhada da miséria e da opressão entre diferentes grupos, a emergência das chamadas “colônias europeias” – ou seja, “de um regime colonial em plena Europa” –, a “tomada de consciência dos trabalhadores nos países colonizadores e racistas” e o avanço das tecnologias (Fanon, 1956/2018, p. 79).

Para Fanon (1956/2018, p. 82), não é “na sequência de uma evolução dos espíritos que o racismo perde a sua virulência”. O racismo não se transforma devido a uma reflexão ou a uma evolução no pensamento, mas para se adequar a fatores externos e contextuais. Embora os horrores do nazismo tenham deixado grande parte da população mundial aterrorizada, como Césaire (1955/1974) ressalta, o terror já era uma realidade nas antigas colônias, onde foi naturalizado pela desumanização do “outro” durante o processo de colonização. Fanon (1956/2018) explica que o racismo, em suas formas mais explícitas e brutais, deu lugar a práticas discriminatórias mais sutis, mas igualmente perversas, que se ajustaram às dinâmicas econômicas e à busca de novas formas de exploração.

Como Fanon (1956/2018, p. 82) aponta, “neste estádio, o racismo já não ousa mostrar-se sem disfarces”. A “pressão social” e o aumento da consciência sobre as injustiças raciais levaram o racismo a “se esconder atrás de máscaras”, enquanto suas estruturas permanecem profundamente arraigadas. “O racista esconde-se” (Fanon, 1956/2018, p. 82). Esse racismo disfarçado não é algo que se acrescente aos elementos culturais de uma sociedade, pelo contrário, a sua existência remodela profundamente a “constelação social” e “conjunto cultural” de uma sociedade (Fanon, 1956/2018, p. 82). A discriminação que antes era explícita, agora se infiltra em práticas cotidianas, moldando instituições e relações sociais de forma quase imperceptível. Fanon (1956/2018, p. 82) também nos alerta para a necessidade de um esforço contínuo: “é preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade”. Por continuar sendo um elemento ativo e estruturante em sociedades pós-coloniais, o enfrentamento do racismo exige um olhar crítico e atento para expor suas manifestações e combater seus impactos.

Após o genocídio de milhões de “ciganos” e “judeus” durante a Segunda Guerra Mundial, poucos cientistas continuaram defendendo teorias que pregavam a pureza e a hierarquização racial. A partir do

Holocausto, não só cientistas, mas também políticos passaram a problematizar a noção de "raça", dedicando esforços a investigações no âmbito da genética para desmentir o "mito da raça" (Cabecinhas, 2008, p. 170). O pós-guerra também foi marcado por uma mudança de posicionamento em relação às antigas colônias e as lutas de libertação ganharam uma "dinâmica incontornável" (Cabecinhas, 2008, p. 170). Soldados de origem africana e asiática tiveram uma participação significativa nas tropas aliadas durante a Segunda Guerra Mundial, alguns atraídos pela possibilidade de seus países se tornarem independentes (Cabecinhas, 2008, p. 170).

Sobre o termo genocídio, é importante considerar as contribuições de Abdias do Nascimento acerca do conceito. Segundo o autor, o genocídio pode ser definido como a "recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros" (Do Nascimento, 1978, p. 8). Ainda de acordo com Do Nascimento (1978, p. 8), caracterizado pelo "uso de medidas deliberadas e sistemáticas [...] calculadas para a exterminação de um grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo", o termo se aplica à realidade da população negra no Brasil. Para o autor, as práticas genocidas adotadas desde a Abolição assumem múltiplas formas de continuidade. É pertinente ressaltar que são práticas que, historicamente, também têm levado ao extermínio dos povos originários.

Pierre Clastres (1934-1977), ao refletir sobre o conceito de etnocídio, ressalta as contribuições de Claude Lévi-Strauss (1908) ao destacar a importância de pensarmos a relação entre violência e cultura (Langoni, 2022). Partindo da perspectiva de Clastres, Langoni (2022, pp. 1-2) define o etnocídio como "a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de um povo", diferenciando-se da ação do genocídio, que "visa o assassinato de seus corpos". Ainda de acordo com Langoni (2022), outro fator de diferenciação entre os termos está no tempo de ação. Enquanto o genocídio configura-se em uma ação imediata, as ações de opressão cultural são duradouras e exercidas "durante um longo intervalo, conforme o potencial de resistência dos povos oprimidos" (Langoni, 2022, p. 2). Ambos os conceitos fundamentam-se não só na ideia de diferença entre os povos, como também de que a "má diferença" deve ser eliminada. No caso do genocídio, através da aniquilação corpórea, no caso do etnocídio, através "destruição cultural" que visa a transformação do outro por meio da imposição de um modelo específico (Langoni, 2022, p. 2).

Em 10 de dezembro de 1948, a Organização das Nações Unidas (ONU) proclamou a Declaração Universal dos Direitos Humanos[39], considerada um marco essencial para a implementação de políticas de igualdade. A partir dessa declaração, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência

[39] Adotamos "Direitos Humanos" em substituição a "Direitos do Homem" por ser uma atualização contemporânea, inclusiva e amplamente reconhecida (Cabecinhas, 2008).

e a Cultura (UNESCO) conduziu, entre as décadas de 1950 e 1970, uma série de investigações interdisciplinares sobre a questão racial, resultando na produção de diversos documentos. Conforme Cabecinhas (2008, p. 170), os estudos resultaram em quatro declarações reunidas no livro *Le Racisme Devant la Science* (UNESCO, 1973), que apresentaram "uma desmontagem detalhada do caráter falacioso das 'provas' da superioridade branca nos diversos campos científicos".

Sobre a Declaração de 1948 da ONU, Cabecinhas (2010, p. 23) salienta que "embora esta Declaração tenha sido ratificada por 159 países, a realidade tem ficado sempre aquém das palavras". O regime do Apartheid na África do Sul instalou-se oficialmente dez anos após a declaração e perdurou até 1991. Nos Estados Unidos, o *Civil Rights Act* só foi aprovado em 1964, depois dos protestos e manifestações pela igualdade de direitos. Portugal reconheceu a independência de algumas de suas ex-colônias em África somente em decorrência à Revolução de 25 de abril de 1974: Guiné-Bissau em 1974 (foi proclamada unilateralmente em 1973, mas não havia sido reconhecida por Portugal), Angola, Cabo Verde, Moçambique, São Tomé e Príncipe em 1975 (Cabecinhas, 2007).

De acordo com Cabecinhas (2008, pp. 170-171), o termo "grupo étnico" passou a ser utilizado para se referir a "grupos sociais minoritários, que são percebidos e classificados em função da sua diferença cultural face aos padrões estabelecidos pela cultura dominante". Esse uso do termo foi recomendado pela quarta declaração da UNESCO de 1967, que o considerou menos discriminatório. No entanto, o deslocamento de "raça" para "grupo étnico" foi acompanhado pelo "pensamento leigo", que refere-se às "práticas culturais" desses grupos como "rígidas e imutáveis, e até mesmo geneticamente herdadas" (Cabecinhas, 2010, p. 24).

Cabecinhas (2010, p. 24) explica que, nesse processo, a cultura não é vista como algo fluido e dinâmico, mas como algo fixo, de forma semelhante à "raça". Segundo a autora, "apenas os grupos destituídos de poder ou de estatuto social são alvo desse processo de naturalização" (Cabecinhas, 2010, p. 24). Nesse contexto, a percepção das diferenças entre os grupos humanos, antes centrada nas características físicas, passa a ser justificada em termos de "características culturais". Ou seja, o processo de naturalização da diferença persiste, com a "racialização" sendo substituída pela "etnicização". Embora a hierarquização racial tenha sido desmentida cientificamente e tenha havido esforços para que o termo "raça" caísse em desuso, as teorias racialistas continuaram presentes no "pensamento leigo", e essas mudanças não significaram o fim do racismo (Cabecinhas, 2008, p. 171).

O racismo persiste de forma sutil, dificultando que esses crimes sejam devidamente julgados. Isso ocorre porque ele está profundamente enraizado nas instituições, manifestando-se tanto na falta de representatividade nos júris quanto na omissão dos meios de comunicação que deveriam expor tais

casos. O primeiro passo para a mudança talvez seja reconhecer que "todo o grupo colonialista é racista", como afirmou Fanon (1956/2018, p. 86) em *Racismo e Cultura*. As transformações sociais e políticas das últimas décadas evidenciam a necessidade de compreender as novas expressões do racismo, sobretudo em sociedades que se declaram antirracistas (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 21).

Nessas dinâmicas, os membros de minorias continuam "visíveis" enquanto grupos homogêneos, mas "invisíveis" enquanto indivíduos singulares, refletindo a ambiguidade dos racismos contemporâneos (Cabecinhas, 2008, p. 176). Portugal, por exemplo, convive com uma tensão entre o mito do país "imune ao racismo" e a realidade de discriminação vivida no cotidiano (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 17). O recrudescimento de discursos de ódio e barreiras físicas e mentais na Europa agrava esta situação, destacando a urgência de ações antirracistas que desafiem os estereótipos cristalizados e promovam um reconhecimento efetivo da singularidade do outro (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 18).

Sobre concepções teóricas que requerem uma reflexão crítica, é relevante distinguir o racismo do etnocentrismo, sobretudo no que diz respeito às suas bases conceituais. Segundo Cabecinhas (2008, p. 175), a etnicidade refere-se "à forma como a diferença social e cultural, a língua e a ancestralidade se combinam como uma dimensão da ação social e da organização social, formando um sistema de classificação socialmente reproduzido". Ainda de acordo com a autora, em termos concretos, a etnicidade está associada à "mobilização social de laços étnicos" e "à valorização da ancestralidade, língua e cultura", enquanto elementos que estruturam um grupo étnico (Cabecinhas, 2008, p. 175). Esses grupos podem ser identificados com base em elementos "reais", ou "reivindicados que" podem distingui-los dentro de um "sistema social" (Cabecinhas, 2008, p. 175). É importante ressaltar que a etnicidade pode levar à uma "exacerbação e absolutização das diferenças entre os grupos", mas isso pode não ser considerado uma forma de racismo para autores como Fenton (1999), Burguière e Grew (2001) (Cabecinhas, 2008, p. 175).

> A luta identitária por parte dos grupos dominados não pode ser confundida com racismo, mesmo quando advoga um certo grau de 'separação' face à sociedade dominante (Sartre, 1948/2002). No entanto, a luta pela 'diferença' e a reivindicação de uma determinada identidade colectiva pode conduzir a efeitos perversos, sobretudo quando reforça rótulos herdados do período colonial, contribuindo muitas vezes para a visibilidade das 'minorias' enquanto grupo e para uma invisibilidade dos indivíduos enquanto 'pessoas'. (Cabecinhas, 2008, p. 175)

Por fim, nesta breve reflexão teórica, é pertinente ressaltarmos que o racismo contemporâneo pode se manifestar através da "negação da singularidade do outro", que passa a ser tratado apenas

como “representante” de uma categoria homogênea, e não como indivíduo (Cabecinhas, 2008, p. 176). Nesse processo, “os membros das minorias são ‘visíveis’ enquanto grupo, mas ‘invisíveis’ enquanto indivíduos, singulares e diferenciados” (Cabecinhas, 2008, p. 176).

Para Lélia González (1988, p. 69), “a neurose cultural brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência”. Segundo a autora, o chamado “racismo à brasileira” sustenta a ideia equivocada de que o Brasil seria uma “democracia racial”, conceito que só poderá ser superado com o rompimento do “véu ideológico do branqueamento” (González, 1988, p. 69). Esse véu serve para minimizar e ocultar as contribuições das populações negras e indígenas na construção histórica e cultural do país. Reconhecer e valorizar as semelhanças linguísticas, crenças e manifestações culturais presentes em um Brasil que é ao mesmo tempo ameríndio e africano é essencial para esse processo (González, 1988). Ainda de acordo com a autora, é fundamental destacar os saberes e as contribuições epistemológicas de autores como Abdias do Nascimento, cuja produção analítica e denúncia, assim como o impacto de seus trabalhos em áreas como teatro, literatura e pintura, têm papel significativo.

González (2020) ressalta a importância histórica da luta do movimento negro no Brasil, destacando que essa resistência não é recente, mas remonta ao próprio início do período escravocrata. Segundo a autora, “há mais de quatrocentos anos, quando começava o processo de escravização no Brasil, iniciava-se também a reação dos negros” (González, 2020, p. 281). Um exemplo emblemático é o dos Quilombos dos Palmares, formados em 1595. Segundo a autora, os quilombos chegaram a abrigar mais de 25 mil quilombolas. Eram negros, em sua maioria, mas também havia povos indígenas e pessoas brancas. “Durante mais de cem anos estiveram em luta permanente pela sua liberdade e pela libertação de todos os oprimidos” (González, 2020, pp. 281-282). A autora também destaca a criação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978, que abrange hoje diversos estados do país.

Segundo Do Nascimento (1978, p. 136), o racismo no Brasil pode ser caracterizado por “uma aparência mutável, polivalente, que o torna único”. Ao concluir sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, Abdias do Nascimento repudia os interesses “capitalistas do colonialismo” ainda presentes na sociedade brasileira, responsáveis por manter a população negra sob “martírio e inexorável destruição” (Do Nascimento, 1978, p. 137). Em sua reflexão final, o autor deixa contribuições importantes para intelectuais, artistas e para a sociedade civil, com o objetivo de fazer com que o debate sobre a condição do negro no Brasil apele à consciência humana. Do Nascimento (1978, p. 136) ressalta ainda que “o silêncio equivaleria ao endosso e aprovação desse criminoso genocídio perpetrado com iniquidade e patológico sadismo contra a população afro-brasileira”.

Ynaê Lopes dos Santos (2022, p. 5), em sua obra sobre o racismo no Brasil, ressalta como o racismo muitas vezes é tratado como "uma doença que precisa ser expurgada", principalmente pelos grupos que se consideram mais progressistas da sociedade, o que revela uma visão parcial do que o racismo representa de fato. Nas palavras da autora, "seria muito mais fácil se essa metáfora condissesse com a realidade: bastaria buscar uma cura para o racismo e pronto" (Dos Santos, 2022, p. 5). Pensando na dimensão do fenômeno, a comparação seria mais real se fosse feita em relação ao "sistema nervoso central" no corpo humano. "Não bastam remédios. É preciso reprogramar todo o nosso cérebro. E isso teria de ter sido feito por meio de exercícios constantes e ininterruptos que possam efetivamente transformar nosso organismo diante desse sistema" (Dos Santos, 2022, p. 5). Reprogramar o "sistema nervoso" das sociedades exige esforço coletivo, reiterando sempre que "o antirracismo não é um lugar a ser alcançado, mas o próprio caminho que precisamos trilhar" (Dos Santos, 2022, p. 8).

Em Portugal, o mito de um país com "brandos costumes", "pioneiro na interculturalidade" e "imune ao racismo" contrasta com a realidade cotidiana vivida por muitos, marcada por discriminações raciais e culturais, que evidenciam a persistência de estereótipos e preconceitos (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 17). A metáfora de Dos Santos (2022), que compara o racismo a um "sistema nervoso central", sublinha a necessidade de um esforço contínuo e coletivo para reprogramar as mentalidades e desconstruir os estereótipos, também presentes em Portugal e em outros países que passaram pelo processo de "descolonização". São estereótipos sociais que estão "cristalizados" e que, mesmo diante de informações que poderiam desafiá-los, permanecem "resistentes à mudança" (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 17). Estamos falando também de uma colonialidade do poder que persiste, mesmo após esses processos de "descolonização".

Segundo Cabecinhas e Macedo (2019), o racismo muitas vezes permanece ausente do debate público, apesar das evidências cotidianas. Com a imigração ganhando grande visibilidade, "nos últimos anos temos assistido a um recrudescimento dos discursos de ódio racial na esfera pública e ao erguer de muros em diversos países europeus, muros físicos que reforçam fronteiras mentais entre 'nós' e os 'outros'" (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 18). Em Portugal, através de organizações como o SOS Racismo, de meios de comunicação alternativos como a rede *Afrolink*, e das músicas de *rappers* portugueses, somos diariamente confrontados com denúncias que revelam a escalada do fenômeno e a crescente necessidade de ação. Um estudo realizado por Posch, Borges, Simões e Cerqueira (2024, p. 1) analisa como as novas "mídias alternativas digitais" têm configurado um "movimento efervescente" no país. Os autores destacam não apenas a importância da criação de plataformas como *Afrolis*, *Afrolink* e *Buala*, mas também o modo como esses meios oferecem enquadramentos narrativos que contrastam

com os discursos hegemônicos presentes nos meios de comunicação, contribuindo para reconfigurar o debate público e disputar sentidos sobre memória e cidadania.

Henriques (2016, p. 14) destaca que Portugal foi "o primeiro país a transportar pessoas escravizadas da África para as Américas, ou seja, o grande iniciador daquela que ficou conhecida como uma das maiores atrocidades da história mundial". Embora seja difícil estabelecer com precisão o número de pessoas sequestradas e escravizadas, a autora aponta que "os dados mais citados indicam que, entre 1501 e 1866, cerca de 12 milhões embarcaram de África para as Américas, e dois milhões não chegaram ao destino" (Henriques, 2016, p. 14). Roldão (2023, p. ix) ressalta que, embora Portugal tenha sido responsável por capturar quase metade dessas 12 milhões de pessoas escravizadas entre os séculos XVI e XIX, o país avançou pouco no debate público sobre o racismo. A autora também enfatiza a urgência de desconstruir o mito do luso-tropicalismo e a ideia de um Portugal de "brandos costumes", bem como a necessidade de enfrentar as formas de extremismo político que têm impulsionado o crescimento da extrema-direita no país.

Roldão, Pereira e Varela (2023) ressaltam, na obra *Tribuna Negra: origens do movimento negro em Portugal (1911-1933),* como a presença de pessoas negras em Portugal desde o século XVI tem sido constantemente "apagada" do discurso público. Henriques (2016, p. 11) salienta que, desde o início do "horror" que foi o colonialismo, o país conta com um número significativo de pessoas negras, ressaltando que esse número cresceu com os fluxos migratórios que aconteceram na década de 1960 e após a Revolução dos Cravos. Segundo a autora, "o facto de, ainda hoje, não existir qualquer correspondência entre o número de negros que vemos na rua e o número de negros em lugares de liderança na sociedade é, no mínimo, surpreendente" (Henriques, 2016, p. 11). Ainda de acordo com Henriques (2016, pp. 11-12), "a ausência de representatividade de uma fatia expressiva da sociedade portuguesa – fatia essa usada como bandeira de cosmopolitismo da população por algumas entidades oficiais – espelha um sistema que discrimina pela cor da pele".

No trabalho onde procuram "reconstruir, sem romantismos nem heroísmos, a agência dos sujeitos e organizações políticas negras que na historiografia são sistematicamente apresentados pelo ângulo da escravatura", Roldão et al. (2023, p. 259) salientam que "as relações de poder que 'silenciam o passado' da Lisboa Negra não precisam de um 'maestro' para operar, pois elas atravessam diferentes momentos da produção do conhecimento". Os autores ressaltam a importância de uma "descolonização da memória coletiva em Portugal". Nas palavras de Roldão et al. (2023, p. 261), "isso significa, não só preencher lacunas do nosso conhecimento científico, mas fora da academia, disputar a memória sobre quem somos e desconstruir o imaginário eurocêntrico da nossa história comum".

No campo das imagens em movimento, Pereira (2025, p. 1) destaca a força do "impulso criativo de vozes tradicionalmente silenciadas", como as de pessoas migrantes e afrodescendentes. Segundo a autora, "essa potência artística é capaz de afirmar novas sensibilidades e afetos em uma onda crescente de questionamento dos paradigmas imperiais e globais que prevalecem na vida contemporânea"(Pereira, 2025, p. 1). Mais do que reconhecer a importância do Cinema Negro como objeto de estudo, a autora enfatiza a pertinência de que pessoas negras, ou que fazem parte de outros grupos minoritários, produzam e reflitam criticamente sobre esse cinema. De acordo com Pereira (2025), essa é uma condição fundamental para que suas vozes não sejam mais apagadas ou subalternizadas. Segundo a autora, diante de um racismo sistêmico que atravessa também a academia, "persistindo em tratar sujeitos e comunidades negras como meros objetos de análise e ignorando suas produções discursivas", o surgimento de um "discurso cinematográfico negro" corre o risco de ser silenciado (Pereira, 2025, p. 1). Por esse motivo, tanto as obras audiovisuais quanto a produção acadêmica realizadas por esses grupos constituem práticas de resistência e afirmação epistêmica.

Segundo Henriques (2023, pp. 11 e 12), "falar da violência do passado não é criar trincheiras, mas realizar um trabalho essencial de reparação, na qual se inclui a memória comum". Ainda de acordo com a autora, "corrigir este comportamento não é uma questão de disputa ideológica ou partidária, mas pura e simplesmente humanidade". Ainda de acordo com a autora, "não há democracia sem igualdade racial", pilar que falta ser cumprido não só em Portugal, como também em todos os países atravessados pela colonialidade do poder.

Através de reportagens e entrevistas realizadas em 2015, Henriques (2016) buscou compreender como as populações de cinco países – Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Moçambique – percebiam o colonialismo e como a noção de raça ainda perdura nesses lugares. Henriques (2016, p. 13) diz que: "quis sobretudo ouvir o que sentem e como olham para a discriminação racial exercida pelos portugueses durante o colonialismo, que narrativas perduram em cada país, que cicatrizes permanecem. Quis ouvir a sua versão da história". A autora evidencia em seu trabalho que as práticas de exclusão e dominação colonial foram diferentes em cada país onde o colonialismo português se estabeleceu, com políticas distintas que levavam em consideração as especificidades de cada país. Henriques concluiu que:

> O racismo colonial foi um apagão e um arrastão: apagão da cultura africana, obrigando as populações a despirem-se de toda a sua identidade; e um arrastão ideológico, porque contaminou mentalidades de todos os quadrantes e durante séculos, de tal forma que até hoje se verificam seus efeitos. (Henriques, 2016, p. 15)

Muniz Sodré propõe uma crítica ao conceito de "racismo estrutural" ao sugerir, em seu lugar, a concepção de "forma social escravista" como elemento "chave" para compreender a constituição da sociedade brasileira, tanto em sua superfície institucional, quanto em suas dinâmicas subjetivas e afetivas. Para o autor, não basta observar objetivamente as relações sociais "de fora", é necessário também compreendê-las "por dentro", a partir das experiências cotidianas, da forma como os sujeitos se percebem, se relacionam, se afetam e se repelem. Como afirma Sodré (2019, p. 879): "A forma social diz o seguinte: 'eu não posso ver objetivamente de fora as relações sociais, particularmente no Brasil. Eu tenho que ver a partir de dentro também, para saber como as pessoas se compreendem, como elas se amam ou se detestam". Segundo o autor, a lógica escravista ainda atravessa o tecido social brasileiro, mantendo vivo o repúdio simbólico e material ao sujeito de pele escura. De acordo com Sodré (2019, p, 879), "não se aboliu dos espíritos a forma escravocrata. Aboliu-se, portanto, o racismo de segregação, mas não se aboliu o de dominação. O de dominação é esse que se faz por sutilezas".

Nesse contexto, Sodré (2019, p. 880) destaca a importância das "estratégias sensíveis", que define como "as movimentações e organização das movimentações tanto no âmbito das relações presenciais quanto no das relações de mídia com o objetivo de sensibilizar". Segundo o autor, sensibilizar para a diferença significa promover encontros entre as diferenças, tanto no plano do conhecimento (cognitivo) quanto no plano afetivo. Ainda de acordo com Sodré (2019, p. 880), no campo sensível, o racismo se manifesta como uma barreira – imune à diferença – e as estratégias sensíveis devem atuar justamente para romper essa barreira. Para o autor, essa ruptura deve acontecer no campo da comunicação, entendida aqui não apenas no âmbito midiático, mas também como os encontros entre corpos e os vínculos sociais que deles emergem.

3.3 Identidades em movimento: migrações e ativismos

3.3.1 Migrações e diálogos interculturais

Como destacado por Angela Davis em 2022, e abordado anteriormente nesta tese, é essencial enfrentar os vestígios do colonialismo que moldam as sociedades contemporâneas, pois, sem esse enfrentamento, não será possível construir um "futuro habitável". Como exemplo, a autora citou a maneira como os discursos sobre a chamada "crise migratória" são estruturados, demonstrando como essas marcas coloniais são deliberadamente apagadas das narrativas oficiais.

As dinâmicas em sociedades ditas “pós-coloniais” revelam marcas profundas do passado colonial (ou da colonialidade do poder), mas não impossíveis de serem ultrapassadas. São marcas que afetam não apenas os territórios que foram colonizados, mas o mundo em escala geral (De Andrés & Chaparro, 2022). Exigem, porém, um esforço contínuo para combatê-las em múltiplas frentes. Por exemplo, podemos citar a necessidade de haver maior representatividade nas instituições, reparações históricas, materiais escolares que contem uma história mais plural sobre o colonialismo e atividades culturais que favoreçam a comunicação intercultural.

Sobre essas marcas profundas, De Andrés e Chaparro (2022, p. 89) observam que: “pensar que a colonialidade afeta apenas aqueles territórios que foram ocupados por armas e obrigados a aceitar culturas estrangeiras impede considerar que o controle das mensagens, dos discursos e das agendas midiáticas é a base do pensamento colonizador global”. Assim, para enfrentar a colonialidade do poder, é necessário fomentar debates internacionais, diálogos interculturais e produções artísticas que revelem diferentes contextos e perspectivas de mundo, entre outras ações diretamente ligadas ao processo de decolonialidade. Ainda segundo De Andrés e Chaparro (2022, p. 91), os processos de descolonização precisariam ter assumido um caráter decolonial, centrado na “recuperação de identidades, de vínculos com o território, do restabelecimento de direitos culturais”.

Ao descrever o “fim do século” como um “momento de trânsito”, Bhabha (1998, p. 19) analisa o cruzamento entre as noções de “tempo e espaço” e a “produção de figuras complexas de diferença e identidade”. Ele destaca que os processos articulados nas diferenças culturais são fundamentais para compreender as transformações contemporâneas.

Back (1996) observa que a interação entre culturas é característica da contemporaneidade, ocorrendo sobretudo em contextos urbanos diversificados. Tanto Back (1996) quanto Bhabha (1998) rejeitam a noção de identidades fixas, rígidas e homogêneas. Para Back (1996), os ambientes urbanos e multiculturais favorecem o encontro entre diferentes tradições culturais, possibilitando influências mútuas que resultam na formação de novas identidades. Esse processo, que Bhabha (1998) define como hibridização cultural, é fluido e complexo, desempenhando um papel central na construção de identidades contemporâneas. Além disso, promove o conhecimento mútuo, o respeito às diferenças e práticas coletivas, como as artísticas.

Bhabha (1998, p. 29), inspirado por Frantz Fanon, enfatiza a importância do acesso às “tradições culturais nativas” e da “recuperação de histórias reprimidas” para os povos subalternizados. Ao mesmo tempo, o autor argumenta que é “politicamente crucial” superar narrativas centradas em “subjetividades

originárias e iniciais" e voltarmos a nossa atenção para os "momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais" (Bhabha, 1998, p. 29).

Nesse sentido, Bhabha (1998) conceitua os "entre-lugares" como espaços que "fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que iniciam novos signos de identidade e promovem formas inovadoras de colaboração e contestação, no processo de definir a própria ideia de sociedade" (p. 20). Contudo, ele reconhece as tensões inerentes a estes espaços. Compartilhar territórios não significa, necessariamente, alcançar consenso, pois interesses comunitários e valores culturais estão em constante negociação nos interstícios. O trabalho de articulação é um processo contínuo. Como Bhabha (1998) observa, mesmo com "histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável" (p. 20). Como exemplo dessa dinâmica, podemos citar o filme *Do The Right Thing* (1989), em que o cineasta Spike Lee buscou retratar a complexa realidade dos jovens que viviam no Brooklyn (Nova Iorque, Estados Unidos) no final da década de 1980.

Ao escrever *The Question of Cultural Identity*, em 1992, Stuart Hall tratou o conceito de identidade como "demasiadamente complexo", pouco desenvolvido e compreendido no âmbito das ciências sociais contemporâneas para ser "posto à prova" (Hall, 1992/2006, p. 8). Nessa obra, o autor procurou então analisar as mudanças tanto no conceito de identidade como no conceito de sujeito. Para tal, ele analisa três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Outra questão abordada pelo autor é o grau de influência que a globalização exerce sobre as identidades culturais (Hall, 1992/2006).

Segundo Hall (1992/2006, p. 47), no mundo moderno, uma das principais fontes de nossas identidades culturais são as culturas nacionais em que nascemos. Ao compreendermos que uma nação é um sistema de representação cultural e que uma cultura nacional é um discurso, podemos identificar nela aspectos de uma estrutura que, através de símbolos e representações, exerce poder cultural na construção de um ideal de "comunidade imaginada". A "comunidade imaginada" refere-se à ideia de que, embora os membros de uma nação não se conheçam pessoalmente, compartilham uma identidade comum construída por meio de símbolos, histórias e representações difundidos por discursos hegemônicos (Hall, 1992/2006).

Na perspectiva de Hall (1992/2006, p. 62) todas as nações modernas são híbridos culturais. De acordo com o autor, "a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural" (Hall,

1992/2006, p. 59). Na Europa Ocidental, por exemplo, “cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural unificada” (Hall, 1992/2006, p. 60). Nesse processo, as “nações ocidentais modernas” também foram os “grandes centros de impérios” que exerceram uma hegemonia cultural sobre as culturas dos povos colonizados. Isso evidencia como as identidades nacionais, muitas vezes, resultam de um processo de dominação e subordinação cultural, refletindo tensões que ainda persistem na contemporaneidade, especialmente na construção de identidades em contextos pós-coloniais.

Ao questionar o que estaria deslocando as identidades culturais nacionais no final do século XX, Hall (1992/2006, p. 69) se refere a “um complexo de processos e forças de mudanças que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo globalização”. Esse fenômeno está intrinsecamente ligado à crescente mediação da vida social por meio do mercado global, das viagens internacionais e, especialmente, dos meios de comunicação. As imagens e narrativas veiculadas pelas mídias, muitas vezes de alcance global, contribuem para que as identidades culturais se desvinculem de contextos específicos de tempo, lugar, história e tradição, passando a “flutuar livremente” (Hall, 1992/2006, p. 75).

Em um movimento que ecoa as dinâmicas territoriais discutidas por Back (1996) e Bhabha (1998), essa fluidez das identidades desafia as narrativas míticas de unificação que, desde a fundação das nações, buscaram consolidar uma hegemonia cultural. Essas narrativas, muitas vezes ligadas à construção de identidades nacionais fixas e homogêneas, foram fundamentais na consolidação da hegemonia cultural, mas, no cenário contemporâneo, começam a se fragmentar diante da multiplicidade de influências e representações midiáticas globais. A globalização enquanto fenômeno que proporciona tudo isso não se espalhou igualitariamente pelo globo terrestre. Ela também é desigual. Como Hall (1992/2006, p. 78) escreve, “embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro”, trata-se de um fenômeno “essencialmente” ocidental.

Sobre o fenômeno da imigração, Hall (1992/2006) explica que após a Segunda Guerra Mundial, “as potências europeias descolonizadoras pensaram que podiam simplesmente cair fora de suas esferas coloniais de influência, deixando as consequências do imperialismo atrás delas”, entretanto, há uma interdependência global que atua nos dois sentidos. Ainda de acordo com o autor:

> Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento econômico e por colheitas fracassadas, pela guerra civil e pelos distúrbios políticos, pelo conflito regional e pelas mudanças arbitrárias de regimes políticos, pela dívida externa acumulada de seus governos para com os bancos ocidentais, as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na ‘mensagem’

> do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os 'bens' e onde as chances de sobrevivência são maiores. (Hall, 1992/2006, p. 91)

Em sua reflexão sobre a produção de conhecimento em torno das migrações portuguesas, Azevedo (2024) destaca a necessidade de repensar conceitos como o de "emigrante", uma vez que certas categorias se mostram excessivamente rígidas para captar os padrões contemporâneos de circulação e a fluidez das vivências de pessoas com experiências e/ou origens migratórias. A autora observa que, enquanto a literatura internacional tem adotado cada vez mais o termo "migrante", as expressões "emigrante" e "imigrante" tendem a privilegiar apenas uma perspectiva. Por isso, defende o uso do termo "migrante" como forma de "restabelecer a integridade" entre essas duas figuras, tradicionalmente tratadas como distintas (Azevedo, 2024, p. 1). Falar em "migração", em vez de "emigração", permite, segundo Azevedo (2024), deslocar o foco da partida ou ausência em relação a um espaço nacional para as dinâmicas de circulação entre diferentes territórios geográficos, econômicos e socioculturais. Nesta investigação, também optamos pelo uso do termo "migrante".

Na contemporaneidade, as identidades culturais se tornam cada vez mais fluidas e mediadas por forças globais, como os mercados e os meios de comunicação. Ou seja, além do movimento de dentro para fora, há também o movimento de fora para dentro ou, como Hall (1992/2006) escreve, "da periferia para o centro". No entanto, quando olhamos para as dinâmicas migratórias históricas, como as descritas por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, podemos perceber que, durante os séculos XV a XVIII, as migrações não eram apenas resultado de fenômenos globais como esses, mas, foram forçadas, como no caso do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas.

Gilroy (1993/2001), ao discernir sobre o "middle passage", destaca como os navios negreiros representavam não apenas uma rota física, mas um espaço de desumanização e ruptura das identidades culturais dos povos africanos. Esse fenômeno, que ocorreu no contexto da expansão colonial e da formação dos impérios, é um exemplo de como as dinâmicas de migração foram moldadas por forças de dominação cultural e econômica, que buscavam estabelecer uma hegemonia. Assim como Hall (1992/2006) observa que as identidades nacionais são construídas por processos de unificação forçada, podemos entender que a migração forçada no contexto do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, também foi uma forma de construção e imposição de identidades, mas com o objetivo de subordinar os povos migrantes às estruturas de poder imperial e capitalista.

Em ambas as situações, os fenômenos da globalização e da migração resultam numa constante negociação e reconfiguração das identidades culturais que, em muitos casos, são resultantes de

processos de dominação e resistência. Sobre classificações como “migrante” ou “refugiado”, Davis (2022a) explica que tendemos a pensá-las como inerentes à pessoa, mas elas não representam indivíduos e comunidades. “Elas representam as relações de governança reguladas pelo Estado” (Davis, 2022a). Nas palavras da autora: “se você acredita que migrantes e refugiados são a causa das crises nas fronteiras ao redor do mundo, talvez possamos repensar isso. Não se trata de crises provocadas por migrantes e refugiados, mas sim de crises do capitalismo”. E, agora, observamos também o quanto a crise climática vai impactar os processos migratórios.

Com o intuito de ajudar-nos a compreender as conexões estruturais entre a criminalização da juventude negra e dos migrantes nos Estados Unidos com a forma como o capitalismo global transformou o mundo, Davis (2022b) explica que “o que estamos testemunhando no fim do século XX é o crescente poder de um circuito de corporações transnacionais que não fazem parte de nenhum Estado-nação específico” (p. 36). Essas corporações, que atravessam livremente as fronteiras, visam exclusivamente à maximização de lucros, ignorando as leis dos Estados-nação e explorando tanto a mão de obra quanto os recursos naturais das regiões onde atuam. Apesar de acumularem riquezas, essas empresas não revertem seus ganhos em melhorias para as populações locais, perpetuando um ciclo de exploração que não apenas gera desigualdade, mas também impulsiona fluxos migratórios.

De acordo com Davis (2022b, p. 38), “as populações migrantes costumam viajar pelas mesmas rotas que foram abertas pelas corporações transnacionais. Só que no sentido inverso. Tudo o que querem é uma oportunidade de uma vida digna”. Para muitas dessas pessoas, escapar das precárias condições de trabalho em seus países de origem representa a única alternativa. Um exemplo são os trabalhadores vietnamitas, que frequentemente veem nos Estados Unidos um refúgio, sustentados por uma narrativa enganosa que o apresenta como “um lugar onde toda e qualquer pessoa vai prosperar, um lugar para ter uma vida melhor, um lugar para reconstruir vidas dilaceradas por corporações obcecadas por lucro” (Davis, 2022b, p. 38). Contudo, ao chegar, deparam-se com um cenário em que o racismo e a xenofobia moldam a forma como são recebidos.

Sobre essa temática, Cabecinhas e Macedo (2019) mencionam o estudo de Ramos, Pereira e Vala (2019), baseado em dados representativos de 20 países europeus. A pesquisa revelou que “as pessoas estão mais dispostas a admitir que algumas culturas são muito melhores que outras do que a admitir que alguns grupos nascem mais inteligentes e mais aptos a trabalhar” (Cabecinhas & Macedo, 2019, p. 28).

Estudos recentes demonstram como essas dinâmicas estão profundamente enraizadas em um sistema que silencia a história do colonialismo, dos genocídios e da escravatura, apagando suas

violências e perpetuando desigualdades. Esse apagamento se manifesta na desumanização dos imigrantes, frequentemente reduzidos a estereótipos que os classificam como vítimas ou ameaças. Mesmo quando contribuem positivamente para os países de acolhimento, enfrentam discriminação e preconceito ancorados em crenças de superioridade cultural ou biológica (Cabecinhas & Macedo, 2019). Logo, superar os preconceitos exige o reconhecimento das dívidas históricas das nações colonizadoras com suas antigas colônias, bem como o diálogo intercultural como ferramenta para desconstruir estereótipos e hierarquias coloniais. A convivência entre culturas não deve ser vista como ameaça, mas como uma oportunidade de enriquecimento mútuo.

Como vimos anteriormente, as migrações têm sido um tema recorrente nos noticiários. Lins, Macedo, Cabecinhas, Alves Brasil e Sá (2024) destacam que a questão vem ganhando força nos meios de comunicação portugueses e que a forma como estrangeiros oriundos de outros contextos são representados pode influenciar percepções sociais. Quando as notícias associam pessoas imigrantes à crise habitacional ou ao aumento da criminalidade, por exemplo, constroem-se narrativas que configuram um sério problema em Portugal (Lins et al., 2024). Tais representações, de caráter racista e xenófobo, carecem de respaldo em pesquisas científicas e dados consistentes, alimentando um cenário de desinformação e insegurança. Por outro lado, os meios de comunicação também podem desempenhar um papel fundamental ao promover a "desocultação de histórias rasuradas" e a inclusão das "vozes de pessoas e grupos subalternizados", algo essencial para combater falsas representações, estereótipos sociais e preconceitos (Lins et al., 2024, p. 137). Nesse contexto, expressões artísticas e ações de ativistas oferecem contribuições relevantes para a transformação social, ao funcionarem como formas culturais de produção de conhecimento e de estímulo à reflexão crítica sobre as desigualdades.

3.3.2 Ativismos, dinâmicas culturais e transformações sociais

De acordo com Babo (2023, p. 14), a noção de ativismo é "composta pelo adjectivo *activo*, derivado do latim activus, activo, que age ou actua, com o sufixo *-ismo*, que remete para uma atitude ou teoria (doutrina ou ideologia)". Na contemporaneidade, o termo ativismo tem sido falado com frequência no âmbito das manifestações políticas e protestos, sendo utilizado para referir-se a "fenómenos cuja formação e desempenho escapam à lógica organizativa e aos repertórios convencionais dos movimentos sociais e, ainda, que se processam, quer nas redes quer na rua" (Babo, 2023, p. 9).

Babo (2023) ressalta a proximidade entre o ativismo e os movimentos sociais, oferecendo contribuições que ajudam a compreender como essas dimensões se articulam. Na perspectiva da autora,

"o movimento social compreende uma lógica activista, tratando-se essencialmente de activismo organizado, podendo mobilizações activistas vir a constituir-se em movimentos sociais, próximos ou não dos convencionais, dado que estes últimos também admitem formas diversas" (Babo, 2023, p. 9).

Babo (2023, p. 14) ressalta que o ativismo "reporta-se à acção concreta e directa". Ainda de acordo com a autora, o ativismo está relacionado ao *actionalismo*, uma teoria sociológica que coloca a problemática da ação social no centro de suas investigações (Babo, 2023, p. 14). Babo (2023) identifica três concepções de ativismo em diferentes dicionários. No *Merriam-Webster*, a palavra é registrada como tendo surgido em 1915, com a seguinte definição: "doutrina ou prática que enfatiza a acção directa e vigorosa, especialmente em apoio, ou oposição, a um lado de um problema controverso" (Babo, 2023, p. 14). No *New Oxford American Dictionary* (2005), o ativismo é descrito como "a política ou acção de usar lutas *(campaign)* vigorosas para provocar mudanças políticas ou sociais" (Babo, 2023, p. 14). Já no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, a autora encontra definições em dois âmbitos: no filosófico, como uma "corrente que exalta os valores da acção, dando primazia à eficácia, às realizações e que se aproxima do pragmatismo", e no político, como uma "doutrina que preconiza a acção directa, inclusivamente violenta" (Babo, 2023, p. 14).

Para Babo (2023, p. 14), "os fenómenos ativistas são diversos, espontâneos ou mais ou menos organizados e, graças aos novos *media*, desencadeiam-se maioritariamente nas redes digitais", o que justifica o uso de termos como ativismo digital, ativismo em rede e ciberativismo em pesquisas sobre o tema. Inicialmente, o ativismo era mais estudado nos campos da Ciência Política, História e Sociologia. No entanto, à medida que as práticas ativistas passaram a se entrelaçar com o uso das novas tecnologias – que transformaram significativamente as dinâmicas de mobilização –, o tema também passou a integrar os estudos em comunicação. Babo (2023) explica que:

> Os estudos sobre os activismos convocam perspectivas interdisciplinares e policêntricas, pontos de vista descentrados (não eurocêntricos), a interseccionalidade dos discursos, ao mesmo tempo que os activismos invocam e decorrem de problemas públicos relativos à complexidade dos ecossistemas, às ecologias digitais, culturas hegemónicas e culturas subalternizadas, aos feminismos, racismo, imigração, etc. (p. 17)

O uso do termo ativismo como sinônimo de movimento social cooperou para a vulgarização do termo, o que resulta de um desconhecimento acerca das semelhanças e diferenças entre ambos. Para Gusfield (1994, p. 106), "um movimento social existe quando alguns membros da sociedade partilham a ideia de que o sentido de determinadas normais sociais não pode ser tido como pressuposto" (Babo,

2023, p. 10). Ainda de acordo com o autor, citado por Babo (2023, p. 10), os movimentos sociais podem ser definidos como "acontecimentos e processos" que podem "produzir mudanças em aspectos políticos ou institucionais da sociedade", podem mostrar pontos que podem ser mudados e mostrar as alternativas para tal (Gusfield, 1994, p. 108). Acerca dos movimentos sociais, Gutman e Wüstenberg (2022) explicam que esses movimentos requerem ação mais organizada, repetitiva e com um compromisso duradouro por parte de seus membros.

Segundo Babo (2023), apesar de sua grande capacidade de mobilização e pelo papel que desempenhou nas revoluções árabes de 2010 e 2011, fazendo com que as pessoas se organizassem para sair às ruas e protestarem, o ativismo digital também colaborou para a vulgarização do termo. Nas palavras da autora, "vulgarizou-se de tal modo que a noção de activismo e o seu tratamento se ligam, sobretudo desde há duas décadas, a estudos sobre a comunicação e acção digital em rede" (Babo, 2023, p. 11). Entretanto, o papel desempenhado pelo ativismo através das redes durante as revoluções árabes revela as potencialidades da internet para as lutas ativistas. De acordo com a autora, "as redes sociais foram os meios a partir dos quais foram lançadas palavras de ordem, coordenaram-se manifestações e ocupações, mantiveram-se protestos em linha, difundiram-se informações e imagens das manifestações e da repressão" (Babo, 2023, p. 14).

De acordo com Svirsky (2010), o ativismo consiste na criação de novas conexões, através de "estímulos locais" que desestabilizam estruturas rígidas e geram novas enunciações, experimentações e práticas investigativas, capazes de corroer o "bom senso" e o "senso comum", desviando as estruturas de seus "sedimentados" padrões (p. 163). Inspirado por Gilles Deleuze, Svirsky (2010) analisa como o ativismo altera as dinâmicas das ideias e dos afetos, impondo novos regimes de sucessão de ideias e variações afetivas no poder de ação. Ele defende que o ativismo deve ser entendido como um "processo aberto", abrangendo uma perspectiva ampla e inacabada de práticas sociais, sem se limitar a liderar ou apoiar lutas específicas. Este processo envolve também "o papel da investigação em relação às práticas dentro das situações sociais às quais o ativismo se dirige" (Svirsky, 2010, p. 163).

Svirsky (2010, p. 166) argumenta que "o ativismo precisa estar presente também no conceito, agitando tanto o pensamento quanto a ação", ao destacar a interação entre o "aspecto material do agenciamento" e seu componente discursivo. Para o autor, é esse componente discursivo que possibilita uma relação mais transparente com o virtual, justamente por evitar a lógica representacional. Ele critica a abordagem psicossocial tradicional, sustentando que "os mecanismos psicológicos e sociais usados pela psicologia política para explicar o ativismo" são insuficientes para compreendê-lo em sua complexidade. Essa perspectiva, segundo Svirsky, reduz a ação política a uma simples consequência de

motivações psicossociais, ignorando a ideia de mundo como "fluxos de criação incessante" (Svirsky, 2010, p. 166).

Para Svirsky (2010), o poder de agir não depende de uma personalidade ou de um ambiente específico, mas constitui uma expressão da própria essência humana. Esse conceito está ligado ao *spinozismo*, conforme interpretado por Deleuze, que o define como aquilo que "confere aos seres finitos um poder de existência que nunca se esgota e que carrega consigo uma capacidade correspondente e inseparável de ser afetado, [que é] sempre exercida de maneiras infinitas" (Svirsky, 2010, p. 166). Nessa perspectiva, Svirsky explica que, embora possamos entender o poder de ação como "a única expressão da nossa essência, a única afirmação do nosso poder de sermos afetados" (Deleuze, 1992, p. 226), esse conhecimento permanece abstrato até que nos engajemos concretamente na ação, descobrindo nossas capacidades ao nos tornarmos ativos.

Svirsky (2010) analisa a relação entre os conceitos de ativismo e revolução. De acordo com o autor, a revolução é dada pela "passagem de uma estrutura do ritmo A para o ritmo B", sendo que a própria estrutura vai mudando no decorrer da passagem. Tal estrutura pode ser a de "um sistema social, político ou econômico", "um sistema de amizade", "um sistema educacional", "uma casa", "uma pessoa individual", "um campo da arte" ou "qualquer outro ambiente natural ou social que seja estável" (Svirsky, 2010, p. 167). O autor ressalta que não defende "um modelo sequencial de revolução", pois o ativismo se encontra na passagem dos ritmos e não no destino final de um novo ritmo específico (Svirsky, 2010, p. 167). Nas palavras do autor:

> Como revolucionários, sempre existimos em muitas dimensões, no meio daquilo de que tentamos escapar e contra o que lutamos, entrelaçados com o material com o qual começamos a experimentar. É a passagem que é revolucionária, não a chegada final a um novo ritmo. E ainda assim, o ativismo não é em si essa passagem de ritmos; ao contrário, ele é um sub-ritmo temporário de denúncia, ferindo o primeiro ritmo, a partir do qual ele esculpe um 'devir' em novos territórios. (Svirsky, 2010, p. 167)

Um exemplo destacado por Svirsky (2010) é o movimento Zapatista, que surgiu em 1994 em Chiapas, no México, liderado pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN). Sob o lema "¡Ya basta!", denunciava séculos de opressão dos povos originários (referidos como "indígenas" na tradução de Raunig, 2007), bem como as precárias condições de vida, exigindo mudanças (Raunig, 2007). De acordo com Pittenger (2008), os Zapatistas levaram sua luta contra o neoliberalismo tanto às ruas de Chiapas quanto aos meios globais de comunicação. Para o autor (2008, p. 55), "esse movimento político-militar mexicano, junto com os recentes movimentos transnacionais de antiglobalização, contribuiu para

corroer a suposta divisão entre o local e o global, sugerindo a possibilidade de integrá-los por meio de um fluxo ubíquo de comunicação".

Sobre a revolução proposta pelo movimento Zapatista, Rauning (2007, p. 41) explica que existem duas dimensões interligadas nesse grito coletivo que determinam os componentes da máquina revolucionária, "como um grito de horror e de esperança ao mesmo tempo". Igualmente interconectados, estão a "resistência" e a "experimentação do poder constituinte", transformando-o simultaneamente em algo diferente. Nas palavras do autor, "são mais os primeiros passos em um terreno aparentemente novo, fundamentado no antigo terreno, lutando contra esse antigo terreno e, ao mesmo tempo, utilizando-o para transformá-lo em algo diferente" (Rauning, 2007, pp. 41-42).

Quanto ao conceito de "poder constituinte", como veremos mais adiante, Svirsky (2010, p. 169) o define como o poder de criar novas possibilidades, em contraposição ao "poder constituído", entendido como o poder institucionalizado, que estabiliza e normaliza. Ainda de acordo com o autor, "o ativismo refere-se àquela fração efêmera de encontros e conexões ainda não engajadas na organização do segundo ritmo" (Svirsky, 2010, p. 167). Inspirado em Félix Guattari, que contrapõe a noção de máquina à de estrutura, o autor propõe que o ativismo funcione como uma máquina. Assim, ele opera "conectando um movimento de desterritorialização a um agenciamento territorial, ativando assim o território para novas conexões" (Svirsky, 2010, p. 167). Neste ponto, é pertinente ressaltar que no movimento zapatista, a territorialização está intimamente conectada a aspectos geográficos, como o controle e a organização em territórios específicos. Já nas reflexões de Svirsky (2010), a noção de territorialidade vai além do espaço geográfico, sendo mais abstrata e ligada a processos de desterritorialização e reterritorialização no sentido filosófico, inspirado em Guattari e Deleuze. Assim, o território é entendido como um campo de conexões e possibilidades que não se limita a um espaço físico, mas envolve práticas, relações e subjetividades que ativam novos sentidos e transformações (Svirsky, 2010).

> Como um sinal de denúncia, as práticas ativistas delineiam e mapeiam as linhas de uma sociedade em zonas específicas — suas intensidades e fronteiras — com o objetivo de enxertar um exterior nelas. Dessa forma, elas se tornam indicativas das novas potencialidades dessas zonas. Ao se instalarem em territórios oficiais, as práticas ativistas tornam-se, assim, as precursoras de uma nova abertura. (Svirsky, 2010, p. 168)

Para Svirsky (2010), não há uma separação absoluta entre o ativismo e a revolução, pois ambos são componentes de um processo dinâmico. "O ativismo nutre a revolução, mantendo-a viva" e em constante movimento, dinamizando-a (Svirsky, 2010, p. 168). O autor explica que "o ativismo infunde o

conceito e a prática da revolução com um movimento incessante e desconfortante que ajuda a proteger as novas formas revolucionárias de organização dos perigos da estratificação e seus efeitos colaterais opressores" (Svirsky, 2010, p. 168). Ou seja, "o ativismo não permite que as revoluções se cristalizem em formas fixas ou estratificadas", assim ele protege as estruturas revolucionárias, impedindo que elas se tornem estáticas e possam vir a "reproduzir opressões semelhantes às que pretendia superar" (Svirsky, 2010, p. 168). Além disso, "rupturas incessantes do ativismo são vitais para manter um ritmo de movimento infinito em uma máquina revolucionária" (Svirsky, 2010, pp. 168-169).

Segundo o Svirsky (2010, p. 169), existe uma série de rupturas ativistas nos processos revolucionários. Através do ativismo, a capacidade revolucionária resiste às forças estabilizadoras ou opressoras que tentam conter as "mudanças radicais". De acordo com o autor, o ativismo mantém sua "energia transformadora", podendo ser comparado a um "instinto de sobrevivência" ou "força motriz" de uma revolução (Svirsky, 2010, p. 169).

Ao provocar "mudanças inesperadas ou disruptivas" dentro de um processo revolucionário", o ativismo renova esse processo (Svirsky, 2010, p. 169). Assim, "o poder de criação como poder constituinte permanece fiel ao eterno retorno da diferença e se afasta das armadilhas do poder constituído" (Svirsky, 2010, p. 169). Quando escreve sobre o "eterno retorno da diferença", o autor sugere "um ciclo contínuo de inovação e criação, em oposição à estagnação". Para Svirsky (2010), o ativismo não se localiza necessariamente em "barricadas ou marchas de protesto", como também "na insolência e na intensidade do desafio proposto contra o poder constituído (qualquer que seja sua forma ou modo) e seu modo de vida associado", além disso, sua lógica é "intervencionista e operacionalmente hiper-ativa" (Svirsky, 2010, p. 169).

Inspirado pelas ideias de Deleuze e Guattari, Svirsky (2010, p. 169) argumenta que a vida possui uma estrutura em constante mudança, sob a qual a multiplicidade é capaz de alterar suas condições para criação do novo, atualizando o virtual para o real de formas inesperadas e disruptivas. Entretanto, existem formas e "padrões estratificados" que "ocultam" esses processos de transformação, impondo formas de controle e reduzindo a nossa crença no potencial das estruturas virtuais.

"Com pouca crença na virtualidade da vida, sempre entrelaçada com a obediência social, uma zona pacífica e ampla de indivíduos sedados é assegurada" (Svirsky, 2010, p. 170). Tomando como base o spinozismo de Balibar, Svirsky (2010) explica como a passividade é gerada. "Quando um indivíduo é passivo, é porque sua alma foi subjugada pela circulação dos afetos e pelas 'ideias gerais' que habitam a imaginação coletiva... Seu corpo também terá sido simultaneamente subjugado pela influência desenfreada de todos os corpos ao redor" (Balibar, 1998 pp. 94-95, citado por Svirsky, 2010, p. 170).

Nesse contexto, o ativismo assume um papel crucial ao desafiar as "ideias gerais", a conformidade e a "passividade coletiva", propondo uma ruptura com as formas dominantes da vida (Svirsky, 2010, p. 170). Ao fazer com que os afetos circulem novamente, o ativismo permite que a vida se desvie da tendência à estagnação, comprometendo-se com o desdobramento de uma nova organização social que seja fluida, aberta e sempre em transformação. Ainda de acordo com o autor, "na medida em que, coletivamente, nos agarramos veementemente às formas dominantes de vida (práticas e discursos) sem nenhum julgamento crítico, aprofundamos nossa cumplicidade com o enterro do virtual, bem como com a traição da infinidade da vida" (Svirsky, 2010, p. 170). Nesse sentido, o ativismo é então "aquilo que desvia a vida de sua tendência a eternizar e aprofundar-se em suas formas reais" (Svirsky, 2010, p. 170).

Com base no trabalho do Colectivo Situaciones sobre maneiras de revolucionar o mundo, Svirsky (2010) apresenta duas formas de desenvolver o engajamento crítico. A primeira maneira é por meio da "política tradicional de esquerda", que "baseia suas lutas políticas no desejo de mudar o mundo" (Svirsky, 2010, p. 170). Segundo o autor, dessa forma, "o ativismo se expressa no encontro de forças, corpos e coisas que promovem lutas diretas contra multiplicidades, e nas quais as singularidades são perceptivelmente isoladas por aglomerações do ordinário" (Svirsky, 2010, p. 170). De forma estratégia, "o ativismo colide com a estrutura estável" e produz uma relação dialética. Por outro lado, a segunda maneira configura-se através das "formas contemporâneas de escape" que "proliferam alternativas de vida" e "não estão preocupadas em mudar o mundo, mas gostariam de produzi-lo novamente" (Svirsky, 2010, p. 170). De acordo com o autor:

> O que é mais significativo nesses tipos de ativismos é que a resistência é pensada e operada não como uma contraposição dialética ao poder constituído (potestas) de maneira reativa; ao contrário, embora uma relação inevitável de conflito com o poder constituído se estabeleça, a resistência aqui se desdobra como diferença imanente, que se baseia na força natural da criação (potentia). (Svirsky, 2010, p. 171)

Na perspectiva de Raunig (2007), é desnecessário distinguir resistência e poder constituinte, pois eles estão intimamente conectados na prática ativista. "A resistência não é puramente reativa", como Svirsky (2010, p. 171) explica. Ela também é criativa e imanente. E o poder constituinte, que é o poder criativo, implica uma contraposição ao poder constituído, o que é inevitável. No ativismo contemporâneo, a integração desses conceitos corresponde melhor às suas complexidades (Raunig, 2007; Svirsky, 2010). Essa integração multiplica novas práticas ativistas.

Svirsky (2010) descreve dois modos de ativismos, sendo que o primeiro "assume que as solidificações e fechamentos podem ser desafiados" e o segundo "baseia-se na suposição de que a opressão não pode dominar tudo; esse modo sempre abre uma distância reflexiva que está ausente no primeiro modo" (Svirsky, 2010, p. 171). Unindo teoria e prática, o primeiro modo de ativismo político é descrito pelo autor como sendo "reativo, polêmico, litigioso e engajado em argumentação incessante" Svirsky, 2010, p. 171). Entre os exemplos citados por Svirsky (2010, p. 171) estão os "grupos de pressão para mudança legislativa, petições ao Supremo Tribunal, protestos e campanhas de persuasão". O segundo modo de ativismo político é descrito pelo autor como um modo "mais silencioso", porém "ontologicamente invasivo" (Svirsky, 2010, p. 171). Como exemplo, ele menciona "modos alternativos de educação, a promoção de novas formas de vida, o repensar de narrativas e a investigação das condições de opressão" (Svirsky, 2010, p. 171).

Svirsky (2010) sugere que o ativismo político deveria se focar na criação de possibilidades, ou seja, em expandir não só as potencialidades de ação, como também de pensamento e transformação social, sem prender-se às categorias morais fixas. Svirsky (2010) Alerta para o perigo dos ativistas definirem suas práticas em termos morais (o que é certo ou errado), pois isso pode reduzir a multiplicidade de práticas de ação. Segundo o autor, a homogeneização do ativismo pode levar a "uma drástica redução no potencial dos corpos e, portanto, os índices de heterogeneidade e transversalidade também são reduzidos" (Svirsky, 2010, p. 172). Nesse sentido, a "reterritorização", a partir de Deleuze e Guattari, configura-se como um perigo, pois pode representar um retorno a estruturas fixas e controladoras após a abertura às novas possibilidades promovida pela "desterritorialização". Assim, Svirsky (2010) defende um ativismo político que se mantenha aberto, heterogêneo e criativo, capaz de atravessar fronteiras e de transformar profundamente as dinâmicas sociais.

Svirsky (2010) questiona o impacto do ativismo e analisa o encontro entre as práticas ativistas (chamadas por ele de Corpo A) e seus espectadores (Corpo B). Ele introduz um terceiro elemento, o Corpo C, que representa as "relações estáveis" — educacionais, culturais, sociais ou políticas. É nesse contexto de relações estáveis que o ativismo se manifesta, pois, ao ser praticado, desestabiliza as conexões entre o Corpo B e o Corpo C, gerando um movimento de desterritorialização. De acordo com Svirsky (2010, p. 172), há uma "relação de compromisso e obediência" que vincula o Corpo B ao Corpo C.

> O que o ativismo faz, quando age, é introduzir um movimento inicial de desterritorialização nas relações internas do corpo C, forçando uma variação nas relações desse com os espectadores (corpo B) e, nesse ínterim, criando uma nova relação entre o ativismo e os espectadores. (Svirsky, 2010, p. 172)

Segundo o autor, as afecções — efeitos produzidos pelo encontro entre corpos — manifestam-se como simpatias (positivas) ou antipatias (negativas), refletindo os graus de conexão ou conflito entre eles, bem como suas diferentes capacidades de serem afetados. Isso ocorre porque o ativismo é compreendido como um processo que questiona e transforma estruturas sociais por meio desses encontros. Para Svirsky (2010), o ativismo não se limita à ação: ele também gera afetos e ideias que possibilitam compreender as dinâmicas entre os corpos (A, B e C). O poder do ativismo reside justamente em seu potencial criativo, tanto no sistema de relações estáveis (C) quanto nos espectadores (B), reconfigurando essas relações e abrindo caminho para novas possibilidades.

O estudo de ação entre os corpos A, B e C destaca o caráter interrogativo e transformador do ativismo, o que aproxima-nos da pesquisa/investigação militante. Ele investiga, desestabiliza e reconstrói relações sociais, permitindo não só ação, mas também reflexão crítica sobre as estruturas e os afetos gerados no processo (Svirsky, 2010). Isso reforça a importância de pensar o ativismo como um campo de criação e análise constante. Baseando-se no trabalho desenvolvido por coletivos como o "Precarias a la Deriva" (Espanha) e o "Colectivo Situaciones" (Argentina), Svirsky (2010, p. 174) define a investigação militante como "um processo de reapropriação da nossa própria capacidade de criação do mundo, que questiona, problematiza e empurra o real através de uma série de procedimentos concretos".

Como primeira premissa da investigação militante ativista, o autor cita o engajamento na produção de conhecimento "situacional ou local", pautada na noção de que não há um conhecimento global sobre como as coisas deveriam de fato ser. "É por isso que a máquina-ativista é um caso paradigmático de aprendizagem no sentido de Deleuze – uma experimentação constante do exercício discordante das faculdades desconectadas de qualquer forma de identidade" (Svirsky, 2010, p. 175).

Ainda de acordo com o autor, baseando-se no trabalho do "Colectivo Situaciones", não é suficiente "organizar protestos em defesa dos direitos de grupos fragilizados, ou filmar suas experiências para ganhar simpatia (ou prêmios)" (Svirsky, 2010, p. 175). É necessário colocar a investigação militante em contato direto com "populações que vivenciam sociabilidades alternativas" (Colectivo Situaciones, 2001, p. 38, citado por Svirsky, 2010, p. 175).

O ativismo contemporâneo precisa atuar de diversas maneiras para que o trabalho realizado possa promover as mudanças que almeja. A expressão artística, a investigação militante, as páginas de

web para divulgação das experiências e o encontro entre grupos sociais distintos para o debate são imprescindíveis para tal. Svirsky (2010) não diminui a importância dos atos de protesto e enfatiza que é politicamente crucial que o ativismo apoie-se em abordagens diferentes, sendo que a "produção situacional de conhecimento" deve ser encarada como algo fundamental para promover transformações criativas e profundas na sociedade contemporânea. O encontro também é essencial, pois ajuda-nos a criar. Nas palavras do autor, "a produção situacional de conhecimento deve ser vista em relação direta à diferença entre mudar o mundo e criá-lo novamente, sendo o ativismo revolucionário comprometido com o último" (Svirsky, 2010, p. 175).

Para Svirsky (2010, p. 175), inspirado pelo trabalho de Ahmed (2009), a máquina-ativista "mata a alegria daqueles que temem os efeitos do horizonte revolucionário dos ativistas em suas vidas pacíficas e privilégios". No entanto, o hábito de utilizar a tristeza e o ressentimento como ferramentas não é a melhor forma de engajar politicamente as pessoas. Nas palavras do autor, ao depender de afetos tristes e ressentimentos, sem criar conexões profundas que inspirem as pessoas, o ativismo pode minar a "solidariedade" (Svirsky, 2010, p. 175).

> A vida de um ativista é marcada por um senso de urgência, ansiedade e vigilância a uma vida sob ataque. Envolve tanto um tipo de desconforto com o mundo quanto uma força vital em busca do novo; o ativismo é, portanto, turbulento e inquieto em sua essência. Ele ameaça nossa vida ordenada e segura. É a forma pura de terror. (Svirsky, 2010, p. 177)

O autor reconhece que "a tristeza inevitavelmente acompanha todo o ativismo", mas argumenta que a base deveria ser criar um sentido e uma noção mais consciente, e não apenas um sentimento. Assim, na perspectiva do autor, os encontros tendem a ser mais produtivos quando inspiram e conectam pessoas sem depender de afetos tristes ou de ressentimentos para criar uma consciência crítica. Svirsky (2010, p. 175) ilustra essa ideia ao dizer que, às vezes, como ativistas, sentimos a urgência de "esclarecer as coisas" para ajudar as pessoas a entender uma questão particular, engajando-se em uma ação radical, como se elas precisassem de uma luz mais brilhante em suas vidas. Entretanto, "a intensidade pura não leva necessariamente a um bom encontro: um azul que é intenso demais para meus olhos não vai me fazer dizer que é bonito" (Svirsky, 2010, p. 175).

O ativismo, segundo Svirsky (2010, pp. 178-179), é essencialmente uma prática criativa, engajada na produção de novas séries de elementos interconectados. Como método, Svirsky (2010) sugere que o ativismo investigue as séries dominantes e crie novas séries alternativas de elementos (visuais, materiais, narrativos), gerando tensão ao intersectá-las. A partir desse desequilíbrio, emergem

novas realidades, capazes de transformar tanto a percepção quanto as estruturas do mundo. Esse processo reflete um compromisso com a criação e não apenas com a mudança, encapsulando a essência do ativismo revolucionário como descrito pelo autor.

É fundamental que o ativismo esteja atento às suas próprias dinâmicas de poder, evitando reforçar normatividades por meio de uma crítica constante às condições de produção de conhecimento e ação. Como escrevemos anteriormente neste capítulo, Spivak (1988/2021) aponta como os intelectuais pós-estruturalistas, ao tentar falar, escrever e representar a subalterna de forma transparente, ignoram as camadas de mediação implicadas em suas próprias posições de privilégio. Esse gesto perpetua a violência epistêmica do imperialismo, pois, ao falar pela subalterna, acabam por retirar dela a sua capacidade de agenciamento. Inspirando-nos em Spivak (1988/2021), destacamos a necessidade de reconhecer os limites das práticas teóricas e discursivas, criando condições para que sujeitos historicamente silenciados se posicionem a partir de suas próprias perspectivas e vivências.

Ao aproximar Svirsky (2010) do pensamento de Spivak (1988/2021), evidencia-se a importância de manter uma vigilância crítica em relação a qualquer forma de ativismo — seja por meio de protestos ou de investigação militante — que não apenas evite reduzir subalternos ou grupos minoritários a objetos de estudo, mas que também questione os pressupostos que sustentam essa relação. Esse é um desafio ético central: reconhecer como, na produção da "alteridade", frequentemente se reafirma o lugar do sujeito soberano, traço característico do pensamento europeu. Nesse sentido, a crítica de Spivak (1988/2021) ao trabalho de Foucault e Deleuze, mediada por Derrida, sublinha a necessidade de desconstruir essas tendências hegemônicas e repensar a relação entre conhecimento, poder e representação.

A partir desse debate, torna-se fundamental refletir sobre como as práticas discursivas e culturais não apenas moldam, mas também podem desafiar dinâmicas de exclusão. No campo da comunicação, por exemplo, Cabecinhas (2008, pp. 176-177) destaca que, embora os meios de comunicação frequentemente reforcem ideologias dominantes ao difundir imagens estereotipadas, eles também podem "promover a mudança social, veiculando modelos para uma sociedade mais inclusiva e diversa". Essa ambivalência exige uma análise crítica permanente, sobretudo no contexto das sociedades digitais.

A internet abriu novas possibilidades de articulação e resistência, redefinindo os espaços de reflexão crítica, protesto e ação coletiva. Como observa Pittenger (2008, p. 55), as redes digitais "redesenham os espaços de resistência à luz dos fluxos de informação". Para Changfoot (2006) e Long (2013), as tecnologias digitais ao mesmo tempo restringem e ampliam as possibilidades de ação política. Long (2013) acrescenta que, quando enraizados em uma forte conexão com o local, os movimentos

urbanos se configuram como formas criativas de resistência, nas quais o sentido de lugar e a solidariedade comunitária tornam-se centrais para contestar as dinâmicas globais. Essa lógica manifesta-se de modo particular em expressões culturais como o rap que, segundo Fradique (1999, p. 122), "mobiliza gentes, linguagens, estéticas e espaços novos" e dá voz a memórias historicamente silenciadas, sobretudo em contextos pós-coloniais.

Nesse sentido, Gilroy (1993/2001) argumenta que a cultura expressiva ocupa um papel central na resistência histórica. Para o autor, "a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural", preservando desejos e necessidades que ultrapassam a mera materialidade (Gilroy, 1993/2001, p. 129). Essa continuidade entre arte e vida, que desafia pressupostos iluministas, celebra a dimensão estética como elemento crucial nas lutas por emancipação (Gilroy, 1993/2001, pp. 128-129). Ao mesmo tempo, ao explorar como o cinema e outras formas artísticas criam interstícios entre representações cristalizadas e novas possibilidades, Cabecinhas e Macedo (2019, p. 34) defendem a criação de "espaços performativos nos quais os lugares-comuns do racismo possam ser discutidos e contestados". Assim, seja nos meios de comunicação ou nas artes, como na música ou no cinema, é fundamental reconhecer como as práticas culturais podem simultaneamente reproduzir e desafiar estruturas de poder.

Para Cabecinhas (2022, p. 15), "as dinâmicas da esfera pública influenciam e são influenciadas pela memória histórica, num processo em que o velho se mistura com o novo, transformando-se reciprocamente". Gutman e Wüstenberg (2022, p. 1072) ressaltam, por sua vez, que "a memória nunca é estática e sempre requer ativação". É nesse movimento que se situa o ativismo mnemônico, cujas estratégias se direcionam à memória pública com o propósito de promover — ou, em certos casos, conter — transformações sociais.

O ativismo mnemônico é definido por Gutman e Wüstenberg (2022) como o uso estratégico do passado para promover mudanças na memória pública ou para resistir a elas. Segundo os autores, os ativistas da memória são aqueles que "celebram" de forma estratégica o passado para alcançar ou permitir que estas mudanças ocorram. Eles procuram "desafiar (ou proteger) visões dominantes sobre o passado e as instituições que as representam" (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1070). Na perspectiva dos autores, estes agentes (individuais ou coletivos) são "atores não estatais" cujos esforços podem ser dirigidos à mudança do *status quo* ou à manutenção dele. Nesta tese, o foco está no ativismo mnemônico voltado à mudança social, que promove o questionamento do status quo, desconstrói narrativas históricas hegemônicas e estimula a reflexão crítica sobre o colonialismo e suas reverberações na contemporaneidade.

Segundo Gutman e Wüstenberg (2022, p. 1071), “o ativismo da memória não é algo novo, nem é útil aplicar o termo a todas as situações em que as políticas do passado pareçam controversas”. Ainda de acordo com os autores, o conceito de ativismo da memória “engloba uma ampla gama de atores e situações em disputa”, entre os quais se encontram artistas, historiadores e movimentos sociais (Gutman e Wüstenberg, 2022, p. 1071). Dois exemplos apresentados pelos autores ilustram bem as dinâmicas desse tipo de ativismo: os “esforços para remover estátuas e nomes de lugares que glorificam legados coloniais e racistas” e as ações voltadas para a “revitalização da democracia” (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1070). Em contrapartida, também surgem protestos contrários, protagonizados por “guardiões” da história nacional, que muitas vezes representam riscos antidemocráticos, exigindo a nossa atenção contínua.

Gutman e Wüstenberg (2022, p. 1074) destacam ainda a existência de um “comprometimento por omissão coletiva” em relação à suposta “neutralidade valorativa” do ativismo da memória, uma vez que seus estudiosos demonstram, em geral, um alinhamento com agendas “emancipatórias”. É neste mesmo horizonte que se inscreve esta tese, que opta por não dar destaque às práticas ativistas que procuram frear as transformações sociais com as quais estamos comprometidos. Assumimos, portanto, uma posição ética e política, alinhada às lutas contra as desigualdades, sobretudo de gênero, raça e classe. De acordo com os autores:

> Um ativista da memória pode ser um indivíduo ou um grupo de pessoas, organizadas formalmente em associações ou em vários níveis de informalidade. Dessa forma, incluímos ações de protesto organizadas, bem como esforços espontâneos e efêmeros para engajar a memória pública, considerando esses atores como ativistas da memória nessa situação. (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1072)

Para Gutman e Wüstenberg (2022), não é necessário realizar uma “ação coletiva no sentido tradicional” para se configurar como um ativista da memória (p. 1072). Ainda de acordo com os autores, “alguns dos ativistas da memória mais eficazes, ou pelo menos com maior impacto público, operam sozinhos” (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1072). As ações do ativismo mnemônico são estratégicas e voltadas para a memória pública, pois seus agentes a percebem como a “única plataforma” capaz de “mudar a visão presente do passado” (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1072). Para isso, utilizam não apenas práticas políticas baseadas em “decisões informadas ou calculadas”, mas também práticas socioculturais cotidianas com o objetivo de provocar transformações na memória pública. Os autores também ressaltam que “as intervenções não estratégicas também podem ser significativas para moldar

a lembrança pública, mas permanecem fora do escopo do ativismo da memória" (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1072).

Nesse contexto, "a memória coletiva é um espaço de luta política onde diferentes partes interessadas competem pela legitimidade de suas interpretações do passado" (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1072). É nesse espaço que os ativistas da memória tornam públicas suas representações do passado e buscam legitimar suas interpretações de forma estratégica. Os ativistas da memória utilizam "práticas de lembrança" pois acreditam no "caráter transformador do trabalho de memória" (Gutman e Wüstenberg, 2022, p. 1072).

Para Gutman e Wüstenberg (2022, p. 1072), "participar do ativismo da memória, portanto, implica adotar uma posição pública em relação a outros atores no espaço público, em vez de comemorar privadamente em casa ou dentro da família". É pertinente ressaltar que os autores consideram que as celebrações da memória em espaços privados sejam igualmente relevantes, pois elas desempenham um papel importante em nossa "memória comunicativa e cultural (Assmann, 2010)" (Gutman & Wüstenberg, p. 1072). Entretanto, essas práticas só serão consideradas ativismo de memória se estiverem direcionadas à transformação da narrativa pública ou acontecerem em contextos nos quais só sejam possível em espaços privados, devido às opressões, por exemplo, quando o trabalho é realizado inicialmente de forma clandestina (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1072).

Na perspectiva de Gutman e Wüstenberg (2022), o ativismo mnemônico é conduzido por agentes não estatais, pois deve acontecer "de baixo para cima". Ou seja, "as ações realizadas por membros do estado ou das elites, ou por especialistas acadêmicos como historiadores e arqueólogos, que influenciam o entendimento de uma comunidade sobre seu passado, não são definidas como ativismo de memória" (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1073). Claro, o trabalho realizado é pertinente para promover uma desenvolvimento significativo às mudanças na memória pública mas, para os autores, não é considerado uma prática de ativismo da memória.

Os trabalhos com fins lucrativos também não se encaixam na definição de ativismo da memória proposta por Gutman e Wüstenberg (2022). Como os autores explicam, há atores não estatais que influenciam a memória pública enquanto lucram, mas se o motivo principal for de viés lucrativo, essa prática deixa de ser mnemônica. Os ativistas da memória podem "influenciar fortemente o Estado e até mesmo se tornar parte dele" mas, nesse ponto, já não são mais definidos dessa forma, segundo esses autores (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1073). O objetivo principal do trabalho destes agentes deve ser promover a mudança da memória pública. Como exemplo para ilustrar essa perspectiva, podemos citar o DDR Museum no centro de Berlim (Alemanha), cujo fundador afirmou ser "unicamente um

empreendimento comercial (Wüstenberg , 2017)". Segundo os autores, "sem dúvida influenciaram como o passado é representado, mas fizeram isso reagindo à demanda turística, e não para alcançar uma mudança" (Gutman & Wüstenberg, 2022, p. 1073).

Para Gutman e Wüstenberg (2022), os termos "ativismo" e "movimento" aparecem como sinônimos em algumas investigações por estarem conectados, mas existem diferenças entre ambos, principalmente no que tange ao "ativismo da memória" e o "movimento de memória", o que torna importante distingui-los.

O termo "ativismo da memória" é interpretado por Gutman e Wüstenberg (2022, p. 1074) como mais inclusivo do que a "definição clássica de um movimento social", que baseia-se "na ideia de ação coletiva e organizada, sustentada ao longo do tempo". Para os autores, o ativismo mnemônico é mais amplo, incluindo protestos informais e seus agentes podem agir sozinhos, desde que suas ações visem atingir a memória pública como resultado de seu ativismo. Eles não se limitam a atingir a mudança mnemônica, como também podem utilizar a memória como um meio para atingir a transformação que almejam. Ainda de acordo com os autores, agentes que fazem parte dos movimentos sociais e de suas ações coletivas podem atuar como ativistas da memória em momentos específicos, mesmo que não o sejam em outras situações.

Como explica (Cabecinhas, 2022, p. 15), no decorrer dos últimos anos, "diversos movimentos sociais de luta contra o sexismo, o racismo e outras formas de discriminação ganharam uma visibilidade sem precedentes na esfera pública, contribuindo para fomentar o debate sobre 'os perigos de uma história única' (Adichie, 2009)", sobre os quais debatemos no decorrer deste capítulo. Esses movimentos sociais reivindicam direitos pautados no princípio de igualdade entre os seres humanos, aparentemente foram consagrados em "sociedades formalmente democráticas", já que muitas desigualdades persistem de forma significativa, pautadas em "critérios de gênero, cor da pele, classe social, orientação sexual, grupo étnico-linguístico, origem geográfica, entre outros" (Cabecinhas, 2022, p. 16). É importante ressaltar ainda que, alguns dos direitos conquistados nessas sociedades ainda são questionados e correm o risco de serem revogados, o que coloca-nos em constante estado de alerta, como explica a autora.

Lins et al. (2024) também salientam que, nos últimos anos, uma série de movimentos sociais que lutam contra os sexismos, racismos e outras desigualdades tem ganhado destaque por suas ações que visam a reflexão crítica. Ainda de acordo com os autores, são movimentos que "produzem intervenções de diferentes ordens e também em variados contextos, atuam também no campo da

memória social, pois, representam oportunidades de resgatar e recordar histórias de luta coletiva muitas vezes silenciadas, como a luta antirracista" (Lins et al., 2024, p. 135).

Um dos casos citados por Lins et al. (2024) foi o "Black Lives Matter", que desencadeou uma série de manifestações e ações coletivas em resposta ao assassinato de George Floyd, um homem afro-americano morto durante uma abordagem policial nos Estados Unidos. Os protestos relacionados ao #BlackLivesMatter foram além dos Estados Unidos e repercutiram em outras partes do mundo, influenciando manifestações em países como o Brasil e em Portugal, onde casos de violência policial são recorrentes. Os autores citam ainda uma trecho da entrevista concedida por Joana Cabral, dirigente do SOS Racismo, ao *Diário de Notícias*, com o intuito de ressaltar o papel da memória nessas manifestações e a importância das ações que acontecem no âmbito do ativismo mnemônico. Nas palavras de Joana Cabral, as manifestações eram "para protestar contra o que se passou no EUA, mas também contra o que se passa no Brasil, em Portugal, em Viseu, em Lisboa, na Amadora e no Porto. Não podemos esquecer esta história longa que não fez como última vítima George Floyd, vai continuar a fazer muitas outras (LUSA, 2020)" (Lins et al., 2024, p. 135). Conectando os trabalhos de Cabecinhas e Macedo (2019) e Lins et al. (2024, p. 137), podemos dizer que a luta antirracista procura combater "as hierarquias raciais que foram herdadas do colonialismo".

Com exemplo dessa luta, podemos citar as manifestações que aconteceram no Brasil em 2024, que pediram o fim da violência policial no estado de São Paulo após uma série de denúncias. Algumas destas denúncias, aconteceram a partir de vídeos que foram compartilhados na internet, onde os policiais são flagrados em ações violentas contra jovens negros (G1, 2024).[40] Torres (2023, p. 4) debate sobre como "os altos índices de letalidade da ação policial" no Brasil, contra a população negra, relaciona-se com "o papel estruturante do racismo na formação social do país e, consequentemente, na estruturação do sistema de justiça criminal".

De acordo com Cabecinhas (2022, p. 16) as lutas de resistência contra as desigualdades "têm extravasado fronteiras e dado ímpeto a diversas formas de ativismo mnemónico" em espaços públicos, nas redes digitais, no meio acadêmico, em associações, entre outros meios. Segundo a autora, as formas de ativismo mnemônico "visam contribuir para desocultar histórias e resgatar memórias durante muito tempo silenciadas, apelando ao 'dever de memória' (Levi, 2011), isto é, à 'responsabilidade ética de nunca esquecer determinados acontecimentos históricos (Sousa et al., 2022, p. 11)" (Cabecinhas, 2022, p. 16).

[40] Ver https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/12/09/manifestantes-fazem-ato-pelo-fim-da-violencia-policial-em-sp.ghtml

Para Cabecinhas (2022, pp. 17-18), “os ativismos mnemônicos vão além da simples denuncia” e “traduzem novos conhecimentos” através da arte (cinema, dança, música, teatro, etc.) e de outras formas de expressão. Utilizando o conceito de travessia, na perspectiva de Martins (2015), a autora explica que “a desocultação de histórias rasuradas e o processo de comunicação entre diferentes grupos e culturas não é fácil”, constitui uma “travessia não isenta de riscos, mas necessária” (Cabecinhas, 2022, p. 18). Nessa travessia, os meios de comunicação digitais podem desempenhar um papel importante, através das “memorias itinerantes”, que contribuem para “processos de libertação pessoal e coletiva” (Cabecinhas, 2022, p. 18). Esse processo pode ser observado através do vídeo-ativismo, por exemplo.

Por outro lado, a autora salienta que algumas memórias itinerantes podem ser “como correntes invisíveis que nos prendem a um passado que persiste no presente” que “dificultam a nossa caminhada” (Cabecinhas, 2022, p. 18). Entre os desafios do ativismo mnemônico que não podem ser negligenciados, a autora cita “a circulação assimétrica de histórias e memórias” e as “dificuldades inerentes à tradução linguística e cultural” (Cabecinhas, 2022, p. 18).

Cabecinhas (2022) conceitua a memória social como “dinâmica (em constante transformação), complexa e multifacetada – simultaneamente material e imaterial, viva e virtual, intencional e involuntária, consciente e inconsciente, visível e invisível” (p. 18). Baseando-se no que salienta Erll (2011, p. 7) sobre as lembranças serem “pequenas ilhas num mar de esquecimento”, a autora observa a lembrança como a “exceção” e o esquecimento como a “regra”, seja no âmbito individual, de um grupo social ou nação. Tal conexão permite-nos compreender que na esfera pública, o “esquecimento não é aleatório nem inócuo, pois resulta de processos de seleção e filtragem” (Cabecinhas, 2022, p. 18). É pertinente ressaltar ainda que, como explica a autora, tanto as dinâmicas da lembrança quanto as do esquecimento são resultados de “uma relação dialética com uma ordem social e política vigente” (Cabecinhas, 2022, p. 20).

Ainda de acordo com a autora, na esfera pública é habitual dizerem que existem “choque de culturas”, “polarização”, “vitimização competitiva” e “lutas incompatíveis” (Cabecinhas, 2022, p. 20). O trabalho do ativismo mnemônico neste contexto pode ser direcionado à tentativa de:

> Desmontar dualismos e polarizações, de modo a ativar uma memória pública ‘multidirecional’, que articule passados numa perspetiva ‘não competitiva’, ou seja, que não considere as diferentes memórias num dado espaço público a partir de uma lógica concorrencial entre grupos (Rothberg, 2009). (Cabecinhas, 2022, p. 20)

No contexto das questões migratórias, Lins et al. (2024, p. 135) destacam que o ativismo mnemônico pode atuar na "negociação de múltiplos passados" e na "interação de variados quadros e repertórios como pontos de referência para a intervenção política". Segundo os autores, isso implica desafiar as narrativas existentes sobre o passado, reivindicando a pluralização e a reconfiguração da memória (Lins et al., 2024, p. 135). Para Cabecinhas (2022, p. 29), "desconfinar memórias, combater amnésias societais, dando visibilidade a histórias que estiveram longamente obscurecidas constitui uma forma de ativismo mnemônico, que podemos realizar de diversas formas e em diversos contextos".

Como mencionado anteriormente, Cabecinhas (2022) destaca as contribuições das expressões artísticas como potenciais espaços de ativismo mnemônico. Entre elas, podemos citar o cinema, a dança, a música e o videoclipe. Lins et al. (2024, p. 134) também sublinham a importância desse tipo de ativismo na promoção de reflexões estratégicas sobre o passado e a memória, com o objetivo de ampliar a multiplicidade de histórias presentes na esfera pública. Segundo Lins et al. (2024, p. 134), "ao representar narrativas de alteridade e lançar luz sobre questões sociais de grande importância, como as experiências migratórias", o cinema, por exemplo, pode configurar-se como um espaço privilegiado para o desenvolvimento de reflexões críticas e para a produção de conhecimento a partir do ativismo da memória. Cabe, portanto, refletir sobre como o ativismo mnemônico e as diferentes formas culturais podem contribuir para os debates que consideramos centrais nesta tese, sobretudo aqueles voltados à denúncia das desigualdades históricas e à construção de novas possibilidades de existência e de pertencimento.

Em entrevista a Carvalho (2019, p. 101), Moisés Martins afirma que a condição da nossa época é tecnológica e que pensar a cultura hoje exige reconhecer a convergência das formas culturais e artísticas para o digital. Essa transição não é neutra: redefine modos de produção, circulação e recepção, criando territórios instáveis, mas férteis para a criação e o enfrentamento político. Martins aponta que a cultura se torna digital, atravessada por novas sensibilidades, emoções e afetos que configuram as atmosferas das mídias.

Nesse contexto, as práticas culturais disputam atenção, memória e sentidos, envolvendo *web designers*, curadores, influenciadores e, de forma significativa, ativistas. Navegar esse território implica enfrentar relações de poder e reconhecer o potencial das práticas artísticas e ativistas de tensionar narrativas dominantes e propor outras formas de ver e existir. Para Martins, esse é um desafio central: a resposta à condição tecnológica atual afeta diretamente a construção da memória pública e o futuro das formas de vida coletiva.

4 Percurso metodológico

O percurso metodológico aqui descrito tem como objetivo principal compreender o papel do videoclipe no debate sobre o colonialismo e no ativismo mnemônico. De forma mais específica, este estudo busca analisar as transformações culturais impulsionadas pelos avanços tecnológicos, com ênfase no videoclipe enquanto linguagem artística de potencial interventivo, capaz de articular tecnologia e recursos estéticos na discussão sobre desigualdades e na ativação de memórias coletivas. Para alcançar esses objetivos, delineamos um estudo de caso que possibilitou uma observação aprofundada e contextualizada, em consonância com a linha de investigação adotada e com a natureza interdisciplinar desta investigação.

4.1 Fundamentos e modelo de análise

Ao delinearmos o percurso metodológico, reconhecemos que as escolhas feitas implicam tanto em possibilidades como em limitações. Optar por um caminho entre várias alternativas já configura uma perspectiva específica, distinta de outras possíveis (Macedo, 2016). Essas escolhas moldam não apenas a construção do *corpus*, mas também todo o processo de análise de dados. É igualmente importante sublinhar que a análise de dados está sujeita a reflexões constantes e que reformulações podem ocorrer durante o processo (Macedo, 2016).

Uma característica importante do estudo de caso é que "os planos são modificados e as estratégias são selecionadas" à medida que vamos aprofundando nossos conhecimentos sobre o foco de estudo (Bogdan & Biklen, 1994, pp. 89-90). Além disso, "a recolha de dados e as atividades de pesquisa são canalizadas para terrenos, sujeitos, materiais, assuntos e temas" no decorrer do percurso (Bogdan & Biklen, 1994, pp. 89-90).

A cada revisão dos dados, novas perspectivas e interpretações emergem. Por sua vez, os conceitos também permanecem em diálogo, estando sujeitos a contínuas revisões. Nos Estudos Culturais, essa constante revisão conceitual não é apenas analítica, mas profundamente comprometida com a construção de sociedades mais justas e igualitárias. Através da investigação podemos colaborar à formulação de políticas públicas, projetos de intervenção e abordagens que confrontem preconceitos, estereótipos e racismos, bem como outras práticas de exclusão baseadas em relações de poder e dominação. A desconstrução desses comportamentos excludentes, conforme discutido no capítulo anterior, é central para lidar com os desafios de sociedades contemporâneas.

Hall (1992) caracteriza os Estudos Culturais como um campo do saber com formações distintas marcado por múltiplos discursos, metodologias e trajetórias que coexistem em permanente tensão. Essa "tensão" pode ser vista como uma "força", pois ela permite que os Estudos Culturais enfrentem as complexidades da contemporaneidade e promovam revisões necessárias para desmantelar narrativas hegemônicas. A tensão produtiva entre diferentes saberes e perspectivas viabiliza práticas críticas que questionam as estruturas de poder herdadas de sistemas coloniais e patriarcais, contribuindo para a justiça social e a redução de desigualdades. O diálogo contínuo, embora desafiante, é indispensável, como observamos nos capítulos anteriores.

Segundo Quivy e Campenhoudt (1998, p. 110), as ideias exploradas durante o desenvolvimento teórico de uma investigação devem ser "traduzidas numa linguagem e em formas que as habilitem a conduzir o trabalho sistemático de recolha e análise de dados", constituindo assim um modelo de análise. É através da definição precisa desta fase de construção que minimizamos os erros, evitando incluir ou omitir aquilo que é fundamental para o estudo concreto de nossa investigação.

De acordo com Bauer, Gaskell e Allum (2002), para garantir a qualidade do conhecimento, é preciso evitar confusões durante o decorrer da análise. Um dos fatores que exige precaução é o envolvimento direto e/ou pessoal no "campo de observação sistemática" (Bauer et al., 2002, p. 17). Segundo os autores, é preciso "uma consciência treinada das consequências que derivam do envolvimento pessoal" e "um compromisso em avaliar as observações de alguém metodicamente e em público" (Bauer et al., 2002, p. 17). A definição de princípios estratégicos pode evitar confusões, dando mais precisão ao trabalho que está sendo realizado, principalmente na investigação social, em que alguns métodos de recolha de dados nos colocam diretamente em contato com o campo de observação.

Para Becker (1993), a inserção no campo de investigação é um dos problemas negligenciados. Segundo o autor, é um problema que aflige quase todos os investigadores que precisam se inserir, por qualquer método, em comunidades, grupos e organizações do mundo real para realização de seus estudos. Seja para conseguir permissão para estudar aquilo que almeja, ter acesso às pessoas ou entregar questionários, por exemplo. O autor ressalta também a importância de investigarmos como esta inserção ocorre, se foi conseguida facilmente ou "se provou difícil" e até mesmo "impossível" (Becker, 1993, p. 36). Isso possibilita a reflexão sobre questões importantes, como a distribuição de poder dentro de uma organização e o que o grupo pensa sobre a realização de investigações de ciências sociais observando-a como objeto de estudo.

Ao escolhermos a estrutura de nosso trabalho, devemos levar em consideração o grau de afinidade que temos com a literatura revista (Becker, 1993). Por mais que tenhamos em mente que as

escolhas devem estar de acordo com o desenvolvimento do conhecimento específico que almejamos, o grau de afinidade existe. É importante e interessante observar o que influencia nossas escolhas, "saber o que estamos escolhendo quando de fato escolhemos", para orientar e estruturar a nossa abordagem (Becker, 1993, pp. 40-41).

Para Marquet, Campenhoudt e Quivy (2019, p. 36), para progredirmos em nossa investigação científica, precisamos seguir algumas etapas relevantes. Os autores refletem sobre esta etapas dividindo-as em "três atos do procedimento científico": ruptura, construção e verificação. No primeiro ato, encontramos as etapas dedicadas à pergunta de partida e à exploração (leituras e entrevistas exploratórias). No segundo ato, encontramos as etapas dedicadas à problemática e à construção do modelo de análise. No terceiro ato, encontramos as etapas dedicadas à observação, à análise das informações e às conclusões do trabalho (Marquet et al., 2019, p. 31).

Marquet et al. (2019, p. 140) explicam que um conceito não é apenas "uma simples definição ou noção". Segundo os autores, um conceito "implica uma *concepção* particular da realidade estudada, um modo de a considerar e de a interrogar e, consequentemente, de a «problematizar»". Para esta investigação delimitamos conceitos que consideramos essenciais para trabalhar a nossa problemática. Para Marquet et al. (2019, p. 138), "explicar um fenômeno consiste, assim, em estabelecer uma ligação entre esse fenómeno e outra coisa que possa ter tido uma intervenção na sua ocorrência". Como exemplos, podemos citar "um conjunto de fenómenos anteriores", "uma dinâmica relacional", ou qualquer outra característica que nos conduza a este fenômeno, fazendo com que ele se torne "inteligível" (Marquet et al., 2019, p. 138).

Para o desenvolvimento desta tese, optamos pelo caminho da "teorização produzida", adotando uma abordagem indutiva. Entretanto, é importante ressaltar que existem dois trajetos possíveis para a teorização dos conceitos e hipóteses (emprestada ou produzida), bem como dois procedimentos que podemos adotar nos fundamentos metodológicos de nossa investigação (dedutivo e indutivo) (Marquet et al., 2019). Como explicam os autores, "os dois procedimentos articulam-se, mas não se opõem". Todo o modelo comporta inevitavelmente elementos emprestados e elementos produzidos e provém de um procedimento pelo menos em parte dedutivo e em parte indutivo" (Marquet et al., 2019, p. 197).

A "teorização emprestada" consiste em um percurso trilhado através do suporte de conceitos e hipóteses já existentes, geralmente em concordância com um método dedutivo, que passam a ser adaptados ao fenômeno que pretendemos investigar (Marquet et al., 2019, pp. 196-197). Já a "teorização produzida" possibilita a construção de nossos próprios conceitos e hipóteses, ainda que ancorados em reflexões teóricas e revisões de literatura. Apesar de ser um procedimento que esbarra no

"modo como o senso comum apreende a realidade", a abordagem indutiva torna o percurso mais rico em detalhes que poderiam passar despercebidos se optássemos pelo procedimento dedutivo (Marquet et al., 2019, pp. 196-197). Assim, trabalhamos a partir de um modelo que é produzido progressivamente, apesar de estar inscrito em uma estruturação mínima que optamos por adotar inicialmente.

Conceito-chave/ Fenômeno	Dimensões	Componentes	Indicadores	Método de Recolha de Análise de Dados
Videoclipe	Artística	Linguagem audiovisual	Imagem/Fragmentos (Planos)	Grelha de análise multimodal (sociossemiótica visual e análise fílmica)
		Imagem	Experimentação estética	
		Montagem	Referências a trabalhos audiovisuais	
			Som	
			Montagem	
	Política	Mobilização	Trajetória pessoal e profissional dos artistas	Estudo de caso com análise documental, entrevistas aos artistas e análise de conteúdo
		Reflexão crítica	Temas apresentados nas músicas e nas imagens do videoclipes	
		Engajamento político		
			Comentários no YouTube	Análise de similitude e nuvem de palavras geradas através do Iramuteq

Tabela 1: Modelo de análise

Nesta investigação, optamos por criar uma estrutura mínima de modelo de análise que possa nos guiar no decorrer do trabalho empírico. Tal estrutura será mantida de forma flexível e pode evoluir com base na coleta de dados e observações realizadas ao longo do estudo mas, nesta etapa, é

fundamental para compreendermos quais são os conceitos, dimensões e indicadores que nos guiaram até aqui e que vão nos conduzir pelas outras etapas da investigação.

Como Marquet et al. (2019) explicam, mesmo que uma investigação seja construída em torno de um conceito-chave e uma hipótese central, conceitos auxiliares e hipóteses complementares podem surgir no decorrer da investigação. Muitos conceitos auxiliares surgiram no decorrer desta investigação com o intuito de explicar com profundidade os temas que são abordados pelos videoclipes com os quais optamos por trabalhar. É pertinente ressaltar ainda que, nesta investigação, nos focamos em fenômenos culturais e de comunicação. O nosso conceito-chave possui essas duas dimensões.

Para "evitar equívocos", é fundamental definir e limitar o nosso campo de análise, especificando quais foram os critérios que nortearam as escolhas deste trabalho, levando em consideração a hipótese central. O estudo dos videoclipes, voltado para as dimensões artísticas e políticas, requer um estudo preliminar dos elementos que constituem essas dimensões. No decorrer dos três capítulos teóricos, investigamos sobre esses aspectos do fenômeno. Para discernirmos sobre as tendências do videoclipe, por exemplo, procuramos debater sobre os trabalhos de autores que investigaram não só sobre o videoclipe, mas também sobre os formatos que o influenciaram.

4.2 O percurso da investigação

4.2.1 Análise documental

Durante o nosso percurso, a técnica da análise documental se tornou um meio valioso para a obtenção de dados (Macedo, 2016). As informações obtidas através dos documentos ajudaram-nos a definir o nosso *corpus* de análise e nos auxiliaram no decorrer da análise dos videoclipes, completando a análise das imagens. Para tal, utilizamos dados recolhidos de entrevistas realizadas com os artistas e publicadas em jornais, revistas ou portais de notícias reconhecidos pela credibilidade de seus documentos e qualidade dos serviços prestados como meios de comunicação.

4.2.2 *Corpus* de análise

Quanto à seleção dos videoclipes para análise e à realização das entrevistas com os artistas, definimos um *corpus* composto por quatro videoclipes (tabela 2) e entrevistamos dois artistas. Entramos em contato com sete artistas para solicitar entrevistas, no entanto, apenas dois estavam disponíveis. Os

principais critérios para a seleção dos videoclipes foram o país, o tema abordado e o trabalho interventivo realizado pelos artistas por meio de iniciativas comunitárias e seus posicionamentos políticos. Todos os videoclipes selecionados foram produzidos e publicados na plataforma YouTube entre os anos de 2015 e 2023. Os temas escolhidos tratam das desigualdades nos países de língua portuguesa, do enaltecimento das artes, das culturas e o engajamento político expresso nas narrativas. Inicialmente, selecionamos quatro videoclipes para uma análise aprofundada, considerando a possibilidade de analisar as obras, realizar entrevistas com as(os) artistas e examinar os comentários presentes nas publicações oficiais dos videoclipes no YouTube.

Videoclipe	Artista	País	Ano	Interações
Boa Esperança	Emicida (part. J Ghetto)	Brasil	2015	4.793.347 visualizações, 89 mil curtidas e 3.318 comentários
Um Assobio Meu	Eva RapDiva (part. Gari Sinedima)	Angola	2017	228 mil visualizações, 5,2 mil curtidas e 391 comentários
A Luta Continua	Xullaji (part. Tristany)	Portugal/Cabo-Verde	2021	17.876 visualizações, 694 curtidas e 67 comentários
Etnocídio	Brisa Flow (part. Ian Wapichana	Brasil	2023	9.704 visualizações, 603 curtidas e 53 comentários

Tabela 2: *Corpus* de análise dos videoclipes

Para as entrevistas, entramos em contato apenas com os artistas principais dos videoclipes analisados, não incluindo convidados que participaram das produções. Durante a investigação, entramos em contato com sete artistas mas apenas dois estavam disponíveis para entrevistas: Eva RapDiva e Xullaji. A assessoria de comunicação de Emicida informou não ter previsão de disponibilidade e a de Brisa destacou que tem recebido muitos convites para contribuir com pesquisas acadêmicas, tornando

difícil atender a todas as solicitações. Assim, consideramos a possibilidade de analisar entrevistas concedidas por esses artistas a outros pesquisadores ou veículos de comunicação como uma forma de complementar o capítulo de análise dos videoclipes. Por esse motivo, os dados das entrevistas de Eva RapDiva e Xullaji integram o capítulo de análise dos videoclipes e não incluímos um capítulo relativo às entrevistas.

4.2.3 Entrevista aos artistas

Como explica Macedo (2016, p. 163), "a entrevista distingue-se das técnicas de investigação de teor mais quantitativo pela interação humana, que nos permite obter informações e elementos de reflexão muito ricos". Para o desenvolvimento da parte empírica desta investigação, a entrevista foi escolhida como um método que nos permitirá conhecer o trabalho realizado pelos artistas cujos videoclipes compõem o *corpus* de análise, buscando informações sobre suas trajetórias de vida, suas produções artísticas e seus trabalhos interventivos enquanto ativistas. Segundo Macedo (2016, p. 164), a entrevista é "o instrumento mais indicado para compreender os sistemas de representações, valores e normas dos indivíduos".

É um método relevante, pois nos coloca em contato direto com as pessoas, através de uma entrevista de profundidade que nos possibilitará compreender uma série de fatores marcantes como o "sentido que os atores dão às suas práticas", "as suas interpretações de situações conflituosas ou não", "as leituras que fazem de suas próprias experiências", a "reconstituição de um processo de ação, de experiências ou de acontecimentos do passado", e também nós dá a conhecer as "trajetórias de vida nas suas dimensões sociais e individuais" (Marquet et al., 2019, p. 263).

A principal vantagem deste método é o nível de profundidade que podemos atingir por meio dos dados recolhidos através da interação entre o entrevistador e o entrevistado, além de possibilitar uma riqueza de detalhes que vão além do que o investigador presumiu, inicialmente, em seus objetivos, hipóteses e modelo de análise (Marquet, et al., 2019).

Durante a entrevista, "o interlocutor do investigador exprime as suas percepções de um acontecimento ou de uma situação, as suas interpretações ou suas experiências" (Marquet et al., 2019, p. 260). Para que isso aconteça, as perguntas semiestruturadas e as "reações" do investigador devem "facilitar a expressão" do entrevistado, evitar o afastamento do roteiro proposto e possibilitar que o entrevistado "aceda a um grau máximo de autenticidade e profundidade" (Marquet et al., 2019, p. 260). É pertinente ressaltar que a entrevista semiestruturada "não pressupõe uma ordem rígida de questões e

os entrevistados podem falar sobre o tema proposto com base nas informações que detêm" (Macedo, 2016, p. 164).

O objetivo da entrevista semiestruturada é oferecer ao entrevistado a possibilidade de "exprimir-se de forma mais livre acerca dos temas sugeridos por um número restrito de perguntas relativamente amplas, para deixar o campo aberto a respostas diferentes daquelas que o investigador teria podido explicitamente prever no seu modelo de análise" (Marquet et al., 2019, p. 250).

As perguntas, organizadas em quatro seções, foram enviadas aos artistas antes do encontro, permitindo que se preparassem e fizessem considerações prévias, se desejassem. Dessa forma, desde o primeiro contato, buscamos criar um ambiente de confiança e respeito. Durante a entrevista, os artistas tiveram liberdade para conduzir suas falas, podendo antecipar temas antes de chegarem a perguntas específicas, cientes de que essa dinâmica é natural no processo. Se os artistas se afastavam de uma pergunta, procurávamos redirecionar a conversa para os objetivos da entrevista, conforme recomendado por Marquet et al. (2019, p. 260). O roteiro de entrevista está alinhado às hipóteses da investigação e segue o cuidado recomendado por Marquet et al. (2019, p. 250) na escolha das palavras, considerando que certas expressões e termos podem ser interpretados de maneiras distintas.

Ao formular perguntas abertas e evitar a indução de respostas, o roteiro não reproduziu rigidamente os conceitos e hipóteses da investigação (Marquet et al., 2019, p. 250). No entanto, como apontam os autores, durante a entrevista, esses elementos seguem presentes "no espírito de quem a conduz" (p. 250). Dessa forma, "o entrevistador deve continuamente levar o seu interlocutor a exprimir-se sobre os elementos desta estrutura sem lha revelar" (Marquet et al., 2019, p. 250).

4.2.4 Análise multimodal dos videoclipes

O estudo dos videoclipes foi realizado a partir de uma grelha de análise inspirada nos contributos de diversos autores, entre eles, o trabalho desenvolvido por Joly (1994). O trabalho da autora oferece-nos uma base para a "elaboração de grelhas de análise, mesmo se estas necessitem de ser formuladas em função dos objetivos da análise" (Joly, 1994, p. 81).

A grelha de análise foi adaptada para o estudo do videoclipe, partindo do pressuposto de que eles são formados por fotogramas, planos ou fragmentos, a depender da terminologia que optarmos por utilizar (Machado, 1993; 2000).

Para esta etapa do estudo, dividimos os videoclipes por sequências, analisando as cenas e fotogramas que consideramos mais pertinentes para responder à nossa pergunta de investigação e,

posteriormente, utilizamos uma grelha de análise para compreender o "conjunto" que compõe cada obra e as mensagens que os(as) artistas desejam transmitir ao público.

4.2.4.1 Contribuições da sociossemiótica visual

Segundo Joly (1994), pensando na análise de imagens fixas no contexto publicitário, uma mensagem visual é constituída por três tipos de mensagem: uma *mensagem plástica*, uma *mensagem icônica* e uma *mensagem linguística*. Ainda de acordo com a autora, "a análise de cada uma delas e, depois, o estudo da sua interação, dever-nos-á permitir a descoberta da mensagem implícita" (Joly, 1994, p. 104). A descrição daquilo que vemos deve ser o primeiro passo a ser dado, antes da análise desses três tipos de mensagens elucidados por Joly.

A mensagem plástica corresponde aos elementos plásticos das imagens. Joly (1994) opta por analisar os signos plásticos antes dos signos icônicos. A mensagem plástica difere-se da mensagem icônica pois, os elementos plásticos das imagens são "signos plenos e integrais e não a simples matéria de expressão dos signos icônicos" (Joly, 1994, p. 104). Segundo a autora, mesmo que o funcionamento de ambos seja complementar, "esta distinção fundamental permite revelar que uma grande parte da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas e não apenas unicamente pelos signos icónicos analógicos" (Joly, 1994, pp. 104-105).

Os elementos que podem nos permitir compreender a mensagem plástica das imagens são: o suporte, a moldura, o enquadramento, o ângulo de ponto de vista e a escolha da objetiva, a composição/organização espacial, as formas, as cores e a iluminação, e a textura (Joly, 1994). Para a análise das imagens dos videoclipes, selecionamos todas as categorias acima, exceto as de suporte e de moldura, pois estão mais ligadas às imagens fixas em anúncios publicitários.

A seguir, explicamos os elementos considerados na análise, com base no trabalho de Joly (1994) e de acordo com as categorias escolhidas. O enquadramento corresponde à dimensão da imagem e ao limite da representação visual, sendo o "resultado suposto da distância entre o tema fotografado e a objetiva" (Joly, 1994, p. 109). O ângulo de ponto de vista e a escolha da objetiva também são decisivos: "a escolha do ângulo é determinante, pois reforça ou contradiz a impressão de realidade que está ligada ao suporte fotográfico", assim como a da objetiva (Joly, 1994, p. 109). Segundo a autora, "certos ângulos de ponto de vista estão convencionalmente ligados a determinadas significações", o que igualmente se relaciona à escolha da objetiva. Outro aspecto relevante é a composição e organização espacial, entendida como a "geografia interior das mensagens visuais", que desempenha papel fundamental na

hierarquização da visão e, consequentemente, na orientação da leitura da imagem (Joly, 1994, p. 112). As formas também são significativas: assim como em outros utensílios plásticos, sua leitura é "essencialmente antropológica e cultural" (Joly, 1994, p. 115). Na publicidade, por exemplo, "são muitas vezes estimuladas associações banais e estereotipadas, devido à procura de uma compreensão clara e rápida" (Joly, 1994, p. 115). As cores e a iluminação devem ser interpretadas de forma antropológica, pois "sua percepção é cultural", por exemplo, "preto não é a cor do luto para todos, tal como o branco não é para todos a cor da pureza" (Joly, 1994, pp. 116-117). A textura, por sua vez, está diretamente ou indiretamente relacionada a uma terceira dimensão da imagem: "ao solicitar, a partir de sensações visuais, outros tipos de sensações (táteis, auditivas, olfativas), uma mensagem visual pode ativar o fenômeno das correspondências sinestésicas" (Joly, 1994, p. 119). Para a análise da mensagem icônica, Joly (1994, pp. 125-126) destaca os motivos humanos — aparência, atitude e atividade —, além dos adereços e cenários. A interpretação desses motivos ocorre por meio da conotação, "sustentada por conotadores de diversas ordens", como "usos socioculturais dos objetos, dos lugares ou das posturas", "citação e auto-referência" e "figuras de retórica" (Joly, 1994, p. 126). Por fim, a autora observa que a interpretação dos signos icônicos "depende do saber do espectador e que pode variar-se e orientar-se para significações mais ou menos diferentes" (Joly, 1994, p. 126). A análise das posturas, portanto, é parte fundamental da compreensão da mensagem icônica.

Para a análise dos videoclipes, levamos em consideração os três aspectos, fazendo algumas adaptações que nos permitiram interpretar melhor os signos icónicos que estão relacionados aos motivos humanos. A aparência: idade, gênero, nacionalidade/etnia, cabelo, corpo, tamanho, aspecto; a atitude: expressão, contato visual, pose, vestuário; e a atividade: toque, movimento corporal e posições.

Segundo Joly (1994, p. 127), a mensagem linguística está relacionada ao uso de palavras que podem exercer a função de âncora, como legendas e/ou "deter a corrente flutuante de sentido da imagem", ou de substituição, ao complementar as carências expressivas da imagens. Segundo a autora, esses aspectos devem ser lidos a partir da imagem das palavras. Assim, as palavras que aparecerem no decorrer dos videoclipes devem ser lidas a partir da função que desempenham, da disposição e do grafismo. O tipo, tamanho e cor das letras devem ser levados em consideração e podem constituir aspectos decisivos para a mensagem que está sendo transmitida.

Como podemos perceber, a mensagem plástica desempenha um papel central na análise das imagens. Com base no trabalho de Joly (1994), a análise final não buscou abarcar todas as interpretações individuais, mas revelar padrões coletivos de sentido, considerando o contexto e as expectativas do público. É pertinente ressaltar ainda que a significação de uma mensagem visual não

resulta só da interação entre seus diferentes tipos de signos — plásticos, icônicos e linguísticos — como também da capacidade do espectador de associá-los aos conhecimentos que possui, levando em consideração que a interpretação dos signos pode ser essencialmente cultural e antropológica (Joly, 1994).

Conhecida também como semiótica social, a sociossemiótica pode ser definida como "uma teoria que lida com o significado em todas as suas aparências, em todas as ocasiões sociais e em todos os contextos culturais" (Kress, 2010, p. 2). No âmbito das visualidades, conhecida como sociossemiótica visual, pode ser interpretada tanto como uma abordagem teórica, como também como um método. Como abordagem teórica, pode auxiliar na compreensão acerca dos discursos e da ideologia das imagens. Como método, pode colaborar na análise de especificidades das construções visuais.

A sociossemiótica visual observa a produção/visionamento de uma imagem como uma atividade social, com produtores de signos e "visionadores" socialmente situados, como explicam Pinto-Coelho e Mota-Ribeiro (2007):

> Defende que as estruturas das relações entre o produtor e o visionador da imagem assumem um carácter prioritário: a forma como o produtor da imagem e o visionador da imagem se situam socialmente afecta tanto aquilo de que a imagem "fala" (o seu conteúdo) como as suas leituras e usos. Não só constroem a realidade como organizam as relações entre o produtor e o visionador de determinada forma. Fazem algo ao visionador ou para o visionador. (Pinto-Coelho & Mota-Ribeiro, 2007, p. 82)

Desenvolvida por Kress e van Leeuwen, a sociossemiótica visual "centra-se essencialmente numa gramática e numa sintaxe visual, ou seja, no modo como as estruturas visuais combinam elementos da imagem de modo a produzir significados, a formar um todo significativo" (Mota-Ribeiro, 2011, p. 102). Como explica Mota-Ribeiro (2011, p. 101), o termo "gramática" é usado como uma metáfora e "contesta o seu significado tradicional". Ainda de acordo com a autora, Kress e van Leeuwen "estão particularmente interessados no modo como os elementos representados formam estruturas visuais mais complexas e abrangentes, ou seja, nos significados das regularidades no modo como aqueles elementos são usados – na sua gramática" (Mota-Ribeiro, 2011, p. 102).

Neste estudo, a sociossemiótica visual será utilizada como um método complementar para a análise dos videoclipes. A gramática visual proposta por Kress e van Leeuwen (2023) foca-se na organização e na composição das imagens, buscando descrever como os elementos são representados (pessoas, lugares, objetos, entre outros) e como se combinam em "enunciados visuais", com graus de

complexidade diversos. Kress e van Leeuwen (2023) inspiram-se na teoria da semiótica social de Michael Halliday para pensar a sociossemiótica visual, segundo a qual:

> Um sistema comunicacional cumpre simultaneamente três funções: a função ideacional, a função de construir representações do mundo; a função interpessoal, a função de promulgar (ou ajudar a promulgar) interações caracterizadas por propósitos sociais específicos e relações sociais específicas; e a função textual, a função de reunir atos comunicativos em conjuntos maiores, em eventos comunicativos ou textos que realizam práticas sociais específicas. (Kress & van Leeuwen, 2023, p. 240)

A sociossemiótica visual pode ser reconhecida como aquela que está no que pode ser feito (ou seja, criado) com as imagens e nos seus efeitos. As imagens não são vistas como "unidades isoladas", mas sim como recursos comunicativos que estão inseridos em uma atividade social. Para compreendê-las, é preciso situá-las dentro do processo comunicativo (produção e interpretação) e, posteriormente, situar esse processo criativo no contexto social. Para Jewitt e Oyama (2001):

> A semiótica social da comunicação visual envolve a descrição dos recursos semióticos, ou seja, o que pode ser dito e feito com imagens (e outros meios visuais de comunicação) e como as coisas que as pessoas dizem e fazem com imagens podem ser interpretadas. (Jewitt & Oyama, 2001, p. 134)

Os autores consideram o trabalho que realizam como restrito à comunicação visual ocidental, o que não exclui possibilidades de variar de acordo com os contextos, interações sociais, lugares etc. Ressaltam ainda que é preciso levar em consideração "as amplas condições históricas, sociais e culturais que moldam e remodelam as abordagens e os usos do 'visual', incluindo, especialmente, os efeitos das tecnologias contemporâneas" (Kress & van Leeuwen, 2023, p. 7).

Mota-Ribeiro (2011, p. 39) explica que, ao assumirmos a perspectiva da comunicação visual como uma atividade social, devemos levar em consideração as três dimensões à produção de sentido que foram mencionadas anteriormente: representacional, interacional e composicional. De acordo com a autora, a função representacional "diz respeito aos padrões de representação, ou seja, às formas através das quais é possível codificar a experiência visual. É a função de representar o mundo à nossa volta e o nosso mundo interior" (Mota-Ribeiro, 2011, p. 104). A função interacional "relaciona-se com as relações entre produtores e visionadoras/visionadores de signos que são implicadas por aqueles padrões. Trata-se de activar interacções sociais como relações sociais" (Mota-Ribeiro, 2011, p. 104). Já a função composicional é aquela composta por "representações da construção visual do mundo (Mota-

Ribeiro, 2011, p. 39). Esta última dimensão está relacionada à forma como as representações e os atos comunicativos se articulam num todo significativo; "os textos visuais procuram apresentar um 'mundo do texto' coerente" (Mota-Ribeiro, 2011, p. 104)

Para Mota-Ribeiro (2011, p. 109), "o processo triplo de produção de sentido baseia-se na acção simultânea destas metafunções em cada imagem. Cada uma delas implica um conjunto de padrões e de estruturas visuais que podem realizar diferentes tipos de significados". Entre os parâmetros de análise da dimensão representacional que foram apresentados por Mota-Ribeiro (2011), podemos citar: a representação dos participantes humanos (número, sexo, papéis que desempenham, aparência e atitude), dos cenários, dos adereços e dos objetos. Os tipos de representação, narrativas ou conceituais, também fazem parte desta dimensão. Entre os parâmetros de análise da dimensão interacional que foram apresentados Mota-Ribeiro (2011), estão o ato da imagem, o tamanho do enquadramento e a escala de planos, o ângulo de tomada de vista, a modalidade e seus marcadores (saturação da cor, brilho, profundidade etc.). Sobre o ato da imagem e o "gaze", a Mota-Ribeiro (2011) explica que:

> Este recurso realiza o tipo de contacto que é estabelecido imaginariamente com o visionador. Imaginariamente porque, devido à disjunção entre o contexto de produção e o de visionamento – o produtor está ausente do contexto onde a transacção comunicativa se efectua –, a relação entre os participantes interaccionais é apenas representada e não efectuada, activada; o visionador é colocado, não realmente, mas imaginariamente na relação. Isto é válido, igualmente, para os outros recursos interaccionais. (Mota-Ribeiro, 2011, pp. 115-116)

Por fim, entre os parâmetros de análise da dimensão composicional que foram apresentados por Mota-Ribeiro (2011) são o valor informativo (significados de organização), a saliência (hierarquização e ordenação dos elementos) e a delimitação (separação ou ligação dos elementos visuais). Assim, com base nos trabalhos desenvolvidos pelas autoras, consideraremos esses parâmetros como referência para a análise dos videoclipes.

4.2.4.2 Contribuições da análise fílmica

Segundo Penafria (2009), não há uma metodologia específica ou universalmente aceita para a análise fílmica, mas o ideal é que ela seja constituída por duas etapas: a "decomposição" do filme, com o objetivo de descrevê-lo, e a interpretação de como os elementos que foram decompostos se relacionam à composição da obra. Ainda de acordo com a autora, para realizarmos a decomposição, recorremos

muitas vezes aos conceitos relacionados à imagem – fazendo uma descrição plástica, por exemplo –, ao som e à estrutura do filme. Como explica Penafria (2009), é uma atividade que separa os elementos para depois conectá-los percebendo suas articulações. Segundo a autora:

> O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme (Cf. Vanoye, 1994). Este segundo movimento em direção ao filme evita cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes. (Penafria, 2009, p. 2)

Para Penafria (2009), a análise fílmica requer: uma definição a priori dos objetivos e um observação atenta e detalhada. Ela pode ocorrer com base na análise textual, na análise de conteúdo, na análise poética e na análise da imagem e do som. Para este estudo, optamos pela análise de conteúdo, que segundo a autora leva em consideração o tema do filme, e pela análise da imagem e do som, que percebe o filme como um meio de expressão, recorrendo aos conceitos cinematográficos para compor/decompor o espaço fílmico. Sobre a análise de conteúdo dentro da análise fílmica, Penafria (2009, p. 7) descreve que: após o tema ser identificado, "faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema".

O som também foi levado em consideração na análise dos videoclipes, considerando-o um aspecto fundamental para este estudo. Quando dizemos "som", estamos nos referindo não só a música como também aos efeitos sonoros que compõem cada obra. Para tal, levamos em consideração a maneira como o som e a imagem trabalham juntos na construção do sentido da obra. A dimensão sonora pode ser interpretada, por exemplo, a partir de "camadas de palavras, ruído e música", por exemplo (Chion, 1994, p. 166). Ou seja, como eles confluem, divergem e vão se complementando no decorrer de cada videoclipe. Sobre as dimensões visuais e sonoras, Chion (1994) explica que:

> A principal razão pela qual os videoclipes podem funcionar é por causa da relação elementar entre trilha sonora e trilha visual; os dois não são totalmente independentes um do outro. Mas essa relação muitas vezes se limita a pontos de sincronização, onde a imagem corresponde de alguma forma à produção do som. O resto do tempo, cada um segue seu caminho [...] no mesmo vídeo podemos notar pontos de sincronia extremamente precisos e pronunciados e, em outros momentos, uma desassociação generalizada, uma total liberdade de comportamento da imagem em relação ao som. (Chion, 1994, p. 167)

Assim, consideramos relevante reconhecer a existência dos pontos de sincronia, sem, no entanto, desconsiderar a liberdade do espectador em explorá-los conforme sua preferência. Chion (1994) analisou os videoclipes na televisão, enquanto nosso foco recai sobre os videoclipes em plataformas digitais. Nesse contexto, o espectador pode pausar, assistir sem som, concentrar-se apenas no áudio ou examinar a imagem em seus mínimos detalhes, possibilidades oferecidas pelo YouTube, mas que não podem ser mensuradas neste estudo. Dessa forma, reconhecemos a multiplicidade de experiências do espectador e buscamos discutir os pontos de sincronização que possam ser significativos no contexto social.

Para Martin (2005), os fenômenos sonoros podem ser divididos em dois tipos: os ruídos naturais e os ruídos humanos (diálogos, máquinas, músicas, entre outros), sendo que a música pode ser interpretada como um elemento de grande potencial em um filme, por desempenhar vários papéis. O som, ainda de acordo com Martin (2005), pode ser classificado como diegético, abrangendo diálogos, músicas e efeitos sonoros que fazem parte do universo retratado no filme, como personagens falando, a música ou notícia transmitida em um rádio, ou qualquer outro som que possa ser escutado pelos personagens presentes na cena. O som não diegético é aquele que está fora desse universo, ou seja, não faz parte do ambiente retratado no filme. São recursos sonoros que aparecem junto aos títulos ou uma música que ajuda o espectador a compreender o tipo de cena que se seguirá, por exemplo, uma cena romântica.

Acerca da mensagem linguística, segundo a perspectiva de Joly (1994), trazemos aqui uma conexão interessante com o trabalho de Chion (1994) sobre a análise do som. Chion (1994, p. 167) aponta que, nos videoclipes de rap, por exemplo, as palavras que surgem na tela – seja eletronicamente inseridas ou representadas visualmente, como nos balões das histórias em quadrinhos – desempenham um papel fundamental na construção do significado da obra. Para o autor, a palavra escrita não está separada do que é dito ou cantado, mas se movimenta livremente entre o visual e o sonoro, reforçando a mensagem da música e evidenciando a vitalidade do gênero.

Elementos contextuais: Artista, título da obra, ano, país e tema Contexto social, político e econômico Processos narrativos Letra de música
Elementos técnicos e estéticos: Sequências, cenas e planos Montagem, ligações e transições Ângulos de pontos de vista e escolha da objetiva Profundidade/Perspectiva de campo Cor, iluminação e textura Elipses Representação sonora: ruídos naturais, ruídos humanos (diálogos, músicas) e silêncios
Elementos representativos: Representação dos(as) participantes humanos(as) (caracterização, atividade e atitude) Espaço e tempo Adereços, fundos e objetos
Elementos simbólicos: Separação ou ligação de elementos visuais e sonoros (música e outros) Ordenação dos elementos Metáforas e símbolos

Tabela 3: Quadro de análise dos videoclipes

4.2.5 Coleta e análise dos comentários dos videoclipes

Nesta investigação, optamos por analisar os comentários de cada publicação oficial no YouTube para compreender como estes videoclipes são recebidos pelo público. Considerando o volume de interações, examinamos todos os comentários de três videoclipes, cada um com menos de 500 comentários. No caso do primeiro videoclipe, *Boa Esperança* (2015), que ultrapassa 3 mil comentários, selecionamos uma amostra de 170 comentários. Para essa seleção, adotamos como critério a média de comentários dos demais videoclipes e a distribuição temporal das interações, escolhendo um número igual de comentários dos primeiros e dos últimos registros (85 comentários para cada recorte temporal). Para compor o *corpus* desta etapa de análise, levamos em consideração as variáveis: ano, língua e tipo

de comentário (primário ou secundário, sendo esse último em resposta ao comentário inicial, quando houve). Após estudarmos os gráficos de similitude e as nuvens de palavras gerados com o suporte do Iramuteq, selecionamos alguns comentários do corpus para exemplificar e contextualizar a análise detalhada à luz das contribuições teóricas e do contexto de cada obra. Privilegiamos aqueles que consideramos mais relevantes, seguindo os pressupostos de Marquet et al. (2019, p. 326), sobretudo no que se refere às representações sociais, às avaliações de diferentes intensidades e, inclusive, aos que à primeira vista pareciam "desordenados e incoerentes", mas que, com a análise estrutural, revelaram detalhes significativos.

Para a coleta de dados dos comentários nas publicações oficiais dos videoclipes no YouTube, utilizamos o software Iramuteq *(Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires)*. Criado por Pierre Ratinaud (2009), o *software* é um programa informático gratuito que permite diversos tipos de análises: "estatísticas textuais clássicas; pesquisa de especificidades de grupos; classificação hierárquica descendente; análises de similitude e nuvem de palavras" (Camargo & Justo, 2013, p. 513). Conhecido por seu "nível de rigor estatístico", o Iramuteq contribui para a análise de material textual transcrito, extraindo dados para investigações desenvolvidas no âmbito das Ciências Sociais e Humanas.

A utilização de *softwares* para a análise de textos requer cuidado por parte do investigador, que não pode negligenciar o seu papel no estudo. O Iramuteq é uma ferramenta que pode auxiliar no processo de investigação, mas não pode ser o responsável pelo protagonismo do trabalho. Cabe ao investigador criar o *corpus* de análise, analisar os dados que são extraídos com suporte do *software* utilizando-o como um recurso para processar "grandes volumes o números de textos", e não como um método que trabalha por si só (Camargo & Justo, 2013, p. 517). "Além do manejo do software é importante que o pesquisador conheça as técnicas de processamento dos dados empregadas, a forma de recuperação deste material analisado e o método de pesquisa usado no estudo que utiliza este recurso" (Camargo & Justo, 2013, p. 517).

4.2.5.1 Análise de similitude e nuvem de palavras

Baseada na "teoria dos grafos" – teoria da área da Matemática que auxilia no estudo das relações entre objetos de um conjunto –, a análise de similitude permite a identificação de coocorrências entre as palavras que compõem um *corpus* elaborado com dados textuais, auxiliando-nos a compreender como determinadas palavras se conectam (Camargo & Justo, 2013; Salviati, 2017). Com o intuito de melhorar

a compreensão desses dados textuais, o Iramuteq desenvolve imagens que auxiliam na "leitura" desse *corpus*, indicando e facilitando a identificação dessas conexões. Como explica Sousa (2021, p. 1553), "os resultados são apresentados em forma de grafos, onde as palavras constituem vértices e as arestas representam a relação entre elas", o que nos auxilia a compreender "como o conteúdo se estrutura", ou seja, como aquele *corpus* de dados textuais está estruturado. Assim, o software proporciona uma visualização gráfica que possibilita a interpretação textual (Salviati, 2017).

A análise de similitude poder ser combinada com a análise de agrupamentos, conhecidos também como *clusters*, e com a análise de especificidades. Ao combiná-la com a análise de *clusters*, o Iramuteq gera comunidades linguísticas, representadas através de *halos* que são apresentados esteticamente com cores e formatos diferentes (Salviati, 2017; Sousa, 2021). Assim, a análise de similitude infere "a estrutura de construção do texto e os temas de relativa importância", ajudando a diferenciar as partes comuns e as partes específicas e verificando essas partes "em função das variáveis descritivas existentes" (Salviati, 2017, p. 69).

Outro recurso do software Iramuteq para a análise de dados textuais é a nuvem de palavras que, segundo Sousa (2021, p. 1554), "oferece uma representação gráfica das ocorrências do *corpus* onde o tamanho de cada forma é proporcional a sua frequência". O autor ressalta que ela pode substituir tabelas que indicam a frequência das palavras. Mesmo sem contar com os aspectos estéticos que o gráfico da análise de similitude apresenta, a nuvem de palavras consegue informar bem sobre o conteúdo que está sendo analisado, mas é pertinente lembrarmos que o seu foco é na frequência e que ela não segue "critérios objetivos que permitam estabelecer relações de proximidade, distanciamento ou conexidade entre os elementos do vocabulário" (Sousa, 2021, p. 1554).

4.2.6 A análise de conteúdo

Optamos pela análise de conteúdo para tratar os dados recolhidos, método que se manteve transversal a todo o processo de investigação. Essa abordagem permitiu compreender a escolha dos termos utilizados pelas(os) artistas durante as entrevistas e nas letras das músicas, bem como a frequência e a forma de sua ocorrência, que se revelam fontes valiosas de informação. Essa escolha também se mostrou fundamental para a análise pontual dos comentários do público. Com base nestas informações podemos elucidar e recompor processos culturais, sociais e políticos. Na análise de conteúdo, como salientam (Marquet et al. (2019, pp. 322-323), "os aspectos formais da comunicação

são então considerados indicadores da atividade cognitiva do locutor, dos significados sociais ou políticos do seu discurso ou do uso social que faz da comunicação".

Segundo Marquet et al. (2019, p. 323), o material bruto precisa passar por uma análise cuidadosa para se transformar em um conteúdo mais elaborado, complexo e, ao mesmo tempo, sintético. Esse processo exige um tratamento metódico, no qual as informações recolhidas são organizadas por temas, de acordo com as hipóteses do estudo, permitindo comparações e relações que lhes conferem sentido.

Os métodos de análise de conteúdo requerem a "aplicação de procedimentos técnicos precisos, como o cálculo de frequências relativas ou a co-ocorrência dos termos mais utilizados" (Marquet et al., 2019, p. 323). Ainda de acordo com os autores, a adoção de métodos já consolidados e "estáveis" permite ao investigador interpretar os dados sem que a sua subjetividade e os seus próprios valores possam influenciar os indicadores (Marquet et al., 2019, p. 323).

Entre as principais variantes da análise de conteúdo, podemos citar três que se enquadram ao nosso estudo: as análises temáticas, as análises formais e as análises estruturais. As análises temáticas "tentam sobretudo revelar as representações sociais ou os juízos dos locutores a partir de um exame de certos elementos constitutivos do discurso" (Marquet et al., 2019, p. 326). As análises temáticas podem ser categoriais (comparando a frequência de determinadas características) ou de validação (comparando a frequência dos diferentes juízos ou avaliações, levando em consideração que podem ser positivos ou negativos, com diferentes intensidades), por exemplo. As análises formais "incidem sobre as formas e encadeamento do discurso" e podem ser de expressão (incidindo sobre a forma da comunicação) e enunciação (quando a própria dinâmica do discurso torna-se relevadora), por exemplo (Marquet et al., 2019, p. 326). Já as análises estruturais são aquelas que "partem da ideia de que o significado de um texto é revelado pela sua estrutura, ou seja, pela maneira como os elementos estão dispostos", podendo ser de coocorrências (que busca interpretar não as frequências individuais dos temas, mas sim as suas associações) ou uma análise estrutural propriamente dita, cujo procedimento é mais complexo e que busca revelar detalhes que, à primeira vista, "parecem desordenados ou até incoerentes" (Marquet et al., 2019, p. 326).

5 Análise dos videoclipes

> "O que a arte consegue é tocar em questões que às vezes são muito complexas e trágicas, e não necessariamente dar respostas ao público, mas levantar perguntas, questões. Isso eu acho que é um dos trabalhos mais profundos que a arte tem. É que alguém pode visitar uma exposição no museu, uma instalação de vídeo e quando sai dessa sala, sai com questões que não estavam antes. E as questões são levantadas de uma forma metafórica e associativa que te leva a questionar o que tu sabes e o que tu não sabes, e por que não sabes. É quase um trabalho psicanalítico em que, sem impor, sem a questão da moral e de dar uma resposta imediata, o público sai com perguntas que não estavam antes e eu acho que isso é uma das tarefas mais transformativas da arte".
>
> Grada Kilomba – *ECOA* (2021)

Neste capítulo, apresentamos os videoclipes que compõem o *corpus* de análise desta tese de doutoramento. Primeiramente, apresentamos uma discussão teórica sobre como estes videoclipes se inserem na cultura Hip Hop através do percurso de seus artistas e/ou realizadores. É importante notar que o material de análise das entrevistas também é utilizado nesta etapa da tese, com o intuito de contextualizar os trabalhos desenvolvidos pelos artistas. Algumas referências teóricas surgem no decorrer da análise para explicar alguns aspectos inerentes aos contextos nos quais elas estão inseridas. A análise de imagens, feita de forma multimodal, através de uma interseção entre a análise fílmica e a sociossemiótica visual, permitiu um olhar mais atento aos elementos que compõem a estética sonora e visual das obras. As letras de música também desempenharam um papel central na análise destas produções audiovisuais. Por fim, acreditamos que é pertinente ressaltar que o uso do termo "videoclipe" também é interessante como objeto de estudo pois, para alguns artistas, as suas obras se encaixam em outras concepções, como: filme de curta-metragem ou vídeo-manifesto.

5.1 Boa Esperança (2015) – Emicida

5.1.1 Expressões artísticas do Atlântico Negro

As manifestações artísticas que emergem das diásporas africanas no ocidente compõem um campo vibrante de produção cultural e política, que Paul Gilroy (1993/20019 nomeia como pertencente ao Atlântico Negro. Nesse contexto, o movimento Hip Hop se destaca como uma expressão contemporânea que articula experiências históricas de opressão, resistência e deslocamento. Mais do

que um gênero musical, o rap constitui um espaço de memória viva, onde se entrelaçam narrativas de origem, denúncia social e reinvenção identitária. Ao percorrer circuitos transnacionais, suas linguagens sonoras e visuais atualizam as heranças do tráfico transatlântico e das lutas anticoloniais, desafiando fronteiras geográficas e simbólicas. Nesse sentido, o Hip Hop não apenas expõe as contradições da modernidade racializada, mas reconfigura, por meio da arte, os vínculos entre corpo, voz, território e história.

Em Gilroy (1993/2001), a cultura Hip Hop é apresentada de forma complexa e multifacetada, mas, antes disso, o autor explica que se trata de um meio expressivo poderoso, criado por jovens negros pobres nos Estados Unidos, com impacto global. O autor destaca a importância das trocas culturais e dos deslocamentos que atravessam o Atlântico, observando que "os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx", onde práticas sonoras originárias do Caribe, especialmente o *soundsystem* jamaicano, foram transplantadas e encontraram novos sentidos nas comunidades afro-americanas (Gilroy, 1993/2001, p. 89). Essa confluência de referências culturais, somada ao uso criativo de tecnologias emergentes, não apenas transformou o modo como parte significativa da juventude negra se reconhece e se expressa, mas também impactou estruturalmente a indústria da música popular, revelando o potencial disruptivo dessas produções na cena cultural contemporânea.

Segundo autores como Teperman (2015) e Nardini (2018), o rap é a expressão musical do movimento Hip Hop que, rapidamente, se transformou em um fenômeno global e, aliado à conscientização social, passou a exercer um papel político relevante nos territórios onde criou ou reencontrou raízes. O rap criou raízes ao dar origem a novas manifestações artísticas que surgiram como novidade para a juventude, sobretudo nas periferias. E reencontrou raízes quando suas manifestações foram entendidas não como algo totalmente inédito, mas como reelaborações de expressões artísticas já existentes. Essa perspectiva ressoa com o que Xullaji compartilhou na entrevista: desde o início, produtores de Hip Hop sampleavam tudo, incorporando diferentes elementos musicais. Esse processo influenciou decisivamente o desenvolvimento do Hip Hop em Portugal e também no Brasil.

De acordo com Teperman (2015), muitos consideram o Bronx, em Nova Iorque, como o berço do movimento Hip Hop, cuja fundação remonta a 12 de novembro de 1973 — data estabelecida pela organização Zulu Nation como marco oficial.[41] O Hip Hop passou então a ser reconhecido por quatro expressões artísticas principais: o rap, o DJ, o break dance e o grafite, com um quinto elemento central:

[41] "A Zulu Nation foi a primeira equipe registrada como organização não-governamental ligada ao Hip Hop. Com o tempo, tornou-se uma instituição internacionalmente conhecida por seu engajamento com essa cultura" (Nardini, 2018, p. 27).

o conhecimento. Esse "conhecimento" pode ser entendido como conscientização social — um elemento que preserva o sentido político do Hip Hop, mesmo diante de sua apropriação pelas indústrias culturais. Muito desse engajamento político permanece vivo, embora o gênero tenha assumido novas formas na contemporaneidade — muitas vezes alinhadas à lógica neoliberal individualizante —, questão que discutiremos mais adiante com base na conversa com Xullaji.

É pertinente ressaltar que existem inúmeras versões sobre o surgimento do rap, expressão musical do movimento Hip Hop. Segundo Teperman (2013, p. 13), estas versões vão desde as narrativas dos griôs (sábios poetas e cantadores), até para "uma variante do repente e da embolada" no Brasil. Um ponto comum entre essas narrativas é sua relação com os movimentos migratórios.

Teperman (2013) destaca a influência de dois fluxos migratórios que considera pertinentes para compreendermos as origens do movimento Hip Hop no Bronx. "Em primeiro lugar, a vinda de centenas de milhares de africanos, das mais diferentes origens, para alimentar o maquinário insaciável dos regimes escravocratas nas Américas" (Teperman, 2013, p. 16). Em segundo, a onda migratória que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial que "levou largos contingentes de homens e mulheres pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho" (Teperman, 2013, p. 17). Esses fluxos levaram consigo expressões artísticas que, ao entrarem em contato, não apenas se misturaram, mas deram origem a novas configurações culturais — formas híbridas que ressignificam o que veio antes a partir de outras articulações. Tal concepção, com foco no movimento Hip Hop, aparece também na fala de Xullaji, durante a entrevista:

> O Hip Hop é uma continuidade da forma rítmica e poética com que se usava a palavra em África, e ela foi apanhando vários nomes, na América a chamaram de Hip Hop, mas tem vários nomes. Se fores ouvir em Cabo Verde, tens Finaçon. Esse uso ritmado da palavra tem várias saídas da África para vários sítios, portanto, essa forma é a que ela ganha na América, nos Estados Unidos, na América do Norte, e que vem depois para nós, esse retorno pelo atlântico, o vai e vem. (Xullaji, entrevista presencial, 2025)[42]

O Hip Hop começou a ganhar forma no Brasil em meados da década de 1970, mais ou menos na mesma época em que se consolidava nos Estados Unidos. O ponto de partida foram os bailes black — festas nas periferias de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro — que, mesmo durante a Ditadura Militar, funcionavam como espaços de lazer, afirmação da cultura negra e resistência ao racismo (Teperman, 2015; Nardini, 2018). Essas festas reuniam jovens ao som de soul, funk e outras vertentes

[42] Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2025, na associação cultural Tabanka Sul, em Arrentela, município do Seixal (Portugal). A entrevista durou cerca de 2h11min.

da Black Music. Foi nesse contexto que o dançarino Nelson Triunfo, considerado "o pai do Hip Hop brasileiro", começou a se destacar com seu estilo único de dança inspirado no break (Nardini, 2018). Nelson Triunfo migrou do Nordeste para São Paulo levando sua bagagem cultural que acabou sendo peça-chave na transição do soul para o Hip Hop no Brasil.

As ruas logo viraram palco para essas expressões culturais. Inspirado pelo que lia sobre os jovens estadunidenses, Triunfo tirou a dança dos palcos e levou para o espaço público (Nardini, 2018). A escadaria do Teatro Municipal e a Rua 24 de maio, em São Paulo, se tornaram pontos de encontro de b-boys, b-girls, DJs e grafiteiros (Teperman, 2015). Apesar da repressão policial e da desconfiança da sociedade, essas "ocupações" urbanas afirmavam a cultura de rua como legítima (Nardini, 2018). Dali surgiram figuras como Thaíde e KL Jay, que ajudaram a espalhar o movimento para outras cidades do Brasil. A partir das rodas de dança, outros elementos do Hip Hop foram se integrando: o rap, o grafite e o trabalho do DJ (Nardini, 2018).

Mas nem tudo foi aceitação dentro da própria cena cultural do movimento negro. Havia um certo choque entre os frequentadores dos bailes black mais tradicionais e os jovens do Hip Hop, que começaram a se vestir de forma diferente — usando tênis, bonés e agasalhos —, destoando da estética soul dos bailes (Nardini, 2018). Essa ruptura impulsionou o Hip Hop a se firmar como cultura própria, com códigos e linguagens distintos. Mesmo estilos musicais mais comerciais, como o Miami Bass, ajudaram nessa trajetória, ao abrirem caminho para novas formas de apropriação e transformação cultural. As versões nacionais, muitas vezes com letras alteradas, começavam a falar da vida nas favelas, dos sonhos e das dificuldades cotidianas (De Sá, 2008).

A repressão tentou minar os encontros, mas o movimento se reinventou. Com a dispersão dos grupos da Rua 24 de maio, a estação de metrô São Bento virou o novo ponto de encontro. Foi ali que o rap brasileiro passou a se fortalecer, se conectando com outras expressões artísticas e ganhando corpo nas periferias (Teperman 2015; Nardini, 2018). Os Gêmeos começaram a pintar nesse período, e os Racionais MC's surgiram como uma das maiores vozes do movimento, assumindo um discurso direto sobre racismo, violência e desigualdade (Teperman, 2015). O Hip Hop virou também uma ferramenta pedagógica, presente em projetos sociais, escolas e oficinas, propondo alternativas à marginalização e criando redes de apoio e pertencimento (Nardini, 2018).

A partir dos anos 2000, o movimento se renovou com a chamada "nova escola do rap". Artistas como Emicida, Criolo e MC Marechal, muitos deles forjados nas batalhas de rima, passaram a integrar a cena com um olhar empreendedor e conectado às novas tecnologias (Loureiro, 2016). As batalhas de rima giram, em geral, em torno do freestyle — prática central na cultura Hip Hop, marcada pelo improviso

rimado sobre batidas musicais, geralmente em formato de disputa (Nardini, 2018). Nessa dinâmica, os MCs — anteriormente chamados de *toasters* — colocam em jogo seus conhecimentos, referências e habilidades criativas, elaborando rimas instantâneas em resposta ao adversário. As batalhas se tornaram populares em diversas partes do mundo e, no Brasil, ganharam força em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Vitória e Porto Alegre. Esses duelos acontecem em espaços públicos e com frequência regular, sendo organizados semanal ou mensalmente como eventos culturais que reúnem jovens de diferentes regiões (Nardini, 2018).

Os MCs da segunda geração do rap no Brasil vieram, em sua maioria, desse cenário. É o caso de Emicida e também de Brisa Flow. Em Portugal, Eva RapDiva também começou sua trajetória nas batalhas de rima, trazendo para a cena lusófona esse mesmo espírito de improviso e disputa poética. Essa geração, que cresceu ouvindo Racionais MC's, encontrou maneiras de se profissionalizar e ampliar seus circuitos de circulação, como mostra a criação do selo Laboratório Fantasma. Mesmo com novas estratégias, a base crítica, de denúncia e de valorização das culturas negras e periféricas, continua no centro do Hip Hop brasileiro — agora mais plural, mais visível e ainda profundamente político (Ventura, 2009; Nardini, 2018).

É importante ressaltar que o trabalho da Laboratório Fantasma vai além do que se espera de uma empresa, como explica Emicida (2015), em entrevista ao *Na Boca do Povo*.[43] Mais do que um "escritório" que faz a gerência da carreira de Emicida e de outros artistas — produzindo discos, videoclipes e até alcançando "outros segmentos de mercado, como o de roupas e acessórios", como apontam Machado e Franco (2024, p. 8) —, trata-se de uma forma de "cuidar do Hip Hop". Além disso, oferece aos próprios artistas condições para gerirem e produzirem seus trabalhos sem depender do vínculo com gravadoras "tradicionais", cujo viés é predominantemente comercial, deixando de lado o caráter político do movimento Hip Hop (Nardini, 2018). Nas palavras do artista, o Laboratório Fantasma:

> A princípio é um coletivo, um grupo de amigos que amam Hip Hop e dão seu melhor para que ele continue vivo, se empenham e trabalham para que isso exista para sempre, para as próximas gerações, entendeu? Quem olha distante, acha que pelo tamanho que hoje a gente alcançou, parece que é uma empresa comum, mas pra gente continua sendo uma família preocupada com o Hip Hop, sabe? (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015)

[43] Ver https://youtu.be/XTrjSrZ1Zx8?si=awNtjC2dTuWV81ca

Com o acesso a dispositivos tecnológicos de baixo custo e à internet como principal meio de divulgação, esses artistas passaram a produzir seus próprios videoclipes, escrever em blogs, fazer circular suas músicas e desenvolver projetos autorais de maneira mais autônoma (Nardini, 2018). A popularização das plataformas digitais e o surgimento de ferramentas gratuitas de edição e promoção de conteúdo auxiliaram na ruptura das fronteiras entre produção e mediação, transformando o audiovisual contemporâneo a partir de novas formas de criação e circulação de imagens (Mayer, 2012). O Laboratório Fantasma nasce nesse contexto.

É também nesse contexto que o videoclipe de rap emerge como uma expressão artística estética e política, inserido na lógica da midiatização e atravessado por estratégias discursivas que dialogam com a cena cultural mais ampla. Os artistas dessa geração já pensam seus trabalhos considerando os canais de distribuição e os circuitos centrais da música brasileira, mas sem abrir mão das potências críticas e criativas que sempre fizeram parte do Hip Hop. Observamos então uma geração que tensiona a cena, ocupa espaços e reconfigura linguagens, sem deixar de lado o que a move desde o início.

5.1.2 Emicida para além do rap: entre sonoridades e memória

É nesse contexto que surge o artista Emicida, um dos nomes mais emblemáticos dessa geração. Frequentador da Rinha dos MCs — batalha que marcou a cena paulistana no início dos anos 2000 —, Emicida foi ganhando visibilidade com suas rimas afiadas e performances de improviso. O artista foi o vencedor da Batalha do Santa Cruz em 2006 e lançou o seu primeiro single *Triunfo* em 2008, que conta com um videoclipe gravado na cidade de São Paulo, mostrando os espaços urbanos e as pessoas que nele habitam. Já em seu primeiro videoclipe, é possível observar a sensibilidade através das técnicas de filmagem que focavam-se em intercalar imagens dos espaços e os rostos dos atores sociais das múltiplas faces de um cotidiano paulista.[44] Rapidamente, *Triunfo* se tornou um sucesso e foi amplamente difundido em canais televisivos como a MTV Brasil e também a Mix TV, dedicada à divulgação de produções musicais.

Em entrevista a Mano Brown, no podcast *Mano a Mano*, Emicida relembra que as batalhas funcionavam como um espaço de formação, onde aprendia na escuta, no embate e na repetição. Lançou suas primeiras *mixtapes* – *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe* (2009) e *Emicídio* (2010) – de forma independente, apostando na internet como meio de difusão direta do seu trabalho, sem intermediários. Durante as suas apresentações ao vivo, o público podia comprar

[44] Ver https://youtu.be/YMJOmIuUwiM?si=6lKPB41ui9FTMuOy

os CDs. Com base nesse percurso, consolidou uma trajetória marcada pela autonomia criativa e pela recusa em esperar validação dos meios tradicionais.

Em 2009, criou o Laboratório Fantasma ao lado do irmão Evandro Fióti — não apenas um selo musical, mas um coletivo que integra moda, produção, comunicação e gestão de carreira. Logo em 2010, sua primeira mixtape alcançou o número de 10.000 cópias vendidas, um dos marcos iniciais da carreira do artista. A Laboratório se firmou como plataforma de afirmação e resistência, articulando projeto artístico, pensamento político e circulação estratégica. A presença de Emicida nesse processo não representa apenas uma mudança de postura frente ao mercado, mas a construção de outras formas de existir dentro e fora da indústria — tensionando o centro sem abrir mão das raízes periféricas que o formaram. Em 2011, foi o primeiro rapper brasileiro a se apresentar no grande festival musical Coachella, nos Estados Unidos. Desde então, várias vitórias marcaram a vida do artista, seja pelos prêmios que ganhou, seja pelos espaços que conseguiu ocupar e ressignificar, como o Theatro Municipal de São Paulo, onde apresentou o espetáculo *AmarElo*.

5.1.3 O álbum como gesto político: *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*

A música *Boa Esperança* faz parte do álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, lançado em 2015. O título já sugere uma articulação entre cuidado, dor e formação — uma espécie de cartografia emocional e política que perpassa infância, corpo, trauma e aprendizagem. Na realização do álbum, o artista visita o continente africano, estabelece conexões com artistas e realidades locais, e propõe uma escuta que desafia as fronteiras impostas pela colonialidade do poder, ao conectar diversos pontos entre o continente africano e o Brasil. Para o álbum, Emicida foi a Angola e Cabo Verde. Sobre sua viagem, podemos dizer que:

> Mais do que do que uma vontade antiga, botar os pés na África era para Emicida quase um chamado de sua ancestralidade. Há anos, sem nem imaginar que o projeto se transformaria em um capítulo de sua carreira, o músico vinha pesquisando o continente, seus ritmos, seu povo, sua história e de que maneira ela se funde com a do Brasil, a história que nunca foi contada nos livros da escola. Pois em março de 2015, ano em que Emicida celebra sua primeira década de carreira, ano em que países da África lusófona celebram 40 anos de independência, tudo conspirou, incluindo a seleção do projeto pelo programa Natura Musical, para que o músico conseguisse, ao lado do produtor do álbum, Xuxa Levy, desembarcar em Cabo Verde e Angola, e não à toa ele escolheu países de língua portuguesa. Feita a conexão com instrumentistas locais, foi com eles para o estúdio, e de lá saiu com "Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos

> e Lições de Casa" (Laboratório Fantasma/Natura Musical). O título, aliás, sintetiza a essência dessa viagem que rendeu não só mais um disco, mas também um encontro com suas raízes e uma transformação em sua vida. (Laboratório Fantasma, 2015)[45]

Em entrevista ao canal *Na Boca do Povo* (2015), o artista revela o desejo inicial de criar "um disco que falasse bastante sobre a África", motivado pela consciência de que "o Brasil tem uma dívida gigantesca com a África". No entanto, ao retornar com o disco gravado, Emicida percebe que a obra ultrapassava os contornos geográficos do continente africano, pois "falava muito com o Brasil de hoje" (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). Essa constatação revela a dimensão política do álbum, que evidencia como "a África foi a matriz e o Brasil a consequência dela", marcados por uma história comum que, embora fragmentada, permanece interligada. Segundo ele, mesmo "desencaixadas", essas duas "peças no quebra-cabeça do mundo" seguem "próximas por causa de uma série de vínculos" (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). Para o artista, trata-se de culturas "intrínsecas e complementares", reforçando a ideia de um diálogo contínuo (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). A obra é atravessada por memórias afetivas e políticas, criando pontes entre a diáspora africana e as experiências negras no Brasil contemporâneo. Segundo Machado e Franco (2024, p. 2), é possível "reconhecer que a experiência da diáspora africana se constitui como o cerne do disco". Ainda de acordo com os autores, "o álbum traz um equilíbrio entre composições que denunciam as opressões sofridas pela população negra e, no polo oposto, por faixas que abordam a negritude a partir de uma perspectiva celebrativa e enaltecedora" (Machado & Franco, 2024, p. 2). Sobre o título do álbum, em entrevista publicada no site da *Laboratório Fantasma*, o artista explica que:

> Durante a viagem, esses pontos do título foram imagens muito fortes na minha mente: crianças sorrindo, quadris dançando, pesadelos em volta deles, tentando roubar a alegria que lhes restou, e no meio de tudo isso cada um cumpria suas obrigações, fazia sua lição de casa. Achei que no meio de tanta informação poderia ter um título que apontasse essas imagens todas, como uma lista de coisas que encontrei. (Emicida, em entrevista ao *Laboratório Fantasma*, 2015)[46]

Em entrevista ao *Na Boca do Povo* (2015), Emicida foi questionado sobre sua capacidade de transitar com naturalidade entre diferentes estilos musicais, rompendo com a expectativa de que o rapper

[45] Emicida. (2015). *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa.* Laboratório Fantasma. http://www.labfantasma.com/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/
[46] Emicida. (2015). *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa.* Laboratório Fantasma. http://www.labfantasma.com/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/

precise ser sempre agressivo, direto ou "bravo". Essa capacidade é evidenciada neste álbum e foi motivo de curiosidade do entrevistador que aponta que o artista "quebrou esse estereótipo" ao trabalhar com ritmos e atmosferas diversas sem abrir mão da densidade temática. A resposta de Emicida ajuda a compreender um dos aspectos centrais de sua obra: a recusa da rigidez e a aposta na sensibilidade como forma de resistência. "Eu acho que essa coisa do cantor de rap ter que ser o super homem, ou o invulnerável, sabe? É um estereótipo construído também e flerta com ele quem gosta de ter essa imagem", afirma. Em vez disso, ele se coloca como alguém "apaixonado pela ideia de ser uma pessoa comum" e, acima de tudo, por "contar história" (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). O gesto artístico de Emicida está, portanto, menos ancorado na reafirmação de um lugar fixo e mais na escuta das nuances — "variar as texturas", como ele diz, é também uma forma de escavar diferentes caminhos para as palavras e os afetos.

É dessa escuta sensível ao conteúdo e ao contexto que nascem canções tão diferentes entre si como *Boa Esperança* e *Passarinhos* , por exemplo. A primeira é atravessada por uma urgência agressiva e direta, que carrega o peso da denúncia contra estruturas coloniais ainda em operação. Já a segunda se constrói como uma espécie de antítese rítmica e sensível, apostando na leveza para falar da sobrevivência, dos afetos e da liberdade (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). De acordo com Machado e Franco (2024, p. 2), os temas trabalhados pelo artista "encontram correspondências entre, de um lado, o emprego de sonoridades mais agressivas e, de outro, maior delicadeza e leveza sonora, tanto no canto quanto na base musical". Além disso, os autores constaram "diferentes maneiras de cantar, algumas muito próximas à própria oralidade e outras com maior formalização musical" (Machado & Franco, 2024, p. 2).

Segundo Emicida (2015), em entrevista ao *Na Boca do Povo*, a música *Passarinhos* surge do desejo de "surpreender pela leveza". Nas palavras do artista: "eu gostaria muito de surpreender pela leveza, porque pelo peso eu já fiz isso uma série de vezes na minha carreira" (Emicida, entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). Ele descreve essa tentativa como uma forma de alcançar "esse mesmo resultado com a leveza, pela doçura", evocando o conceito da poetisa Eliza Lucinda: "a fúria da beleza". Mesmo partindo do rap — gênero muitas vezes enquadrado dentro de um campo da força e da denúncia —, Emicida expande os limites formais e simbólicos do estilo, transformando o som sem diluir sua potência. Há, nessa escolha, uma aposta no afeto como força política e na estética como campo de reinvenção.

Com 52 minutos de duração distribuídos em 14 faixas, o álbum conta com a participação direta de Emicida na autoria e na performance da maioria das músicas. Duas faixas, no entanto, fogem a essa regra: "Sodade", interpretada por Neusa Semedo (líder do grupo de batucadeiras de Terreiro dos Órgãos,

Cabo Verde) e composta por Nenzalina Correia e Semedo Garcia, e "Trabalhadores do Brasil", de autoria e interpretação de Marcelino Freire (Machado & Franco, 2024). As demais canções trazem colaborações recorrentes, como a de Xuxa Levy, que coassina várias composições e divide com Emicida e Evandro Fióti a produção do disco (Machado & Franco, 2024, p. 10). Na análise proposta pelos autores, o álbum pode ser dividido em quatro blocos: o primeiro reúne as faixas iniciais, estabelecendo o tom conceitual da obra; o segundo se caracteriza por uma atmosfera mais leve, tanto musical quanto liricamente; o terceiro concentra o ponto alto da crítica social, com forte presença de denúncia e revide; e o quarto bloco retoma a celebração da negritude, encerrando o álbum com uma afirmação de identidade e esperança (Machado & Franco, 2024, p. 10).

No especial da Antena 3 (RTP – Portugal), dedicado à escuta comentada deste trabalho, o álbum de Emicida é apresentado como "fortemente influenciado pela cultura africana". Parte do disco foi gravada em Angola e Cabo Verde, com instrumentistas locais (Antena 3, 2020).[47] A proposta do programa é uma escuta partilhada com três convidados: o rapper Valete (Portugal/São Tomé), o escritor José Eduardo Agualusa (Angola) e o rapper moçambicano Azagaia (falecido em 2023), que comentam suas faixas preferidas e refletem sobre o conteúdo do disco a partir de suas experiências e afetos.

Valete, por exemplo, destaca a força sensível da faixa *Mãe*, que apresenta "um beat tranquilo, vibe Hip Hop, mas ao mesmo tempo muito transversal", e ressalta como o tema dá visibilidade às mães que "criam os filhos sem o apoio de uma figura masculina" (Antena 3, 2020) . Para ele, a música revela um tema sensível e importante. Já em *Mufete*, Valete se impressiona com o trânsito musical promovido por Emicida: "eu estava curioso para perceber como ele ia conseguir navegar naquelas sonoridades e encaixar, e ficou perfeito" (Valete, em entrevista à *Antena 3*, 2020). O escritor José Eduardo Agualusa também escolhe *Mufete* como destaque, apontando a relação direta com a estadia de Emicida em Angola, mencionando inclusive o encontro entre os dois em um voo quando Emicida regressava de Luanda, cidade onde gravou o videoclipe da música (Antena 3, 2020). Para Agualusa, o tema conecta-se com o romance *A Rainha Ginga*, especialmente quando o artista sugere, em um dos versos, que "o diabo chegou à África nos navios portugueses", num gesto que questiona a própria possibilidade de tal figura existir nas mitologias africanas (Antena 3, 2020).

Azagaia, por sua vez, escolhe a faixa *Oito* como uma de suas preferidas. A leitura que propõe aponta para o símbolo do infinito e para uma sensação de movimento cíclico e de revolta coletiva: "oito significa o infinito, e depois o oito é uma bola em cima da outra, que para mim tem tudo a ver com a

[47] Antena 3. (2015, September 6). *Emicida – Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*. https://antena3.rtp.pt/especiais/emicida-sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/

cena da música, que é uma revolta, um grupo que quer se sobrepor ao outro porque não concorda" (Antena 3, 2020). Ele interpreta a música como uma denúncia das injustiças no Brasil — país que, como afirma, "também é África e também é um pouco do mundo inteiro" (Antena 3, 2020). Segundo ele, trata-se de uma faixa "fantástica nesse aspecto" (Antena 3, 2020).

A escuta crítica se intensifica quando o tema *Boa Esperança* é abordado. Agualusa destaca o peso simbólico do título, que remete diretamente ao nome de um navio negreiro mencionado em seu romance *Nação Crioula*, e aponta o gesto intertextual de Emicida ao escolher essa referência após a leitura da obra: "no livro esses navios têm esses nomes, um pouco irônico — um comerciante de escravos que batiza os navios com esse tipo de nomes" (Agualusa, em entrevista à *Antena 3*, 2020). Segundo ele, o artista estabelece um paralelo entre os navios negreiros históricos e "os novos navios negreiros" contemporâneos, chamando atenção para a forma como a população negra segue sendo tratada no Brasil (Agualusa, em entrevista à *Antena 3*, 2020). "Um tema muito forte", afirma o autor (Agualusa, em entrevista à *Antena 3*, 2020). A leitura de Azagaia vai na mesma direção, mas com ênfase no aspecto mobilizador do tema: "só pelo beat já mostra que é uma música de guerra, é uma música de guerreiros". Para o rapper moçambicano, trata-se de um chamado à ação: "vamos usar o nosso conhecimento e vamos ser guerreiros, porque esta é a altura em que os fracos são chamados a serem fortes" (Azagaia, em entrevista à *Antena 3*, 2020).

As leituras oferecidas pelos convidados da Antena 3 ampliam as possibilidades de escuta do álbum, revelando como as camadas político-afetivas das faixas ganham novos sentidos quando tensionadas por olhares e trajetórias transatlânticas. *Boa Esperança*, nesse contexto, emerge como ponto de convergência entre passado e presente, dor e mobilização — articulando uma denúncia ao legado da colonialidade do poder e, ao mesmo tempo, uma convocação coletiva à resistência. A análise do videoclipe da canção, proposta a seguir, busca tensionar suas dimensões estéticas e políticas.

5.1.4 Boa Esperança: a estética do enfrentamento

Iniciamos a análise de *Boa Esperança* apresentando um trecho da introdução escrita por Cristina Roldão para a obra *Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano e outros textos*, traduzida para o português e lançada em Portugal em 2023. Nesta citação, a autora nos convida a fazer uma reflexão mais crítica e profunda sobre as narrativas que contam histórias de pessoas escravizadas, sejam elas relatos biográficos de pessoas negras, ou retratos da violência sob a qual estavam sujeitas. Nessa reflexão, o nosso olhar deve ser questionador e não cúmplice. Destas representações, precisamos

tirar reflexões que possam desencadear mudanças na memória pública, e não só reviver um doloroso passado ou encarar suas inúmeras reverberações que permanecem no contemporâneo. Assim, Roldão faz os seguintes questionamentos:

> Como pergunta Saidiya Hartman em *Scenes of subjection* (1997), na leitura de um texto repleto de cenas vívidas de violência sob o corpo negro, colocamo-nos como 'testemunhas' ou como 'espectadores'? Até que ponto é que a exposição do corpo negro violentado, enquanto 'prova' da incivilidade da sociedade branca, não é uma forma de mantê-lo no lugar do objeto? Serve apenas como meio de autorreflexão, num processo de empatia que no fundo é uma forma de 'identificação narcísica que oblitera o outro'? Podem estes retratos verdadeiramente 'chocar' uma audiência que afinal de contas conhece essa violência e dela ainda beneficia? Perante um imaginário coletivo saturado de imagens de corpos negros em sofrimento, transformadas em 'espetáculo', não terá essa reencenação um efeito de normalização e anestesia? (Roldão, 2023, p. xv)

Dirigido por Katia Lund e João Wainer, o videoclipe da música *Boa Esperança* foi lançado em 2015, antes mesmo do álbum que integra, e constrói uma narrativa ancorada em múltiplas histórias reais, especialmente nos relatos de trabalhadoras domésticas negras.[48] O videoclipe representa um regime de dominação que opera não apenas por meio da precarização do trabalho, mas também pela imposição cotidiana de uma violência simbólica e psicológica. Nesse enredo, os trabalhadores se rebelam, fazem os patrões de reféns e tomam o controle do espaço. Através de sentidos políticos e estéticos, o projeto artístico do Laboratório Fantasma apresenta ao público uma crítica contundente à estrutura racial brasileira.

Quando o entrevistador do *Na Boca do Povo* (2015) menciona o termo "polêmica" para descrever a recepção do videoclipe por parte de algumas pessoas, o artista desloca o debate para um campo mais amplo, afirmando que essa palavra "superficializa a coisa". Ainda nas palavras de Emicida, "parece que é uma coisa entre mim e você. [...] Isso é muito maior do que todos nós, sabe? O tema racismo precisa ser frequente na pauta brasileira" (Emicida, em entrevista ao *Na Boca do Povo,* 2015). O videoclipe, assim como a fala, desmascara o pacto da branquitude e o mito da democracia racial, falando sobre o racismo no Brasil como um problema coletivo e estrutural, e não como uma controvérsia passageira.

[48] Ver https://youtu.be/AauVal4ODbE?si=gAafuLBhonas6ezT

As reflexões do artista nos lembram do que Fanon (1952/2008) já havia escrito em *Pele negra, máscaras brancas*: o racismo não está apenas nos atos visíveis de violência, mas se estrutura nos alicerces do mundo social, nos discursos e instituições que moldam subjetividades. Quando Emicida (em entrevista ao *Na Boca do Povo,* 2015) continua sua fala afirmando que "você constrói um estereótipo negativo que trata 70% ou quase 80% do país como uma sub-raça", ele escancara a lógica de inferiorização histórica a que estão submetidas as populações negras e os povos originários no Brasil, invisibilizados nos espaços de poder, nas "representações de beleza" e nas idealizações de progresso. Essa denúncia está diretamente relacionada ao que podemos chamar de "memória silenciada", uma forma de esquecimento social que apaga as contribuições e as vozes dos sujeitos racializados da narrativa nacional.

No videoclipe, essa crítica é feita partir da figura dos empregados domésticos de uma mansão, majoritariamente mulheres — tema retomado também na entrevista ao *Na Boca do Povo*, quando Emicida (2015) afirma: "o fato de a gente ter a quantidade de empregadas domésticas que a gente tem hoje é uma porta que não se fechou ainda dos hábitos que se tinha na escravidão". A escolha de representar essas trabalhadoras escancara o quanto a estrutura social brasileira ainda se ancora em heranças coloniais. O artista reconfigura, assim, o espaço simbólico do videoclipe como território de resistência, onde o cotidiano se transforma em campo de combate à colonialidade do poder (Quijano, 2000/2019).

Além do videoclipe, o Laboratório Fantasma lançou também um curta-metragem documental, produzido para explicar a ideia central do videoclipe e mostrar alguns detalhes dos bastidores de gravação. Este curta-metragem documental inicia com Emicida, filmado em um grande plano, explicando que:

> Acho que tem uma parada que é muito louca, que o Brasil precisa discutir que é, um é a escravidão, e outro é o *modus operandi* da escravidão, que está presente até o dia de hoje na realidade brasileira. Uma pessoa te remunerar por um serviço, não significa que aquela pessoa, em instância alguma, que ela é dona de você, sabe? Que ela tem poder para fazer qualquer exigência que não seja aquele serviço que ela tá te pagando, e isso ainda deve ser feito de uma maneira respeitosa, porque é uma relação entre dois seres humanos. Dentro desse caldo a gente coloca o tempero racial, porque a gente tá realmente num país que é racialmente dividido, tem uma segregação gritante e, realmente, a maioria dos afrodescendentes estão nesse tipo de condição. Acho que esse é o questionamento mais urgente e o mais foda que a gente propõe pro Brasil com esse clipe. (Emicida, Mini-Doc *Boa Esperança*, 2015)

Boa Esperança pode ser compreendida como uma obra que convoca a audiência a encarar a desigualdade social no país, ativando a memória pública para agir em prol de mudanças e justiça social (Cabecinhas, 2022). Na obra, vemos lembranças que se conectam, memórias que, entrelaçadas, passam uma mensagem importante ao público. O trabalho mostra a revolta em relação ao racismo, que muitos fingem não existir no Brasil. Uma característica muito importante do videoclipe *Boa Esperança* é justamente esta: o trabalho que o artista e os realizadores fazem através da memória, com base nos relatos das empregadas domésticas, o que traz a realidade vivida para o debate (Mini-Doc *Boa Esperança*, 2015).

Na letra da música, Emicida fala sobre as estruturas de opressão que ainda operam nos dias atuais, denuncia a desigualdade racial e expõe a permanência do trabalho análogo à escravização no Brasil (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018). A escolha do título, já atravessada por ironia histórica – como discutido por José Eduardo Agualusa em referência aos navios negreiros com nomes como "Boa Esperança" ou "Donzela Misteriosa" –, amplia o campo de significações da canção, que se ancora na denúncia de uma violência estrutural que se atualiza cotidianamente (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018). É simbólico que, mesmo com versos como "faculdade em que não pode por os pés", em alusão à exclusão sistemática da população racializada dos espaços acadêmicos, a música tenha sido incluída em vestibulares, revelando o abismo entre as pessoas que experienciam as exclusões e o lugar institucionalizado do saber (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018).

Essa tensão é aprofundada na interpretação proposta por *Decodificando Emicida*, quando o autor recorre à imagem do Monstro do Lago Ness para refletir sobre o negacionismo do racismo no Brasil: "muitas pessoas acreditam que isso [o racismo] não existe. Diferentemente do Monstro do Lago Ness, ele é real" (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018). A metáfora, utilizada no verso da música – "mistério tipo Lago Ness" –, opera como provocação e denúncia, evidenciando o incômodo que surge quando pessoas negras reivindicam espaços historicamente vedados à sua presença. "Provavelmente, essas pessoas [que acham que o racismo não existe] pensam dessa maneira por nunca terem passado por muitas das coisas narradas na letra e na própria pele" (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018).

Ao debater sobre a presença de pessoas negras no espaço universitário, o artista destaca a forma como, mesmo inseridas em debates acadêmicos, essas vidas ainda são frequentemente reduzidas à condição de objeto de análise, em vez de reconhecidas como vozes ativas e produtoras de conhecimento. A tentativa de ocupar esse espaço, sobretudo por meio de políticas de reparação, costuma provocar reações que revelam a persistência de hierarquias raciais e coloniais no imaginário social. Como aponta Emicida (*Decodificando Emicida,* 2018):

> O interesse a respeito de que tipo de vida levam os que descendem de pessoas escravizadas no Brasil é algo que atrai a atenção de muitos no ambiente acadêmico, porém, nesse mesmo ambiente, a figura do ser humano de pele escura pode existir, muitas vezes, somente como objeto de estudo. Ao pleitear uma vaga de estudante, principalmente seu direito por ações afirmativas que equiparem – ou pelo menos tentem equiparar – o abismo social do Brasil, também conhecidas como cotas, a simples tentativa de uma cadeira na universidade ofende muitas pessoas de tal maneira que elas voltam aos instintos mais primitivos e se comportam exatamente como seus antepassados sequestradores, defendendo a ideia de que nem todos os lugares são para todos os tipos de pessoas. (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018)

Essa discussão ressoa com uma das preocupações centrais de Paul Gilroy em *O Atlântico Negro*: *modernidade e dupla consciência* – a necessidade de reconhecer a importância da produção intelectual negra como parte constitutiva do pensamento intelectual, e não como exceção ou curiosidade sociológica. De acordo com o autor, "é a luta para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno – que é para mim a razão primordial para escrever este livro" (Gilroy, 1993/2001, p. 40).

Frederick Douglass e sua "contra narrativa do projeto iluminista" que, ao mesmo tempo, "faz parte da experiência moderna, é um dos trabalhos de intelectuais negros apresentados por Paul Gilroy (Roldão, 2023, p. x). A publicação da obra de Douglass em língua portuguesa, com introdução de Cristina Roldão, reforça essa urgência. Em contextos como o português e o brasileiro – onde se insiste em negar a existência do racismo, a inserção dessas vozes no debate público e acadêmico marca uma fissura crucial. Como destaca Roldão (2023), é preciso repensar profundamente as formas pelas quais as narrativas de pessoas escravizadas e de seus descendentes têm sido interpretadas ou silenciadas, inclusive dentro das universidades.

Mais do que disputar lugares de fala no campo acadêmico, é essencial garantir que as pessoas negras tenham as condições concretas de narrar suas próprias histórias, partindo de suas experiências, visões de mundo e saberes. Essa é uma dimensão política fundamental da luta antirracista: afirmar o direito à autoria. O Projeto Querino, lançado em 2022, exemplifica esse movimento ao propor uma reinterpretação da história do Brasil a partir de vozes negras. Como afirma o idealizador Tiago Rogero: "o que a gente está propondo aqui é uma reinterpretação da história do Brasil a partir de vozes negras, tensionando as versões hegemônicas e revelando as estruturas raciais que sustentam o país até hoje" (Rogero, *Projeto Querino*, 2022). O projeto está diretamente relacionado aos impactos da política de cotas raciais, pois muitos dos profissionais que o compõem – jornalistas, historiadores, pesquisadores –

são frutos dessa conquista coletiva. Em um dos episódios do podcast, é destacado que: "a política de cotas raciais foi fundamental para que muitos de nós, profissionais negros, pudéssemos acessar a universidade e, consequentemente, espaços de produção de conhecimento e mídia" (Rogero, *Projeto Querino*, 2022).[49]

A crítica de Emicida ao racismo que perpassa o sistema educacional brasileiro também encontra ressonância nas análises de Jessé Souza sobre os mecanismos de exclusão operados pelas elites. Como argumenta Souza (2017), a elite brasileira sustenta sua dominação a partir da negação da desigualdade e da naturalização da exclusão, frequentemente amparada em discursos meritocráticos. Isso se conecta diretamente à recusa em reconhecer o racismo como estrutura operante no Brasil – um negacionismo que, como lembra Emicida em *Boa Esperança*, faz com que o racismo seja visto como um "mistério tipo Lago Ness", cuja existência muitos preferem desacreditar. O desconforto social gerado pela ascensão de corpos historicamente marginalizados não reside apenas na disputa por espaços institucionais, mas sobretudo na ameaça simbólica que representam ao romper com uma lógica que insiste em silenciá-los Souza, 2017).

Em entrevista ao *Na Boca do Povo* (2015), Emicida revela que:

> Não acho que haja, no Brasil, alguém que feche os olhos e diga que o racismo não existe; existem, no Brasil, pessoas que veem o racismo e fingem que ele não existe, sabe? Mas elas lidam com ele. É impossível caminhar pelo Brasil e não enxergar o quão segregado o país é, mesmo falando de um país onde a democracia racial floresceu, o que, na verdade, não é verdade.

A letra desloca a noção de "esperança" ao conectá-la com um passado brutal, ao revelar que "Boa Esperança" era também o nome de um navio negreiro. Em *Decodificando Emicida*, o artista afirma que: "é uma frase inofensiva que camuflou muita dor e sofrimento quando virou nome de um navio negreiro" (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018). O gesto de nomear essa contradição atua contra o silenciamento histórico e inscreve um discurso de memória no centro da canção. Desde os primeiros versos – "o tempero do mar foi lágrima de preto", há uma ressignificação do Atlântico, não como caminho de aventura, mas de dor e sofrimento (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018). Emicida compartilha que a ideia não foi inspirada no poema de Fernando Pessoa, como alguns imaginam, mas surgiu de uma reflexão própria sobre o sal do mar e o choro das pessoas sequestradas: "O mar é

[49] Projeto Querino. (2022). *Créditos*. https://projetoquerino.com.br/creditos/

extremamente salgado. Será que ele era tão salgado antes de tantas pessoas atravessarem o mar em prantos?" (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018).

Essa imagem se articula à proposta do Atlântico Negro de Paul Gilroy (1993/2001), em que os navios são compreendidos como passagens intermediárias entre mundos e temporalidades de opressão e resistência. A presença dos "esqueletos de outro dialeto", como descreve Emicida, convoca a memória das línguas crioulas formadas na travessia, misturas forçadas que, ainda assim, operaram gestos de invenção e sobrevivência (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018).

O nome "brasileiro" também aparece como construção colonial, associada originalmente aos extratores de pau-brasil e não aos nascidos no território: "as palavras podem ser sim uma maldição, uma forma de reduzir todos que nasceram aqui em algum ponto a serem só mão de obra" (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018). Essa crítica linguística se desdobra numa análise mais ampla sobre os mecanismos de exclusão social que persistem: o trabalho compulsório, a criminalização da pobreza, os estigmas raciais herdados do período colonial (Carneiro, 2005). Há uma linha que conecta a violência escravagista à necropolítica contemporânea (Torres, 2023). Em *Decodificando Emicida*, o artista nomeia esse traço: "a indenização recebida por essas pessoas sequestradas e por seus descendentes não foi nada além da fama de serem vagabundos, imprestáveis, trapaceiros, lascivos e ignorantes" (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018).

A necropolítica, conceito formulado por Achille Mbembe, refere-se ao modo pelo qual, nas sociedades contemporâneas, o poder organiza a morte e submete populações inteiras a "condições de vida que lhes conferem o estatuto de 'mortos-vivos'" (Mbembe, 2018, p. 60). A violência denunciada por Emicida em *Boa Esperança* ultrapassa o registro da crítica social e inscreve-se nesse regime de visibilidade, aproximando a música – e, por extensão, o videoclipe – de formas de gestão da vida e da morte que se manifestam de maneira racializada e colonial.

A música, nesse sentido, opera como denúncia e contra-história. Ao enunciar que "o trabalho liberta, ou não?", Emicida lembra os dizeres dos campos de concentração nazistas e aproxima a experiência negra da lógica genocida que marcou também o Holocausto. Há uma crítica frontal ao uso perverso da ideia de mérito, ao apontar como o sofrimento, a violência e a desumanização se mantêm como estruturas. O trecho "depressão no convés / há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois / pique Jackass" – em referência a um programa de televisão estadunidense em que a dor e o sofrimento dos protagonistas era motivo de riso e piada – confronta os mecanismos de sobrevivência frente à desumanização, e a dor psicológica como herança não reconhecida da escravidão – um trauma

transgeracional que, em muitos casos, é transformado em performance de humor (Machado & Franco, 2024).

Essas reflexões já apontam caminhos para uma leitura do videoclipe que considere os cruzamentos entre imagem e som (Chion, 1998). As sequências visuais que serão analisadas reforçam, traduzem e também expandem a força simbólica da letra. Ao articular crítica histórica, experiências de trauma e estratégias de intervenção, *Boa Esperança* se coloca como um manifesto contra a colonialidade do poder que reverbera tanto na canção quanto no videoclipe, ativando memórias apagadas e tensionando os discursos hegemônicos que decidem quem tem acesso à terra, ao saber e à própria humanidade (Quijano, 2000/2019). No videoclipe, essas camadas de denúncia ganham forma em uma narrativa visual que desloca e tensiona os limites da ficção, da performance e da reencenação histórica (Soares, 2009). As personagens já não eram mais trabalhadoras domésticas, mas atuaram como se fossem, lembrando de tudo que viveram.

O videoclipe funciona como um dispositivo de ampliação e tradução da canção: sua função estética não é apenas ilustrativa, mas crítica (Gomes, 2019). As imagens não estão ali apenas para acompanhar a música, mas estabelecem outras camadas de leitura e amplificam suas tensões. O recurso à violência simbólica e a encenação da vingança não operam como apologia ao confronto, mas como um gesto de ficcionalização que permite imaginar um futuro em que os corpos negros deixem de ser apenas força de trabalho e passem a ser sujeitos de suas próprias narrativas (Emicida, em entrevista ao *Na Boca do Povo*, 2015). Essa estratégia aproxima o videoclipe de outras formas de experiências estéticas que acionam o audiovisual como espaço de intervenção política (Soares, 2009). Trata-se de um videoclipe que propõe um ponto de vista distinto. O que confere força à obra é o olhar dos próprios trabalhadores e a maneira como elaboram sua revolta (Mini-Doc *Boa Esperança,* 2015). É essa perspectiva que posiciona o videoclipe como uma narrativa de resistência decolonial (Cardoso da Silva, 2023).

Ao longo das sequências, propõe-se observar como som e imagem constroem, em articulação, um manifesto visual e sonoro que denuncia o pacto fundacional da desigualdade no Brasil. As marcas históricas da escravização, as violências simbólicas e materiais e as estratégias de resistência que perpassam a música também atravessam o videoclipe (Mini-Doc *Boa Esperança*, 2015). É nesse cruzamento que o trabalho de Emicida se afirma como prática estética e política: um gesto de memória e denúncia, que representa os trabalhadores em lugares de poder, como se observa em cenas em que são retratados de baixo para cima (Cabecinhas, 2022).

Antes de entrar nas sequências que estruturam o videoclipe *Boa Esperança*, é importante destacar que o documentário amplia o campo de leitura da obra ao revelar que a narrativa visual não parte de uma abstração artística, mas de vivências concretas, histórias familiares e memórias compartilhadas. Entre os depoimentos está o de Dona Jacira (falecida em 2025), mãe de Emicida, que trabalhou como empregada doméstica. Sua presença no curta não é apenas ilustrativa, é fundante: inscreve o trabalho de cuidado, a resistência cotidiana e a história de luta de mulheres negras como potência de criação estética. Ela é a única que não está uniformizada, anda pela casa, cuida dos funcionários, mas desempenha um papel importante na hora da revolta. A escolha por incluir relatos de ex-empregadas domésticas torna explícita a camada realista que atravessa o videoclipe. A memória, nesse contexto, não é apenas evocada: ela é revisitada e politizada. A arte aqui funciona como lugar de escuta e reexistência, transformando o videoclipe em um documento sensível e coletivo.

Durante o documentário, Kátia Lund deixa muito claro que "a câmera começa sempre do ponto de vista dos funcionários". O "Mini-Doc" dos bastidores, mais do que revelar a produção, revela o afeto e o compromisso político que estruturam a obra. Nesse sentido, ele não deve ser lido apenas como um "extra" ou um conteúdo complementar, pois ajuda a tensionar a fronteira entre arte e realidade, representação e vivência. O que se vê no videoclipe, através da recusa e do enfrentamento, emerge de experiências reais de exclusão, precariedade e resistência. O ativismo da memória se dá, portanto, não apenas no que é mostrado, mas no modo como o videoclipe foi construído, através de um gesto de retorno à memória para reescrever o presente (Gutman & Wüstenberg, 2022).

A partir dessa chave de leitura, todo o projeto visual e sonoro se estrutura como denúncia da permanência das lógicas escravocratas nas relações de trabalho, especialmente no serviço doméstico, atravessado por classe, raça e gênero (Mini-Doc *Boa Esperança,* 2015). A questão da posse, da obediência, da subalternização simbólica, ainda que mediada por uma suposta "cordialidade", é central.

Durante uma reunião de criação registrada no curta-metragem documental, Emicida compartilha a pesquisa que deu origem ao nome da música e menciona outros navios negreiros, como o "Donzela Misericordiosa", estabelecendo desde o início a conexão entre a violência histórica e os modos de exploração contemporâneos (Mini Doc *Boa Esperança,* 2015). A partir dessa base, o processo de construção do roteiro se desenrola em diálogo com os relatos de moradoras da Ocupação Mauá, como Divina Cunha e Raquel Dutra, cujas memórias de trabalho, dor e resistência são retratadas no videoclipe. Foi a partir dessas conversas, como lembra João Wainer, que surgiram as situações encenadas: a proibição de comer, as rotas delimitadas dentro da casa, a sensação de invisibilidade e humilhação (Mini Doc *Boa Esperança,* 2015).

Raquel relata ter começado a trabalhar aos 14 anos e enfrentado a maternidade sem tempo para resguardo, enquanto Divina compartilha a precariedade de sustentar três filhos com baixa remuneração, além da vergonha que sentia. A própria Divina atua no videoclipe "como trabalhava antigamente", revivendo um papel que já foi real. A performance carrega, assim, o peso da memória e da insubordinação. No videoclipe, é ao ver sua filha ser humilhada pela patroa que Divina inicia a rebelião.

A presença de Jacira Oliveira, que entra em cena de forma espontânea e incendeia as roupas dos patrões, é simbólica por sua potência afetiva. Seu gesto ao entrar na sala e manusear um chicote, gesto que não foi roteirizado, sintetiza a ruptura e o desejo de liberdade: "eu sou um ser livre", diz ela no Mini-Doc. Ao lado de Dona Jacira, também é lembrada Dona Gracinha, homenageada no final do vídeo. Sua história de agressão e sobrevivência – continuar trabalhando na casa mesmo depois de ser agredida por um patrão – torna visível a banalização da violência contra mulheres negras que sustentam, com o corpo, as estruturas da casa e do país. O videoclipe é dedicado à sua memória. Katia Lund aparece no curta-metragem documental dizendo aos cinegrafistas que o "olhar é da senzala", e é a partir dessa perspectiva que a câmera se organiza, propondo uma inversão na lógica do olhar e, com ela, na narrativa dominante.

5.1.4.1 Sequência 1 – Encenação da cordialidade e ruptura de silêncios



Imagem 1: Videoclipe *Boa Esperança*

Tudo começa com uma filmagem realizada com travelling que, através de um plano geral, mostra uma estrada que corta uma floresta. As cores não são vívidas e vemos fumaça, como se houvesse fogo na floresta. Há um grupo que corre e, aos poucos, a câmera passa a acompanhar o grupo, já num ponto de vista mais linear, e os personagens são filmados de costas. Esse início, revela uma tensão. A transição de ambiente acontecesse através da fumaça, cada vez mais intensa, antes de um corte que apresentará a casa onde a história acontece.

Logo, a fumaça toma a cena. Vemos uma mulher vestida com um uniforme de empregada doméstica segurando uma bolsa ou carteira; ela observa a foto de uma criança, um menino. Em seguida, aparece um homem manuseando uma ferramenta de jardinagem. Outra empregada doméstica atravessa um corredor carregando camisas recém-passadas, e logo vemos mais uma, do lado de fora da casa, lustrando peças de prata. Aparentemente, estão organizando a casa para receber visitas. Pouco tempo depois, outra mulher surge desempenhando a mesma função. A câmera as capta de costas, sentadas, como se alguém as observasse a partir de um ponto de vista nivelado, nem de cima nem de baixo. No entanto, em alguns momentos, há uma grade entre quem observa e as que trabalham ali.

No início do videoclipe é apresentada uma aparente "relação cordial" entre funcionários e patrões, que aos poucos se revela cada vez mais tensa. Como explica Emicida no curta-metragem documental, a música aborda justamente esse tipo de relação: uma cordialidade superficial, que encobre uma série de ódios. É importante ressaltar que as cenas que observamos na primeira sequência são acompanhadas pelo refrão de música, inicialmente ouvimos apenas a parte instrumental, com algumas interrupções que estabelecem pontos de conexão com a imagem e com tensões muito específicas. Há interrupções na música, por exemplo, na primeira tensão entre uma das funcionárias e a figura da "patroa", onde ouvimos "bomba-relógio prestes a estourar". Outra interrupção, agora com um tipo de "grito sonoro" que escancara ainda mais a tensão acontece quando um dos convidados dos patrões vai entregar a chave de seu carro ao funcionário que, provavelmente, irá guardar o carro. O convidado olha nos olhos do funcionário e, ao invés de entregar-lhe as chaves em mãos, deixa cair no chão de propósito. O funcionário pega a chave e observa o grupo de convidados entrar na mansão, sem ao menos um pedido de desculpa. São momentos que vão relevando as tensões desta falsa relação cordial e o som desempenha um papel importante, pois ele é adaptado à narrativa do videoclipe.

O olhar da câmera é linear, o que permite uma certa empatia, sem dramatizações excessivas. Os planos fixos e observadores, aliados à montagem lenta e cadenciada, acentuam a repetição do trabalho e a naturalização das desigualdades. A câmera circula silenciosamente por esse espaço segregado, em planos que denunciam mais pelo que deixam entrever do que pelo que escancaram. No primeiro andar da casa, os funcionários realizando tarefas domésticas. No segundo, mãe e filha se preparam para receber os convidados. Uma cena interessante é quando uma das funcionárias sobe as escadas da mansão para levar roupas passadas às patroas. A câmera acompanha os seus passos ao subir as escadas e, ao encontrá-las, a funcionária sorri de forma simpática. Nesta sequência, a montagem vai intercalando cenas que mostram os trabalhadores da casa realizando tarefas para receber convidados na casa. As cores não vívidas, remetem à atmosfera fria daquele lar. A montagem é alternada,

apresentando ações que acontecem simultaneamente. Nesta sequência, Emicida aparece em um quarto que parece uma cômodo destinado à função de vigilância, que ele exerce observando tudo que acontece em uma tela que transmite imagens de diversas câmeras "em tempo real", observamos um telefone também, meio de comunicação direta com ele, que exerce a função de vigia.

Nesta sequência vemos cinco funcionárias e dois funcionários, todos usando uniforme característico de quem realiza trabalho doméstico no Brasil, usado sobretudo em residências de classe média-alta e alta. Vemos também mais uma pessoa: Dona Jacira. Ela está com as empregadas domésticas, mas não usa uniforme. Jacira é mãe de Emicida e já trabalhou como empregada doméstica, relato que ela faz durante o curta-metragem documental. A presença de grades, cercas e correntes (como a do cachorro preso), bem como os gestos "cuidadosos", compõem um ambiente de relações aparentemente cordiais, mas profundamente marcadas pela hierarquia. Os signos de classe são evidentes: o uniforme e o avental das trabalhadoras, o colar de pérolas da patroa, o vestido de noiva da filha, a divisão vertical da casa com os patrões no andar superior. Posteriormente, alguns desses signos serão utilizados na revolta contra os patrões, juntamente com outros que surgem nas demais sequências.

A direção de arte aposta em uma estética de "limpeza" e assepsia: a casa é ampla, de paredes claras e poucos objetos de personalidade. O uso de tons neutros e claros na paleta – brancos, beges, pastéis – reforça visualmente essa atmosfera fria e silenciosa, enquanto a maquiagem quase ausente nas trabalhadoras, os cabelos presos e a ênfase em rostos sem expressão comunicam um estado de vigilância e apagamento subjetivo.

Esta primeira sequência é muito dedicada ao refrão, no qual a parte inicial, mesmo sem nenhuma palavra, faz referência as culturas africanas pelo cântico, já traz emoção e envolvimento à narrativa. No refrão, escutamos que:

> Por mais que você corra, irmão/ Pra sua guerra vão nem se lixar/ Esse é o xis da questão/ Já viu eles chorar pela cor do orixá? E os camburão? O que são? Negreiros a retraficar/ Favela ainda é senzala, jão/ Bomba-relógio prestes a estourar.

Nesses versos J. Guetto aproxima passado e presente, conectando termos como camburão – veículo utilizado por forças policiais – e navio negreiro, favela e senzala. Em seus versos, ele fala sobre apagamento e pessoas que não se importam com as lutas cotidianas contra as desigualdades no Brasil.

5.1.4.2 Sequência 2 – Tensão crescente, virada estética e narrativa



Imagem 2: Videoclipe *Boa Esperança*

A segunda sequência é marcada por uma virada narrativa. Quando Emicida começa a rimar, o ritmo da montagem acelera. As situações de violência simbólica, como o olhar de reprovação da patroa, o gesto humilhante do convidado ao deixar a chave cair no chão ou a imposição de que a empregada cubra os cabelos não ficaram impunes. A montagem torna-se mais ágil, com cortes secos que intercalam planos fechados e planos-detalhe. A câmera passa a explorar reações, olhares cruzados, expressões de incômodo, compondo uma estética da tensão. A fotografia muda: os ambientes agora ganham mais contraste e sombras, e a luz, antes difusa, passa a desenhar volumes e conflitos.

A cena em que a patroa limpa os lábios da funcionária com um guardanapo, por exemplo, pode ser lida como uma ação de apagamento – um gesto de domesticação da aparência, que busca anular qualquer traço de vaidade ou expressão própria. A menina entra chorando na cozinha, acolhida pela mãe e por colegas de trabalho. Em seguida, vemos os convidados à mesa, bebendo – os copos de vinho se destacam na cena. A patroa segura um sino. Toca-o uma vez. Depois, uma segunda, olhando na direção da cozinha. Na cozinha, as funcionárias cospem na comida e essa ação acontece de forma intercalada com cada toque do sino. Uma delas, agora com os cabelos soltos, leva os pratos à mesa.

O figurino começa a ganhar outros sentidos: o avental já não se encaixa no corpo com a mesma passividade, e detalhes como o batom vermelho funcionam como sinais de resistência. A direção de arte enfatiza objetos do cotidiano como potenciais instrumentos de revolta: a garrafa de vinho, as facas e as correntes. A paleta de cores se aquece, tons de vermelho, laranja e marrom surgem nos detalhes, sinalizando que algo está emergindo, essa mudança de tonalidade vai acontecendo gradativamente, aproximando-nos da cor do “fogo” que será nítida na última sequência do videoclipe.

5.1.4.3 Sequência 3 – A revolta coletiva e seu desfecho



Imagem 3: Videoclipe *Boa Esperança*

Na terceira sequência, a tensão acumulada explode em gestos de revolta. O som se intensifica e depois silencia, acompanhando o ritmo das ações. Podemos dizer que o grande momento inicial desta sequência é a cena em que Divina manuseia facas, mostrando que está pronta à batalha. Primeiro, vemos, através de um plano *insert*, as facas serem manuseadas. Em um jogo de sombras, a montagem intercala imagens de Divina e das facas. Logo, vemos que ela está em frente ao espelho, em que ela se encara e reafirma a sua presença. Aqui, o videoclipe constrói uma imagem potente de ruptura. A faca, objeto cotidiano da cozinha, ganha outro peso simbólico: deixa de ser ferramenta de trabalho para se tornar instrumento de resistência. A sequência explicita o desvio da domesticidade para o enfrentamento, marcando a passagem do plano simbólico da recusa para a ação concreta da revolta.

A montagem alterna cortes rápidos com momentos em câmera lenta, potencializando o impacto de cada gesto: uma garrafa quebrada, o vinho arremessado à cara, a corrente sendo levada para dentro da casa. Os corpos que antes estavam em função – servindo, limpando, sorrindo – agora se movimentam em direção ao centro da cena, ocupando espaços de poder simbólico e físico. É importante destacar que o que é jogado é o conteúdo do copo – a bebida – e não o copo em si. Nesta cena, vemos inicialmente um homem branco sentado à esquerda da tela, enquanto o funcionário, um homem pardo, está em pé. Em um plano reto, a câmera capta claramente o corpo do homem sentado, mas apenas parte do corpo de quem está em pé. Após o vinho ser arremessado, o homem branco olha para cima com expressão de espanto. Já o trabalhador que o enfrentou é, então, filmado de um ângulo de baixo para cima, enquanto bebe o que sobrou no copo de vinho, o que sugere uma mudança na sua posição simbólica, agora marcada por afirmação e enfrentamento.

Nesta sequência, vemos Dona Jacira entrar em cena com um chicote. Os patrões e convidados são feitos de reféns, exceto a filha dos patrões, que começa a participar da rebelião também. Enquanto isso, uma das empregadas não adere ao movimento, sobe as escadas e liga para o segurança pedindo

ajuda. Emicida atente e finge surpresa e espanto em relação ao que está acontecendo na casa. Diz que vai ajudá-la, mas continua assistindo a rebelião, numa postura de cumplicidade com a rebelião.

A câmera muda de posição e passa a filmar mais cenas de baixo para cima. Mãe e filha, agora em posição de autoridade, são registradas como protagonistas. Os planos abertos mostram o grupo insurgente em movimento sincronizado, em espécie de coreografia coletiva, enquanto os planos-sequência fluidos reforçam o caráter ritual e afirmativo da ação. O figurino se transforma: os uniformes são substituídos ou rearranjados. Lenços, saias e adornos remetem a uma estética de matriz africana. A maquiagem incorpora traços tribais, reforçando a ancestralidade e o poder do gesto coletivo. A direção de arte desconstrói o espaço doméstico, agora reconfigurado como território de luta e expressão. A paleta de cores se torna intensa: surgem vermelhos profundos, dourados e sombras fortes. O plano da insurreição é também o plano da vitalidade.

Nos momentos finais da sequência, duas imagens se impõem com força simbólica: os patrões, agora reféns, são representados em posturas de total inferioridade. A patroa, acorrentada e amordaçada como um cão, é "guiada" por uma das funcionárias que assume uma posição de superioridade. O figurino da mulher, com roupas e maquiagem que remetem à ancestralidade africana, ressignifica os códigos de poder presentes na cena: o que antes era símbolo de domesticidade agora é convertido em imagem de potência (Mbembe, 2001). A patroa, que antes impunha silêncios e apagamentos, é silenciada, contida, reduzida ao lugar do animal domesticado. Já o patrão é subjugado por Divina, que se destaca como a líder do grupo, ao lado da filha – a jovem que, no início da sequência, sofria a violência do apagamento. Juntas, mãe e filha ocupam agora o centro da cena, reposicionando o eixo narrativo e simbólico da história. A submissão dos patrões não é só uma inversão de papéis, mas uma dramatização da ruptura com a ordem colonial que sustentava aquelas hierarquias.

O desfecho reforça o caráter coletivo da insurgência: voltamos ao cenário inicial, mas agora não como ponto de partida e sim como confirmação de que a revolta se alastrou. Ouvimos, em *off*, a narração de um telejornal que noticia o ocorrido: casos de rebelião semelhantes eclodiram em outros estados, com reivindicações por respeito, dignidade e melhores condições de trabalho. A ausência de feridos graves, mencionada no telejornal com um certo alívio, evidencia que o susto foi mais simbólico do que físico. O telejornal tenta enquadrar a revolta como exceção, mas acaba por reconhecer, ainda que indiretamente, sua potência coletiva.

5.1.5 As esperanças que não morrem em Emicida

A trajetória de Emicida se configura como uma resposta criativa às ausências — não apenas materiais, mas também simbólicas, que marcam a experiência de ser uma pessoa racializada no Brasil (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022). Em entrevista, o artista relembra o início de sua relação com o rap: os primeiros versos escritos ainda na infância, o desejo de ser ouvido e a forma como a música passou a reorganizar os silêncios da casa (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022). O que começou como escuta – uma música tocada no aparelho de som, uma rima ouvida – logo se transformou em gesto: escrever, gravar, produzir e vender seus próprios álbuns (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022). Um gesto que propunha outra maneira de narrar a si e ao mundo. Nesse mesmo relato, Emicida destaca como ouvir Racionais MC's foi determinante tanto para o desenvolvimento de seu pensamento crítico quanto para sua trajetória artística (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022).

Ao falar de sua família, Emicida diz que o rap ajudou todos a se reconhecerem como negros (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022). Essa frase, mais do que uma constatação identitária, carrega uma chave para entender sua obra: o rap como ferramenta de reescrita da memória, como gesto de reconexão com uma história que foi apagada ou distorcida (Bhabha, 1998; Hall, 1990/2003; Nardini, 2018). Nas palavras dele, "a gente não via aquilo como humilhação, era só a vida", ao lembrar das dinâmicas de desigualdade racial vividas por sua mãe, empregada doméstica, e por ele próprio, ainda criança (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022). Mas esse "só a vida" que ele menciona é justamente o que depois vira expressão artística e posicionamento político diante do mundo e do que se quer transformar. O que era dado como natural – o silêncio, o apagamento, a hierarquia – passa a ser interrogado (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022). A música surge como possibilidade de ruptura, mas também de afeto. Não se trata apenas de denunciar: trata-se de elaborar, de não deixar que o vivido permaneça apenas como cicatriz (Gilroy, 1993/2001). Emicida insiste que a raiva não precisa ser engolida nem cuspida, mas transformada, e esse é um ponto central do seu trabalho: a construção de uma linguagem que não estetiza a dor, mas que também não a silencia (Emicida, em entrevista ao *Mano a Mano*, 2022).

Emicida questiona a naturalização das relações coloniais que ainda persistem no Brasil, dialogando diretamente com a noção de raça discutida por Quijano (2000/2019) ao explicar a manutenção de privilégios pela colonialidade do poder. Por meio da arte, ele não apenas problematiza, mas também evidencia a urgência de enfrentar o racismo no país (Machado & Franco, 2024). Sua

produção torna-se, assim, um espaço de ação política e discursiva, originada de sujeitos historicamente silenciados, como se observa no videoclipe que aborda a realidade das trabalhadoras domésticas. Essa capacidade de ação está muito alinhada ao trabalho de Spivak (1988/2001).

Ainda hoje, há no Brasil aqueles que assumem uma postura de "colonizador": intimidam, pressionam, tratam pessoas com arrogância e submetem culturas a processos de assimilação e exploração, práticas que Césaire (1955/1978) descreveu como expressão da perda da própria humanidade e da negação da humanidade do outro. Fanon (1952/2008) também apontou esse mecanismo ao analisar a branquitude que relega pessoas racializadas a posições de inferioridade e dependência. González (1988), de forma igualmente incisiva, destacou como essa ideologia se articula e se reproduz na realidade brasileira.

Uma das características do trabalho de Emicida é que, para além da música e dos videoclipes, ele busca explorar as possibilidades oferecidas pelas mídias digitais não apenas para a difusão desse tipo de conteúdo, mas também para criar novos formatos que o mantêm em contato constante com o público. Produções como o *Decodificando Emicida* – série de vídeos explicativos sobre suas letras de música – e o curta-metragem documental que acompanha o videoclipe *Boa Esperança* são exemplos dessa transmidialidade e de como o artista desenvolve narrativas expandidas (Emicida, *Decodificando Emicida,* 2018).

Esse movimento de ampliação de formatos também alcança o campo da literatura infantil, onde Emicida já publicou dois livros. Lançado em 2018, *Amoras* aborda a importância da representatividade e da negritude na infância (Emicida, entrevista ao *Laboratório Fantasma*, 2020). Lançado em 2020, *E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas*, trata com sensibilidade temas como o medo e a coragem (Emicida, entrevista ao *Laboratório Fantasma*, 2020). Ao transitar pela música, pelo audiovisual e pela literatura, Emicida faz com que seus projetos artísticos sejam também pedagógicos, uma forma de produzir conhecimento que possa chegar a uma diversidade de públicos (Machado & Franco, 2024).

O álbum *AmarElo* (2019) é emblemático nesse sentido. Ao articular rap, samba, R&B e outros gêneros musicais, Emicida não apenas revela seu compromisso com uma sonoridade plural, mas constrói uma narrativa pedagógica e sensível, capaz de comunicar saberes ancestrais, experiências coletivas e camadas da história do movimento negro no Brasil (Mattos, 2024). Essa combinação de ritmos não é apenas uma experiência estética, mas uma escolha política que transforma a escuta em um espaço de aprendizagem, onde diferentes tradições musicais se encontram para produzir sentidos, tensionar silenciamentos e reconstituir memórias (Mattos, 2024). *AmarElo* (2019) não marca uma ruptura, mas dá continuidade a um percurso já presente em trabalhos anteriores, aprofundando sua

proposta de curadoria afetiva e intelectual que posiciona a cultura negra como território de elaboração, pertencimento e disputa simbólica (Emicida, *AmarElo – É tudo pra ontem*, 2021).

O documentário *AmarElo – É tudo pra ontem*, lançado pela Netflix Brasil em 2021, é mais um desdobramento dessa proposta: mais do que uma extensão de um álbum ou de sua apresentação ao vivo, trata-se de uma obra que busca democratizar o acesso ao conhecimento histórico, articulando memória e política por meio de uma linguagem acessível e visualmente potente (Emicida, *AmarElo – É tudo pra ontem*, 2021). O uso de imagens da performance no Theatro Municipal de São Paulo é um exemplo significativo dessa articulação, que amplia o alcance midiático e o potencial político do trabalho de Emicida. No documentário, o artista enfatiza a importância de levar a cultura negra a um espaço historicamente elitizado e de dar visibilidade a narrativas que foram silenciadas (Emicida, *AmarElo – É tudo pra ontem*, 2021). Ao valorizar as raízes ameríndias e africanas da cultura brasileira e destacar o papel da música negra na construção histórica e cultural do país, Emicida realiza, na prática, o que González (1988) propôs: rompe com o "véu ideológico do branqueamento" que minimiza e oculta a *amefricanidade*.

A *amefricanidade* é uma categoria política-cultural apresentada por Lélia Gonzalez com o intuito de ensinar e lembrar-nos que a América Latina "é muito mais ameríndia e africana do que outra coisa" (González, 1988, p. 72). A autora diz-nos que o racismo latino-americano, através da ideologia do branqueamento, faz com que pessoas negras, indígenas e/ou racializadas sejam mantidas em condição de subalternidade. A ideologia do branqueamento no Brasil opera de contra o legado histórico e cultural ameríndio e africano que forma o país, desvalorizando as contribuições dessas culturas na formação do Brasil (González, 1988). Ainda de acordo com a autora, a *amefricanidade* "nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular)" (González, 1988, p. 76).

O enfrentamento do racismo é um tema central na trajetória artística e pública de Emicida (Mattos, 2024). Em entrevista ao programa *Roda Viva*, realizada em 2020, o rapper ressalta que não é possível construir uma sociedade verdadeiramente democrática enquanto persistirem as desigualdades raciais.[50] O artista sintetiza essa ideia com clareza ao afirmar que "a democracia é sabotada pelo racismo todos os dias" (Emicida, em entrevista ao *Roda Viva*, 2020). Ao refletir sobre a luta do movimento negro no Brasil, Emicida resgata a historicidade dessas mobilizações, evidenciando que os avanços

[50] Ver https://www.youtube.com/live/pDV3SGzV3m4?si=O20UiTlVBWW8Blxw

conquistados não são recentes nem espontâneos, mas frutos de trajetórias coletivas, articuladas por intelectuais e ativistas negros:

> A luta antirracista no Brasil não começou agora, ela não é uma luta de cinco anos, os movimentos intelectuais e as associações elaboraram projetos e se hoje a gente está nessa condição em que eu posso dizer que, se algum avanço aconteceu, é por fruto da luta da Sueli Carneiro, Abdias do Nascimento, Maria Beatriz Nascimento, Clóvis Moura, Lélia Gonzalez. A gente é resultado dessas conquistas. Essas conquistas produziram mobilização de uma maneira organizada. (Emicida, em entrevista ao *Roda Viva*, 2020)

Ao ser questionado sobre o futuro e as possibilidades de igualdade racial pelo *Na Boca do Povo*, Emicida adota uma postura crítica, mas também de esperança: "eu sou uma pessoa esperançosa, mas eu não tenho esperança a curto prazo" (Emicida, em entrevista ao *Na Boca do Povo,* 2015). Essa visão aproxima-se de uma esperança ativa e coletiva, que não se confunde com otimismo individual, mas se constrói na tensão entre memória, denúncia e criação de futuro (Svirsky, 2010). É, como ele define, uma luta "de tempo extenso" — um horizonte que ultrapassa sua própria existência e se inscreve em um projeto mais amplo de transformação social (Emicida, em entrevista ao *Na Boca do Povo,* 2015). Nas palavras do artista: "o fato de eu ter vivenciado tantas experiências negativas por causa da cor da minha pele, não significa que as minhas esperanças morreram (Emicida, em entrevista ao *Na Boca do Povo,* 2015). Muito pelo contrário, nos últimos tempos elas têm sido renovadas". Nesse sentido, Emicida afirma o caráter transformador de sua atuação, ancorada na memória, como explicam Gutman e Wüstenberg (2022). Seguindo a perspectiva de Svirsky (2010), sua obra cria conexões profundas, capazes de inspirar pessoas e fortalecer laços de solidariedade contra o esquecimento.

5.2 Um Assobio Meu (2017) – Eva RapDiva

5.2.1 Eva RapDiva: voz, gesto e permanência

Em Portugal, o Hip Hop chegou no final da década de 1980. Gravato (2017) relaciona seu surgimento aos fluxos migratórios intensificados após a Revolução de 25 de abril de 1974 e seus desdobramentos, que contribuíram para o aumento do número de imigrantes oriundos das ex-colônias portuguesas, em busca de novas oportunidades de trabalho. Segundo o autor, os encontros e as

produções culturais ligadas ao Hip Hop em Portugal foram conduzidos, sobretudo, por jovens da primeira geração descendente desses imigrantes.

Muitos dos pais desses jovens chegaram ao país sem formação profissional compatível com as exigências das economias urbanas e industrializadas, o que os levou a ocupar posições marcadas pela informalidade, baixos salários e instabilidade social (Gravato, 2017). Nesse contexto, o rap se apresentou como um recurso expressivo que permitia narrar, a partir da vivência cotidiana, as dificuldades enfrentadas nos territórios periféricos, funcionando como espaço de denúncia, pertencimento e criação identitária (Nardini & Macedo, 2025).

Gravato (2017) propõe uma analogia com o Bronx, território estadunidense reconhecido como o local de origem do movimento Hip Hop, para explicar a emergência deste fenômeno cultural em Portugal. Essa aproximação é construída a partir das condições sociais e econômicas que envolviam os jovens de camadas sociais mais desfavorecidas, frequentemente compostas por migrantes, inseridos nas margens das dinâmicas urbanas (Gravato, 2017). Segundo o autor, a região do Miratejo é frequentemente referida como o ponto inicial da cultura Hip Hop em Portugal. No entanto, figuras pioneiras do rap, como General D, indicam que o movimento teria começado na cidade de Almada, "sendo posteriormente transportado para a margem oposta" (Gravato, 2017, p. 68).

Em Portugal, o rap afirmou-se como um recurso expressivo central para jovens inseridos em contextos urbanos marcados por experiências migratórias e desigualdades históricas. Como destaca Fradique (1999), trata-se de "uma forma de expressão que mobiliza gentes, linguagens, estéticas e espaços novos, a partir de memórias e contextos antigos e silenciados" (p. 122). De acordo com a autora, o rap oferece "instrumentos necessários" para que esses jovens enfrentem "as novas regras e novos espaços criados pela sociedade pós-colonial em emergência" (Fradique, 1999, p. 125). Nesse sentido, o rap em Portugal assume um papel estratégico na articulação de identidades, memórias e resistências (Nardini & Macedo, 2025).

Fradique (1999) chama atenção para o modo como jovens em Portugal recorrem ao rap como meio de enfrentamento das transformações sociais e espaciais que caracterizam a sociedade pós-colonial em formação. Segundo a autora, "a prática de música rap está mais ligada aos novos espaços e contextos metropolitanos surgidos da recomposição da sociedade portuguesa do que a indicadores sociais convencionais como raça e classe" (Fradique, 1999, p. 134). Nessa perspectiva, o rap se inscreve como uma prática que reflete e atua sobre as dinâmicas urbanas contemporâneas, produzindo sentidos e pertencimentos a partir da vivência nos territórios periféricos e na experiência migrante.

De acordo com Santos (2019), o movimento Hip Hop surgiu em Angola na década de 1980, não apenas como forma de diversão e entretenimento, mas como um meio de expressão da juventude diante das tensões provocadas por décadas de conflito. Como explica a autora, a história pós-colonial angolana foi marcada por três períodos de guerra civil: 1975-1991, 1992-1994 e 1998-2002 –, passando na década seguinte por um período de "reconstrução nacional" (Santos, 2019, p. 13). Segundo a autora: "nestas quatro décadas destacaram-se vozes de sujeitos que buscavam, por meio da arte, externar suas visões críticas sobre o contexto e suas perspectivas de mudança" (Santos, 2019, p. 13).

Inicialmente, com a sua presença ligada à diáspora forçada e deslocamentos provocados pelos conflitos armados, o movimento Hip Hop em Angola era praticado por jovens de diferentes classes sociais que frequentavam as escolas públicas. Posteriormente, o movimento passou a estar também nos espaços urbanos, como praças e ruas, locais de resistência e encontro, mesmo sob ameaças constantes das tropas armadas (Santos, 2019, p. 294).

A trajetória do movimento Hip Hop angolano pode ser compreendida através de quatro fases que "não são divididas de forma tão estanque – elas se cruzam", como explica Santos (2019, p. 294). A primeira, chamada de "hip-hop contra a guerra" (1989–2002), "narra elementos do conflito armado e reivindica, de forma esperançosa, a instauração da paz" (Santos, 2019, p. 294). A seguir, emerge o "hip-hop africanista" (1992), fruto dos *meetings* que aproximaram os artistas de autores e ativistas africanos e pan-africanistas, resgatando elementos identitários e abordando temáticas sobre a África, o colonialismo e o racismo. Ainda na década de 1990, com a abertura econômica do país, surge a fase "hip-hop e mercado" (1996), marcada pela criação dos primeiros estúdios de gravação (Santos, 2019, p. 294). Por fim, o "hip-hop político" (2002), que " tem como centralidade reivindicar a 'alternância de poder' e, por isso, constrói narrativas que buscam desestabilizar o governo com denúncias sobre a conduta das lideranças do país e o funcionamento corrompido do Estado" (Santos, 2019, p. 295).

A trajetória de Eva RapDiva é atravessada por múltiplos deslocamentos: entre países, entre espaços da cultura e da política, entre a performance e a escuta, entre o improviso do *freestyle* e a construção elaborada de suas músicas e videoclipes (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Nascida em Portugal e com raízes angolanas, Eva reconhece que suas experiências migratórias atravessam toda a sua produção artística. Começou a rimar aos 12 anos, nas rodas de *freestyle*, e descreve essa experiência como uma "formação": uma escola de pensamento rápido, enfrentamento simbólico e musculatura emocional (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "Eu destruía", afirma em entrevista, em referência à intensidade das batalhas.[51] Ao mesmo tempo, reconhece que essa experiência a levou a revisitar

[51] Entrevista realizada no dia 17 de janeiro de 2025, através da plataforma Zoom. A entrevista durou cerca de 1h36min.

posturas, repensar alianças e engajar-se, com mais consciência, no fortalecimento de outras mulheres no rap (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A decisão de gravar e investir numa carreira profissional, veio depois de um período em Angola, quando descobriu que sua presença no meio *underground* português já ecoava por lá. Agora com 36 anos, Eva RapDiva explica que até os seus 16/17 anos, não queria gravar músicas, pois acreditava que a prática do *freestyle* era "suficiente" e que tratava-se de algo mais exclusivo: "quem me ouvisse uma vez, não podia repetir uma segunda vez (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Então eu banalizava muito a coisa de gravar músicas, achava que era algo mais comercial e que não tinha a mesma pureza". Com o passar do tempo, foi mudando de ideia e começou a participar de *mixtapes* de DJ famosos em Portugal, como Cruzfader – um dos pioneiros no movimento Hip Hop em Portugal – e da *mixtape* *Incendiários* de Bomberjack. Eva também se orgulha por ter feito uma participação em um álbum de Sam The Kid, um dos maiores ícones do rap em Portugal (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A entrada de Eva RapDiva no Hip Hop angolano se entrelaça com um reencontro com suas raízes. Ao chegar ao Lobito, no sul de Angola, para procurar o pai, ela descobriu que já era conhecida no movimento Hip Hop local (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "Descubro que uma dessas músicas que eu fiz na mixtape *Incendiários* era muito famosa em Angola, no meio do movimento Hip Hop", contou-nos a artista (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Mesmo sem ter plena consciência da sua projeção no país, foi convidada para cantar no Cine Karl Marks, diante de milhares de pessoas que sabiam de cor suas rimas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Esse reconhecimento, que acontecia também graças à circulação informal de seus vídeos e músicas via YouTube e Bluetooth, marcou o início de uma trajetória mais consciente no rap angolano, ainda que, naquele momento, ela não visse o Hip Hop como um caminho profissional (Siqueira, 2010).

Eva observa que, mesmo com a internet e o YouTube já disponíveis, o cenário era propício, mas ainda não se sabia muito sobre a projeção midiática nesta perspectiva. "Já havia internet, já havia YouTube... mas a verdade é que nós não conseguíamos fazer uma leitura do que é que se estava a passar" (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Sua fala destaca que o acesso às plataformas não se traduzia necessariamente em consciência sobre o próprio alcance: era possível estar presente online sem ter clareza do impacto ou da rede de circulação das músicas e vídeos. Hoje, com as ferramentas de análise de dados e as estatísticas em tempo real, os artistas conseguem mapear audiências, geografias e engajamentos, algo que ainda não fazia parte do processo (Herschmann, 2011) .

O ponto de virada veio em 2013, com o convite para participar da música *Fuba*, um marco para o rap feminino em Angola. "Fui convidada para uma música, que é a *Fuba*, que junta várias artistas

mulheres", relembrou, enfatizando a importância do projeto, que reuniu ela, Khris Mc, Girinha, G Pamella e Niria numa versão feminina do clássico das Gingas de Maculusso (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). O sucesso imediato da música, mesmo sem promoção formal, incentivou Eva a investir seriamente na carreira (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A consagração veio com o lançamento da *mixtape Rainha Ginga do Rap*, que bateu recordes de venda na Praça da Independência, em Luanda (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "A minha venda e seção de autógrafos aglomerou uma quantidade, sei lá, incontável de pessoas, vendi muitos discos... no primeiro dia foram cerca de oito mil cópias", afirmou (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Esse feito não apenas consolidou sua posição no rap angolano *mainstream*, mas também rompeu barreiras de gênero no cenário musical do país, constituindo um momento simbólico para o rap feito por mulheres em Angola (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "Eu não me recordo se alguma artista mulher já tinha vendido na Praça da Independência, alguma artista mulher de rap, mas pelo menos na década anterior não tinham tido vendas... e até agora, já se passaram dez anos, não houve assim nenhuma mulher a ir vender um álbum a solo na Praça da Independência", contou-nos a artista (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Sua *mixtape* rompeu barreiras de gênero num espaço público historicamente masculino e reafirmou a potência do rap feminino como ferramenta de articulação social (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Num contexto em que, como aponta Santos (2019, p. 44), "atores deste segmento sofrem repressão por parte do Estado angolano", a presença de Eva na Praça da Independência ganha uma camada política importante. Como reflete Kota Nguma, em diálogo com Santos (2019, pp. 58-59), apesar da garantia constitucional da liberdade de expressão, "somos censurados por falar" – e, nesse cenário, o rap torna-se um espaço de denúncia, incômodo e resistência. A venda pública do disco, no coração da cidade, inscreve o corpo e a voz de uma rapper mulher num território onde silenciamentos e exclusões ainda operam, desafiando tanto a marginalização do rap quanto os limites impostos às mulheres no campo musical angolano (Spivak, 1998/2021).

Voltando ao trabalho de Eva RapDiva, a artista relatou a Jaqueline dos Santos que, "no contexto português em que cresceu, todos os adolescentes e jovens ouviam e se inspiravam na música rap devido sua identificação com o estilo, a estética, a história e a realidade compartilhada" (Santos, 2019, p. 141). Eva constrói uma obra que dialoga com as contradições do seu tempo, sem se render à lógica da denúncia vazia (Santos, 2019). Sua crítica é embasada, situada, conectada às suas vivências e às realidades que observa (Santos, 2019). Entre o rap e a universidade, entre os palcos e os livros, entre Luanda, Lisboa e Londres, ela tem insistido na produção de um pensamento artístico que não se

acomoda. Como ela mesma diz: “já reclamei muito, agora quero poder propor” (Eva RapDiva, entrevista online, 2025) .

5.2.2 O álbum *Eva*: um manifesto de continuidade

Lançado em 2018, o álbum Eva representa uma virada na trajetória de Eva RapDiva. Não só no percurso artístico, mas também na afirmação de si enquanto mulher negra que decide sustentar suas convicções políticas, mesmo quando isso exige rupturas dolorosas. Mais do que o segundo disco da carreira, *Eva* funciona como um reposicionamento estético e político, um gesto de continuidade frente as adversidades. O título concentra várias camadas: é o nome da artista, o nome da avó e, ao mesmo tempo, uma sigla – “Eu Vou Avante” – que traduz resistência e persistência ao longo de toda a obra (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Como explica a própria Eva, essa escolha foi uma resposta direta aos desafios vividos antes da gravação: “eu não vou recuar, eu vou continuar independentemente daquilo que tem acontecido comigo” (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

O processo de criação do álbum foi marcado por uma ruptura abrupta com o produtor com quem Eva vinha trabalhando havia cerca de um ano (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Após declarar publicamente uma posição política, a artista recebeu um ultimato: ou silenciava suas opiniões ou perderia as músicas já gravadas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva recusou-se a abdicar da sua voz. Como consequência, viu-se sem nenhum material e sem apoio: “eu fiquei sem nada da noite para o dia” (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Esse episódio, ainda que não explicitado nas letras, reverbera na própria existência do disco: um ato de construção a partir do vazio, uma afirmação de autonomia frente ao apagamento (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A recusa em negociar sua liberdade de expressão transformou-se no motor de um novo ciclo criativo, ancorado em novas alianças e afetos (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Foi nesse contexto que Detergente, dono do estúdio onde Eva já havia trabalhado, a procurou, preocupado com seu afastamento. Ao ouvir a situação, ele se disponibilizou a apoiá-la, oferecendo seus instrumentais e sua estrutura de gravação, mesmo sem garantias financeiras imediatas. “Eu sou teu fã, eu adoro o teu trabalho... pelo menos instrumentais, músicas, tu vais ter, porque eu tenho um estúdio e eu sou produtor”, relembra Eva, emocionada (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Essa rede de apoio se ampliou com a entrada de Viu Vui, amigo de longa data e um dos nomes mais importantes do rap angolano, que também aceitou embarcar no projeto. O álbum *Eva* nasceu, portanto, como fruto de

solidariedade, amizade e compromisso político, reunindo forças num cenário de precariedade material (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A primeira faixa é *Um Assobio Meu*, com instrumental de Detergente e refrão de Gari Sinedima. A música, que evoca a memória da canção homônima de Teta Lando – artista perseguido no período colonial por essa mesma composição –, estabelece um elo entre passado e presente, entre vozes silenciadas e resistências contemporâneas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "Poucos eram os artistas de Angola que tinham coragem para cantar naquela música", conta Eva, destacando a escolha cuidadosa de Gari para o refrão: sua voz precisava carregar a beleza, a força e a calma necessárias para contrabalançar as críticas incisivas dos versos (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Esse equilíbrio entre denúncia e afetividade torna-se uma marca do disco como um todo, que articula momentos de indignação com instantes de cuidado e reflexão.

A própria sonoridade do álbum reflete essa tensão entre perseverança e sutileza: batidas graves e densas dialogam com melodias sutis, criando uma atmosfera que é ao mesmo tempo acessível e sofisticada e profundamente política (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva explica que o disco começou "a partir das dores", como um exercício de elaborar as mágoas sem perder o ímpeto de avançar (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). O álbum também carrega um gesto coletivo, materializado na escolha do elenco para o videoclipe de *Um Assobio Meu*: ao invés de figurantes ou modelos, Eva fez questão de reunir atores do teatro angolano, oferecendo-lhes visibilidade num meio em que as artes performativas nem sempre alcançam os holofotes (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Para a artista, era uma forma de compartilhar o espaço conquistado, ampliando as narrativas e os corpos que o rap poderia incluir (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

O videoclipe, foi o mais caro da carreira de Eva até então, gravado com câmeras RED de cinema e envolvendo uma equipe profissional (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A presença de figuras conhecidas da televisão e do teatro angolano, como Daniel Nascimento e Tânia Burity, reforça o caráter agregador do projeto, que transita entre diferentes linguagens e públicos (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "Foi um desafio... as condições de criar em torno de uma obra com este tipo de pessoas são diferentes", reflete a artista, consciente das camadas simbólicas mobilizadas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). O videoclipe, assim como o álbum, torna-se não apenas um produto artístico, mas uma plataforma de encontros, diálogos e resistências – uma demonstração de que a continuidade é, muitas vezes, um ato coletivo (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

5.2.3 *Um Assobio Meu:* do desabafo à cena

Gravada em 2017, a música *Um assobio meu*, de Eva RapDiva, "traz narrativas com um tom de lamentação à realidade de Angola" (Gomes, 2019, p. 286).[52] Ao analisar a letra da música, Gomes (2019, p. 286) destaca dois trechos que considera marcantes por demonstrarem como a artista buscou "contrastar os diferentes mundos existentes no país e chamar a atenção dos angolanos sobre o papel social que têm exercido a partir de suas diferentes posições". O primeiro trecho destacado pela autora é este:

> Lutamos com leões na cidade safári/ Enquanto alguém que gere o povo manda vir um Ferrari/ Para ser sincera o meu problema é só um/ Eles deitam picanha, raspamos latas de atum!/ E do Cunene a Cabinda nós só queremos vacinas/ Nós só queremos saúde, mas nem sequer há seringas!/ (Mamã Muxima!) Só nos resta rezar/ Por isso invento sorrisos para não ter que chorar.

De acordo com Gomes (2019), através desse trecho, é possível observar que Eva constrói uma representação de uma Angola marcada pelo abandono e pela negligência estatal, evidenciando os clamores silenciados de sua população. Sua obra denuncia a indiferença dos responsáveis pela gestão pública, que, diante da pobreza generalizada, escolhem ostentar os recursos públicos em vez de atender às necessidades do povo. "De ponta a ponta, como traz a letra, o que se vê são os privilégios de quem está no poder e o abandono da população que, em sua maioria, depende da atuação do Estado para ter acesso aos direitos fundamentais" (Gomes, 2019, p. 287).

Outro trecho salientado por Gomes (2019), apresenta elementos narrativos que mostram como Eva está próxima da realidade que narra e como, a partir de suas reflexões, posicionamento político e trabalho artístico, a artista "convida" a população angolana para o debate. Nesta passagem da música, Eva costura diferentes vozes e experiências coletivas, articulando memórias familiares, condições sociais e tensões políticas em um enunciado que ultrapassa o âmbito pessoal e mobiliza um sentimento de pertencimento e denúncia:

> Vê se estudam, não há futuro quando o crânio é vazio/ Eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó/ Como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?/ Eu sou a filha do soldado que lutou pela

[52] Ver https://youtu.be/9bS_Yc9LutE?si=NDXuZpL1Sdodt-My

> paz/ Que hoje vê a sociedade a deixá-lo para trás/ Eu sou a estudante com ensino mutilado/ Porque o professor exibe um diploma que é comprado/ A culpa é minha, a culpa é tua, do polícia e do bandido/ A culpa é de quem corrompe, não é só do corrompido.

Segundo Gomes (2019, p. 288), "após entoar a frase 'acorda para vida' e 'vê se estudam, não há futuro quando o crânio é vazio', a artista posiciona os sujeitos com identidades históricas e problemáticas coletivas, engajando indivíduos em uma mesma causa". Sobre a segunda parte do trecho, Gomes (2019, p. 288) explica que "essas ideias, tão comuns nas conversas entre vizinhos, no trabalho e nas famílias, criam uma aproximação da música com os sujeitos angolanos, engajando-os em causas que 'deveriam ser tratadas como coletivas e não no âmbito da individualidade', como aponta a artista (Eva RapDiva, entrevista online 2015).

Ao evocar figuras como a avó zungueira agredida, o pai soldado deixado para trás e a estudante submetida a um sistema educacional precário, a artista associa sua trajetória individual a um conjunto de vivências compartilhadas por muitas pessoas em Angola (Gomes, 2019). Essa escolha narrativa não apenas revela sua proximidade com as histórias que canta, mas também confere à sua voz uma dimensão representativa, que transforma o testemunho pessoal em uma plataforma de questionamento público e interpelação social (Gomes, 2019). Sobre *Um Assobio Meu*, Gomes (2019) conclui que Eva RapDiva:

> Traz uma mensagem sobre a realidade do povo angolano e demonstra ser possível trabalhar criticidade, emoção e esperança no mesmo projeto. Uma realidade traduzida em versos que mobilizam os sentimentos dos ouvintes para olhar o cenário que, de tão batido, acaba sendo naturalizado. Nessa obra, a MC desperta tanto no cidadão comum como no mais privilegiado a reflexão sobre como as posições e papéis sociais contribuem para o país estar onde está. A música traz diferentes dimensões e identidades presentes no emaranhado de contradições que é Angola. Aborda temas como o caos na saúde pública, a violência, o trabalho precário, a corrupção, o acesso à educação, a invisibilidade, o esquecimento e a prostituição. (Gomes, 2019, p. 289)

Eva conta que a música surgiu após um momento de ruptura profissional, quando um produtor se recusou a seguir trabalhando com ela por conta de suas opiniões políticas, fase que antecedeu a produção de seu álbum *Eva*, conforme explicado anteriormente. O gesto de seguir compondo e gravando, mesmo diante das perdas, se tornou parte do próprio discurso da obra. O "assobio" do título é mais do que uma metáfora: é um "respiro", um desabafo e um recomeço (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Ao recriar *Um Assobio Meu*, de Teta Land, Eva ressignifica essa memória e a inscreve em seu próprio percurso. Assim, observamos mais uma vez como o ativismo mnemônico atua, ao mobilizar lembranças para promover mudanças e dar voz às narrativas antes silenciadas (Cabecinhas, 2022; Gutman & Wüstenberg, 2022).

De acordo com Marta Lança do Buala, plataforma digital dedicada ao Sul Global e temas decoloniais, Alberto Teta Lando foi "uma das figuras mais emblemáticas e incontornáveis da música Angolana".[53] Ainda de acordo com Lança (2010), o artista "influenciou gerações, ajudou a construir e desenvolver o modo de fazer, encarar e se estar dentro da música". Lançada em 1969, a música *Um Assobio Meu* de Teta Lando se tornou um sucesso em Angola. Ao contar sobre a inspiração que veio através do legado de Teta Lando, Eva explica que: "muitos anos depois, nós tivemos a necessidade de assobiar, de desabafar um pouco mais em relação à nossa realidade" (Eva RapDiva, entrevista online, 2025) .

Eva conta que *Um Assobio Meu* não nasceu diretamente dela, mas de um processo de escuta e recriação a partir da base já proposta por Detergente (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ao apresentar o instrumental e uma guia de refrão o produtor inaugurou a colaboração que daria origem à faixa. "Nós adoramos, eu e o Vui Vui adoramos muito a música, gostamos muito da ideia que ali estava", relembra (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Esse encontro foi também um ponto de partida simbólico: Eva decidiu iniciar o álbum com a canção, transformando-a em um espaço para falar das dores que atravessavam sua trajetória (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Seu segundo disco se tornou um manifesto de resistência e continuidade, em que *Um Assobio Meu* abriu caminhos, não apenas como primeira faixa trabalhada em estúdio, mas como impulso para todo o processo criativo que viria a seguir (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A música traz no refrão os versos "um assobio meu é pra esquecer as malambas", com malambas significando, no kimbundu, as mágoas, os problemas, os sofrimentos (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A expressão, evocada pela voz suave de Gari Sinedima, funciona como uma espécie de pausa no peso das estrofes, sem, no entanto, aliviar a crítica social que atravessa a letra (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A escolha de convidar Gari para o refrão não foi apenas estética: era preciso que esse "respiro" tivesse também a densidade de uma voz que pudesse carregar o peso e a beleza do que está sendo dito, explicou a artista (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva afirma que poucos cantores seriam capazes de trazer à música a "beleza necessária para aquele momento" e Gari traz (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A artista revela ainda que Gari foi um dos artistas que, naquela altura,

[53] Ver https://www.buala.org/pt/da-fala/etiquetas/teta-lando

ousou dar voz a uma canção de crítica tão incisiva, tendo em vista o contexto político angolano (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Um Assobio Meu alcançou ampla popularidade, tornando-se um marco tanto na carreira de Eva quanto na própria música angolana (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). O projeto de visualidade em grande escala nasceu do encontro da artista com importantes realizadores do cinema angolano, que desde o início conceberam o trabalho como uma obra com potência audiovisual, pensada como um filme de curta-metragem (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A ideia de transformar *Um Assobio Meu* em videoclipe surge junto com a própria canção. Eva a descreve como uma obra cinematográfica dotada de uma narrativa visual que não apenas acompanha, mas amplia os sentidos da letra (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A opção pelo preto e branco estabelece um jogo de contrastes entre memória e presente, denúncia e contemplação. A câmera acompanha intérpretes com experiência em teatro e televisão, o que se revela nos olhares atentos, nos gestos e até nos silêncios. Segundo a artista, a decisão também esteve ligada ao desejo de abrir espaço para colegas que raramente ocupam o centro das atenções. Cada corpo em cena, portanto, aparece como presença significativa, nunca como mera figuração. Mais do que um videoclipe, *Um Assobio Meu* assume o formato de um curta-metragem, com múltiplas camadas de leitura – algumas visíveis de imediato, outras acessíveis apenas a quem partilha referências com os territórios e códigos angolanos. Para Eva, a força do vídeo reside justamente aí: em fazer com que, mesmo sem compreender a língua, seja possível compreender a mensagem.

No contexto angolano, *Um Assobio Meu* provocou debates importantes ao abordar questões sociais e políticas nem sempre presentes no *mainstream* musical. Eva relembra que, naquele momento, artistas de rap enfrentavam dificuldades para se expressar livremente sobre temas do país, e que a repercussão da música ampliou o espaço para essas conversas, "porque era muita gente a ouvir, muita gente a ver, a dizer, não, realmente isto é verdade, realmente temos este problema" (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Apesar de ter sido construída sobre uma base *underground* e com uma mensagem crítica, a música conquistou popularidade e prêmios em plataformas que, segundo a artista, dificilmente reconheceriam uma obra com essas características (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). "Isto não é brincadeira nenhuma, como a gente diz em Angola, são marcos muito sérios, muito fortes, é fazer o impossível ser possível" (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Para Eva, o sucesso inesperado de *Um Assobio Meu* está profundamente ligado ao público, que se identificou com a mensagem e fez a canção

circular, transformando-a em um ponto de encontro entre crítica, memória e reconhecimento coletivo (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Em entrevista, a artista contou que a recepção de *Um Assobio Meu* extrapolou os limites da cena musical, despertando debates entre o público angolano e também em diálogos com audiências internacionais (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva relembra que, desde o lançamento, recebeu muitos retornos – tanto presenciais, de pessoas que a abordavam nas ruas ou cantavam a música nos shows "como sendo delas", quanto virtuais, por meio de redes sociais, entrevistas e publicações (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). O videoclipe, pensado como uma narrativa audiovisual complexa, suscitou perguntas sobre os símbolos e metáforas presentes: "as pessoas tinham perguntas para fazer, o que é que significa isto no vídeo? Por que caem duas balas no chão? O palhaço entrou ali porquê? Então, querias retratar o que é ali? A violência doméstica também?" (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Esse engajamento revelou um desejo coletivo de decifrar as camadas de sentido da obra e, ao mesmo tempo, abriu espaço para discussões críticas sobre desigualdades, memória histórica, censura e apagamentos no contexto angolano (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva destaca que o vídeo funcionou como uma plataforma para refletir sobre tensões estruturais do país, interpelando tanto quem compartilha dessas vivências quanto quem observa de fora (Eva Rapdiva, entrevista online, 2025). O videoclipe, assim, não apenas amplia os sentidos da música, mas também se torna um ponto de partida para debates públicos sobre as contradições entre a Angola oficial e a Angola vivida, entre as imagens projetadas para o exterior e as realidades cotidianas das periferias e guetos (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Embora *Um Assobio Meu* não tenha sido concebido explicitamente como uma obra sobre o colonialismo, Eva reconhece que a marca colonial está profundamente entranhada na realidade angolana e, consequentemente, permeia sua música de maneira intrínseca (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Em sua reflexão, ela aponta que, mesmo passados cinquenta anos da independência, os "resquícios dos traumas do colonialismo" ainda atravessam múltiplas dimensões da sociedade, das relações econômicas à educação, revelando uma independência incompleta (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A artista enfatiza que sua intenção inicial era retratar a realidade angolana contemporânea, mas admite que, ao abordar essa realidade, o debate sobre o colonialismo se torna inevitável, já que as desigualdades, precariedades e dependências atuais dialogam diretamente com o legado colonial (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ela também destaca uma postura que evita centralizar Portugal como foco narrativo, mesmo reconhecendo que o colonialismo está inscrito nas vivências e na memória coletiva de Angola (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Essa escolha revela uma estratégia artística de

afirmação e autonomia, ao mesmo tempo em que evidencia como as feridas coloniais continuam a operar como pano de fundo das tensões sociais e políticas evocadas no videoclipe (Quijano, 2000/2019; Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

A divisão das sequências para a análise do videoclipe *Um Assobio Meu* foi estruturada a partir de uma integração entre critérios audiovisuais e narrativos. Cada sequência foi delimitada considerando, simultaneamente, alterações na trilha sonora, nas convenções visuais e na função simbólica das imagens. As transições musicais, marcadas por mudanças no ritmo, na intensidade ou na vocalização, indicaram pontos de virada emocional e narrativa. Do ponto de vista estético, modificações significativas na paleta de cores, nos cenários, na iluminação ou no movimento de câmera também orientaram essa segmentação. Por fim, as transformações no foco temático e na função simbólica das imagens, especialmente quando reposicionam a perspectiva crítica do vídeo, reforçaram a definição de novos momentos narrativos. A seguir, apresentamos a análise detalhada destas sequências, explorando como suas escolhas estéticas e narrativas contribuem para o caráter crítico e poético da obra.

5.2.3.1 Sequência 1 – Turista não quer, mas é real



Imagem 4: Videoclipe *Um Assobio Meu*

A primeira sequência do videoclipe *Um Assobio Meu* estabelece o tom geral da obra: imagens simples do cotidiano que vão revelando camadas mais profundas e carregadas de sentido. Na voz de Gari Sinedima, a sonoridade inicial da música é suave. É pertinente notar que tanto Eva quanto Gari aparecem em imagens coloridas quando estão cantando *Um Assobio Meu*, enquanto as cenas cotidianas surgem em preto e branco, criando um contraste expressivo. Eva ocupa dois papéis: o da artista, rimando e narrando "histórias" que se entrelaçam, e o da Eva mulher, jovem, trabalhadora, que sai cedo para trabalhar e retorna para casa, onde se depara com um conflito.

Chama atenção que, quando Gari e Eva aparecem em cores, são retratados primeiro de costas para a câmera. Depois, Eva se vira, mas ainda não encara diretamente quem a filma. Quando começa a cantar seu olhar muda e se torna firme, direcionado. Já Gari caminha para um lugar de preces, algo que deduzimos pelas velas brancas acesas no chão e pela forma como ele aparece agachado diante delas, cantando.

Em preto e branco, vemos cenas contrastantes desde o início: um homem em uma casa luxuosa, usando um relógio chamativo, lenço, terno, abotoando os botões da camisa. Ele desce as escadas, e no canto esquerdo vemos uma mulher com um jarro e copos. Inicialmente, não percebemos com clareza o papel que ela ocupa naquele lar, ela é ignorada pelo homem, que pega um cachimbo e um saco que remete visualmente à representação de pedras preciosas. A câmera o filma de baixo para cima. Do outro lado, Eva também se arruma para sair: ajeita os cabelos, pega sua bolsa e sai de casa. Antes, se depara com uma cena na sala. Dizemos "se depara" pelo olhar que ela dirige à situação: um homem, aparentemente embriagado logo cedo, sentado em um sofá e uma criança que come sentada à mesa. Ambos os cenários mostram conflitos.

Há um movimento cuidadoso de construção de atmosfera que situa o espectador num território marcado pela desigualdade. A periferia não é apenas cenário, mas centro da(s) narrativa(s). É dela que partem os olhares, os gestos, o silêncio e o assobio – e é nela que se inscreve grande parte da trama, como vemos nos trechos desta sequência. Os olhares não atravessam a câmera, criando a sensação de que aquele cotidiano é observado por alguém externo, ao contrário da performance de Eva, que encara a câmera diretamente. O mundo mostrado é familiar, mas desconfortável: as marcas da exclusão não aparecem de forma espetacularizada, mas como parte estrutural daquele ambiente. Eva, em entrevista, reflete sobre o primeiro verso da música, que critica diretamente a tentativa de ocultar as periferias das grandes cidades diante de olhares estrangeiros. Ela diz:

> No início da música, "dizem que eu sou a foto que o turista não quer, não mata, mas fere", quer dizer, porque as pessoas têm essa questão da autoestima. Quando vem um governante estrangeiro, como agora recentemente teve o Biden, por exemplo, em Angola, houve um feriado para as pessoas não saírem de casa. Será que é para o Biden não ver as pessoas ali? Às vezes, quando há um grande evento que vem uma comitiva estrangeira e tudo mais, tenta-se fazer com que a rota não passe pela Angola de verdade, os guetos, as periferias, porque não se quer mostrar isso aos investidores estrangeiros e tudo mais, porque há uma vergonha em relação a isso. Então, por que não se resolve isso? Por que não se mudou isso? Por que não se melhora isso? (Eva RapDiva, entrevista online, 2025)

Essa reflexão se alinha à estética do videoclipe, em que a periferia aparece não como espaço marginalizado a ser escondido, mas como parte ativa de um contesto em que olhares e gestos são desafiadores e testemunhais. A câmera se desloca lentamente por ruas estreitas. A opção pelo preto e branco intensifica a percepção de que estamos diante de um tempo denso. A ausência de cor não apaga a realidade, pelo contrário, acrescenta uma camada simbólica que convida à leitura política. Cada plano evoca mais do que mostra.

O assobio que inspira o título e o refrão da música aparece como um desabafo. O som é simples, e logo nesta sequência ouvimos Gari Sinedima cantar enquanto o assobio se insinua. É a partir desse gesto aparentemente pequeno que se abre o arco narrativo da obra. Esta primeira parte cumpre, portanto, a função de introdução dramática: apresenta personagens e espaços, preparando o terreno para a entrada da voz de Eva e para o desenvolvimento do conflito nas sequências seguintes.

Desde a primeira sequência, percebemos que se trata de um acontecimento conectado a muitos outros. Eva, como personagem, e sua família podem ser considerados o núcleo principal. Neste núcleo, observamos uma crítica incisiva à violência doméstica e à forma como ela se inscreve no cotidiano. Outras narrativas surgem: o homem rico e sua amante; a mulher que, à luz do dia, usa drogas sentada na rua; o rapaz querido pela comunidade que pratica assaltos; o casal que passeia, tira fotos e é assaltado; o pastor que prega a palavra de Deus nas ruas; e a senhora com um cesto de frutas na cabeça que também é vítima de um assalto. Todas essas histórias se entrelaçam conforme o videoclipe avança, com as personagens cruzando-se pelas ruas.

Essas narrativas acionam imagens que já estão incorporadas ao nosso imaginário social. Journot (2020) sugere que uma abordagem cognitivista permite interpretar essas sequências estereotipadas de acontecimentos – os chamados *scripts* –, que nos ajudam a decodificar o mundo com mais rapidez. Reconhecemos o homem embriagado porque vemos a garrafa de vinho e o copo de bebida sempre por perto dele; deduzimos que a mulher é vítima de violência doméstica pelo olhar de medo e pelo curativo na sobrancelha; entendemos que o homem é rico pelo relógio caro, pelas roupas e pela maneira como fuma o cachimbo enquanto espera a amante. O videoclipe, assim como outras produções audiovisuais, muitas vezes usa essas convenções como estratégia para tornar a mensagem mais perceptível.

O trabalho de Eva mobiliza esses códigos ao trazer para o *mainstream* angolano mensagens políticas, adotando estratégias que facilitam a leitura sem esvaziar o conteúdo crítico. Em diálogo com Eco (1964/2015, p. 316), que valoriza a cultura popular como via importante para a compreensão pública de temas complexos, seu videoclipe exemplifica como “uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão crítica, não um convite à hipnose”. Eva

inverte a lógica da invisibilização: ao colocar no centro aquilo que "o turista não quer ver", ela confronta o público não com imagens espetaculares, mas com realidades que precisam em ser vistas.

5.2.3.2 Sequência 2 – Vidas que se entrelaçam no cotidiano



Imagem 5: Videoclipe *Um Assobio Meu*

Com a entrada da voz de Eva, o videoclipe desloca o eixo da narrativa para a enunciação direta e combativa. A segunda sequência se organiza em torno da performance da artista, que agora ocupa o centro do quadro, encarando a câmera e interpelando o espectador de maneira incisiva. A voz surge como ruptura e como continuação: quando ela quebra o "silêncio" da sequência anterior e inaugura um campo de discurso potente, preserva a gravidade do tom mesmo nos momentos em que se recolhe. Em alguns instantes, sobretudo quando Gari canta, Eva se cala, mas mantém a força da interpelação através do olhar, sustentando a tensão dramática.

As imagens seguem uma estética sóbria, mas há uma clara intensificação da dinâmica visual. Planos médios e *closes* alternam-se com movimentos sutis de câmera, que acompanham os gestos precisos de Eva. A montagem acelera levemente, ainda que sem perder o ritmo pausado e calculado, e a música, marcada pelo *beat* seco e cortante, reforça a tensão que atravessa toda a obra. A palavra assume aqui o papel de instrumento primordial de resistência e denúncia – não há espaço para neutralidade.

Os realizadores exploram de maneira eficaz as possibilidades formais dos planos. Um dos momentos mais marcantes é o grande plano de Eva cantando e olhando diretamente para a câmera: ao fundo, tudo se dissolve na escuridão, de modo que apenas o rosto iluminado da artista ocupa a tela, intensificando o caráter confrontador da performance. Em outra cena, Eva canta nas ruas cercada por um grupo de jovens, alguns estão em cima de casas, outros à sua volta. A câmera busca captar toda a atmosfera daquele espaço: vemos postes com fios de luz, roupas penduradas em varais, fragmentos do

cotidiano da periferia que reforçam a materialidade da vida retratada. O movimento da câmera é constante, muitas vezes filmando Eva de baixo para cima, o que amplia a sua presença e simboliza sua força crescente enquanto porta-voz de uma luta coletiva.

Entre os fotogramas mais significativos está um plano em que Eva caminha pelas ruas, com foco em seus passos firmes enquanto segura dois sacos plásticos – um gesto banal que ganha densidade simbólica ao ser inserido no contexto da música. Durante esse trajeto, ela é interpelada por um homem que lhe mostra o que parece ser uma Bíblia, criando uma tensão visual e temática que sugere a confluência entre religião e sobrevivência cotidiana.

O videoclipe também insere personagens que ampliam o leque de violências sociais retratadas. Um homem bem vestido aparece realizando assaltos e ameaçando pessoas na rua: ele rouba a bolsa de uma mulher que está caída no chão, pega os pertences de outras pessoas e, ao ser confrontado, faz um gesto com as mãos simulando uma arma, como se atirasse. A cena seguinte mostra uma mulher caindo nos braços de outra pessoa, explicitando o ciclo de violência que atravessa aquele espaço urbano. Essas imagens operam como choques visuais, que dialogam com a contundência das rimas: "valores já não há cá, vivemos nessa maca / Braços fortes não aguentam uma mente fraca".

Essa justaposição entre performance e cenas narrativas cria uma montagem híbrida: ora narrativa, ora expressiva. Há momentos em que o videoclipe segue uma lógica linear, costurando eventos, e outros em que aposta no contraste e na fricção entre imagens, criando tensões e deslocamentos. O texto cantado reforça o lugar de fala de Eva, que convoca uma memória coletiva e denuncia tanto as violências históricas quanto as atuais vividas pela população periférica em Angola: "Eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó / Como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?". Sua performance se equilibra entre vulnerabilidade e força. Vemos pela firmeza do olhar e pela precisão das palavras o que cria uma ambivalência poderosa entre forma e conteúdo.

O videoclipe intercala, ainda, planos da comunidade: rostos que se tornam mais próximos, olhares que se repetem, corpos que ocupam o espaço público com dignidade e força silenciosa. Essa oscilação entre a individualidade de Eva e a coletividade que a rodeia sugere que sua voz não é solitária, mas ecoa um coro mais amplo, feito de muitas vidas e muitas resistências.

Essa sequência marca, portanto, a transição do prólogo para a ação discursiva: a palavra assume definitivamente o protagonismo, ampliando o campo de forças instaurado na abertura e reafirmando o videoclipe como espaço de articulação política. Música e imagem se entrelaçam para construir um manifesto audiovisual em que cada elemento (Gonçalves, 2022). Som, olhar, gesto, corpo se entrelaçam neste manifesto de resistência e de denúncia das desigualdades estruturais.

A performance de Gari Sinedima introduz um contraste visual e sonoro marcante na sequência. Enquanto Eva assume uma postura incisiva e direta, Gari é filmado em um ambiente fechado, quase ritualístico, iluminado apenas pela luz suave de velas brancas. Esse espaço cria uma atmosfera de recolhimento e introspecção, sugerindo uma dimensão mais espiritual ou meditativa. O cantor veste roupas brancas, o que potencializa essa leitura simbólica de pureza, paz ou até de resistência silenciosa.

Sua voz, ao interpretar o refrão, apresenta uma cadência melódica que parece amenizar momentaneamente a tensão instaurada pela letra e pelas imagens. Os versos: "Um assobio meu é pra esquecer as malambas / Um assobio meu é pra esquecer nossas mágoas / Um assobio meu é pra rir e não chorar" – funcionam quase como um respiro, um gesto de alívio provisório diante das violências e dores expostas. A escolha desse refrão reforça o "assobio", um ato cotidiano e íntimo que adquire aqui uma potência simbólica de sobrevivência, sutilidade, suavidade e enfrentamento.

Visualmente, a câmera aposta em planos fechados (*close-ups*) que destacam o rosto de Gari, muitas vezes filmado de perfil, acentuando a expressividade contida nos traços. Outros planos focalizam suas mãos, o que pode sugerir uma ênfase nos gestos pequenos, mas carregados de significado. Há ainda um plano em que ele aparece em pé, com os braços levemente abertos e as palmas das mãos voltadas para a frente. A presença de Gari, portanto, cria uma camada de contraponto: enquanto Eva movimenta-se em espaços públicos e performa sua denúncia de maneira frontal, Gari oferece um espaço de pausa e interioridade, mas sem abdicar da força política da obra. Essa dualidade entre exterioridade combativa e interioridade contemplativa intensifica a densidade da sequência e reforça a complexidade do manifesto audiovisual que o videoclipe constrói.

5.2.3.3 Sequência 3 – A persistência do assobio



Imagem 6: Videoclipe *Um Assobio Meu*

A terceira sequência apresenta-se de forma direta e profundamente alinhada ao conteúdo lírico da música: “A fome por todo lado não é estranho pra mim / Dinheiro trocado em sexo não é estranho pra mim / Pai que mata o filho (não é estranho pra mim) / E se o puto aperta o gatilho não é estranho pra mim”. Esses versos e o refrão de Gari Sinedima operam como eixo articulador dessa última parte, cuja função é condensar e tensionar ainda mais os temas abordados ao longo do videoclipe. Apesar de breve em termos de duração sonora, esta sequência carrega uma densidade visual significativa. A montagem alterna entre um ritmo acelerado e momentos de desaceleração que realçam detalhes expressivos, provocando uma sensação de suspensão temporal e ampliando o impacto das imagens.

Narrativamente, trata-se do fechamento do arco proposto, no qual as histórias antes apresentadas se entrelaçam de maneira irrevogável. Para quem compreende o idioma, qualquer resquício de ambiguidade se dissipa diante das palavras incisivas de Eva, que reiteram e expandem a potência política e emocional do que se vê. A palavra falada, aqui, age como reforço e também como denúncia – um lembrete incômodo de violências normalizadas e frequentemente invisibilizadas.

Entre os planos mais marcantes, destacam-se aqueles que se detêm nos rostos e corpos dos personagens, ampliando sua expressividade e densidade dramática: o olhar de insegurança e medo da mulher vítima de violência doméstica; o grito silencioso e o pranto do homem que segura a mulher alvejada na rua, reconfigurando simbolicamente a dor e a perda; Eva, com a mão no queixo e olhar alarmado, testemunhando o menino que dispara um tiro para o alto; e o homem, transpirando em pânico, com o rosto tomado por um *close-up* inquietante antes de um corte abrupto que nos lança numa tela preta, acompanhada pelo som seco e brutal do disparo. O gesto final do menino, ainda que breve, é carregado de uma violência simbólica e literal que reverbera não apenas dentro da diegese, mas também no espectador.

A prostituição é sugerida por meio de uma elipse visual que evita o explícito, mas deixa evidente a transação econômica: a amante do homem rico aparece na cama, contando dinheiro enquanto ele, já vestido e distante, evidencia o desequilíbrio daquela relação marcada por poder e troca. Existem também cenas em que ela recebe presentes dele. Posteriormente, vemos o mesmo homem em seu espaço doméstico ao lado de outra mulher – a mesma que aparece na abertura do videoclipe – o que explicita as sobreposições afetivas e as duplicidades das dinâmicas de gênero e classe. Essa justaposição cria um jogo entre público e privado, entre intimidade e performance, que tensiona as relações de poder inscritas em cada gesto e enquadramento.

Planos de detalhe intensificam o simbolismo da sequência: o cartucho que cai próximo aos pés do menino que atira com o revólver encontrado na gaveta ecoa a naturalização da violência armada e o

ciclo de repetição que perpassa diferentes esferas sociais. As flores deixadas pelo palhaço na calçada, posicionadas junto ao cartucho da bala que atingiu a mulher durante o assalto, ampliam essa tensão visual e reforçam o entrelaçamento dos episódios – pequenos objetos que se tornam marcas da ausência, testemunhos materiais de vidas interrompidas. Esses *inserts*, aparentemente discretos, condensam a tensão entre fragilidade e brutalidade, entre efemeridade e permanência.

O assobio retorna de maneira sutil na trilha sonora, costurando esta parte final com a abertura e promovendo um efeito circular. O que antes parecia um gesto sonoro isolado adquire agora um novo peso: não é apenas um sinal ou desabafo individual, mas uma reverberação persistente – um eco que se projeta para além da diegese e permanece como vestígio sonoro. Essa última sequência, portanto, não apenas encerra, mas também expande a narrativa: articula os elementos centrais e os desloca para um horizonte ampliado, onde a resistência se manifesta também como memória ativa e esperança de transformação. A obra se fecha, mas deixa aberta uma suspensão que impede o esquecimento, como o próprio assobio.

Por fim, a garrafa que aparece no início, girando no chão, retorna. Este objeto, aparentemente banal, ganha aqui nova densidade simbólica. Agora, ela está no interior da casa onde ocorreu o episódio de violência doméstica. Todos os personagens estão reunidos, sentados no chão – Eva, o garoto, a mulher e o homem – participando de um jogo enquanto a garrafa gira. A cena, carregada de expectativa e alegria (que podemos observar nos rostos dos personagens), dá lugar a uma interrupção brusca. Em seguida, os corpos desaparecem, restando apenas a garrafa, solitária, girando no chão. Um vestígio, um traço material que insiste em permanecer. A lembrança – como a violência e a luta que atravessam toda a narrativa – segue girando no vazio, recusando-se a se apagar. É pertinente dizer que os únicos sons que escutamos daquelas histórias que são contadas no videoclipe são os disparos das balas.

A estética se aproxima da linguagem do cinema. A composição dos quadros, a iluminação dramática, os gestos dos atores – todos profissionais do teatro e da televisão angolana, como Eva destacou na entrevista –, conferem à obra um peso dramatúrgico. É como se a música cedesse lugar ao teatro da vida, encenado em silêncio e dor. Ao final, o videoclipe não oferece resolução. Não há transformação mágica, mas há gesto e permanência. O assobio, que poderia ser visto como gesto pequeno, é aqui amplificado como ferramenta de resistência. Ele é tudo que resta, e, por isso mesmo, é potente. O arco narrativo se encerra, portanto, não com um fechamento, mas com uma continuidade suspensa. O videoclipe termina, mas a pergunta permanece: quantos assobios ainda serão necessários para que as malambas deixem de ser regra?

5.2.4 Pressionar e transformar: olhares sobre o ativismo em Eva RapDiva

Eva Cruzeiro, conhecida pelo nome artístico Eva RapDiva, nasceu em Lisboa (Portugal) em 1988. Luso-angolana, começou a ouvir rap ainda na infância e, aos 12 anos, já rimava publicamente, assumindo-se como MC na escola. Logo, Eva vivenciou um cenário intenso de batalhas de rima, que marcaram seus primeiros passos na cena. Conforme explicado anteriormente, durante os primeiros anos, ela não demonstrava interesse em gravar músicas, pois valorizava profundamente a espontaneidade das rimas improvisadas. Para Eva, cada rima era um momento único e efêmero. Com o tempo, sua perspectiva mudou, mas o *freestyle* sempre foi a base da sua expressão artística, visto como um espaço de criatividade livre e instantânea.

Eva conta que sua aproximação com a cultura Hip Hop foi, no início, motivada pelo desejo de afirmar-se e ocupar um lugar de relevância. Em sua fala, a artista revisita memórias da infância e adolescência em Portugal, marcadas por experiências de exclusão: “as meninas que eram consideradas mais bonitas não eram pessoas como eu. Nunca éramos notadas da mesma forma”. O Hip Hop, nesse contexto, surge como um campo de possibilidades, um espaço de reconhecimento identitário em que ela poderia reivindicar centralidade, alcançar reconhecimento e construir protagonismo: “eu queria esse destaque” (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

O seu percurso não se limita apenas à música, pois envolve também a experiência de ser uma mulher negra e artista em espaços majoritariamente masculinos e comerciais, o que lhe conferiu uma posição singular e, muitas vezes, de pioneirismo, especialmente em Angola (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Como explicado no capítulo anterior, o sucesso comercial e popular chegou a partir de 2013, com a participação na música *Fuba*, um hit nacional em Angola que reuniu diversas rappers femininas. A partir daí, Eva passou a investir em sua carreira solo, lançando a *mixtape Rainha Ginga do Rap*, que teve uma recepção expressiva, com milhares de cópias vendidas e reconhecimento significativo, especialmente pelo fato de ser uma mulher no rap, cenário predominantemente masculino (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Ao ocupar um lugar de destaque em um cenário historicamente masculino e desigual, tornou-se uma das poucas mulheres visíveis no rap angolano e, com isso, passou a carregar a responsabilidade simbólica de “representar todas as outras” (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Essa condição, que em certos momentos teve um efeito mobilizador, também se revelou fonte de tensão, ao impor expectativas rígidas sobre sua postura e performance (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva relata que chegou a pensar: “não posso falhar, não posso dizer isto, tenho que ter uma aparência forte” (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Suas palavras não expressam apenas um dilema pessoal, mas

revelam como estruturas de opressão moldam as formas de ser, de estar e de agir das mulheres em espaços de poder (Spivak, 1998/2021). A artista tenta se libertar disso cotidianamente (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Eva reconhece a potência de sua presença: "o que mais me inspirava era o fato de eu perceber que a minha existência ali, era um ato de resistência" (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A consciência de que sua trajetória poderia ampliar o horizonte de possibilidades para outras mulheres transforma sua caminhada em inspiração, não apenas por seu talento artístico, mas pela força de abrir caminhos em um território ainda profundamente excludente (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Eva reconhece que suas experiências migratórias atravessam profundamente sua produção artística. Ao longo da vida, morou em Angola, no Brasil, na Inglaterra e em Portugal (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Com o tempo, sua trajetória expandiu-se para além da música, passando a transitar entre diferentes territórios: entre geografias, entre os campos da arte, da academia e da política, entre a escuta sensível e a criação atenta de seus videoclipes (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Essas travessias marcaram não apenas seu percurso pessoal, mas também a maneira como articula forma e conteúdo em sua obra (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Eva reflete sobre como suas experiências em diferentes países contribuíram para ampliar sua visão de mundo e aprofundar sua sensibilidade artística. Ela se vê como uma espécie de "esponja", capaz de absorver histórias, afetos e realidades diversas para transformá-los em expressão criativa (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Embora nem todas essas vivências tenham sido experiências migratórias, suas passagens por lugares como Brasil, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e África do Sul – muitas vezes em turnês e temporadas de trabalho – fortaleceram sua percepção das desigualdades que atravessam fronteiras: racismo, colorismo, machismo, efeitos do capitalismo, violência (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva observa que, mesmo em contextos distintos, certos fenômenos se repetem, revelando padrões estruturais comuns entre Angola, Bahia, Londres ou Lisboa (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ao mesmo tempo, reconhece a singularidade de cada território, compreendendo que certas vivências só podem ser entendidas a partir da experiência local.

Ao chegar em Angola depois de viver em Portugal, Eva percebeu um salto em sua consciência política (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Se já refletia sobre desigualdades durante o período em que morava na Europa, o encontro com a realidade angolana – marcada por injustiças sociais gritantes em contraste com as riquezas e o potencial do país – intensificou seu sentimento de frustração e sua necessidade de contestação (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Diante desse cenário, sua militância passou a exigir mais do que o discurso artístico: ela sentiu a urgência de compreender a fundo os

mecanismos que sustentam as estruturas de poder (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Foi essa inquietação que a impulsionou a trilhar um percurso acadêmico, estudando Ciência Política, Relações Internacionais, Finanças e Desenvolvimento – áreas que oferecem ferramentas concretas para pensar soluções e intervir com mais responsabilidade nas transformações que deseja ver (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Essa busca por respostas também modificou a forma como Eva se relaciona com a própria música. Embora veja a arte como um instrumento potente de denúncia, passou a questionar os limites de uma atuação baseada apenas na experiência pessoal e nas emoções (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Desejava mais do que reagir: queria propor. Com isso, o conhecimento acadêmico tornou-se uma base fundamental para sustentar suas opiniões, refinar suas análises e fortalecer sua voz pública com consistência (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Reconhece que, no passado, muitas de suas falas – como acontece com tantos artistas – eram construídas a partir do senso comum, o que é legítimo, mas que hoje sente a responsabilidade de falar com maior rigor, sem abrir mão da sensibilidade e da autenticidade (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). A travessia entre arte, política e academia, portanto, emerge como um esforço contínuo de aprofundamento e coerência, motivado pela vontade de contribuir de forma mais consciente para as lutas que enfrenta e representa (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Como salienta Svirsky (2010), a vida do ativista é marcada por um desejo de urgência e pela necessidade de criar conexões que inspirem as pessoas, acreditando assim no potencial transformador que nasce através dos vínculos que de solidariedade. O senso de urgência e o desconforto com um mundo tão desigual, podem ser interpretados como força vital para Eva (Svirsky, 2010).

Licenciada em Ciência Política e em Relações Internacionais, com pós-graduação em Gestão Financeira, Direitos Humanos e mestrado em *Global Development*, Eva atualmente exerce o cargo de deputada pelo Partido Socialista (PS), em Lisboa, e é estudante do doutoramento em *Development Studies*, na Universidade de Lisboa. Sua atuação acadêmica e política, em paralelo à trajetória artística, evidencia seu compromisso em compreender as estruturas sociais que permeiam suas músicas, com o objetivo de provocar transformações em escala global (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Para Eva RapDiva, o ativismo cumpre um papel fundamental na sociedade contemporânea (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). De acordo com Eva, é através dele que se denunciam as desigualdades, se pressionam as instituições e se conquistam direitos historicamente negados (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ela compreende o ativismo como força de contestação e transformação, capaz de sensibilizar, mobilizar e produzir mudanças reais em temas como racismo, desigualdade de gênero, direitos humanos e justiça social (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

Segundo a artista, se não fosse a ação persistente de ativistas ao longo da história, muitas estruturas opressivas seguiriam intactas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Como exemplo, a escravização, a subjugação das mulheres e a negação de direitos fundamentais continuariam sendo normalizadas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). O ativismo, portanto, não é apenas reativo: ele constitui uma ferramenta política decisiva para a construção de novos horizontes (Svirsky, 2010).

Ao refletir sobre o uso das plataformas digitais e das ferramentas comunicacionais de que os ativismos dispõem a partir dos avanços tecnológicos, Eva demonstra preocupação (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Embora reconheça que esses recursos ampliam o acesso e a possibilidade de expressão, aponta que o alcance do ativismo nas redes é desigual quando comparado ao poder de grandes corporações, bilionários e grupos que promovem a desinformação (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Durante a entrevista, debatemos sobre como, na lógica algorítmica da internet, nem sempre o conteúdo mais ético ou informativo prevalece (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Vence, muitas vezes, o discurso mais sensacionalista ou financiado, salienta Eva. Para a artista, o ativismo digital enfrenta o desafio de reinventar sua linguagem e estratégias para disputar atenção e engajamento em condições desiguais (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ainda de acordo com Eva, a internet abre possibilidades, sim, mas obriga o ativismo a enfrentar o paradoxo de ter que disputar espaço em um território marcado por lógicas de poder que frequentemente silenciam ou diluem sua força transformadora (Babo, 2023). Autores como Maldonado Rivera (2013) e Aguilar (2018) destacam que, apesar dessas estruturas coloniais e mercadológicas, as redes digitais podem ser apropriadas de modo criativo e estratégico, dando origem a práticas de resistência que afirmam saberes locais, fortalecem a autorrepresentação e ampliam a circulação de narrativas contra-hegemônicas.

Os videoclipes, na visão de Eva, desempenham um papel fundamental para além da música, pois ampliam o alcance das mensagens ao quebrar barreiras linguísticas e sensoriais (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ela destaca que, mesmo quem não compreende a língua da canção pode captar, pela força das imagens, a essência da mensagem – sejam temas sociais, desigualdades, racismo ou representatividade de grupos como a comunidade LGBTQIA+ (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Para Eva, o videoclipe não apenas reforça o conteúdo da música, mas também funciona como uma janela para realidades muitas vezes invisibilizadas ou distantes do cotidiano de certas pessoas (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Assim, por meio do audiovisual, é possível dar visibilidade a experiências, corpos e identidades que muitos públicos não encontram em outros meios. Essa dimensão do videoclipe como instrumento de aproximação cultural e política fortalece sua função crítica e educativa, promovendo o diálogo sobre temas urgentes em contextos diversos (Gomes, 2019).

Na construção de seus trabalhos, Eva combina cuidadosamente a estética visual com as mensagens políticas presentes em suas letras, criando obras que dialogam e se complementam (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Ela exemplifica isso com diferentes estratégias: ora alinhando um visual glamouroso a letras feministas contundentes, como em *Tudo de Novo*, ora produzindo videoclipes mais cinematográficos e simbólicos, como em *Um Assobio Meu*, cuja complexidade permite múltiplas camadas de leitura (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Eva também explora o uso de cores, movimentos e símbolos para comunicar com públicos distintos, buscando sempre que a mensagem chegue de forma eficaz e potente (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Além disso, ela não se prende a uma única forma de relação entre som e imagem, brincando com contradições e duplos sentidos para ampliar o impacto de suas obras (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Essa reflexão estratégica demonstra seu entendimento do videoclipe como um espaço político e artístico que pode simultaneamente educar, provocar e encantar, reforçando seu compromisso com o ativismo e a transformação social por meio da arte (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

No decorrer das últimas eleições em Portugal, Eva foi alvo de questionamentos da extrema-direita sobre sua nacionalidade, além de ataques de desinformação (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Essa fase foi superada de forma transparente, em contato direto com o público, apoiando-se na "musculatura" construída ao longo dos anos (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Em entrevista concedida em 13 de agosto de 2025, via Zoom, com cerca de 40 minutos de duração, Eva falou mais sobre a realidade que vivencia atualmente. Afastada dos palcos e de projetos como o podcast *PODTUDOO*, ela está dedicada ao trabalho na Assembleia da República (Eva RapDiva, entrevista online, 2025). Além disso, cabe ressaltar seu olhar atento para as questões migratórias, as relações entre países e a questão da moradia, temas urgentes no contexto português (Eva RapDiva, entrevista online, 2025).

5.3 A Luta Continua (2021) – Xullaji

5.3.1 De Chullage a Xullaji: ultrapassando as fronteiras do Hip Hop

É importante esclarecer, desde o início desta análise, que o projeto *Prétu*, de Xullaji, não segue uma definição específica de gênero musical – como o próprio artista ressaltou durante a nossa entrevista: "Prétu é um exercício de liberdade, acima de tudo. Até na maneira de compor, que não tem gênero. Embora existam muitos gêneros lá dentro, não tem um gênero definido" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Desenvolvido a partir de um processo que Xullaji vinha vivenciando há mais de dez anos, Prétu

foi sendo construído inconscientemente. Ainda de acordo com o artista: “há muito trabalho de memória nesse processo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Há muito de procurar o que já não está presente em carne”, por meio de lembranças da família, fotografias e músicas (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Desde muito jovem, Xullaji já tinha o hábito de samplear músicas angolanas, cabo-verdianas e guineenses. No entanto, os rótulos impostos sobre o que “deveria” ou não soar como Hip Hop fizeram com que, durante muitos anos, alguns de seus trabalhos não fossem divulgados (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Ainda que Xullaji tenha iniciado sua trajetória como rapper, o projeto Prétu ultrapassa essa categoria (Xullaji, entrevista presencial, 2025). No entanto, para apresentá-lo, é preciso retomar um pouco do percurso artístico de Chullage, nome artístico que Nuno dos Santos adotava antes da mudança que fez com que ele se tornasse Xullaji. Como ele mesmo afirma, seu percurso se confunde com a própria evolução do Hip Hop por aqui (Xullaji, entrevista presencial, 2025). “Por aqui”, provavelmente se refere à Margem Sul de Lisboa, onde cresceu e vive até os dias atuais – primeiro na Almada, depois em Arrentela (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Gravato e Cabecinhas (2023, p. 219) destacam que o rap em Portugal constitui uma forma importante de “exprimir adversidades sentidas e denunciar a indiferença do Estado”. Ainda segundo os autores: “enquanto filhos de ‘migrantes’, ou vistos enquanto tal, estes jovens enfrentavam o desafio de construir uma identidade da qual fossem protagonistas em desassociação daquela que já parecia estabelecida para si, cenário em que podemos incluir Chullage” (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 219).

Recentemente, Chullage alterou a forma como escreve seu nome artístico, adotando Xullaji: mudança inspirada no sistema de escrita do crioulo cabo-verdiano. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, Xullaji explica que:

> Nesse processo de definir a minha cabeça e de perceber, independentemente de onde as pessoas estão a querer fechar-me, onde eu quero estar, resolvi estabelecer a forma de escrever o meu nome. Na grafia cabo-verdiana não existe “ch” e o gê lê-se com “j” e não com “g”. É apenas uma mudança gráfica. Foneticamente escreve-se em crioulo: Xullaji. É só isso. Eu sou o Xullaji, é o nome que me chamavam no meu bairro. (Almeida, 2024)

Filho de pais cabo-verdianos que migraram para Portugal antes da Revolução dos Cravos, Xullaji nasceu no país, cresceu e vive até hoje na Margem Sul – primeiro no Monte Caparica, mais precisamente no Asilo 24 de Maio, depois em Arrentela. Quando perguntado sobre seu percurso pessoal e profissional,

ele responde: “a minha experiência em Portugal é essa: crescer na periferia” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Ao relatar a vida de seus familiares, Xullaji afirma que: “a minha experiência é essa, é viver sempre vendo a minha mãe sair cedo para ir limpar a casa de uma senhora qualquer e voltar tarde, ver o meu pai construir este país aqui, ali, ali, ali, e nós à parte disso” (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Xullaji narra sua própria história a partir da experiência de seus pais, que, segundo ele, “fazem parte desta diáspora que alguns chamam de voluntária”, mas que ele prefere definir como “super interesseira” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para ele, essa relação é interesseira porque, quando há demanda por mão de obra – qualquer que seja –, cria-se espaço para a entrada de trabalhadores no país (Xullaji, entrevista presencial, 2025). No entanto, essas pessoas são frequentemente colocadas em um “não-lugar”, onde se espera que aceitem condições precárias (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Assim, naturaliza-se a ideia de que qualquer pagamento, moradia ou tratamento recebido é o bastante – mesmo que venha acompanhado de violência e desigualdade (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Mais do que um gênero musical, o rap ofereceu a Xullaji um discurso que dialogava diretamente com o que ele e sua comunidade viviam:

> A música rap era incrível porque falava das coisas que nós vivíamos. Embora no outro lado do Atlântico, mas falava. Falava de coisas como o racismo, o gueto, etc. Transferia diretamente para o teu cérebro, traduzia direto, porque estava a falar de uma mesma realidade socioeconômica, que a música *mainstream* vigente em Portugal não queria falar. (Xullaji, entrevista presencial, 2025)

Esse impacto foi determinante para que começasse a rimar e a escrever. Seu envolvimento com o rap teve início por volta dos 12/13 anos, momento que coincide com o crescimento do próprio Hip Hop em Portugal (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Em paralelo, sua vivência na periferia e o contato precoce com o mundo do trabalho foram moldando seu pensamento político e, por consequência, sua produção artística (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Desde muito novo, trabalhou em diferentes áreas e conviveu de perto com as dinâmicas do trabalho precarizado, com a migração e com as desigualdades estruturais (Xullaji, entrevista presencial, 2025). “As minhas tias todas eram mulheres da limpeza. Os meus tios todos eram homens da construção. E os meus amigos todos eram filhos dessas pessoas” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Quando começou a escrever rap, esse contexto foi decisivo:

> Escrevo sobre o sítio onde estou, que era o Asilo 28 de Maio, um bairro das barracas nas ruínas de um convento, e mais tarde sobre este sítio onde as pessoas, onde os trabalhadores vêm dormir ou ficam

> presos, como o Loïc Wacquant fala, são as "prisões da miséria". Isso foi o que dirigiu-me ao Hip Hop, straight away.(Xullaji, entrevista presencial, 2025)

O primeiro álbum de Chullage, *Rapresálias* (2001), foi um marco na cena do Hip Hop em Portugal, destacando-se pela sua independência e impacto (Gravato, 2017; Xullaji, entrevista presencial, 2025). Produzido de forma totalmente independente, sem o apoio de grandes gravadoras, o álbum ganhou notoriedade e revolucionou a cena:

> Até aí tinha sido a Sony, por exemplo, a fazer o *Rapública* e uma série de álbuns com editoras, e nós fizemos um álbum sem editora, mesmo punk, *do it yourself*. Não era suposto ganhar notoriedade, mas o álbum, como estava a falar da rua, chamava-se *Rapresálias*, explodiu à escala naquela altura e abriu aqui uma porta: na rua, pode-se fazer rap, e pode-se fazer rap com as suas mãos e com os seus meios.[54] (Xullaji, entrevista presencial, 2025)

Até hoje, Xullaji continua a produzir de forma independente, mantendo a mesma postura que marcou o início de sua carreira (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Seu primeiro videoclipe, *Rhymeshit Que Abala*, foi gravado com uma câmara de fita cassete Mini DV e filmado diretamente nos bairros, com ele e Sam The Kid a registrar o cotidiano das ruas e das comunidades (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Como ele próprio descreveu, o processo criativo também foi muito *do it youself*: "Pega a câmara, vai ter com os teus amigos, filma o que está a acontecer", refletindo uma estética muito Hip Hop e punk, sem grandes encenações ou orçamentos elevados (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Esse formato simples, direto e coletivo mostrou que o rap podia ser feito com os próprios meios, e teve um impacto significativo, ajudando a consolidar sua presença na cena (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A partir dali, sua relação com o rap transformou-se: ao mesmo tempo em que continua a admirar sua estética e poder narrativo, também questiona o rumo que o gênero tomou ao longo dos anos, especialmente com a inserção musical no *mainstream* (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Posteriormente, o artista lançou mais dois álbuns antes do projeto Prétu: *Rapensar* (2004) e *Rapressão* (2012).

Xullaji cresceu cercado pela música (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Seu pai tocava guitarra e mantinha uma relação constante com a arte, o que acabou influenciando o seu interesse musical desde

[54] Lançado em 1994, *Rapública* foi a primeira coletânea de rap em Portugal, marcando a visibilidade nacional do movimento. Com faixas em português e inglês, refletia a forte influência do rap estadunidense (Gravato, 2017). Embora tenha sido um marco, gerou tensões, já que nem todos os artistas do movimento foram convidados, e muitos rappers não viram atendidas suas expectativas de novas oportunidades (Farinha, 2022). Apesar disso, *Rapública* se consolidou como uma das primeiras manifestações de resistência do Hip Hop em Portugal, com faixas como *A Verdade*, de Boss AC, e *Só Queremos Ser Iguais*, de Zona Dread, que denunciavam injustiças sociais, xenofobia e racismo.

muito jovem. “Ele estava sempre a ouvir música e acho que foi isso que desenvolveu o meu gosto pela música. Embora na altura ouvisse tudo, música cabo-verdiana, angolana, rock, tudo, ouvia tudo” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Mas foi com o rap que Xullaji encontrou um território de identificação mais forte (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A diáspora cabo-verdiana, sempre ampla e conectada, fez com que a música circulasse rapidamente entre parentes espalhados pelo mundo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). “Temos sempre uma diáspora super vasta, portanto, tens primos na Holanda, tens primos na América, tens primos aqui e ali. Portanto, a música circulava imenso, quando recebes uma cassete, isto e aquilo, eu fui conhecendo o rap muito, muito cedo” (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Essa relação com a música sempre foi plural (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Desde cedo, Xullaji absorveu diferentes estilos e referências, algo que permanece em seu trabalho . Essa multiplicidade está presente em Prétu, que não tem gênero definido, mas reflete essa trajetória de misturas e experimentações (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O Hip Hop segue como uma base, não apenas estética, mas metodológica, marcada pela sobreposição de elementos, pelo resgate e ressignificação de diferentes sonoridades e pela manutenção de um discurso crítico (Nardini, 2018). “Tudo o que eu faço, mesmo em Prétu, ou tudo o que eu faço no teatro, vem desta estética, da estética de tu cortares, sampleares e sobrepores, justapores e criares um novo sentido, ou uma continuidade do sentido” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Xullaji mantém essa abordagem: sobrepor tempos, histórias e discursos para criar novas possibilidades de expressão e resistência (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

5.3.2 *Prétu*, de Xullaji

Prétu resulta de um processo que foi se desenvolvendo aos poucos, quase sem intenção explícita, mas guiado por uma escuta sensível e por um impulso de liberdade criativa (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Xullaji descreve esse percurso como um exercício de memória e experimentação, que não obedece a classificações fixas (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O projeto adota uma “metodologia” plural, que articula diferentes linguagens – música, imagem, corpo, palavra – e que ultrapassa as fronteiras convencionais do Hip Hop (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A necessidade de ir além da música surgiu a partir da percepção de que a palavra, por mais potente que fosse, não dava conta, sozinha, da complexidade de seu pensamento político e artístico (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Prétu transmite a relação musical de Xullaji com suas raízes na música cabo-verdiana, angolana e guineense, que sempre estiveram presentes em sua formação (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O

artista comenta que a nostalgia de suas origens se reflete no uso constante de samples de músicas desses países. “Eu vou sempre samplear música cabo-verdiana, angolana e guineense, porque isso tem a ver com como eu cresci, a música dos meus pais e dos meus avós”, diz (Xullaji, entrevista presencial, 2025). No entanto, esse percurso não foi inicialmente reconhecido dentro da cena Hip Hop, recorda ele, referindo-se às críticas que recebia.

Ao longo de sua trajetória no Hip Hop, ele reconheceu que, em determinados momentos, seus raps soavam mais como “manifestos” do que como obras artísticas completas (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Por isso, buscou expandir o seu fazer, incorporando também a fotografia, o vídeo e a performance. A curiosidade, presente desde a infância, foi essencial nesse processo de busca por novas formas de expressão (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Xullaji conta que começou a fotografar com uma câmera analógica e a explorar novas sonoridades, experimentando com objetos diversos para ampliar sua consciência visual e sonora. Esse processo de experimentação foi crucial para enriquecer sua obra, que sempre buscou algo mais, como ele mesmo explica: “para acrescentar aquilo que as pessoas dizem que é Hip Hop” (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Com o tempo, Xullaji reconheceu que sua identidade sonora não se alinhava às convenções hegemônicas do Hip Hop, mas sim às matrizes musicais cabo-verdianas, angolanas e guineenses que constituíram sua formação (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Ritmos como o funaná e a morna, presentes em sua trajetória desde a infância, tornaram-se elementos estruturantes de sua produção. A partir dessa tomada de consciência, *Prétu* configura-se como um projeto que não apenas afirma essa filiação cultural, mas a reinscreve enquanto linguagem estética e política, deslocando as fronteiras do que se convencionou entender como Hip Hop (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

> Imagina esses tipos de beats que hoje estão em *Prétu*: tens a estética do Hip Hop, mas a harmonia vem da música cabo-verdiana. Quando comecei, diziam: “Isso não é Hip Hop, tens de fazer como os americanos”. Mas era a música que eu tinha na alma. No *Rapressão*, eu já usava samples de funaná. Como rapper, posso rimar num beat americano, mas, como produtor, preciso trazer esse espaço cabo-verdiano, guineense e angolano. (Xullaji, entrevista presencial, 2025)

De acordo com Gravato e Cabecinhas (2023, p. 228), o projeto *Prétu* é atravessado por um contexto político africano, abordando temas como o (pós)colonialismo e o pan-africanismo, ao mesmo tempo em que desconstrói mitos fundadores como o luso-tropicalismo e interpela criticamente o discurso oficial português sobre a memória colonial. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, Xullaji reforça que o álbum não foi concebido prioritariamente para um público português, mas sim como um projeto pan-

africanista, reafirmando o posicionamento político do trabalho e a escolha por um horizonte de escuta que não se subordina às expectativas do centro (Almeida, 2024).

Cantado majoritariamente em crioulo cabo-verdiano, *Prétu* despertou curiosidade sobre a escolha do idioma. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, Xullaji esclarece que cantar em crioulo não representa uma "evolução" musical, mas sim uma escolha espontânea de seu processo criativo, alinhada à mensagem que deseja transmitir: "na minha música eu canto na língua que entender e que o meu coração sentir", afirma (Xullaji, em entrevista ao *Diário de Notícias*, 2024). O crioulo, especialmente o sampadjudo do Barlavento (Cabo Verde), sempre esteve presente em sua trajetória. Foi a primeira língua que utilizou artisticamente e, com o tempo, passou a incorporar outras variantes em suas composições – fusão que está plenamente presente em *Prétu*, projeto que espelha seu processo criativo contínuo, marcado pelas vivências e influências culturais que carrega.

No site oficial de Xullaji (2023), *Prétu* é descrito como um trabalho composto por múltiplas camadas de sonoridades e visualidades que "abrem portais do tempo", entrelaçando passado, presente e futuro, ao reconectar mensagens absorvidas em circuitos analógicos. Essas visualidades, segundo ele, emergem de "sonhos, alucinações, lembranças justapostas com a dimensão presente, a chamada realidade" (Xullaji, site oficial, 2023). Como veremos mais adiante, o videoclipe *A Luta Continua* reflete com precisão esse processo de fusão temporal e estética.

Em uma apresentação ao vivo de *Prétu*, realizada em Braga (Portugal), em 01 de junho de 2024, pudemos perceber com mais evidência como as dimensões sonora e visual se entrelaçam no projeto. Além do repertório musical, Xullaji apresentou vídeos compostos por fotografias e textos, com recursos visuais que dialogam com a videoarte. A apresentação incluiu performance de dança e a presença de objetos significativos: quadros com fotografias, cartazes, aparelhos analógicos, uma bola de basquete e o livro *Em Defesa da Revolução Africana*, de Frantz Fanon, entre outros.

Esses objetos também estavam presentes na Tabanka Sul, espaço cultural onde realizamos a entrevista com o artista. Lá, ele comentou sobre o significado de alguns desses itens. Segundo ele, os aparelhos analógicos talvez sejam uma das poucas estratégias de comunicação verdadeiramente livres na atualidade – e voltaremos a essa discussão mais adiante, durante a análise do videoclipe (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

No início, *Prétu* era apenas um conjunto de instrumentais produzidos por Xullaji. Alguns *beats* datam de 2013. Ele menciona nomes como Sara Tavares, Orlando Pantera, Tcheka e Princezito – vozes que, segundo ele, traduzem de alguma maneira os seus sentimentos: "sempre sampleava essas quatro pessoas como se não houvesse amanhã, porque elas sintetizavam tanto na palavra como na música, sei

lá, o que eu sentia" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Com o tempo, mergulhou ainda mais fundo nas memórias sonoras da infância: Bana, Cesária Évora, Tulipa Negra – músicas que ressoavam nas festas e salões frequentados com a família (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Sem saber os nomes, buscava os discos reconhecidos apenas pelo som. O afeto e a política se misturavam em sua produção: as palavras o moviam politicamente, as melodias o atravessavam de forma nostálgica (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Assim, foi sampleando, compondo, costurando sons e, sem perceber, construindo o que mais tarde viria a se tornar *Prétu*. Além de ser um exercício de liberdade, o projeto se expande ao trazer outras vozes para dentro de si. Xullaji sintetiza isso ao afirmar: "o que eu sinto no *Prétu* é: não sou só eu a falar. É bué de gente. Já não sou só eu" (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

5.3.3 *A Luta Continua*: entrelaçando passado e presente

Divulgado como um vídeo-manifesto, *A Luta Continua* é uma obra realizada por Xullaji, em colaboração com Mónica de Miranda, e lançada em 2021. A peça integra o projeto *Prétu 1 – Xei di Kor*, disponibilizado por Xullaji em 6 de outubro de 2023. Trata-se da primeira parte de uma trilogia, composta por 13 faixas, videoclipes e performances ao vivo. Mais do que um álbum, *Prétu 1* constitui um território expandido de criação, em que sonoridade, visualidade e presença cênica se entrelaçam, numa construção política e sensível (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O vídeo foi produzido pelas produtoras Hangar[55] e Ghost Creative[56]. É importante destacar que tanto o Hangar quanto a Ghost são estruturas independentes, formadas por agentes culturais que atuam de forma colaborativa e em rede. Essa autonomia é fundamental para compreender como promovem práticas artísticas baseadas na experimentação e na construção coletiva, muitas vezes em diálogo direto com os territórios e as comunidades onde se inserem.

Na descrição do vídeo no YouTube, constam os créditos técnicos: a música foi mixada e masterizada por Beatladen; a autoria da faixa é de Prétu (Xullaji), com letra composta em colaboração com o artista Tristany. A obra incorpora samples que já anunciam a sobreposição temporal que a atravessa: *A Luta Continua*, de David Zé (vocais); *Zé Salambinga*, de Elias Dia Kimuezo (vocais); *Kalunga*, de Artur Adriano (percussão e dikanza); *Kinga Kueta*, de Bonga Kuenda (marimba); e *Tia*, de Artur Nunes

[55] Hangar é um centro independente de investigação artística localizado no bairro da Graça, em Lisboa. Gerido por artistas e curadores, promove residências, exposições e formações, incentivando práticas artísticas experimentais e interdisciplinares em diálogo com a cidade e suas comunidades (Hangar, 2025).

[56] Ghost é uma produtora criativa e independente com atuação internacional, focada na cultura contemporânea. Especializada em eventos, exposições, festivais e produções audiovisuais, foca na singularidade de cada projeto, aliando arte e cultura ao trabalho em rede e a uma abordagem colaborativa (Ghost, 2025).

(guitarras e vocais). São vozes e sons que ecoam lutas de outras décadas, reativadas no presente como matéria de criação.

A faixa de David Zé – que dá nome ao videoclipe – integra o álbum *Mutudi ua Ufolo* (Viúva da Liberdade), lançado em 1975.[57] É uma canção engajada, que canta sobre a luta pela libertação do povo angolano e denuncia a opressão colonial. Ao sampleá-la, Xullaji cria um gesto de continuidade: uma ponte entre lutas e vozes que não se encerram na história oficial (Xullaji, 2021). Na canção de David Zé, o músico expressa que:

> O viver do angolano sempre foi muito oprimido, sob o jugo colonialista, 500 anos sempre a sofrer, mas agora chegou a hora de dizer não ao colonialismo [...] Enquanto não acabar a opressão em Angola, a luta continua, enquanto não acabar a exploração, a luta continua. (David Zé, 1975)

Ao longo da música de Xullaji, assim como no vídeo-manifesto integrante do projeto *Prétu*, as palavras de David Zé se fazem ouvir, atravessando o tempo e o espaço para acompanhar as lutas ainda em curso. Em *A Luta Continua*, suas palavras não são apenas evocadas: são deslocadas e atualizadas. Sua voz retorna, entrelaçada às de Xullaji e Tristany, criando continuidade entre passados de resistência e ações do presente. O vídeo materializa esse gesto como forma estética por meio de imagens de arquivo recriadas, corpos em performance e objetos simbólicos para compor uma visualidade insurgente.

Para a realização do vídeo-manifesto, os realizadores inspiraram-se no acervo do líder revolucionário e teórico pan-africanista Amílcar Cabral (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Composto por documentos e fotografias digitalizados, o acervo preserva parte da história de Cabral e do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Muito se perde, pois tratava-se de um acervo de guerrilha, restando apenas o que foi possível conservar e digitalizar. Ainda assim, o material serve como ponto de partida para conectar a memória viva de Cabral às lutas de libertação que se desenrolam no presente (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Em vez de um arquivo estático, ele opera como um dispositivo de ativação e deslocamento político da memória. Como Xullaji explica em sua rede social Instagram, este vídeo-manifesto:

> Reflete a não linearidade do tempo, do espaço e do conceito de história, colocando os movimentos de libertação como ações contínuas e permanentes em diferentes dimensões temporais e espaciais, em vez

[57] Ver https://youtu.be/ih7ultINilc?si=WaGMdBXhiRUf5vHS

> de remetê-los a um momento congelado e isolado da suposta história que apresenta o colonialismo como algo já ultrapassado. (Xullaji, 2021)

Durante a entrevista, Xullaji revelou que, neste vídeo-manifesto, "o exercício político foi muito concreto" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Ao visitar o CIDAC e observar o mural de fotos do acervo de Cabral, surgiu a ideia de "fazer todos os quadros do videoclipe a partir destas fotografias", em alusão ao fato de que a luta continua e de que precisamos dar sequência a esses quadros (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Assim emergiu a proposição: "temos que continuar o trabalho que o PAIGC começou no mato. Onde é que é o mato? Eu vivo no mato de betão. A guerrilha tem que ser feita agora, aqui, com a arte" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A mensagem é clara: se os retratos do passado registram guerrilheiros em meio à vegetação, os novos quadros surgem nas escadarias dos prédios – selvas de concreto onde outros corpos, com outras armas, dão continuidade à luta (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O conhecimento permanece, evocando também o trabalho teórico desenvolvido por Amílcar Cabral à frente do PAIGC.

As escolhas visuais do vídeo foram influenciadas pelo acervo, do qual alguns materiais digitalizados estão disponíveis na plataforma Casa Comum. Figurinos, enquadramentos e objetos foram cuidadosamente compostos para produzir uma justaposição temporal: o tempo da luta não pertence apenas ao passado, ele pulsa no presente como gesto, voz e corpo em ação (Mota-Ribeiro, 2011; Xullaji, entrevista presencial, 2025). Nesse exercício político, Xullaji busca, por um lado, recriar quadros idênticos às fotografias da guerrilha e, por outro, transpor essas imagens para os prédios, deslocando-as. Nas palavras do artista: "o exercício foi esse, foi transpor exatamente o mesmo *frame*, primeiro para estes jovens de agora, e depois do mato para os prédios, que é onde a gente vive agora" (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Nascido em 1924 em Bafatá (Guiné-Bissau), Amílcar Cabral foi uma das figuras mais proeminentes da luta anticolonial no século XX (Barros, 2024). Guineense de ascendência cabo-verdiana, liderou o PAIGC e propôs a criação de um Estado binacional (Precioso, 2017). Assassinato em 1973, em uma emboscada organizada pelas tropas colonialistas, Cabral não chegou a ver a independência do seu país (Precioso, 2017, p. 348). Amílcar Cabral tornou-se símbolo não apenas da libertação da Guiné e de Cabo Verde, mas de uma cartografia de resistências interconectadas em escala global (Barros, 2024). Sua fala ressoava uma visão de emancipação enraizada, mas internacional – firmemente anticolonial, antirracista e anticapitalista (Barros, 2024).

Ativo em diferentes frentes durante a Guerra Fria, Amílcar Cabral teve sua atuação amplamente difundida em escala global (Barros, 2024). Além de liderar uma das mais relevantes lutas anticoloniais do século XX, Cabral desenvolveu um pensamento político profundo, que articulava o movimento de libertação com o marxismo e com propostas emancipatórias aplicadas às realidades africanas, sempre comprometido com a prática (Barros, 2024).

A participação de Amílcar Cabral na Conferência Tricontinental de 1966, em Havana (Cuba), exemplifica sua habilidade em estabelecer conexões entre o PAIGC e outros movimentos revolucionários da África, Ásia e América Latina, articulando um projeto coletivo de enfrentamento ao colonialismo e ao imperialismo (Barros, 2024). A luta conduzida pelo PAIGC, sob sua liderança, não se percebia como uma experiência isolada, ao contrário, fazia parte de uma constelação de resistências interligadas, como destaca Victor Barros:

> É uma luta que se conecta com várias outras, porque este era um dos princípios essenciais do lema do Cabral e do PAIGC: criar ligações entre lutas. Ou seja, colocar a revolução anticolonial pela independência da Guiné e Cabo Verde dentro de um contexto geral específico das lutas anticoloniais no Sul Global, e das lutas para a independência das colônias portuguesas dentro do contexto global das revoluções anticoloniais que estavam a decorrer no Terceiro Mundo. Estamos a falar de lutas dentro de uma cartografia de várias outras lutas, na qual a luta do PAIGC para a independência da Guiné e Cabo Verde representava apenas uma antena de várias outras manifestações e demandas pela soberania e independência de outros povos. (Barros, 2024)

Essa visão transnacional das lutas é fundamental para compreender *A Luta Continua*. O vídeo-manifesto recupera e reinscreve essa herança, ao mesmo tempo em que a projeta no presente — afirmando que as dominações colonialistas e imperialistas não terminaram (Xullaji, 2021). Elas seguem se atualizando, reaparecendo sob novas formas, e por isso a luta precisa continuar (Mignolo, 2019).

Ao convocar a imagem de Cabral, Xullaji não o canoniza. Ao contrário, o reposiciona dentro de um projeto coletivo, como uma referência viva capaz de transformar a memória pública, que é, ela própria, um campo de disputa (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Esse gesto está profundamente relacionado ao que discutimos anteriormente sobre o ativismo mnemônico: uma prática que mobiliza a memória como ferramenta de intervenção política e simbólica, com o objetivo de questionar narrativas hegemônicas e promover mudanças na memória pública (Gutman & Wüstenberg, 2022).

Mais adiante, retomaremos as referências visuais que compõem essa evocação: figurinos, objetos, cenários, posturas e composições que fazem de *A Luta Continua* um exercício de memória. Por

ora, importa reconhecer que a obra se inscreve em um contexto em que práticas decoloniais se tornam urgentes – práticas que não se limitam à denúncia, mas que propõem outras formas de olhar, pensar e viver (Mignolo, 2019).

Além disso, o vídeo se situa em um presente marcado por múltiplas crises: a ascensão da extrema-direita em diversos países, o agravamento das crises econômicas e climáticas – temas discutidos no terceiro capítulo teórico desta tese (Mignolo, 2019). Ao mesmo tempo, assistimos ao aumento da xenofobia contra pessoas migrantes que buscam o Norte Global em busca de segurança, trabalho e um futuro melhor (Davis, 2022). A essas violências se soma o genocídio em curso na Faixa de Gaza, amplamente transmitido e mediado por imagens que ora sensibilizam, ora desumanizam. Paralelamente, grupos menorizados em diferentes regiões enfrentam perdas de direitos, perseguições e apagamentos (Davis, 2022).

É nesse cenário que *A Luta Continua* se insere. A letra da canção, majoritariamente em crioulo cabo-verdiano, incorpora e denuncia essas problemáticas. Tivemos acesso à tradução da música para o português, enviada pelo próprio Xullaji, o que permitiu uma escuta mais atenta e situada da obra.

Para Xullaji, vivemos uma era que transforma processos coletivos em trajetórias de heróis individuais – uma lógica que, ao se popularizar, enfraquece a potência transformadora dos movimentos populares: "quando tu personificas, entras nesta narrativa atual dos heróis que fazem, que salvam tudo, e que desresponsabiliza o povo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O povo é a coisa mais soberana que tem... isto é uma maneira de desmantelar a luta, entende?" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Essa crítica aparece visualmente no videoclipe, que recusa o culto à imagem individual e desloca o foco para o coletivo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A luta representada ali é feita por muitos corpos, muitas vozes, muitos gestos. *A Luta Continua* gira em torno do povo em luta, no passado e no presente.

A própria letra da música apresenta uma constelação de referências políticas e geográficas. Xullaji cita nomes de líderes revolucionários, como Patrice Lumumba[58] e Thomas Sankara[59], que, como ele aponta, perceberam que os processos de descolonização em curso em seus países não representavam rupturas reais com o colonialismo, mas sim a sua continuação sob outras formas, o que hoje chamamos de neocolonialismo (Kostmann, 2018; Ribeiro, 2021). Ambos foram assassinados por confrontarem esse sistema. Xullaji denuncia também as violações cometidas contra meninas e mulheres,

[58] Patrice Lumumba foi um líder revolucionário, pan-africanista, que lutou contra o colonialismo em África. Após tornar-se o primeiro Primeiro-Ministro da República Democrática do Congo, Lumumba foi deposto por um golpe de Estado e assassinado em 17 de janeiro de 1961 por seus opositores (Ribeiro, 2021).

[59] Thomas Sankara também foi um líder revolucionário, pan-africanista, que lutou contra o colonialismo em África. Após tornar-se o Presidente da República Democrática e Popular do Burkina Faso, durante a revolução que ele mesmo liderou, foi deposto por um golpe de Estado e assassinado em 15 de outubro de 1987 (Kostmann, 2018).

o roubo sistemático de terras e a extração predatória de recursos naturais, como petróleo e minerais. No refrão da música, a situação da República Democrática do Congo é destacada como um dos casos emblemáticos de como o extrativismo continua a alimentar uma ordem internacional profundamente desigual.

Na parte cantada por Tristany, o apagamento da história e das contribuições africanas é central. Ao denunciar esse processo de invisibilização, sua voz se junta à de Xullaji em um chamado coletivo por reparação e reconhecimento. No decorrer da análise das imagens do vídeo, retomaremos trechos da letra que dialogam diretamente com os enquadramentos visuais, os gestos performáticos e os objetos simbólicos, revelando como som, letra e imagem se cruzam para construir uma narrativa de denúncia e resistência (Penafria, 2009).

Para analisarmos os elementos técnicos e estéticos que compõem o vídeo-manifesto, dividimos o vídeo em três sequências que correspondem às sonoridades que o constituem. A primeira sequência, será dedicada à mensagem de Ano Novo de Amílcar Cabral. A segunda sequência, será dedicada à parte em que Xullaji canta, sendo a terceira dedicada à parte em que Tristany realiza sua performance. Essa escolha se dá pelo fato de que a trilha sonora e a trilha visual possuem pontos de sincronização que são elementos-chave para esta análise (Chion, 1994).

No caso deste vídeo-manifesto, ouvimos apenas ruídos humanos: a mensagem transmitida via rádio e as sonoridades que compõem a música (Penafria, 2009). No caso dos videoclipes, é importante notar que a música supostamente deveria desempenhar o papel central e rítmico da obra. Em *A Luta Continua*, a música, que conduz a narrativa visual, não faz parte do ambiente representado no vídeo, ou seja, os personagens não a ouvem dentro da cena (Penafria, 2009). No entanto, o videoclipe pode conter elementos sonoros diegéticos, como ruídos do ambiente ou interações dos personagens, que contribuem para a imersão na narrativa (Chion, 1998). Se houver momentos em que os sons da cena são captados e incorporados, isso indicaria a presença de um misto entre som diegético e não diegético.

5.3.3.1 Sequência 1 – A convocação



Imagem 7: Videoclipe *A Luta Continua*

Na primeira sequência do vídeo-manifesto, ouvimos trechos da mensagem de Ano Novo de Amílcar Cabral, um discurso de integração voltado para a unidade e a luta do povo africano. O texto é atravessado por termos como ação, dignidade, independência, progresso e soberania. O pronunciamento não é reproduzido na íntegra, mas sim fragmentos que são escolhidos de forma a se complementarem, enquanto rádios são sintonizados, para que as pessoas possam escutar a mensagem. Durante esse processo, a voz de David Zé cantando *A Luta Continua* se entrelaça com a sintonia dos rádios, criando uma sobreposição sonora que, aos poucos, converge para a canção de Xullaji e Tristany. As frases do pronunciamento que, juntas, formam uma mensagem que é transmitida no começo do vídeo-manifesto são:

> Devo lembrar a todos que a hora é de ação e não de palavras [...] A paz, a liberdade e a felicidade para todos os homens [...] E a certeza de uma vida melhor para a humanidade na dignidade, na independência e no progresso verdadeiro de todos os povos [...] Nada poderá evitar que [...] O nosso povo africano, dono do seu próprio destino [...] Dê este passo transcendente e decisivo [...] Para realização do objetivo fundamental da nossa luta: a construção do seu progresso verdadeiro. (Xullaji, 2021)[60]

A sequência inicial do vídeo-manifesto se constrói sobre duas imagens que remetem à luta no passado e no presente. É a partir delas que as ações se desenrolam. Na primeira, vemos combatentes

[60] É relevante destacar que as interrupções entre as frases não resultam de uma decisão nossa. Elas reproduzem as pausas presentes no vídeo-manifesto e trazem a sonoridade característica de um rádio em processo de sintonia, um ajuste no qual as próprias influências musicais se entrelaçam ao longo da obra.

inseridos em um espaço verde, rodeado por árvores, sem sinais aparentes de urbanização. Ao comparar esse cenário com registros fotográficos de Amílcar Cabral, percebemos semelhanças com Cassacá, região onde ocorreu o I Congresso do PAIGC. Xullaji está em cena segurando um rádio, enquanto, à direita, uma das protagonistas lê *Em Defesa da Revolução Africana*, compilação de ensaios de Frantz Fanon.

A segunda imagem da sequência inicial desloca a cena para um espaço urbano, mas mantém a crítica central do vídeo: o colonialismo não foi superado e a luta emancipatória segue em curso. Esse deslocamento espacial é visível quando a região que evoca Cassacá dá lugar a um prédio de arquitetura contemporânea, onde os personagens agora ocupam uma escadaria. Os trajes de combate cedem espaço a vestimentas mais atuais, algumas evocando a estética do partido Panteras Negras, organização criada nos anos 1960 nos Estados Unidos para a defesa dos afro-americanos. No entanto, a protagonista que lia o livro de Frantz Fanon segue com a mesma obra em mãos, sinalizando a permanência de um pensamento revolucionário que atravessa tempos e geografias.

Nessa sequência, destaca-se a alternância entre planos conjuntos e planos pormenor, com *inserts* estratégicos que focalizam o livro *Em Defesa da Revolução Africana* e os rádios, além de um documento do PAIGC. O *close-up* nos rostos intensifica os olhares e posturas dos personagens, acrescentando camadas de expressão ao vídeo-manifesto. Nesta sequência, destaca-se a alternância entre planos abertos e fechados. A montagem usa elementos estratégicos: detalhes de rádios antigos, capas de livros, documentos do PAIGC. Há um foco especial nos rostos – olhares atentos, corpos em prontidão. A fisicalidade das personagens compõe a cena tanto quanto os objetos. As expressões são de escuta, mas também de decisão.

Alguns escutam atentamente a transmissão, enquanto outros acessam leituras que reforçam o discurso. Entre essas imagens, vemos caixas contendo exemplares de livros como *The Black Panther Party: Service to People Programs* e *Amílcar Cabral: Vida e Morte de um Revolucionário Africano*. Um dos protagonistas, sentado no chão ao lado de uma dessas caixas, lê *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Fanon.

Ao final desta parte, a montagem acelera e os corpos entram em movimento. Após a mensagem inicial, os personagens se deslocam com intensidade: dançam no prédio, correm e descem as escadas, enquanto, no espaço anterior, os combatentes se preparam para um confronto. Essa transição se manifesta tanto na trilha sonora quanto na materialidade das ações, reforçando a continuidade da luta em diferentes contextos e temporalidades. Os tempos se fundem — o gesto da guerrilha se repete no

concreto. O som guia essa transição: a fala de Cabral se esvanece, e o beat de *A Luta Continua* toma o centro da narrativa. Começa, então, a segunda sequência.

5.3.3.2 Sequência 2 – Corpos em movimento: ação no passado e no presente

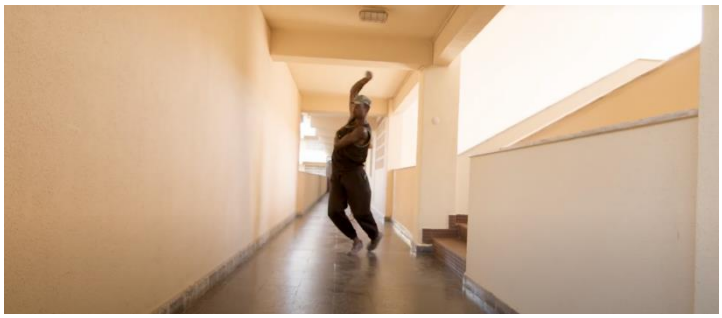


Imagem 8: Videoclipe *A Luta Continua*

Depois da mensagem, inicia-se a segunda sequência do vídeo-manifesto, um trecho em que os grupos passam a agir com mais intensidade, algo perceptível na montagem, que acelera o ritmo ao intercalar planos curtos e dinâmicos. Os dois cenários – um que remete ao "passado" e outro ao "presente" – tornam-se ainda mais entrelaçados por meio da edição, reforçando a ideia de que as barreiras entre tempo e espaço foram diluídas. A segunda parte do vídeo-manifesto inaugura uma nova dinâmica: a narrativa visual acelera, os corpos entram em movimento e os gestos performáticos tornam-se mais intensos. A trilha sonora, conduzida pela voz de Xullaji, assume agora o protagonismo. A montagem se torna rítmica, pulsante, alternando entre planos curtos e cortes rápidos que acompanham a batida da música.

A ação se dá em dois espaços principais – a floresta e o prédio urbano – que continuam a se alternar, reforçando a ideia de que o "mato" da guerrilha e o "mato de betão" do presente são parte de uma mesma paisagem política (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Há uma fusão crescente entre esses dois planos temporais e espaciais, que deixa de ser apenas simbólica para se tornar estética: os mesmos movimentos, os rádios e os livros passam a circular entre um espaço e outro.

As personagens – agora em vigília, estudo e ação – são mostradas em cenas de leitura coletiva, corridas em grupo, danças, intervenções e gestos simbólicos de insurgência. A imagem do grupo de estudos ganha destaque: sentados ao redor de livros, os personagens folheiam obras como *Histórias da Guiné e Ilhas de Cabo Verde* (PAIGC), *História da África Negra – Volume II*, de Joseph Ki-Zerbo, e *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon. A presença desses livros – manuseados, lidos e partilhados – traduz um gesto de valorização do conhecimento insurgente, em oposição à epistemologia colonial.

Em um quadro negro, vemos a inscrição em crioulo: “Ka nu Djongu – A hora é de ação e não de palavras”. Na parede, uma faixa com a citação de Amílcar Cabral: “Se o imperialismo pratica a opressão cultural, a libertação é necessariamente um fator de cultura”. Essas frases funcionam como eixos conceituais que articulam a visualidade à palavra – uma política da imagem que também é política do saber (Comitini, 1980).

Xullaji enfatiza a importância de não impor uma estética rígida ao seu trabalho, permitindo que cada espectador encontre, ou não, o seu próprio espaço dentro da obra. Ele afirma: “não quero impor uma estética fechada, quero também que encontres o teu próprio espaço, ou que não o encontres” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Essa abertura interpretativa se reflete na forma como elementos visuais e performativos são apresentados no vídeo-manifesto, sem direcionamento fechado, mas em diálogo com referências e camadas de significado que emergem na experiência de quem assiste (Kress & van Leeuwen, 2023).

Um dos aspectos que exemplificam essa dinâmica é a presença da dança – muito marcante, assinalando a transição da primeira à segunda sequência –, que para Xullaji se inscreve na sua relação com o Hip Hop: “porque a dança, depois tem o Hip Hop em mim, estás a ver?” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A performance de dança nesse sentido, não é apenas um componente estético, mas também uma manifestação cultural que carrega um histórico de resistência e reivindicação política (Gilroy, 1993/2001). Para ele, e para nós, a dança remete diretamente ao Hip Hop, movimento que desde suas origens articula expressão artística e contestação social, tornando-se um espaço de comunicação e disputa simbólica (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A estética do Hip Hop continua presente ali.

As ações de resistência se intensificam. As personagens sujam as mãos com óleo, chutam latas, dançam, quebram aparelhos eletrônicos com marretas. Um dos gestos mais marcantes da sequência é o de Xullaji destruindo televisores e ecrãs antigos – ação que pode ser lida como uma recusa frontal às narrativas hegemônicas veiculadas pelos meios de comunicação.

Os versos da música ecoam denúncias contundentes sobre a exploração contínua do continente africano. Entre eles, destacam-se: “Barrigas vazias em Afrika, depósitos xeios n’Europa”, “a riqueza sobe nos navios, em troca deixam só veneno”, “agricultores ficaram sem chão, aldeias viraram minas”, “para termos wi-fi e Bluetooth, eles pilham a nossa matéria bruta”. A imagem das mãos cobertas de óleo, por exemplo, remete diretamente às consequências ambientais e humanas dessa exploração dos recursos africanos.

Quando ecoam versos como “Bebem o sangue até aos ossos/ Vampiros chupam, chupam”, a narrativa visual reforça a denúncia política presente na música. Antes dessa sequência, os protagonistas percorrem um caminho carregando objetos e assumindo uma postura combativa. O cenário traz elementos contemporâneos: um personagem andando de skate, o grafite no muro com a inscrição “A Luta Continua”. No interior de um prédio, latas grandes, e objetos dispersos sugerem um espaço em construção ou reforma. Em um plano geral, mais detalhes laterais revelam novas pinturas de grafite. Ao som de “o governo é igual, eles também querem chupar”, o grupo segue em direção a uma ação: carregam latas de tinta e materiais inflamáveis, chutam latas, usam uma marreta para quebrar estruturas. Por fim, o uso simbólico do fogo marca o ápice dessa sequência. Objetos são incendiados, estruturas são rompidas, a fumaça invade a cena. Surge, então, uma névoa que prepara a entrada de Tristany e o início da terceira sequência – um tempo suspenso, contemplativo, onde as imagens ganham outros ritmos e camadas.

5.3.3.3 Sequência 3 – Qual é a verdade?



Imagem 9: Videoclipe *A Luta Continua*

A terceira sequência, que marca o início da performance de Tristany, começa com uma nuvem de fumaça que surge nesse cenário. Tristany é um artista musical e produtor cultural português de ascendência angolana que utiliza uma abordagem multidisciplinar em seu trabalho. Segundo o Unidigrazz, coletivo do qual o artista faz parte, “Tristany pinta com a voz, ilustrando a realidade por ele vivida através do seu olhar e do olhar das pessoas que o rodeiam. Olhos que falam sobre realidades inviabilizadas, marginalizadas e por vezes romantizadas”.[61]

Dessa névoa emergem personagens, gestos coreografados e figurinos que evocam divindades africanas. São gestos e presenças que se aproximam de um ritual. À medida que o artista canta, os

[61] Ver https://www.unidigrazz.com/detail/tristany-mundu/

movimentos de dança tornam-se mais pausados, acompanhando o ritmo contemplativo das imagens, que se desenrolam sobre um fundo negro. Essa atmosfera sugere uma reflexão sobre a condição do indivíduo submetido à discriminação, moldado pela colonização e forçado a ocupar uma posição subalternizada (Fanon, 1952/2008).

O *beat* "abranda" e a voz de Tristany entra em cena. Essa mudança no ritmo visual e sonoro inaugura outro tempo no vídeo: um tempo reflexivo, suspenso, em que as palavras são quase sussurros e os corpos, envoltos por fumaça e penumbra, parecem flutuar entre o visível e o invisível. A mise-en-scène se aproxima da visualidade das divindades africanas – sugerida por certos figurinos, tecidos e gestos – sem se tornar ilustrativa. A referência é intuída, nunca nomeada, e é justamente essa abertura que confere densidade simbólica à sequência.

À medida que canta, Tristany fala sobre um corpo que carrega marcas: da violência histórica, da colonização, do silenciamento. Sua presença em cena – ora isolada, ora cercada por outros corpos – sugere tanto um lamento coletivo quanto uma reivindicação de memória. Os versos interpretados por ele são especialmente densos. Num dos trechos mais marcantes, ouvimos: "Homem vende homem para tar bem, de onde homem vem, deixa homem sem história e corta raízes onde homem tem". O artista também discute o que chamamos de "armadilha da validação", explorando como as estruturas coloniais se perpetuam sob novas roupagens (Xullaji, em entrevista ao *Diário de Notícias*, 2024). Tristany denuncia esse ciclo ao afirmar durante a música que:

> Homem dono fica amigo, pois deixa homem mais vivo, pra poder tomar conta outra vez do espaço dele antigo. Homem agora dono, colabora com homem em nome da paz, homem tem remédios bons, que chegam para curar o que o homem fizera atrás.

Esse mecanismo se revela quando compreendemos que o neocolonialismo mantém a exploração e a subjugação disfarçadas de assistência. Como aponta Fanon (1952/2008, p. 95), a verdadeira transformação exige uma ação concreta para modificar as estruturas sociais. Tristany descreve essa continuidade da opressão como uma "agonia prolongada", retomando a reflexão de Fanon (1952/2018, p. 80) sobre a persistência dos sistemas de dominação colonial, que assumem novos formatos sem, no entanto, se desfazerem. Esse processo não apenas estrangula as expressões culturais, mas também contribui para a "mumificação do pensamento individual" (Fanon, 1952/2018, p. 80), pois, como o autor explica, "esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão" (Fanon, 1952/2018, p. 80).

No vídeo, essa sensação de asfixia é recriada visualmente: a fumaça que encobre os corpos, os movimentos lentos e repetitivos, o fundo escurecido. As danças se tornam gestos de memória, que operam menos pela representação direta e mais pela evocação sensível. Não se trata de ilustrar o conteúdo da letra, mas de tensionar os limites entre o que é visto e o que é sentido.

Ao longo da performance, há uma espécie de silêncio que se instala – não a ausência de som, mas um vazio simbólico, como se a imagem estivesse prestes a romper, a colapsar. A câmera desacelera ainda mais, os planos tornam-se contemplativos, e, finalmente, somos levados ao momento de encerramento do vídeo. A última frase da canção ecoa como pergunta e denúncia: "tu abres os livros de história... huuuuu... kual é a verdade?". Na cena final, Tristany e Xullaji se abraçam. O gesto é breve, mas profundamente simbólico. Não se trata apenas de um cumprimento ou uma celebração: é um reconhecimento mútuo dentro de uma trajetória coletiva. Um abraço que materializa o vínculo entre vozes que cantam, corpos que performam e histórias que continuam.

5.3.4 A cena coletiva na perspectiva de Xullaji

A trajetória de Xullaji está profundamente marcada pelas experiências familiares e territoriais (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Filho de migrantes cabo-verdianos que chegaram a Portugal antes do 25 de Abril, cresceu observando a precariedade que moldava a vida da a comunidade em que estava inserido (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Seus pais vieram de um meio rural e não faziam parte da elite cabo-verdiana, como ele mesmo explica. Ao falar sobre sua experiência de vida, e a de seus pais, ele diz: "minha experiência de vida é esta, apanhar um barco" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Xullaji fala durante a nossa entrevista sobre os porões de navio e os empregos nos setores mais invisíveis do trabalho urbano, como a construção civil e as limpezas, que não são apenas parte de uma memória familiar, mas tornam-se dispositivos fundamentais para a construção de sua visão crítica de mundo (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Desde cedo, trabalhou e circulou por espaços marcados pelas desigualdades. Ainda adolescente, encontrou no rap uma linguagem capaz de traduzir aquilo que vivia, sentia e observava (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A sua relação com a música não nasce de um projeto artístico previamente definido, mas de uma forma de expressar através da escrita e das rimas o que se passava à sua volta (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Xullaji trabalha desde os 13 anos. Quando criança, trabalhava durante as férias (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Com o tempo, ampliou sua atuação: passou por cursos técnicos, entrou à universidade como trabalhador-estudante e cursou Sociologia do Trabalho (Xullaji,

entrevista presencial, 2025). Tudo isso se fundiu num olhar atento para o cotidiano e para os modos de produção de conhecimento que partem da escuta e da rua (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Como ele próprio afirma, sua relação com a Sociologia nunca esteve dissociada da arte, funcionando mais como uma metodologia do que como uma profissão convencional: "eu não usei a Sociologia para ser um sociólogo de gabinete, um sociólogo de investigação, mas mais como a minha própria metodologia. Eu digo que sou sociólogo de café e sociólogo de rua porque fico a ouvir as pessoas, e é muito disso que se constrói a minha música" (Xullaji, 2025). Essa escuta atenta, somada à leitura e investigação constantes, transforma-se em um processo artístico que transita entre a música, o vídeo e o teatro (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para o artista, sua criação é um espaço onde inquietações pessoais e coletivas se cruzam (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

O Hip Hop aparece na sua vida como revelação e resposta (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Em meio a um ambiente onde a música africana, sobretudo a cabo-verdiana e angolana, circulava intensamente – seja nos discos do pai, nos bailes comunitários ou nas cassetes trazidas por parentes da diáspora –, o rap surge como algo capaz de nomear experiências do gueto e da exclusão (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Mesmo sendo produzido do outro lado do Atlântico, havia ali uma identificação imediata, pois ressoava com as realidades da Margem Sul de Lisboa (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

A partir desse encontro, Xullaji começa a experimentar a linguagem do rap e a se reconhecer como rapper. Ao contrário do que se poderia esperar de uma trajetória artística institucionalizada, Xullaji foi compondo sua prática a partir da escuta, da experimentação e do acúmulo de vivências (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Sampleava o que tinha por perto: discos antigos, cassetes que foi ganhando e memórias sonoras. A produção musical sempre esteve associada a uma ética própria: fazer com os meios disponíveis e com consciência estética e política (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Essa ética o afastou do chamado "*mainstream* do Hip Hop português" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O que para alguns era ruído ou imperfeição técnica, para ele era invenção, era política, era estilo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Além disso, sua musicalidade incorpora elementos do reggae, do dub, do tecno de Detroit e de outras referências, reconhecendo essas expressões como irmãs do Hip Hop, todas nascidas em contextos urbanos de exclusão e luta (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

A atuação de Xullaji vai muito além da cena musical (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Desde cedo, envolveu-se em coletivos e associações, buscando construir espaços de partilha, criação e formação política (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Fundou a Khapaz – Associação Cultural de Jovens Afro-descendentes, primeira associação em Portugal a se declarar afrodescendente no próprio nome, e

está entre os militantes da Plataforma Gueto (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para Xullaji, esses espaços representam formas de ocupar a rua, de reorganizar o cotidiano, de ampliar a presença periférica na cena cultural (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O artista explica que a militância não se dá apenas nos grandes gestos, mas na escolha de permanecer, de ensinar, de devolver à comunidade o que dela se recebe (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Em seus relatos, observa-se um esforço contínuo para desviar da lógica do herói solitário e valorizar o fazer coletivo, insurgente, que se constrói na base da comunidade (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Sobre o trabalho comunitário, Xullaji afirma seu compromisso em realizá-lo por toda a vida (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Segundo o artista: "eu acho que nós temos esse dever. Há uma circularidade nisso. Eu preciso devolver à comunidade o que ela me deu" (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Xullaji explica essa circularidade através da reciprocidade. Como exemplo, cita o trabalho que realiza com a juventude e senhores mais velhos nos estúdio comunitário em Setúbal, onde dá aulas de produção musical (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Sobre esse trabalho, Xullaji afirma que: "eu estudo sempre a aprender, eu estou sempre a escutar, então é recíproco. Ainda há muito trabalho a se fazer" (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

O teatro, a fotografia e o design de som tornam-se também meios de enunciar a política (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Inspirado no Teatro do Oprimido e nas pedagogias críticas, como o trabalho de Augusto Boal, Xullaji pensa a arte como espaço de escuta e de invenção coletiva (Xullaji, entrevista presencial, 2025). No grupo *Pele Negra, Máscaras Negras*, suas peças teatrais, em crioulo cabo-verdiano, abordam temas como a habitação, o trabalho doméstico, a violência policial e a gentrificação (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A cena é lugar de denúncia, mas também de criação de sentido (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Os projetos artísticos de Xullaji inscrevem-se numa lógica explicitamente interventiva e política, na qual a criação estética é inseparável da crítica social (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Entre as faixas que compõem o projeto *Prétu*, além de *A Luta Continua*, destacam-se *Waters*, *Fidju Maria*, *Bran Bran* e *A Morna dum Desgrasode* (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para cada uma delas, existe a proposta de um videoclipe. Contudo, mais do que meros complementos visuais, essas produções audiovisuais são concebidas pelo artista como atos de resistência (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Em um cenário em que o *mainstream* reproduz a estética de um "regime imperialista, colonial e capitalista", os vídeos de Xullaji procuram abrir espaço para outros olhares – não moldados pelo luxo, pelo fetiche das marcas ou pelo consumo desenfreado (Xullaji, entrevista presencial, 2025). "A maioria dos videoclipes agora é sobre se tu tens Louis Vuitton, ouro, isto, motas, carro", critica (Xullaji, entrevista

presencial, 2025). Contra essa lógica, sua urgência era construir imagens despojadas desses signos, deslocando o foco para outras narrativas, outros corpos e outras formas de existir no mundo: “A minha necessidade era numa imagem completamente esvaziada disso tudo. Pobre. Estás a ver? Mas cheia de referencial cultural ou referencial social” (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Xullaji critica a forma como a maioria dos videoclipes atuais, especialmente no Hip Hop, reproduz uma estética colonizada, cheia de signos de riqueza e consumo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para ele, “os nossos videoclipes foram colonizados pelas grandes empresas”, transformando-se em “spots publicitários de todo o capitalismo, de todo o imperialismo” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Esse processo reflete um “shift ideológico brutal”, onde a imagem valida permanentemente o opressor, reforçando a ideia de que o valor de alguém está no que possui (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Uma alternativa seria “despir os nossos videoclipes do white gaze”, ou seja, parar de construir imagens baseadas no que o olhar branco espera ver (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O artista questiona a padronização dos imaginários negros a partir de referências afro-americanas ou afro-brasileiras, defendendo a necessidade de criar novas perspectivas (Xullaji, entrevista presencial, 2025). No Hip Hop dos anos 80 e 90, os videoclipes mostravam a coletividade, mas hoje, “a câmara circula sobre o indivíduo que conseguiu subir”, reforçando um imaginário individualista e competitivo, explica (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Além disso, Xullaji aponta como a estética atual reforça padrões coloniais de beleza e status, onde “a mulher num videoclipe é um objeto que tu pões ao lado do teu carro”, reduzida ao mesmo valor de um acessório de luxo (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Para Xullaji, é urgente repensar essas narrativas e buscar uma “descolonização estética” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Ele propõe um retorno a videoclipes esvaziados de símbolos capitalistas e questiona: “porque é que os nossos vídeos têm que todos ser como se pensou o videoclipe nos Estados Unidos da América?” (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O artista reconhece que essa desconstrução não é fácil, pois “nós já estamos bué de colonizados também, na nossa alma, no nosso inconsciente”, mas acredita que esse é um processo necessário (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Seu próprio trabalho *Prétu* surge dessa busca por novas imagens e significados.

Entre os muitos suportes com os quais trabalha, o videoclipe ocupa um lugar privilegiado (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A linguagem audiovisual permite articular música, imagem, gesto e performance de forma a condensar narrativas complexas, não lineares, mas profundamente articuladas ao cotidiano (Soares, 2009). No seu processo criativo, a imagem não é ilustrativa: ela participa da construção do pensamento (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Xullaji expressa uma crítica contundente ao uso contemporâneo da palavra “ativismo”, que, segundo ele, se tornou um rótulo associado à profissionalização e à superficialidade (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para o artista, a prática acabou transformada em uma espécie de marca pessoal ou produto a ser consumido nas redes sociais, dentro de uma “economia da atenção” que privilegia a performance e o engajamento midiático em detrimento de transformações reais nas comunidades (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Contra essa lógica, ele reivindica o termo “militância”, ressaltando o valor do trabalho coletivo cotidiano, marcado por dificuldades, derrotas e pouca visibilidade, mas capaz de produzir mudanças concretas e duradouras (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Nessa mesma direção, Xullaji aponta para a confusão entre visibilidade e poder: “não estamos a ter poder nenhum. Visibilidade toda a gente tem”, critica, ao destacar a fragilidade das dinâmicas digitais (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Embora reconheça o alcance das plataformas, ele considera que as discussões nelas travadas frequentemente “se quebram no vazio”, sem continuidade política (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A denúncia online, isoladamente, não constitui um ato político e a mobilização virtual, como enfatiza, não substitui o processo político de base (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Sobre as desigualdades e o papel do ativismo, Xullaji enfatiza a urgência de uma articulação entre os diferentes grupos da esquerda, mesmo diante das tensões e divergências que possam surgir (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Para o artista, as divisões internas e o isolamento das lutas identitárias fragilizam a resistência coletiva, abrindo espaço para que a direita explore essas fissuras em benefício próprio (Xullaji, entrevista presencial, 2025). A união, defende o artista, precisa ser construída no cotidiano, na base, por meio da escuta e do diálogo com todos – inclusive com aqueles que pensam de forma contrária –, pois é nesse encontro que se encontra a realidade das pessoas comuns (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

Esse processo, porém, é árduo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). De acordo com Xullaji, o trabalho de base demanda paciência, persistência e disposição para enfrentar resistências e fracassos, ao contrário das ações midiáticas e pontuais que circulam nas redes e que, embora visíveis, têm pouco impacto efetivo (Xullaji, entrevista presencial, 2025). O ativismo que Xullaji propõe é aquele que rompe as bolhas digitais e se inscreve nos espaços concretos onde a vida se desenrola, fortalecendo vínculos comunitários e consciência crítica em uma sociedade marcada pela fragmentação (Xullaji, entrevista presencial, 2025).

O artista reconhece as dificuldades inerentes ao diálogo entre grupos distintos, já que cada um possui interesses próprios (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Ainda assim, insiste na necessidade de

criar pontos de encontro (Xullaji, entrevista presencial, 2025). Essa reflexão aproxima-se do debate de Hall (1992/2006), quando problematiza a ideia de identidades fixas e aponta para a multiplicidade e a instabilidade das formações identitárias contemporâneas. Ao mesmo tempo, encontra ressonância em Bhabha (1998), ao sublinhar que, mesmo diante de experiências comuns de discriminação, o encontro entre diferentes grupos não assegura, por si só, um entendimento mútuo. O verdadeiro desafio está em criar um espaço compartilhado de debate, capaz de articular singularidades sem neutralizar as contradições que as atravessam (Martins, 2025; Xullaji, entrevista presencial, 2025).

5.4 *Etnocídio* (2023) – Brisa Flow

5.4.1 Brisa Flow: arte e resistência em Abya Yala

Brisa de la Cordillera Collío Inzunza, conhecida artisticamente como Brisa Flow, nasceu em Minas Gerais (Brasil). Filha de artesãos araucanos, carrega em sua trajetória as marcas da migração e da resistência: seus pais deixaram o Chile nos primeiros anos da ditadura de Pinochet, passaram brevemente pela Argentina e se estabeleceram em Sabará, em Minas Gerais. De ascendência Mapuche, povo originário do sul do Chile e do sudoeste da Argentina, recebeu o nome em homenagem à Cordilheira dos Andes, símbolo geográfico e cultural de força na América Latina. Licenciada em Música, Brisa também atua na interseção entre arte e educação.

Brisa Flow se apresenta como uma artista "mapurbe marrona que mistura seu rap com cantos ancestrais, jazz, eletrônico e neo/soul" (Brisa Flow, s.d.).[62] Sua atuação é transdisciplinar, atravessando música, performance, pesquisa e ensino, em um trabalho que articula saberes e linguagens. Em seu site oficial, afirma que "constrói arte a partir da vivência de seu corpo no mundo" e que sua música é "um encontro com as energias da Terra", elaborando estéticas que entrelaçam memórias e futuros originários a partir da prática e da pesquisa do canto (Brisa Flow, s.d.).

Sua inserção no movimento Hip Hop ocorreu em Belo Horizonte, quando passou a frequentar o Duelo de MC's, evento de rap realizado no viaduto Santa Tereza, dedicado às batalhas de rima. Foi nesse contexto que surgiu o nome artístico Brisa Flow, inspirado pela relação entre improviso e conexão espiritual: "eu me conecto com a música interior e eu faço o verso que vai surgindo de fluxo. Por isso que é Brisa Flow, porque eu briso no flow do fluxo" (Warmís, s.d.).[63] No rap, "flow" designa a forma como

[62] Brisa Flow. (n.d.). *Sobre*. Accessed May 10, 2025. https://www.brisaflow.com/about-5
[63] Ver https://warmis.org/artigos/resistencia-nao-domesticada-brisa-flow

palavras e rimas se encaixam no ritmo; para Brisa, esse fluxo é também espiritual, político e ancestral (Brisa Flow, s.d.).

A articulação entre arte e ancestralidade é considerada como central em suas obras, explica Brisa em entrevista ao *Descolonizarte*. A artista afirma que: "contar as vitórias e falar desses parentes que estão na luta há muito tempo é uma forma da gente trazer essa força" (Brisa, em entrevista ao *Warmís,* s.d.). Atualmente, Brisa investiga e defende "a música indígena contemporânea, a arte dos povos originários e o rap como ferramentas necessárias para combater o epistemicídio", como explica em seu website (Brisa Flow, s.d.). Ao se especializar na área de arte-educação, a artista afirma um projeto político que confronta "o apagamento, a desvalorização e/ou negação de culturas e saberes ancestrais" (Brisa Flow, s.d.).

O legado mapuche, como sublinha o *Descolonizarte*, segue vivo na resistência latino-americana (Brisa, em entrevista ao *Warmís,* s.d.). Em outubro de 2019, a bandeira mapuche foi erguida em protestos no Chile contra o governo de Sebastián Piñera, ao lado da derrubada de estátuas de colonizadores (Susana Hilgado, 2019). Esses atos evocam o passado de insurreições populares, como a Guerra de Arauco (1550), em que os mapuches protagonizaram a resistência indígena frente à colonização espanhola.[64]

Os mapuches protagonizaram "capítulos importantes da história da América Latina", resistindo por mais de 300 anos à invasão europeia, atuando na formação dos sindicatos no Chile e resistindo ativamente durante a ditadura militar (1973–1990). O termo "marichiweu", que significa "dez vezes venceremos", é citado pela artista como expressão dessa continuidade de luta dos povos originários (Brisa, em entrevista ao *Warmís,* s.d.). A trajetória de sua família está entrelaçada a alguns destes eventos históricos. Seus pais deixaram Santiago com Brisa ainda no ventre de sua mãe. Sobre os primeiros anos do golpe que seus pais presenciaram, a artista revelou que "minha mãe estava assustada porque ela morava em uma república com vários estudantes e era mais envolvida no movimento estudantil. Meu pai não, mas o meu pai tem o fenótipo indígena mais marcado" (Brisa, em entrevista ao *Warmís,* s.d.).

Brisa Flow expressa de maneira clara como o rap foi um dos espaços nos quais ela encontrou acolhimento para sua identidade indígena (Brisa, em entrevista ao *Itaú Cultural*, 2019). Em entrevista, a artista revela que: "eu sinto que o rap me abraçou muito. A cultura negra no Brasil me abraçou muito" (Lays, 2019). Isso reflete uma importante característica do rap como um espaço cultural de resistência,

[64] Sobre os protestos que aconteceram no Chile em 2019, podemos destacar a foto que se tornou "viral" nas redes sociais e que marcou os protestos, feita pela atriz chilena Susana Hilgado. Na imagem, vemos um manifestante com a bandeira do povo Mapuche no topo de uma estátua militar (BBC News Brasil, 2019). Ver a foto e postagem originais em: Susana Hilgado (@su_hilgado). *2019. Año histórico en mi corazón e en el corazón de la mayoría de los chilenos*. [Photo]. https://www.instagram.com/p/B66GSS2l7F-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

especialmente para aquelas identidades que têm sido marginalizadas ou silenciadas (Nardini, 2018). No entanto, é crucial destacar que, para Brisa, essa recepção não se limita a apenas uma conexão com a cultura negra Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). A artista também vê o Hip Hop como uma plataforma em que pode se expressar e afirmar sua identidade ameríndia, ampliando o debate sobre as questões de raça, gênero e pertencimento (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022)

Além disso, Brisa associa a música ao território, entendendo a arte como uma forma de relação entre o corpo e o espaço que ocupa, e também uma maneira de afirmar a presença e a importância das culturas indígenas (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). Sua prática artística se configura como uma articulação entre corpo, memória e território, onde cada canção e cada performance tornam-se uma afirmação de existência e de resistência contra o apagamento cultural (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). A música, para Brisa, é um veículo para essa memória ancestral, uma ferramenta para reverter o processo de epistemicídio e devolver às populações indígenas o reconhecimento de suas culturas e saberes (Brisa Flow, s.d.).

5.4.2 *Janequeo*: fluxo, memória e invenção sonora

Lançado em 2022, *Janequeo* é o terceiro álbum de estúdio da rapper, produtora e educadora musical Brisa Flow. “Repleto de sentimento”, o disco carrega o nome de uma figura histórica marcante do povo Mapuche: a guerreira Janequeo, que liderou tropas na resistência à invasão espanhola durante a Guerra de Arauco (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). A escolha do nome pode ser lida como um gesto político, estético e afetivo, que convoca a ancestralidade como força criadora. Entre os sentimentos que moveram Brisa Flow na criação do álbum, destacam-se o amor e a coragem. Em entrevista ao TMDQA!, a artista afirmou: “pra amar e pra fazer arte em Abya Yala é preciso coragem” (Hermógenes, 2022).[65]

A expressão *Abya Yala*, originária da língua do povo Kuna, aparece com frequência nas falas e composições de Brisa. Traduzida como “Terra Viva” ou “Terra Madura”, é adotada por diversos povos originários para nomear este território sem recorrer às divisões impostas pela colonização. Como define o próprio TMDQA!, trata-se de uma maneira de se referir à América com dignidade e pertencimento, rompendo as fronteiras coloniais.

Nesse sentido, *Janequeo* não se apresenta apenas como um disco de denúncia, mas como um exercício de composição estética que ativa memórias, sonoridades e linguagens ancestrais a partir da

[65] Ver https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2022/06/03/brisa-flow-janequeo-entrevista/

experiência vivida, da experimentação artística e do engajamento político com a luta anticolonial (Gilroy, 1993/2001; Barros, 2024). Sobre o álbum, Brisa revela que:

> Esse disco é sobre narrativas que não sejam só violência e empobrecimento que, infelizmente, é o que nos rodeia. É uma obra para que consigamos ter um pouco de esperança no afeto e na força que nós temos. Acredito que as narrativas das guerreiras não foram contadas justamente para nos enfraquecer, para que nós não tivéssemos referências. Então é um álbum para que tenhamos referência de amor, de coragem e de autonomia, também dentro da indústria musical. (Hermógenes, 2022)

Brisa expressa um sentimento que também ressoa no trabalho de Xullaji em *Prétu*: o desejo de misturar ritmos e sonoridades que, para quem não está aberto à diferença, podem parecer incompatíveis (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). Mas é justamente no encontro entre essas camadas – de memória, afeto e ativismo – que algo novo se forma, impulsionado pela força criadora da ancestralidade (Svirsky, 2010). Ambos os artistas evocam continentes marcados por fronteiras impostas por Estados nascidos da colonização – limites que ignoraram, e em certa medida ainda ignoram, os territórios e os modos de vida dos povos originários que habitavam essas terras muito antes da chegada dos colonizadores. Sobre as composições sonoras de seu álbum, Brisa revela que:

> Em Janequeo, me atrevi a buscar sonoridades que muitas vezes foram consideradas complexas de se misturar. Eu sou conhecida por fazer música tecendo meus versos com outras musicalidades e sempre vou trazendo outras vertentes da música eletrônica. (Hermógenes, 2022)

A proposta estética do disco também rompe com a rigidez de categorias musicais. Brisa mistura rap, reggaeton, drill, trap, R&B, house e música eletrônica, criando o que ela chama de "vertentes que transitam" (Hermógenes, 2022). Essa busca por uma escuta mais aberta a fusões e atravessamentos, ressoa também ressoa com a proposta de artistas como Xullaji, especialmente em *Prétu*, projeto que também desafia as segmentações convencionais da indústria fonográfica e propõe novas formas de fazer arte e política. Em ambas as obras, a experimentação sonora aparece como possibilidade de ativar memórias – de corpos, territórios, línguas, ritmos – silenciadas pelo colonialismo e pela homogeneização cultural.

Janequeo também se destaca pelo uso de diferentes línguas como dispositivos de memória e identidade (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). As primeiras faixas do disco, como *Cerquita* e *Besitos*, trazem o espanhol em destaque. Em *Making Luv*, o inglês aparece no refrão (Brisa, em entrevista

ao *TMDQA!*, 2022). Ao longo do álbum, também há passagens em português e em Mapudungun – a língua dos mapuches. Como explica a própria Brisa, essa escolha não é apenas estética ou comercial, mas fruto de sua trajetória pessoal e da herança transcultural com que cresceu (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). Essa articulação linguística foi respeitada inclusive na distribuição do álbum, que contou com a inclusão do Mapudungun como língua nas plataformas digitais (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). Sobre essa iniciativa, a artista explica que: "é um respeito e uma continuidade ao caminho de meus ancestrais. Estamos caminhando para uma retomada das línguas originárias em nosso continente. Para um povo a língua é a continuidade de sua cultura e conhecimento" (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022).

Essas camadas de complexidade linguística e simbólica se encontram na faixa *Etnocídio*, uma das mais impactantes do álbum (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). Com a participação de Ian Wapichana, a canção faz reflexões profundas sobre o genocídio dos povos indígenas no Brasil e em outros países da América Latina (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023). A escolha do termo "etnocídio" em lugar de "genocídio" é relevante por evidenciar que o extermínio não é apenas físico, mas também cultural, linguístico e simbólico (Langoni, 2022). A presença de Ian, artista indígena que também atua como educador e ativista, reforça o compromisso do disco com a construção de uma memória viva e insurgente, que não se deixa capturar pela lógica da dor absoluta, mas que a transforma em força de criação e reexistência (UFMG, *Espaço do Conhecimento*, n.d).

5.4.3 *Etnocídio:* estética e luta contra o Marco Temporal

A faixa *Etnocídio*, do álbum *Janequeo* (2022), emerge como ponto central da interação entre estética e política no projeto da artista (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023). O termo que lhe dá nome refere-se ao processo sistemático de destruição de uma cultura (Langoni, 2022). A obra se compromete com a memória, a ancestralidade indígena e a crítica à colonialidade do poder (Quijano, 2000/2019). A canção sintetiza esse percurso ao conjugar bases de rap com atmosferas ritualísticas, evocando a espiritualidade como força de enfrentamento e cura, como a própria artista explica no decorrer da letra de música.

Lançado durante o Acampamento Terra Livre (ATL) de 2023, o videoclipe da música *Etnocídio* é descrito por Brisa Flow como um "registro histórico" das manifestações dos povos indígenas no Brasil

(Correa, 2023).[66] Com imagens captadas por Ian Wapichana, Brisa Flow e Tayná Sampaio em diferentes manifestações do movimento indígena – realizadas em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente nos ATL de 2020 e 2021 – o videoclipe denuncia as ameaças representadas pela Lei n.º 14.701/2023, proposta legislativa que busca limitar o direito à demarcação de terras indígenas apenas àquelas sob posse ou disputa desde a Constituição Federal de 1988 (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023). Mais do que documentar protestos, o videoclipe afirma a continuidade da luta e da presença dos povos originários, ecoando falas, corpos e rituais de diferentes etnias que resistem ao etnocídio colonial e defendem o direito à terra e ao bem viver (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023).

É importante destacar que a Lei n.º 14.701/2023 foi promulgada como reação à decisão do Supremo Tribunal Federal (STF), que declarou a inconstitucionalidade da tese do Marco Temporal (Supremo Tribunal Federal, 2021). Tal interpretação se mostra incompatível com o artigo 231 da Constituição Federal de 1988, que reconhece os direitos originários dos povos indígenas sobre suas terras tradicionais e impõe ao Estado a obrigação de demarcá-las e protegê-las. Ao condicionar o reconhecimento desses territórios à ocupação em 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição, o Marco Temporal desconsidera as violências históricas, os processos de expulsão e as remoções forçadas sofridas por inúmeras comunidades, ferindo o princípio da posse imemorial e a própria noção de justiça histórica. Para o Ministro Luiz Edson Fachin, a definição da posse deve ter como critério a tradicionalidade da ocupação, e não um marco cronológico arbitrário, sob pena de autorizar um "etnocídio cultural" ao negar às comunidades indígenas o direito à identidade e à diferença, fundamentos do pluralismo político garantido pela Constituição (Supremo Tribunal Federal, 2021).

Desde a sanção da Lei, representantes da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib), da Rede Solidariedade e de partidos como o PSOL têm se mobilizado para que o texto seja revisto, defendendo a revogação do Marco Temporal e a definição de critérios mais justos para a demarcação de terras (Café da Manhã, podcast de notícias da *Folha de S. Paulo,* 2021; 2023). Segundo Garcez (2024), além de inconstitucional, a Lei n.º 14.701/2023 introduziu barreiras concretas ao acesso dos povos originários a seus direitos territoriais. Promulgada em 28 de dezembro de 2023, a legislação teve efeitos imediatos:

[66] Ver https://www.estadao.com.br/emais/gente/brisa-flow-traz-resistencia-indigena-em-clipe-contra-o-marco-temporal-um-registro-historico/?srsltid=AfmBOorzrVTrCcmacn-j9IPaQo-rI6mAriLLRZ0w2gnjlxbnSvmL8NIm

> Dificultou os processos demarcatórios das terras indígenas que estavam em curso, fragilizou o trabalho de órgãos ligados à pauta indígena (como a Fundação Nacional dos Povos Indígenas – Funai), permitiu o despejo de comunidades e a anulação de demarcações realizadas nos anos anteriores. (Garcez, 2024)

Garcez (2024) também ressalta que a promulgação da Lei agravou o "clima de terror" vivido pelas comunidades indígenas, intensificando os conflitos. Ainda de acordo com Garcez (2024), "o Marco Temporal é mais uma das várias ferramentas que o agronegócio utiliza para invadir e saquear os territórios indígenas, colocando a exploração predatória dos recursos naturais à frente da manutenção da vida e dos interesses da coletividade" (Garcez, ao *Greenpeace Brasil*, 2024). Esse cenário se reflete na escalada da violência em diversas regiões do país, como exemplifica o assassinato de Neri da Silva, jovem de 22 anos morto durante uma ação da Polícia Militar contra uma comunidade localizada na Terra Indígena Ñanderu Marangatu, no Mato Grosso do Sul. Jorge Eduardo Dantas, "porta-voz" da Frente dos Povos Indígenas do Greenpeace Brasil, explica que:

> Essa lei existe porque há um grupo grande e poderoso no Congresso Nacional quer impedir a demarcação das Terras Indígenas e quer abrir os territórios que já existem para a exploração econômica. Fazendeiros, garimpeiros e grandes mineradoras nunca deixaram de cobiçar os territórios originários. A Lei 14.701 é mais um ataque aos direitos dos povos indígenas e mais uma mostra de como o agronegócio pensa primeiro em seus interesses econômicos e só depois na conservação dos recursos naturais e na sobrevivência dos povos indígenas de todo o País. (Garcez, 2024)

A resistência contra o Marco Temporal continua e suas lideranças seguem lutando pela defesa dos territórios. Em abril de 2025, ano em que o Brasil vai sediar a COP30 – 30ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima – milhares de indígenas marcharam do Acampamento Terra Livre ao Congresso para reivindicar seus direitos, exigindo respeito ao futuro de seus territórios, com o lema "Nosso futuro não está à venda" (Apib, 2025). De acordo com Dinamam Tuxá, coordenador executivo da Apib, "nós, povos indígenas, seguimos em luta para que a Constituição seja respeitada. Isso passa pela garantia e implementação de nossos direitos, pelo respeito às instituições e pela escuta ao movimento indígena. Só assim poderemos fortalecer, de fato, a democracia brasileira" (Apib, 2025).

Em entrevista ao *Estadão*, Brisa Flow destacou a importância de registrar as mobilizações indígenas, afirmando que "infelizmente, não tem no Brasil, principalmente na parte educativa, registros das movimentações dos guerreiros indígenas" (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023). Esse vazio documental contribui para a construção de uma narrativa que invisibiliza a luta indígena, reforçando a

ideia de que “essa luta nunca existiu” (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023). De acordo com o próprio texto que acompanha a postagem do videoclipe no canal oficial da artista no YouTube, “a obra é dedicada à memória dos que tombaram na defesa de Pachamama”.[67] A artista invoca o conceito de Pachamama em sua obra como símbolo de resistência e conexão ancestral (Moreira, 2022). Em entrevista ao portal *Baixo Centro*, ela destaca que a luta dos povos originários por território é essencial para a preservação da vida e da cultura:

> Em nosso continente, os povos originários lutam e reivindicam terra para continuar suas vidas e cultura. Sem terra, não tem comunidade, não tem língua, não tem comida, não tem saúde, não tem moradia nem tem como criar nossos filhos sem bem-viver. (Moreira, 2022)[68]

Esse entendimento de Pachamama como a Mãe Terra reflete uma visão de mundo onde a terra é um ser vivo, fonte de vida e espiritualidade, e não apenas um recurso a ser explorado (Moreira, 2022). Brisa Flow incorpora essa perspectiva em sua música e ativismo, promovendo a valorização dos modos de viver dos povos indígenas e a luta por justiça ambiental e territorial (Moreira, 2022). Em *Etnocídio*, Brisa reforça a importância da conexão com a terra e a resistência contra as ameaças aos direitos dos povos originários (Brisa, em entrevista ao *Estadão*, 2023).

A artista também aborda a relação entre a perda de territórios e a preservação da cultura. Ao *Estadão* Brisa Flow explica que, à medida que as violências territoriais se intensificam, há um processo de “epistemicídio, etnocídio, morte das etnias e a morte da língua”, que resulta na “morte do acesso à nossa cultura” (Correa, 2023). Nesse contexto, a música e a arte tornam-se meios de resistência e afirmação da identidade, permitindo que as gerações atuais e futuras tenham acesso às tradições e saberes dos povos originários. O videoclipe de *Etnocídio* se inicia com uma contundente declaração que questiona o que seria o Marco Temporal, já que essa teoria ignora que todo o território da América é terra indígena.

A frase, que sintetiza a crítica à lógica excludente do Marco Temporal, reposiciona a discussão territorial dentro de uma perspectiva ancestral e continental, desafiando as fronteiras impostas pelo colonialismo. Ao abrir o videoclipe com essa fala, os artistas envolvidos em seu processo de criação enfatizam a centralidade do discurso na denúncia do etnocídio em curso e explicita o propósito da obra como registro histórico e político. Diante da continuidade das ameaças, o lançamento do videoclipe se

[67] Ver https://youtu.be/UyE9JR2A4_4?si=rIoItJCF5jWTYeKx
[68] Ver https://baixocentro.com/sexta-sei-brisaflow/

torna um gesto de afirmação da memória e da resistência dos povos originários, um processo ainda não encerrado.

Dirigido por Tayná Sampaio, o videoclipe conta com imagens captadas por ela, Brisa e Ian. As vozes que compõem a obra, tanto a fala gravada em uma das manifestações, quanto as rimas e os cantos de Brisa e Ian, articulam uma denúncia coletiva do etnocídio em curso e invocam a memória dos que lutaram e seguem lutando por Pachamama. A câmera, muitas vezes em movimento, acompanha os passos, os cantos, os gritos e os rituais – signos que não são apenas parte de uma "identidade", mas estratégias de sobrevivência e retomada. A arte é utilizada como ferramenta estética e política. De acordo com Brisa: "as imagens, signos e linguagens fazem parte da formação do imaginário das pessoas, então penso como a arte pode ser uma ferramenta estética para quebrar estereótipos e transformar nós mesmos e a comunidade em prol do bem viver" (Brisa, em entrevista ao *Papel Pop*, 2023). O bem viver, aqui, é horizonte coletivo e força ancestral.

A participação de Ian Wapichana na música é central para essa construção. Compositor, músico e produtor audiovisual, Ian é do povo Wapichana e, como Brisa, atua na interseção entre sonoridade indígena e rap, fazendo da música um campo de resistência e invenção. De acordo com o projeto "Povos Indígenas na Internet", da Universidade Federal de Minas Gerais, o trabalho do artista desafia os limites estreitos do que o imaginário branco espera da arte indígena. Nas palavras do portal: "Ian, com seu trabalho, nos leva a refletir que os limites dos tipos de vozes, melodias e batidas que povos originários podem fazer não cabem no imaginário dos brancos" (UFMG).[69]

O videoclipe de *Etnocídio* possui uma dimensão política muito forte, ao apresentar imagens gravadas durante manifestações em que os povos indígenas reivindicam os seus direitos no Brasil. Com cenas captadas durante os acampamentos, sua realização evidencia a resistência dos povos originários diante do desmonte das políticas de proteção territorial, especialmente durante o governo de Jair Bolsonaro. As imagens, em preto e branco, entrelaçadas com *takes* da própria artista e de Ian Wapichana, constroem uma narrativa visual que amplia o alcance da faixa. Trata-se de uma convocatória à escuta das lutas silenciadas, mas também uma denúncia urgente da continuidade da colonialidade do poder.

Hall (1990/2003) nos lembra que as práticas culturais são espaços de luta por representação. *Etnocídio* é um videoclipe que registra a luta pelo direito de existir – envolvendo vidas e modos de viver em territórios sagrados. Na letra da música, Brisa Flow também reinscreve a memória no presente, conectando pontos do passado com os tempos atuais. É pertinente ressaltar que a construção sonora

[69] UFMG. (n.d.). *Povos indígenas na internet*. Espaço do Conhecimento. https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/povos-indigenas-na-internet/

da faixa acompanha esse processo. A transição da leveza meditativa da parte em que Brisa começa a cantar para o peso percussivo da música marca simbolicamente o deslocamento para o enfrentamento.

Etnocídio não se configura apenas como uma faixa de denúncia, mas como um manifesto. A obra atua na interseção entre arte, ativismo e ancestralidade, convocando o ouvinte a uma escuta atenta, sensível e politicamente situada (Mbembe, 2001; Cabecinhas, 2022). Nesse processo, a canção mobiliza o que Gutman e Wüstenberg (2022) identificam como estratégias articuladas a partir da memória, em que narrativas silenciadas são rearticuladas para reivindicar presença e legitimidade no espaço público. Ao transformar o som em território, Brisa Flow reinscreve a música como lugar de memória, disputa e reexistência.

Ao *Estadão*, Brisa Flow declara que "estamos aqui lutando pelo futuro e o futuro é indígena", reforçando a dimensão propositiva de sua prática, que não se limita à denúncia, mas projeta futuros possíveis enraizados na ancestralidade (Correa, 2023). O videoclipe de *Etnocídio* pode ser compreendido, portanto, como uma obra artística central não apenas na trajetória da artista, mas também no movimento dos povos originários no Brasil. Nessa perspectiva, configura-se como um documento histórico e político que simboliza a resistência contínua e a luta por representatividade, atuando no sentido descrito por Svirsky (2010), para quem a arte engajada abre fissuras no *status quo* ao deslocar sensibilidades e tensionar formas instituídas de poder. A seguir, apresentamos uma análise do videoclipe, destacando aspectos de sua construção estética e política.

5.4.3.1 Sequência 1 – Corpos em prece, vozes em luta



Imagem 10: Videoclipe *Etnocídio*

Como explicado anteriormente, o videoclipe *Etnocídio* tem início com a gravação de uma fala feita durante uma manifestação. Enquanto ouvimos o discurso, vemos pessoas agachadas e ajoelhadas no chão, reunidas ao redor de uma faixa de protesto, cercando-a com velas. As mãos que acendem essas velas também são mostradas em detalhe. A cera de uma vela, que escorre diretamente sobre o chão de concreto, serve de base para fixar outras ao redor da faixa. Esse gesto, embora simples, pode ser compreendido como um ato simbólico que, aos poucos, ganha densidade e potência coletiva. Uma única vela acesa se transforma em parte de um conjunto luminoso, composto por milhares de outras, que iluminam e sustentam o protesto. Durante a fala que dá início ao videoclipe, ouvimos uma liderança indígena fazendo o seguinte questionamento:

> Expliquem de novo para a população que nós somos contra o Marco Temporal, não por uma questão abstrata, mas o que é o Marco Temporal? O Marco Temporal diz que só tem direito à demarcação da terra indígena quem estava na terra até 1988. Ora, que terra indígena é essa? Ao que nós sabemos, todo o território da América, do Sul da Argentina ao Norte do Canadá, é terra indígena.

A música só começa depois desse trecho que insere de forma direta o contexto político no qual o videoclipe está situado: a resistência indígena frente à tentativa de institucionalização do Marco Temporal, proposta que ameaça os direitos territoriais dos povos originários no Brasil. A denúncia se dá de maneira clara, mas não isolada: é acompanhada por uma construção imagética que aprofunda e complexifica esse gesto de resistência. As velas podem simbolizar o luto por todos aqueles que deram sua vida lutando por Pachamama.

Na composição da primeira cena, a câmera realiza planos de detalhe que destacam o fogo e a cera derretida, sugerindo continuidade, persistência e um fazer coletivo que se transmite de uma mão à outra. Esse fogo não é apenas simbólico: ele é a base sobre a qual novas velas são fixadas, quase como um chão de luta que se refaz a cada gesto. Logo depois, o enquadramento se abre para um plano mais conjunto. A câmera aponta para o chão, onde várias pessoas se agacham em volta da faixa, em um gesto coletivo que remete à prece. A faixa é explícita: “STF nosso futuro está em suas mãos. Direito originário sim! Marco temporal não”. A presença dessas palavras tensiona diretamente o Estado e dialoga com a posição do Ministro Luiz Edson Fachin, para quem limitar a posse das terras ao marco temporal significaria autorizar um “etnocídio cultural”, ao negar às comunidades indígenas o direito à identidade e à diferença (Supremo Tribunal Federal, 2021).

É nesse contexto que a música começa. A batida entra com a voz de Ian Wapichana e a imagem muda para um plano médio do rapper. Ele está num ambiente urbano com pichações nas paredes ao

fundo. A câmera se aproxima até um plano mais fechado, revelando um cenário de tensão nas cidades. A estética do vídeo utiliza cortes secos e efeitos como o *scratch*, criando interrupções visuais que simulam falhas técnicas (Machado, 1993). Esses efeitos fragmentam a continuidade da performance do rapper, interrompendo a linearidade e convocando o espectador a uma leitura crítica das imagens.

Trechos da manifestação reaparecem nesses momentos de corte, especialmente nas cenas de protestos de rua. Vemos pessoas com cartazes, dançando, erguendo faixas como "Fora Bolsonaro". Algumas usam máscaras, o que indica o contexto pandêmico da Covid-19, mas também remete a uma recomendação comum em manifestações: o uso de máscara para se proteger do gás lacrimogêneo lançado pela polícia. Uma camada adicional de urgência se inscreve nessas imagens. Em alguns trechos, a presença policial é evidente. Em outros, quem está com uma câmera nas mãos corre, sugerindo tensão e movimento. Na letra da música, Ian canta: "de dia, imagina ser alvejado". As imagens acompanham esse tom com cenas de viaturas policiais e pessoas com coletes de segurança filmadas dos ombros para baixo, como corpos anônimos e potencialmente ameaçadores.

A letra que acompanha essa primeira parte do videoclipe reforça a crítica ao colonialismo e ao capitalismo, posicionando o sujeito falante como alguém que "anda nas ruas", reconhece o "dialeto" e está disposto a "trocar uma visão". Esse engajamento não é apenas discursivo, mas performativo: a presença corporal, o olhar direto para a câmera e a rima que entrelaça espiritualidade, violência e resistência constroem um enunciador que é, ao mesmo tempo, sobrevivente e combatente.

Um dos versos centrais da letra de música nesta sequência é: "aqui é Pindorama, não Brasil/ Quinhentos ano de colonizados/Do estupro, mãe originária, ele surgiu". Nesse trecho, Ian Wapichana invoca a ideia de Pindorama, nome dado ao território antes da colonização, como forma de reverter a lógica do apagamento histórico. Ele denuncia o nascimento do Brasil como projeto colonial e violento, fruto do estupro da terra e das mulheres negras e indígenas. Há aqui um cruzamento entre corpo-território e corpo-memória, em que a violência fundadora do país é exposta e recusada.

A seguir, outros versos da letra de música que complementam a denúncia: "esse tumor chamado colonização/ Não cura com Merthiolate/ Capitalismo selvagem na prática". A ironia com o Merthiolate, sinaliza a dor que a colonização continua causando e o quanto ela não pode ser curada com um "simples" remédio. O capitalismo é nomeado como selvagem, retomando a lógica colonial de domesticação do outro, agora invertida e reaplicada ao sistema que se impõe como civilizado.

Ainda na primeira sequência, enquanto ele canta, vemos uma mulher carregando uma criança no colo. Nesse momento, os versos dizem: "na cidade, vem se perdendo/ A cultura de plantar/ Se não incentivamos as crianças/ No futuro, elas não vão respirar". Esse verso é acompanhado por imagens

que ampliam a ideia de etnocídio não apenas como aniquilação física de corpos indígenas, mas como apagamento cultural, epistemológico e ambiental. O verbo "respirar" carrega múltiplas camadas: desde a dimensão vital do oxigênio até o direito a um ambiente que permita existência digna e plural.

A sequência termina com um desejo: "eu sonho com um mundo distante/ Sem capitalismo, ódio e rancor/ Lar de mentes brilhantes". Essa projeção de futuro contrasta com a dureza das imagens anteriores, sem abrir mão da crítica. Não se trata de uma utopia ingênua, mas de uma afirmação de que outras formas de vida são possíveis. A luta, aqui, não é apenas pela preservação de territórios ou tradições, mas pela imaginação de novos mundos, o que aproxima o videoclipe das propostas de futuros decoloniais (De Andrés & Chaparro, 2022).

Essa primeira sequência, portanto, estabelece o tom do videoclipe como um manifesto visual e sonoro contra o genocídio e o etnocídio dos povos indígenas. A articulação entre a fala política inicial, os elementos ritualísticos (as velas, os rituais de prece) as intervenções urbanas (pichações, manifestações) e os versos contundentes de Ian Wapichana cria uma camada complexa de significados que extrapola a denúncia: trata-se também de um gesto de resistência, de ativação da memória e de elaboração de uma estética do enfrentamento.

5.4.3.2 Sequência 2 – Espírito do vento



Imagem 11: Videoclipe *Etnocídio*

Na segunda sequência do videoclipe *Etnocídio*, Brisa Flow caminha sozinha por uma rua deserta, vestida de branco. A câmera a acompanha inicialmente por trás, destacando o tecido que balança ao vento como uma extensão de seu corpo. Esse pano esvoaçante, que se move em sintonia com ela, evoca a presença de elementos naturais e espirituais que atravessam toda a sua performance. A imagem encontra ressonância nos versos que ela entoa: "espírito de guerreira/ Espírito do vento/ Espírito do rio".

Com uma entonação suave, Brisa nos lembra que: “lejos de los Andes/ Nada é como antes de la Cordillera/ Nada é como antes”. Há uma fratura entre passado e presente, entre as paisagens ancestrais que ela evoca e o território concreto que pisa agora: este “país inventado” que será nomeado mais à frente. Em seguida, ela realiza o que chama de “um rezo de Nina”, cantando o célebre verso de Nina Simone: “it’s a new life / It’s a new day / For me”. É significativo notar que essa sequência se inicia logo após Ian entoar os versos “retomada/ Já nasci preparado p'o fronte/ Eu sou água que jorra da fonte”, estabelecendo uma transição poética entre os corpos, os elementos e os territórios invocados.

Em entrevista, Brisa Flow explica: “Nina Simone dizia ‘É dever do artista refletir o seu tempo’. Nas rimas dessa música, eu faço uma referência a ela por conta dessa afirmação” (Brisa, em entrevista ao *Papel Pop*, 2023). A frase da cantora Nina Simone reverbera na obra de Brisa, que articula palavra, imagem e som como estratégias de enfrentamento aos estereótipos coloniais ainda presentes no imaginário sobre quem pode ser reconhecido como indígena. “Quero quebrar o estereótipo colonizador do que é o indígena”, afirma a artista ao *Ponte Jornalismo* (2019), em uma entrevista sobre sua trajetória de vida.[70] A crítica se dirige a uma concepção que ainda associa os corpos originários à ausência de tecnologia, à ideia de vida “primitiva” ou a um passado cristalizado (Brisa, em entrevista ao *Ponte Jornalismo*, 2019). No entanto, *Etnocídio* traça outra direção: é música, documento e manifesto que inscreve a presença indígena como atual, urbana, plural e em permanente reinvenção.

A montagem intercala a performance de Brisa Flow com imagens sobrepostas de manifestações nas ruas. Um dos chocalhos ganha destaque em um *close*, e a câmera acompanha o ritmo da mão que o movimenta. Embora o som do instrumento seja imperceptível na mixagem, sua presença visual evoca uma dimensão ritual, coletiva e simbólica. O gesto “sonoro” se torna imagem e reforça os elos entre canto e protesto, entre corpo e território. As cenas se entrelaçam, sobrepondo elementos que rompem fronteiras entre a performance artística e a mobilização social.

Neste trecho, a expressão “país inventado” aparece como crítica à fundação colonial do Brasil. No verso seguinte, três símbolos históricos da dominação dos povos originários são evocados: a cruz, a coroa e o Estado. Ao colocá-los lado a lado, Brisa denuncia a colonialidade do poder e suas formas de opressão. Sua referência não é apenas estética: é epistemológica (Quijano 2000/2019). Ao incorporar esses elementos à música e à imagem, a artista inscreve sua prática em um projeto de resistência que desnaturaliza a narrativa dominante da história nacional.

É pertinente ressaltar que nesse trecho, ela fala no tempo presente, mostrando como esse “país inventado” ainda quer “colonizar o originário”. Logo a seguir, Brisa canta: “sua cultura, sua crença/ Sua

[70] Ver https://youtu.be/9-TI7GJa7bI?si=F8dtLw9hjhJ0QLv-

língua, e aí logo você pensa/ Que isso é só passado". O verso provoca diretamente o espectador e ironiza a noção, comum no imaginário branco, de que as culturas indígenas pertencem a um tempo encerrado, fora do presente, assim como a colonialidade do poder. Ao repetir "só passado", a artista expõe a armadilha temporal à qual os povos originários são sistematicamente reduzidos. Brisa denuncia o apagamento simbólico promovido por uma ideia de nação que é branca, cristã e heteronormativa. Contra isso, a artista afirma que a disputa também ocorre no campo do simbólico: "manejo do subjetivo e do significado/ 'Cê tem que ficar ligado/ Nos códigos, nas linguagens/ Pra não ser capturado pelas margens". As imagens dos protestos se intensificam enquanto a música alerta para esse jogo de linguagem que é utilizado na construção do Outro. Brisa alerta que devemos aprender a ler os códigos, ou corremos o risco de sermos absorvidos pela norma, neutralizados ou silenciados. O trecho final desta sequência retoma a denúncia direta: "eles 'tão na caça/ Pra fazer manutenção do poder". Vemos imagens intercaladas dos protestos e de Brisa Flow e Ian Wapichana com pichações ao fundo. As camadas visuais não apenas ilustram a letra, mas reforçam sua complexidade: cada gesto, cada rosto, cada inscrição no cenário urbano compõem esta obra.

5.4.3.3 Sequência 3 – Denúncia e chamado à ação



Imagem 12: Videoclipe *Etnocídio*

Em termos imagéticos, o início da terceira e última sequência do videoclipe *Etnocídio* não se difere muito do final da segunda sequência, pois conta com imagens intercaladas dos dois artistas cantando e dos protestos. No entanto, em termos discursivos da letra da música, a canção intensifica suas críticas, colocando em pauta o tema da saúde mental. Brisa e Ian denunciam explicitamente o

genocídio dos povos originários, analisando os efeitos da violência sistêmica: "é nítido que o genocídio/ É responsável pela alta taxa de suicídio e assassinato". Nesta sequência, o tema da saúde mental dos povos indígenas é apresentado através da letra de música e também de aspectos sensíveis das imagens.

É fundamental destacar um estudo da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), em parceria com a Universidade de Harvard, que revelou o aumento das taxas de suicídio entre jovens indígenas no Brasil. Publicado na revista *The Lancet Regional Health – Americas*, o trabalho foi o primeiro a comparar, em escala nacional, os índices de suicídio entre populações indígenas e não indígenas no período de 2000 a 2020. Os resultados apontam "um risco desproporcionalmente maior em indígenas, principalmente naqueles de 10-24 anos", sendo os estados com maior incidência Amazonas e Mato Grosso do Sul (Pedrosa, 2023). Os dados do estudo revelam que o suicídio dos jovens indígenas está inserido em um contexto de vulnerabilidades históricas e estruturais. Nesse sentido, Pedrosa (2023) ressalta que:

> Precisamos encarar o suicídio indígena como um grave e invisibilizado problema de saúde pública, o qual pode ser influenciado por uma gama de peculiaridades contextuais e culturais, como conflitos territoriais, crises sanitárias, racismo estrutural, bem como questões de ordem econômica, política e psicológica. (Pedrosa, 2023)

De acordo com o InfoAmazonia (2024), "falta de acesso a direitos básicos de saúde e assistência social, invasões territoriais, violência e abuso de bebidas alcoólicas estão no pano de fundo dos casos de suicídio por indígenas no Brasil, segundo dados e especialistas". O aumento dessa triste taxa fez com que o tema do suicídio foi incluído na pauta do Acampamento Terra Livre de 2024. Kretã Kaingang, coordenador executivo da Apib, que perdeu sua filha de 15 anos, explica que o debate é uma forma de dar visibilidade à situação de muitos jovens indígenas. Segundo Kretã Kaingang:

> Essa questão vem acontecendo dentro dos nossos territórios por falta de políticas públicas, políticas para juventude, políticas de sustentabilidade. Não tô falando aqui de governo A ou B ou C, é o Estado que não dá importância para essa situação que a gente vem vivendo no Brasil e perder nossos filhos é muito ruim, é muito doloroso, a gente não consegue superar isso. (InfoAmazonia, 2024)[71]

O videoclipe apresenta cenas em que Brisa faz símbolos com as mãos, como apontar duas armas para o rosto e cortar o pescoço. São gestos fortes, que simbolizam a crítica que ela quis trazer de

[71] Ver https://infoamazonia.org/2024/04/23/alta-taxa-de-suicidio-indigena-reflete-carencia-de-direitos-basicos-violencia-e-falta-de-psicologos/

forma explícita no trabalho, pois os gestos são feitos exatamente quando ela repete essas palavras na canção. Brisa Flow rompe a construção mais poética das estrofes anteriores e investe em uma linguagem mais direta, que se aproxima do relato, da afirmação crua. Essa escolha estética reforça a urgência da mensagem. Brisa também apresenta dados ao dizer que: "57 milhões de originários estavam aqui/ Quando eles chegaram/ 57 milhões de originários/ En Abya Yala, yo, assassinato/ En Abya Yala, sí, suicídio e assassinato". A repetição de "57 milhões" busca fixar esse dado. O uso do espanhol e da expressão "Abya Yala" marca a "virada" continental da denúncia. Brisa não fala mais apenas do Brasil. Ela nomeia a América antes da colonização.

Nesta última sequência do videoclipe, vemos imagens de Brisa Flow em um espaço fechado, talvez de bastidores, sem a máscara que cobre o seu rosto durante a sua performance na rua. Seu rosto é, enfim, revelado – apesar da artista aparecer em alguns momentos, durante as imagens captadas durante as manifestações. A imagem acompanha essa mudança de densidade: Brisa está em silêncio, mas não está só, pois o tom documental da obra faz com a presença de quem está segurando as câmeras seja sentida.

Em uma das cenas finais, vemos um plano que foca apenas nos olhos de Brisa. Vemos lágrimas e ela balançando a cabeça em sinal de negação. Um gesto sensível que corresponde à denúncia que é feita, a dor e ao sofrimento que ela sente pelo que está acontecendo com os povos originários durante os últimos séculos. Um sofrimento que vai desde à chegada dos europeus em Abya Yala até as mortes de jovens indígenas e ao Marco Temporal. Tudo está conectado. É como se todo o acúmulo de palavras de dores se condensasse nesse único gesto: o "não". Não à naturalização do genocídio. Não ao esquecimento. O tempo desacelera e a música vai desaparecendo.

5.4.3.4 Transformar pelo bem viver: notas sobre o pensamento de Brisa Flow

A ancestralidade ocupa lugar central na vida e nas obras de Brisa Flow. Em entrevista ao *Descolonizarte*, a artista afirma que: "eu sinto, sempre senti essa força mapuche que eu tenho de viver, reviver e sobreviver" (Warnís, s.d.). Para ela, criar é também um gesto de continuidade. Por isso, a artista valoriza tanto o ato de contar histórias sobre seus antepassados, com o intuito de trazer essa força para as lutas cotidianas. Sua produção artística, atravessada pela memória coletiva, articula elementos da música indígena contemporânea, do rap e da arte dos povos originários, ferramentas que, segundo a artista, são fundamentais no combate ao epistemicídio (Brisa Flow, n.d.).

O conceito de epistemicídio, que Brisa Flow aborda em suas entrevistas, é central para entender a função de sua arte enquanto ferramenta de resistência (Langoni, 2022). Como explica Carneiro (2005, p. 96), "o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender". Partindo da perspectiva de Sueli Carneiro, conectando-a ao pensamento, às obras e aos posicionamentos políticos de Brisa Flow, podemos dizer que o epistemicídio refere-se ao apagamento, desvalorização ou negação das culturas e saberes indígenas. Segundo a artista, esse processo acontece não apenas no campo acadêmico, mas também nas relações cotidianas, especialmente em relação à educação (Brisa, em entrevista ao *Mídia Ninja/Planeta Foda,* 2021). Ao se especializar em arte-educação, Brisa visa utilizar a educação como uma ferramenta para combater esse apagamento, fazendo com que as novas gerações de indígenas, mulheres e corpos marginalizados possam se reconectar com suas histórias e culturas (Brisa, em entrevista ao *Mídia Ninja/Planeta Foda,* 2021).

Para uma análise mais profunda dos dados das entrevistas de Brisa Flow, é fundamental contextualizar suas falas dentro das dinâmicas sociais, políticas e culturais que permeiam sua trajetória e obra. Brisa, como uma artista que se insere no campo da música, especialmente na cultura Hip Hop, não se limita apenas ao papel de rapper, mas se posiciona como uma ativista, utilizando a música, a arte e suas vivências pessoais para questionar e desafiar estruturas de poder históricas que marginalizam populações indígenas, mulheres e minorias (Brisa, em entrevista ao *Mídia Ninja/Planeta Foda,* 2021).

A arte-educação, na perspectiva de Brisa Flow, funciona como uma estratégia de ativismo que atua em múltiplas frentes, visando a transformação social e cultural (Brisa, em entrevista ao *Mídia Ninja/Planeta Foda,* 2021). Ao valorizar saberes ancestrais, ela busca combater a invisibilidade desses conhecimentos não apenas no campo acadêmico, mas também na vivência cotidiana de populações periféricas e indígenas (Brisa, em entrevista ao *Mídia Ninja/Planeta Foda,* 2021). Como afirma, "a arte é a relação dessa vida, desse corpo com a Terra", indicando que a arte transcende a expressão estética, configurando-se como modo de resistência e reconstrução de saberes (Mucida, 2021).[72] Nesse sentido, sua prática aproxima-se da proposta de Svirsky (2010) sobre pesquisa militante, em que a investigação se articula com o ativismo, gerando conhecimento engajado e socialmente relevante. Ao integrar arte e educação, Brisa cria espaços nos quais as novas gerações podem resgatar, preservar e valorizar suas raízes culturais, promovendo reflexão crítica sobre questões sociais e políticas, ao mesmo tempo em que atua na transformação concreta de sua comunidade (De Andrés & Chaparro, 2022).

Nas entrevistas concedidas ao *Itaú Cultural* e ao *Planeta Foda*, Brisa Flow reflete constantemente sobre sua trajetória de resistência, tendo a memória e a identidade como elementos centrais de sua

[72] Ver https://midianinja.org/brisa-flow-territorios-de-vida-e-experiencias-ancestrais/

produção artística (Lays, 2019; Mucida, 2021). Sua experiência de vida, marcada pela imersão na cultura andina por meio de seus pais e pela vivência da xenofobia e do preconceito racial no Brasil, contribuiu para a construção de uma identidade que desafia as imposições de uma sociedade colonizada, que busca apagar as marcas das culturas não-brancas e não-ocidentais (Lays, 2019; Mucida, 2021).

Nesse sentido, sua prática aproxima-se do que Gutman e Wüstenberg (2022) descrevem como ativismo da memória, no qual a valorização do passado assume um caráter transformador e público, lançando luz sobre questões sociais. Ao mesmo tempo, a obra de Brisa Flow exemplifica o que Svirsky (2010) aponta sobre o poder de agir como expressão da própria essência humana: a ação artística não apenas comunica experiências e saberes, mas constitui uma afirmação ativa de existência, identidade e resistência.

Em entrevista ao *Itaú Cultural*, Brisa compartilha as tensões vividas durante a infância em Minas Gerais, enquanto filha de migrantes (Lays, 2019). Fala sobre o medo da mãe diante da xenofobia, o isolamento social e os efeitos do racismo sobre sua identidade: "na adolescência, tentou alisar o cabelo, usava algodão no nariz para deixá-lo pra cima, maquiagens em tons mais claros" (Lays*,* 2019). Brisa vivenciou um processo de isolamento social. Foi a partir do contato com o punk e o rap que passou a se reconhecer e afirmar como mulher indígena e latino-americana (Brisa, em entrevista ao *Itaú Cultural,* 2019). Durante a entrevista, Brisa revelou que foi muito acolhida pela cultura negra brasileira e pelo rap, que desempenharam papel fundamental em sua formação pessoal e artística (Lays, 2019).

"Em casa, ouvia músicas e histórias dos povos nativos chilenos, e fala desses momentos como fortes influências para o reconhecimento de sua identidade ameríndia" (Brisa, em entrevista ao *Warmís*, s.d.). Essa experiência inicial evidencia a importância da memória na formação de sua identidade e funciona como um ponto de resistência desde muito jovem (Lays, 2019).

As obras de Brisa Flow se inscrevem em uma concepção ampliada de arte indígena contemporânea, conforme propõe Xakriabá (2020, p. 268), ao defender a importância de "reconhecer e valorizar os diferentes modos de perceber o mundo". Assim como Edgar Xakriabá mobiliza a fotografia como forma de "reexistir junto à luta por território", Brisa ativa o rap, a arte visual e a performance como linguagens que evocam memórias e projetam futuros a partir de suas experiências. Em seus percursos artísticos, ambos entrelaçam corpo, território, política e ancestralidade, construindo pontos de resistência e produção do saber. Nesse processo, as obras de arte – sobretudo no campo visual – "revelam o ser, fortalecem o saber e, principalmente, ensinam a aprender" (Xakriabá, 2020, p. 268). Assim, funcionam como instrumentos de aprendizagem coletiva e prática de transformação social, mostrando que criar, lembrar e agir são dimensões inseparáveis do processo de reexistência, como explica Xabriabá (2020).

Outro aspecto relevante das entrevistas de Brisa Flow é sua postura em relação ao processo criativo e à busca pela autonomia artística. A artista se posiciona de maneira crítica frente ao *mainstream* e ao sistema da indústria cultural, que frequentemente buscam domesticar e cooptar as vozes dissidentes (Lays, 2019; Ponte Jornalismo, 2019; Warmís, s.d.). Isso é evidenciado quando ela fala sobre sua participação ativa no desenvolvimento de sua música, afirmando que, apesar de muitos produtores não gostarem, ela "coloca a mão na massa" para garantir que sua visão artística seja fiel à sua proposta (Lays, 2019; Ponte Jornalismo, 2019). A postura de Brisa evidencia uma resistência à ideia de que artistas devem se submeter aos padrões estéticos e comerciais impostos pela indústria. A constante participação de Brisa Flow no processo de produção de suas músicas e vídeos se configura como um exercício de autonomia sobre sua própria narrativa e de incentivo à produção independente, refletindo o princípio que ela aprendeu com seus pais artesãos e que aplica em sua própria prática artística (Lays, 2019).

Essa postura também é visível no cuidado com sua saúde e qualidade de vida. Após uma fase intensa de trabalho, Brisa encontrou na busca por uma rotina mais saudável uma maneira de se manter viva e equilibrada (Brisa, em entrevista ao *Itaú Cultural*, 2019). Ela relata mudanças de hábitos, como o cuidado com a alimentação e a escolha de espaços de descanso e lazer em contato com a natureza. Em suas palavras, "qualidade de vida tem sido um importante ato político" (Lays, 2019). A ideia de autocuidado como ato político é, sem dúvida, uma forma de resistência a uma sociedade que exalta o ritmo frenético de trabalho e a produção incessante, especialmente para artistas e figuras públicas. Esse conceito de autocuidado também se conecta diretamente com a ideia de resistência à alienação e ao esgotamento (Brisa, em entrevista ao *Itaú Cultural*, 2019). Ao dedicar-se ao bem-estar físico e emocional, Brisa ressalta o controle sobre seu corpo e sua mente, distantes das imposições externas (Brisa, em entrevista ao *Itaú Cultural*, 2019). Seu afastamento temporário da agenda profissional, por exemplo, é uma ação política, uma maneira de afirmar sua agência em um mundo que muitas vezes nega às mulheres e, especialmente, às mulheres indígenas, o direito de viver de acordo com seus próprios tempos e ritmos (Brisa, em entrevista ao *Itaú Cultural*, 2019).

Em sua entrevista ao *Planeta Foda*, Brisa Flow fala sobre a relação entre o corpo e o território, abordando o conceito de que o corpo, especialmente o de mulheres indígenas e periféricas, é um território de resistência e memória ancestral (Mucida, 2021). A artista afirma: "eu gosto de fazer a gente refletir sobre a discussão do território, sobre como o corpo é um território, uma memória ancestral" (Mucida, 2021). A ideia de que o corpo é um território remete a uma luta por reconhecimento e pela preservação da identidade, especialmente quando se trata de corpos que foram historicamente

marginalizados (Spivak, 1998/2021). Para Brisa, a resistência não se dá apenas em manifestações culturais explícitas, mas também no modo como o corpo se posiciona dentro de um contexto social e político.

A análise das entrevistas de Brisa Flow revela uma ativista conectada com sua ancestralidade, suas raízes indígenas e a luta contra a marginalização e o apagamento das culturas não-ocidentais. Por meio de sua música, de sua atuação no Hip Hop e de sua postura crítica frente à indústria cultural, ela utiliza a arte como plataforma de resistência, desafiando narrativas coloniais e promovendo reflexão sobre identidade, território e memória. Ao mesmo tempo, Brisa Flow enfatiza o papel do autocuidado e da arte-educação como ferramentas para combater o epistemicídio, buscando construir um futuro no qual os saberes ancestrais sejam valorizados e as populações indígenas ocupem os espaços que lhes foram historicamente negados. Além disso, a artista se engaja em pautas interseccionais que envolvem raça, gênero e classe, demonstrando profundo comprometimento com o movimento LGBTQIA+ e promovendo a inclusão em seu discurso, reafirmando a existência de identidades múltiplas. Além do discurso, Brisa Flow propõe práticas culturais que envolvem diversos grupos em debates que visam uma transformação social horizontalizada, aberta às múltiplas formas de ser e de estar no mundo (Ponte Jornalismo, 2021).

6 Estudo sobre a recepção dos videoclipes: análise dos comentários

Após a coleta de dados, criamos um *corpus* de análise para cada videoclipe estudado. Os resultados da análise de similitude, realizada através do Iramuteq, são apresentados através de gráficos. Para a leitura dos gráficos, foi preciso levar em consideração que a composição dos gráficos estáticos gerados pelo software é hierárquica e em formato de árvore, como será possível ver adiante. É pertinente ressaltar que o Iramuteq nos permite realizar alguns ajustes na apresentação gráfica, como no tamanho dos textos dos vértices e/ou no tamanho dos próprios vértices, sempre levando em consideração a frequência.

Como explica Salviati (2017, p. 74), "a árvore de coocorrência é composta por um núcleo central, a partir do qual, surgem algumas ramificações". Alguns ramos vão apresentar maiores graus de conexidade com outros e assim por diante. Isso acontecerá também com outros núcleos que forem destacados como relevantes, lembrando que o tamanho dos textos (palavras) e dos próprios vértices estão relacionados à frequência. Para que as interações não ficassem confusas, seguimos as orientações do manual de utilização do Iramuteq e restringimos o número de algumas formas utilizadas, tornando assim a apresentação e a análise dos dados mais perceptíveis.

As nuvens de palavras são apresentadas apenas de forma complementar para a análise dos comentários, evidenciando quais palavras possuem maior relevância no *corpus* textual, ou seja, enfatizando o indicador de frequência. Uma vantagem da nuvem de palavras é o fato dela possibilitar uma rápida identificação dos termos mais importantes. No que consiste a estas nuvens, as palavras com escritas graficamente maiores e mais ao centro das imagens são as de maior destaque (Salviati, 2017).

Por fim, é pertinente ressaltar que a análise de similitude e a nuvem de palavras, embora relevantes, não são suficientes para dar conta da complexidade do fenômeno investigado. Nesse sentido, tornou-se necessário revisitar diversas vezes cada corpus de análise, identificando elementos que dialogassem, de forma direta ou indireta, com a pergunta de partida e permitissem aprofundar a reflexão proposta. Esse exercício possibilitou compreender de que modo determinados comentários se articulam com o debate sobre o colonialismo e com o ativismo mnemônico. Para tal, a análise de conteúdo mostrou-se fundamental, pois permitiu avançar na investigação e captar nuances que ultrapassam as limitações do Iramuteq, contribuindo assim para o fechamento da análise de dados proposta nesta investigação.

6.1 Boa Esperança (2015) – Emicida com participação de J. Ghetto

Na nuvem de palavras, o centro do debate foi o trabalho artístico de Emicida. Mesmo o YouTube sendo uma plataforma de vídeos, é interessante observar que muitas pessoas fizeram referências à música e ao clipe. Nos comentários, o uso do termo "clipe" foi mais usado do que o termo "videoclipe", o que pode estar relacionado à forma como a cultura do videoclipe se consolidou no Brasil, popularizando "clipe" como a designação mais comum para esse formato. Ao referirem-se ao "clipe" e à música, as pessoas fazem referências diretas ao trabalho publicado.

Ao escrever "Emicida", o publico identifica o autor da obra, seja dirigindo-se diretamente a ele (como se estivessem tentando estabelecer um diálogo com o artista), seja mencionando-o em terceira pessoa, geralmente para expressar uma crítica ao videoclipe ou ao seu posicionamento político. É interessante notar que palavras que remetem à intensidade são as que aparecem logo depois como as mais frequentes: "muito", "foda" e "pesado". Isso pode indicar a força da experiência audiovisual vivida pelo público, revelando traços do impacto causado pela obra. A gíria "foda", amplamente utilizada no contexto do Hip Hop, expressa justamente essa intensidade, sendo utilizada para dizer que uma música ou videoclipe é muito bom, forte e/ou marcante, atingindo diretamente a dimensão afetiva de quem comenta.

Os termos "branco" e "preto" também são palavras de destaque, o que mostra que o debate sobre o racismo no Brasil também aconteceu através dos comentários. A palavra "ainda" também surge com destaque, o que está muito relacionado ao tema do racismo que, na nuvem de palavras, não está entre os cinco termos mais frequentes, mas que é representado por outros termos que estão conectados a ele, sobre os quais vamos debater a partir da análise de similitude. O termo "obra" mostra o reconhecimento, por parte do público, do videoclipe enquanto expressão artística.

O termo "vini_jr" é uma referência ao jogador brasileiro Vinícius Júnior, que vive na Espanha e tem sido alvo constante de episódios de racismo, como ele próprio já denunciou em diversas entrevistas e em suas redes sociais.[73] Após algumas dessas denúncias ganharem repercussão internacional, muitas pessoas recorreram ao videoclipe *Boa Esperança*, no YouTube, e deixaram comentários que faziam referência ao jogador, estabelecendo uma relação direta entre o conteúdo do vídeo e os casos de racismo vivenciados por Vinicius Júnior. O nome do atleta aparece abreviado nos comentários, acompanhando um movimento que se espalhou pela internet, em que usuários passaram a postar mensagens como "força, Vini Jr" em diferentes conteúdos, em gesto de solidariedade diante das violências enfrentadas.

[73] Ver https://www.instagram.com/p/CshKhcAo9K_/

Como exemplifica o comentário n.º 35: “voltei aqui após mais um caso de racismo contra o VINI_JR, vi todos os vídeos dele sendo insultado e me deu um aperto no coração, aquele sentimento de impotência diante da situação”. Isso demonstra que no link do videoclipe no YouTube, o público encontra espaço para se manifestar e questionar, procurando o videoclipe justamente pelos temas que ele traz, com seu foco na luta antirracista.

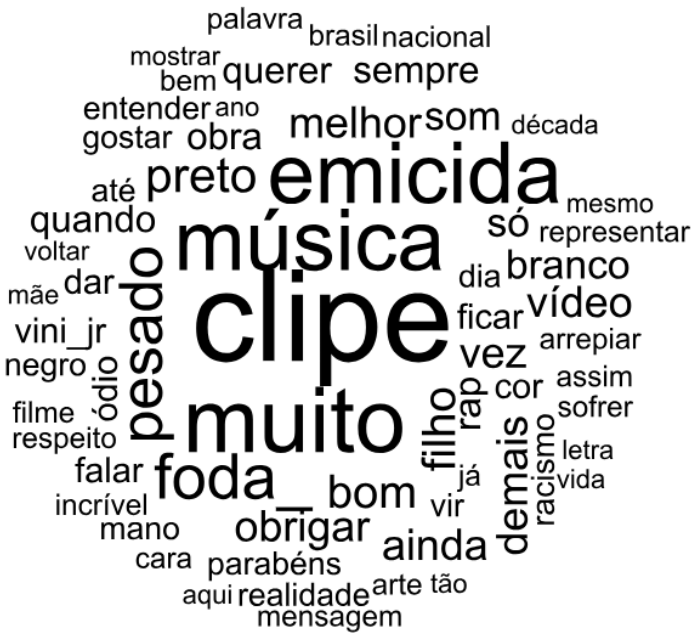


Imagem 13: Nuvem de palavras de *Boa Esperança*

Esse tipo de manifestação revela como o espaço dos comentários no YouTube pode funcionar como espaço de expressão e questionamento, na qual o público procura o videoclipe justamente pelos temas que ele mobiliza, com seu foco na luta antirracista. Tal dinâmica aproxima-se do que Cabecinhas e Macedo (2019) ressaltam sobre a urgência de ações antirracistas capazes de desafiar estereótipos e promover o reconhecimento efetivo da singularidade do outro. Nesse sentido, dialoga também com Sodré (2019), ao enfatizar a relevância das movimentações coletivas e da comunicação como ferramentas para romper barreiras e sensibilizar.

No gráfico estático da análise de similitude, observarmos a formação de sete comunidades de palavras. Através do formado hierárquico de árvore, é possível visualizar que o termo “clipe” foi o mais utilizado pelo público. Do termo, é possível observar ramificações mais profundas que conectam o videoclipe à intensidade com o qual o trabalho foi sentido, como já havíamos notado na nuvem de palavras. Claramente, no grupo onde está a palavra “clipe”, vemos aspectos que giram em torno da

temática da obra: o "racismo" e a "realidade" que "ainda" é vivenciada por grande parte da população brasileira. A palavra "vida" também faz parte dessa comunidade.

O tema do racismo se mostra recorrente, tanto de forma explícita, quando mencionado diretamente, quanto de maneira indireta, em relatos que evidenciam a necessidade de aprofundar o debate sobre a questão racial no Brasil. Embora algumas pessoas não reconheçam a "raça" como fator determinante na vida dos brasileiros, a realidade exposta por depoimentos de vítimas, por denúncias em redes sociais e por outras manifestações revela o contrário. Como observa Sodré (2019, p. 879), é preciso sensibilizar a população, já que a lógica escravista ainda perpassa o tecido social brasileiro, sustentando aquilo que o autor define como "repúdio simbólico e material ao sujeito de pele escura". Segundo o autor, isso se dá porque o racismo de segregação já foi abolido, mas não o de dominação, que se faz a partir de sutilezas, no cotidiano.

Nos comentários em que as pessoas partilham suas vivências coletivamente e evocam também a memória pública – como no comentário n.º 175: "Eu chorei vendo isto, lembra que nunca houve abolição de verdade e até hoje acontece" –, percebemos a força do impacto do videoclipe. A leitura dos relatos mostra que muitas pessoas se comoveram e choraram ao assistir a *Boa Esperança*, tanto pela mensagem transmitida quanto pela proximidade dessa mensagem com suas próprias realidades. Isso reforça a relevância do trabalho de Emicida e a necessidade de ampliar o debate sobre os temas que ele coloca em pauta: o racismo, a desigualdade e a justiça social no Brasil.

Um exemplo pertinente é o comentário n.º 166, no qual se observa a reflexão de um usuário sobre a mensagem da música, interpretada por ele como "realidade em partes". O comentador reconhece que a elite constitui uma minoria, mas não percebe que ela é minoritária apenas em termos numéricos, e não em poder. O Brasil é majoritariamente composto por pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, mas esses números não se refletem na representatividade nas instituições e nos cargos de poder (Belandi & Gomes, 2023).[74] A ideia de que somos todos irmãos, independentemente da etnia, e que os tempos difíceis atingem a todos de forma igual, evidencia como a colonialidade do poder está tão enraizada no país que muitas vezes não conseguimos perceber que essas dificuldades são mais intensas para os sujeitos racializados (Quijano, 2000/2019).

> Assim, a mensagem da música é a realidade em partes, mais sabemos que a elite é um terço pequeno constituída por maioria branca. Mais o que vemos é ódio por todos. Sou branco, sou de periferia, e vejo

[74] Ver https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda

> mensagem de ódio em ônibus, muros e olhares. Não saberia o que falar se um dia meu filho pequeno visse isso e perguntar o porquê. E tipo temos que respeitar e separar bem nossos pensamentos e ver cada um. Por que ninguém é igual a ninguém. Somos um país miscigenado. E a união nesse Brasil faz diferença para podemos seguir nesses tempos difíceis. Todos somos irmãos da pátria, independente da etnia.

Sobre o comentário n.º 166, citado acima, podemos afirmar que, muitas vezes, o discurso da miscigenação no Brasil contribui para mascarar a forma como o país foi historicamente construído, reforçando a ilusão de igualdade, mesmo quando reproduzido de forma inconsciente por algumas pessoas. Como aponta Souza (2017), essas percepções frequentemente ocultam as desigualdades estruturais e a reprodução do poder pelas elites. Isso reforça a necessidade de aprofundar o debate sobre as questões raciais no Brasil, seja por meio da arte, do ativismo interventivo no quotidiano ou de uma educação capaz de desconstruir narrativas como a ideia da miscigenação, da democracia racial, entre outras.

O segundo maior grupo de palavras em destaque é o de cor vermelha, onde se percebe a maneira como as pessoas se sentem "representadas" pelo trabalho realizado por "Emicida" no Brasil. Aparecem também termos ligados a comentários que parabenizam o artista pela criação de uma "obra" de "arte". O vocábulo "respeito" se mostra igualmente significativo. É pertinente destacar que a palavra "obrigar" (codificada assim pelo software) está relacionada ao uso de "obrigada" e "obrigado" nos comentários, em que o público agradece a Emicida pelo trabalho realizado. Esse grupo possibilita duas reflexões centrais: a primeira diz respeito à capacidade de ação de Emicida e das demais pessoas envolvidas no videoclipe, não apenas como atores, mas também como integrantes da equipe de realização, que, por meio de uma atuação política e discursiva, fazem ecoar as vozes de sujeitos historicamente racializados, retomando aqui a reflexão de Spivak (1998/2021). O segundo ponto remete à criação de conexões e ao caráter transformador do trabalho da memória (Svirsky, 2010; Cabecinhas, 2022). É pertinente notar que alguns dos comentários que criticam o videoclipe de forma negativa são respondidos por pessoas que tentam promover, naquele espaço, um debate sobre a questão racial no Brasil, a fim de conscientizar o público. Ainda que haja quem interprete equivocadamente a obra como uma "apologia à violência", a análise geral aponta para a sua potência crítica.

Outro grupo de palavras com um termo central que estabelece uma conexão muito forte com a centralidade de "clipe" é o termo "muito", mais uma vez, referindo-se a intensidade. Nesta comunidade, identificada pela cor amarela, observamos que a palavra "muito" relaciona-se muito ao "bom", ao "falar" e ao "cara" (uma gíria utilizada para referirem-se ao Emicida). A comunidade que está relacionada ao

termo música, também está relacionada aos elogios. A comunidade verde, onde há o termo "pesado", refere-se ao "som", que é de "arrepiar", ou seja, mais uma vez, vemos uma conexão com as sensações que a música transmite ao público, em termos de sonoridade e letra, e o videoclipe também.

A comunidade que está localizada logo acima do grupo cujo termo central é "clipe", está em cor roxa. Nela, observamos que os termos "preto" e "rap" estão escritos com letras maiores do que as outras palavras. É um grupo que pode estar muito relacionado ao rap como expressão musical que nos ajuda a compreender realidades vividas por outras pessoas, pois, além dessas palavras, constam também "sofrer", "entender" e "nacional", fortemente vinculado à tipologia do rap (ou seja, estão falando de rap nacional. Revisitando o *corpus* de análise, observamos que o "entender" está muito vinculado à mensagem transmitida, seja pela música, seja pelo videoclipe. "Sofrer" refere-se à escravatura e à continuidade do racismo no tempo presente. Logo acima dessa comunidade onde encontramos a palavra "preto", está uma comunidade com a palavra "branco". Identificado com a cor rosa, este grupo conta com as palavras "mensagem", "ódio" e "filho". Um comentário em que encontramos essas palavras é o de n.º 77, que também nos ajuda a refletir sobre os aspectos levantados anteriormente:

> Caralho, sempre fui teu fã. Depois dessa me tornei mais fã ainda você com toda a sua crítica e sobriedade demonstrou na prática com esse clipe o que os pretos, favelados sofrem e um pouco do que os pretos escravos sofreram. Não me considero branco pois sou de raiz preta, meu avô é preto e tenho muito orgulho, sou casado com uma preta linda e tenho meu filho que carinhosamente o chamo de pretinho, então não aceito que me falem que não estou no meu lugar de fala, pois ficar calado em meio as barbáries que acontecem é ser muito filho da puta, sofro sempre que vejo um preto sendo discriminado só pela cor da sua pele, sofro ao imaginar que meu pretinho irá passar por isso e que ele não tem hoje o direito de sair sem um documento na rua, que vai ser parado e tratado como um bandido por dirigir o meu carro, mas afirmo uma coisa, sou capaz de matar e morrer por ele e pela minha família e não irei admitir que a cor da sua pele seja motivo para ninguém vir querer crescer para cima dele.

Nesse grupo, ainda há também palavras que referem-se ao tempo como "dia" e "quando". Ao observar o *corpus* de análise, percebemos que a maioria dos comentários que fazem referência ao tempo dizem respeito à expectativa de que a sociedade, em algum momento, compreenda efetivamente o que é o racismo e se engaje no seu combate. Isso aparece, por exemplo, no comentário n.º 126: *"*A realidade invisível, que assola o Brasil há 500 anos, dias melhores virão para todos os cidadãos atingidos pela aristocracia brasileira".

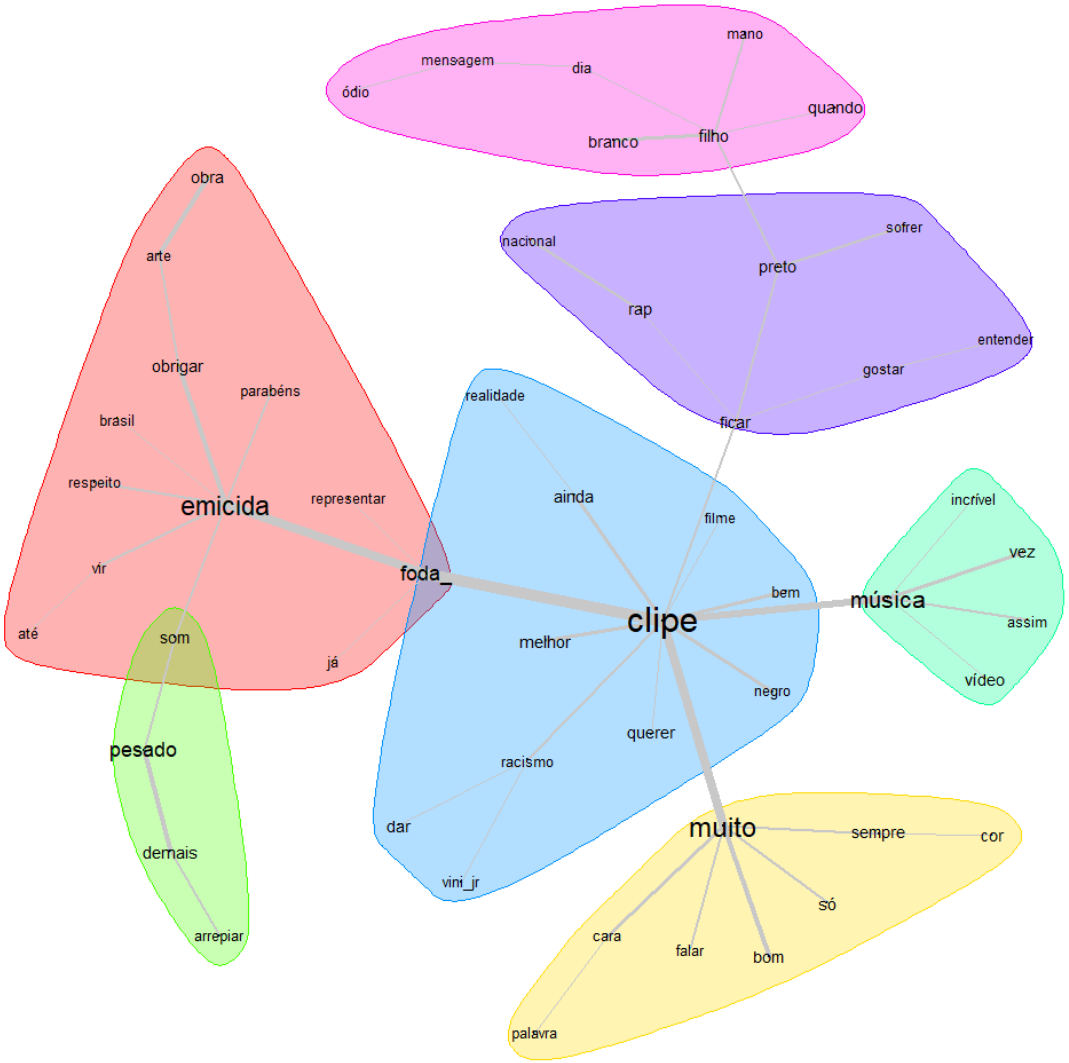


Imagem 14: Gráfico de análise de similitude de *Boa Esperança*

Encontramos aqui comentários relacionados à vivência entre pais e filhos, sendo que alguns escrevem que não querem ver os seus filhos sofrendo racismo. A palavra "ódio" aparece de duas formas: algumas pessoas fazendo referência à música, em que há uma parte onde Emicida diz "espere até ver o nosso ódio", em tom de revolta. No entanto, algumas pessoas referem-se ao videoclipe como algo que incita o ódio entre o povo brasileiro. É importante dizer que, nesses comentários muitas pessoas respondem tentando explicar que o videoclipe não é uma apologia ao ódio e que o racismo é realidade no Brasil e precisa ser pauta do debate público.

Por fim, podemos dizer que, revisitando o *corpus* de análise dos comentários do videoclipe *Boa Esperança*, encontramos muitas pessoas que compartilham suas vivências, dizendo que foram vítimas de racismo, ou que suas mães passavam pelas mesmas situações como empregadas domésticas, sendo

vítimas de discriminação e preconceito. Mesmo tendo sido lançado em 2015, várias pessoas voltam ao videoclipe constantemente para assistir de novo e fazem questão de comentar. Vale dizer ainda que o fato de algumas pessoas terem comentado que citaram o videoclipe na prova de redação do Enem do ano de 2023 é muito significativo. O Enem é o Exame Nacional do Ensino Médio no Brasil. É através dele que as pessoas são aprovadas ou não nas universidades. Na música, Emicida faz uma crítica ao ensino superior no Brasil, ao dizer que "és tema da faculdade em que não pode pôr os pés", referindo-se ao abismo social que existe no país em relação ao acesso ao ensino e aos cargos de poder.

O fato de o videoclipe ser utilizado como ferramenta de ensino durante aulas também deve ser evidenciado. Como exemplo, podemos citar o comentário n.º 9: "gostaria de agradecer pelo belo material que me serve como embasamento para minhas aulas de ética e cidadania para jovens de periferia. Muito obrigado!". Outro comentário importante sobre o uso do videoclipe em salas de aula é o n.º 65: "Sou professor estadual e quero muito trabalhar essa música e clipe em uma aula sobre minorias étnicas, desigualdade e racismo. A legenda é essencial para trabalhar músicas com adolescentes". O reconhecimento do videoclipe como recurso pedagógico é particularmente significativo, pois revela sua potência não apenas estética, mas também formativa, aproximando arte e educação. Essa valorização dialoga com o pensamento decolonial, na medida em que evidencia a necessidade de práticas comunicacionais e educativas capazes de "descontaminar os imaginários" e abrir caminho para processos de reaprendizagem crítica (Mignolo & Walsh, 2018; De Andrés & Chaparro, 2022).Por fim, podemos afirmar que Emicida é um artista de grande projeção midiática, reconhecido tanto nacional quanto internacionalmente, o que influencia diretamente a forma como o seu videoclipe é recebido pelo público. Esse alcance resulta em expressivo número de visualizações, curtidas e comentários, ampliando, consequentemente, o potencial crítico e formativo do vídeo.

Outro ponto relevante a ser destacado é que o Brasil dispõe de políticas públicas que colocam o debate sobre a questão racial em pauta, sobretudo no campo educacional. A Lei 10.639/2003, que em 2025 completa 22 anos, tornou obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira em todas as instituições de ensino fundamental e médio, públicas e privadas. Reconhecida pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania como um "marco no enfrentamento do racismo estrutural", essa legislação consolidou-se como instrumento central para o fortalecimento de uma educação antirracista. Em 2008, a Lei 11.645 ampliou esse marco, ao incluir também a história e a cultura dos povos indígenas no currículo escolar. Segundo o Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (2025), "ambas as leis são instrumentos centrais para a construção de uma educação antirracista e multicultural no Brasil". Essas

medidas, assim como a Lei de Cotas, contribuem para ampliar e consolidar o debate sobre a questão racial, algo que também se reflete em alguns comentários com os quais o público se engaja.

6.2 Um Assobio Meu (2017) – Eva RapDiva com participação de Gari Sinedima

Por se tratar de um *corpus* textual com mais ocorrências do que o anterior, foi necessário limitar ainda mais o número de segmentos considerados válidos e analisáveis pelo Iramuteq, a fim de tornar a nuvem de palavras mais legível. A palavra "música" é a mais central da nuvem de palavras. Ou seja, é a que foi detectada com a maior frequência. Revisitando o *corpus* de análise textual dos comentários de *Um Assobio Meu*, observamos que a palavra é, de fato, significativa. Nos comentários, encontramos pessoas elogiando a música de Eva e Gari Sinedima, dizendo como ela transmite sensibilidade e que "toca a alma". Vemos também comentários de algumas pessoas dizendo que sempre voltam ali para escutar a música e que ela também é significativa para os povos brasileiros e moçambicanos, por exemplo. Nos comentários as pessoas escrevem sobre a força da música e citam o ano em que deixaram seus comentários, como se deixassem uma marca ali, dizendo que em um ano específico, voltaram ao videoclipe para ouvi-la, verem o vídeo e se emocionarem. A imagem pública de Eva é muito citada, por isso a palavra "Eva" aparece com muita frequência, o mesmo que observamos na análise dos comentários na obra de Emicida. É pertinente dizer que, durante a entrevista, Eva elogia o trabalho de Emicida e a maneira como o artista consegue transmitir suas mensagens políticas através de seus videoclipes.

Como podemos observar na nuvem de palavras, muitas pessoas parabenizam Eva pelo trabalho. Palavras que remetem à intensidade com a qual a obra é sentida, são muito recorrentes, como: "muito", "bom", "melhor" e "excelente". Outras palavras em destaque que merecem atenção e que também estão vinculadas aos sentimentos que a música e o videoclipe geram nas pessoas que deixam ali os seus comentários são: "amar", "esquecer", "chorar", "rir" – em referência à letra da canção que diz "um assobio meu é para rir e não chorar" e que "um assobio meu é para esquecer as malambas" – e "querer". Sobre as malambas, é necessário ressaltar que, durante a entrevista, Eva explicou o que o termo quer dizer: "as malambas significam os problemas, para esquecer as nossas mágoas" (Eva, 2025).



Imagem 15: Nuvem de palavras de *Um Assobio Meu*

Mais uma vez, assim como no videoclipe anterior, encontramos as palavras "realidade" e "ainda". Outras palavras que merecem destaque aqui são: "Angola", "social" e "sociedade", termos que também apareceram durante a entrevista com Eva e que revelam algumas de suas preocupações, além de estarem muito conectados à mensagem que o videoclipe deseja transmitir ao convidar toda a sociedade angolana para o debate sobre a realidade vivida pela maioria da população no país. Como exemplo, podemos citar o comentário n.º 224, em que uma pessoa expressa sua reflexão sobre como o videoclipe retrata a sociedade angolana e, para tal, vai criando pontes com partes da letra de música. Além disso, ressalta como gostaria que a obra tivesse mais repercussão e reconhece o caráter interventivo do trabalho de Eva. Neste comentário, lemos que:

> Esse é o tipo de música que o cenário musical angolano precisa. Retrato de uma sociedade angolana em que o cidadão precisa de matar um leão por dia para sobreviver. Uma sociedade aonde rimos para não chorar e assobiamos para nos esquecer das malambas. Espero que essa música tenha a repercussão que merece!

A palavra mulher é importante também, pois é usada para se referir ao trabalho de Eva como forma de resistência que inspira outras mulheres a ouvirem e a produzirem rap consciente em Angola. Esse aspecto é reforçado nos comentários deixados nas plataformas, que reconhecem a coragem de Eva

em abordar temas que rappers homens muitas vezes evitam. Um exemplo é o comentário n.º 366: "Eles deitam picanha, raspamos latas de atum. Sinceramente, esta mulher cantou nesta música o que bué de homens não cantaram a vida toda. Respect". Tal percepção também foi destacada na entrevista que realizamos com a artista, na qual ela compartilha o *feedback* que recebe do público.

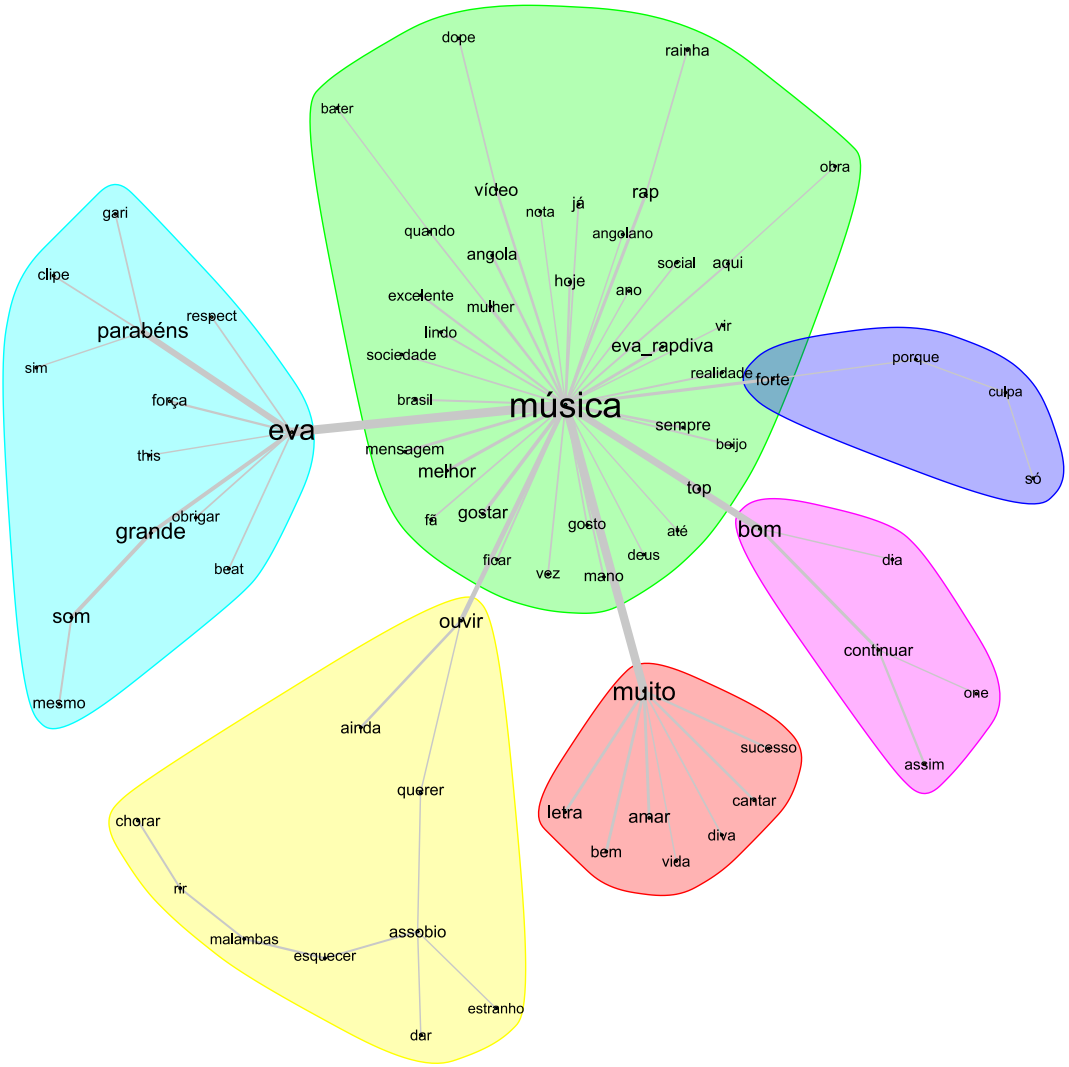


Imagem 16: Gráfico de análise de similitude de *Um Assobio Meu*

O gráfico estático da análise de similitude apresenta seis grupos formados por palavras que se conectam. Assim como na nuvem de palavras, observamos que a "música" é o termo central do gráfico. A partir dessa palavra, vemos fortes conexões com outros termos que também dão origem a outras comunidades. Logo, "música" está completamente associada a "Eva", que remete à admiração do

público pelo trabalho realizado por Eva RapDiva por diversos aspectos. Entre eles, podemos destacar a sua força para resistir em um cenário marcado por repressão, conforme ressaltado anteriormente.

No comunidade da palavra "música", categorizada com a cor verde, observamos a conexão do termo com palavras que revelam características da realidade que Eva critica por meio da música e do videoclipe, como o próprio termo "realidade" e as palavras: "sociedade" e "mensagem". "Bater" revela que há um trecho da música que é citado por algumas pessoas como profundo e marcante, o que podemos revelar através do comentário n.º 104: "Já 4 anos!? O tempo passa mesmo rápido. 'Sou a neta da zungueira que eles batem sem dó, como é que eu posso aceitar quê batam na minha avó?' Profundo. Aqui observamos também que a ocorrência da palavra "ano" remete ao fato de muitas pessoas voltarem ao videoclipe e fazerem referência a isso. Neste grupo, vemos as palavras "Brasil" e "Angola", o que revela que alguns fãs brasileiros fazem questão de dizer de onde seus comentários "vieram". Nos comentários, também há referências a outros países de língua oficial portuguesa, como Moçambique (já citado aqui) e Timor-Leste. As conexões do universo lusófono não param por aqui, pois vemos também referências ao trabalho de Azagaia, cantor moçambicano que também fazia um trabalho de crítica social. Azagaia faleceu em 2023 e deixou um legado importante para o país. Eva revelou em entrevista que admira o trabalho do cantor (Eva, entrevista online, 2025). É pertinente destacar que, durante a nossa entrevista, Eva comenta sua conexão com outros países nos quais já viveu e se apresentou. Ela observa que os países do "universo lusófono" compartilham diversas características, sobretudo as desigualdades. Essa percepção dialoga com Henriques (2016), que afirma que os efeitos do colonialismo observam-se até hoje, como se tivesse sido um "arrastão" cujos efeitos ainda persistem na vida das pessoas.

Ainda sobre a comunidade da palavra "música", há comentários que são de pessoas que tentam estabelecer um diálogo direto com Eva, chamando-a de "rainha", agradecendo e mandando "beijos". O que revela como ela é querida por seus fãs, com os quais se conecta também. Alguns comentários foram curtidos pelo próprio perfil da artista. Os termos "vídeo" e "obra" também aparecem nessa comunidade, mas distantes do centro da discussão. Da palavra "música", vamos à comunidade azul-clara, onde há um *cluster* gerado em torno do nome da artista. Esta comunidade está muito relacionada aos comentários que elogiam com frequência o trabalho de Eva. Por isso, nela encontramos "parabéns", "obrigar" – que assim como no *corpus* do videoclipe anterior, foi codificada assim pelo Iramuteq, mas significa "obrigada" e "obrigado" –, "respect" e "força". Aspectos sonoros são salientados também, como "beat", que se refere ao padrão rítmico da música. O nome de Gari também aparece nesta comunidade, mostrando como sua presença também é marcante para o público. O termo "clipe" aparece aqui em elogios sobre a obra, como no comentário n.º 62: "Caros manos, já não restam dúvidas, está

ai retratado nessa música e no clipe a verdade ou realidade nua e crua da má gestão da nossa terra, música top". "Mano", que é uma palavra que aparece na comunidade principal é utilizado como uma gíria (muito frequente no meio do Hip Hop) que estabelece uma conexão com quem a escuta, pessoa que é chamada de irmão, ou de irmã através do "mana", que também está nos comentários.

A comunidade amarela inicia com a centralidade da palavra "ouvir" e está muito relacionada às parte da música que são lembradas nos comentários. O refrão é muito forte e por isso encontramos neste grupo as suas palavras. A comunidade vermelha, marcada a frequência do "muito" revela mais aspectos marcantes da letra da música, já que algumas pessoas fazem referência direta ao termo "letra". A comunidade rosa tem a palavra "bom" escrita com uma fonte maior do que as demais palavras e está muito relacionada aos elogios sobre o trabalho de Eva. Muitos fãs dizem que ela deve continuar o que foi/tem sido feito. Por fim, partindo da palavra "forte", chegamos à última comunidade (em um tom de azul-escuro muito próximo à cor roxa). Nela encontramos palavras que aparecem muito na letra da música, como "culpa" e "porque".

Podemos dizer que o fato de muitas pessoas voltarem ao videoclipe e deixarem claro que estão voltando em anos específicos é muito marcante. O próprio público tenta se conectar através desses comentários, como por exemplo, no comentário de n.º 108: "Estamos aqui 2021, Angola, #NzambiKids".

Como foi dito anteriormente, Eva foi alvo de ataques durante as eleições, com desinformações circulando pelas redes sociais que descontextualizavam seu trabalho como artista e com comentários de pessoas que questionavam até mesmo a sua nacionalidade, o que releva, mais uma vez, a importância do debate sobre o colonialismo e a colonialidade do poder não só no país, mas também em contexto lusófono e internacional. Por fim, gostaríamos de ressaltar que há um comentário voltando justamente para o fato de ela ter sido eleita. No comentário n.º 5, vemos uma pessoa que tenta interagir com outras sobre o tema: "Quem veio depois dela ser candidata a Deputada?". O comentário foi curtido por 16 pessoas e recebeu duas respostas, sendo que uma delas foi "Fomos enganados durante mt tempo era só ela dizer desde o início que sou portuguesa estou so em angola pela arte, usar mesmo o nome da nossa rainha ginga pra depois dizer que sou orgulhosamente portuguesa?". E uma pessoa que reagiu com emojis de risos. Ressaltamos que os emojis são símbolos criados através de imagens gráficas que são utilizados na internet para expressar emoções, objetos, bandeiras de países e outras formas de expressão.

Ao se candidatar e ser eleita deputada em Lisboa, Eva passou a ser percebida como se tivesse deixado de ser angolana, gerando um sentimento de "engano" em determinados públicos. Essa situação revela múltiplas camadas. Primeiramente, porque, como ressalta Hall (1992/2006, p.48), ao contrário

do que o senso comum costuma nos fazer acreditar, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, elas são formadas no interior da representação”. Essa representação não equivale à realidade, trata-se apenas de representações. Eva nasceu em Portugal e possui raízes angolanas, tornando-se cidadã de dois Estados. No entanto, ao assumir um papel político em Portugal, mesmo com uma perspectiva abrangente que transcende as fronteiras geográficas, Eva é questionada pelo público que anteriormente a acolheu, revelando a dificuldade das pessoas em perceber como os mecanismos de poder e exclusão ainda operam na sociedade.

Esse episódio evidencia não apenas a persistência da colonialidade do poder, mas também a limitação de percepções fixas sobre identidade nacional. Como destaca Bhabha (1998), a noção de identidades fixas, homogêneas e rígidas deve ser abandonada. É necessário compreender a hibridização cultural como um processo fluido e complexo, a partir do qual constroem-se as identidades contemporâneas, capaz de promover conhecimento mútuo, respeito e o desenvolvimento de práticas coletivas. Nesse sentido, retomando Hall (1992/2006), todas as nações “modernas” podem ser entendidas como híbridos culturais, resultado de processos históricos de contato, conflito e negociação.

6.3 A Luta Continua (2021) – Xullaji com participação de Tristany

Para a análise dos comentários de *A Luta Continua*, consideramos todas as frequências de coocorrência entre palavras identificadas pelo Iramuteq, pois o *corpus* textual é constituído por apenas 55 comentários. Através da nuvem de palavras, observamos a centralidade de seu nome artístico “Chullage”, ainda escrito com a grafia adotada antes de “Xullaji”, o que revela como algumas pessoas que comentaram na postagem o identificaram pelo seu nome artístico antigo, escrito em português. Observamos ainda muitos elogios ao trabalho, através de termos como: “parabéns”, “grande”, “bom”, “excelente” e “obrigar” (que remete a “obrigada” e “obrigado”).



Imagem 17: Nuvem de palavras de *A Luta Continua*

Sobre as outras palavras que aparecem na nuvem, acreditamos que o melhor é observá-las ao nível da análise de similitude, que oferece mais detalhes. Outras palavras de destaque na nuvem de palavras são "continuar", "africano", "arte" "medo" e "forte". Através do gráfico da análise de similitude, podemos perceber melhor como essas palavras relacionam-se a determinadas comunidades. Neste gráfico, observamos quatro comunidades formadas, sendo que a principal é onde encontramos o nome "Chullage", caracterizada esteticamente pela cor vermelha. O nome artístico Chullage logo se conecta com termos como "grande", "bom" e "parabéns", dos quais surgem outras comunidades. Essas palavras estão relacionadas aos elogios pelo trabalho realizado pelo artista.

Na comunidade onde a palavra de destaque é "parabéns", observamos os termos "africano" e "medo". Revisitando o *corpus* de análise textual, observamos comentários que fazem referência ao povo africano, como o comentário de n.º 17: "Mensageiro da paz, treinado para a guerra. Não pares o excelente trabalho que tens feito pelo povo africano! Para que jamais se esqueçam das suas raízes e possam ter orgulho negro". O comentário associa o artista a um papel de representante coletivo, ressaltando sua atuação em prol do povo africano e da valorização da memória e do orgulho negro. A mensagem ultrapassa o elogio individual, projetando o trabalho artístico como prática de resistência cultural e atribuindo-lhe a dimensão política que o videoclipe assume enquanto espaço de contestação e afirmação identitária (Gomes, 2019). O comentário converge com a proposta da música e com o videoclipe *A Luta Continua*, que aborda o pan-africanismo de diferentes formas, seja por meio das imagens que remetem à luta coletiva do PAIGC, seja pelas denúncias de exploração do continente africano presentes na letra. Podemos ressaltar também a presença de referências ao trabalho coletivo realizado pelo partido Panteras Negras nos Estados Unidos, sobre as quais debatemos em capítulos

anteriores. No *corpus* de análise textual, o comentário n.º 49 faz alusão a essa referência: "Estilo black panther! Resistência anti colonialista".

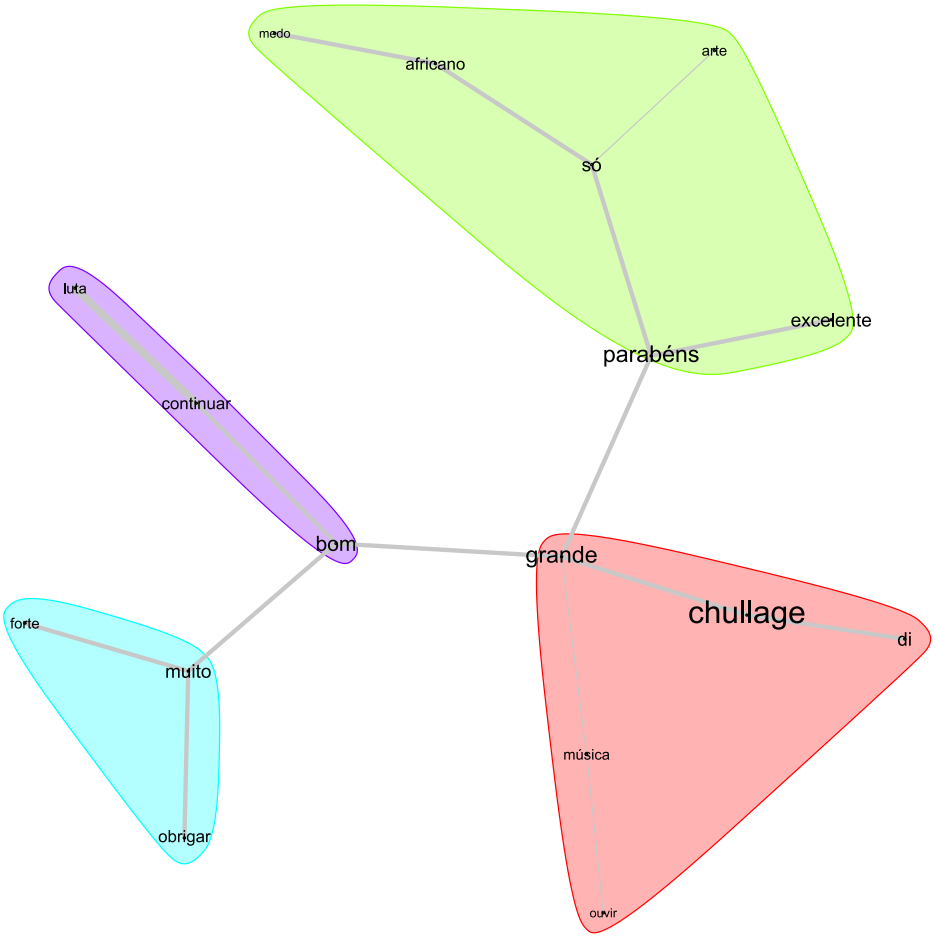


Imagem 18: Gráfico de análise de similitude de *A Luta Continua*

Ainda sobre a comunidade verde, podemos dizer que a palavra "medo" é muito específica, pois está relacionada a apenas um comentário, que é o de n.º 32: "dammm chullage tu és real broda dizendo a verdade e a nossa historia de África e tu és tão real que provocas o medo a tanta gente e maior medo de novamente o povo africano se unir, te sigo de KORA e 211 gostos mostra só o medo do africano tem hoje o medo que o Pretu tem em se afirmar!". A associação do artista à verdade histórica e à afirmação da identidade africana é lida pelo usuário como geradora de temor, sobretudo diante da possibilidade de união do povo africano. Essa percepção pode ser aproximada do que Fanon (1961/2003) descreve sobre quando a tomada de consciência política e cultural ameaça abalar a ordem estabelecida. O comentário

sugere, portanto, que o artista representa essa força desestabilizadora, capaz de reafirmar a memória, a história e a possibilidade de resistência coletiva.

Na comunidade em que a palavra "bom" se destaca – esteticamente identificada pela cor roxa – , encontramos os termos "luta" e "continuar", que remetem não apenas ao nome do vídeo-manifesto e da música, mas também ao trabalho de Xullaji e à percepção de que a luta, de fato, deve continuar. Já na comunidade representada em azul-claro, onde a palavra "muito" aparece em tamanho de letra maior do que as demais, destaca-se o termo "forte", que remete ao potencial artístico e político do trabalho de Xullaji e da mensagem transmitida por ele.

É importante destacar a presença de comentários em crioulo cabo-verdiano, embora não tenhamos conseguido avançar de forma mais aprofundada na análise, ainda que algumas palavras e sonoridades remetam ao português. Um dos comentários chama a atenção justamente para a questão da tradução, como no n.º 40: "Arte! Profundidade! Parabéns a todos, forti mesagi! Bless (só uma sugestão; disponibilizem a letra, para quem não entende crioulo, não perder tantos detalhes fortes que tem; seria bom que todos captassem)". Esse registro evidencia o crioulo não apenas como expressão estética, mas também como uma escolha política e cultural, ligada à memória da diáspora e à resistência. Ao mesmo tempo, o pedido por tradução revela a demanda por abertura para outras línguas, ampliando a possibilidade de circulação da mensagem e reforçando sua potência coletiva.

Por fim, gostaríamos de destacar a presença de um comentário que questiona sobre o nome "Chullage" não estar no título do trabalho. Talvez, seja de uma pessoa que conhece o trabalho artístico desenvolvido pelo artista, mas ainda demonstra desconhecimento quanto à proposta de Xullaji e do projeto Prétu. Este é o comentário de n.º 13: "Porque é que no título do som não está Chullage?". Há também outro comentário que releva não só o desconhecimento como também a incompatibilidade de ideias com a proposta: "Mano, tens de voltar com merdas decentes. Esta merda já não tá só contra africanos. Estamos todos na mesma cela agora". O comentário de n.º 22 pode ser utilizado como um exemplo que mostra como o debate acerca do colonialismo e da colonialidade do poder precisa ser amplificado. O potencial de *A Luta Continua* como ferramenta no âmbito do ensino é destacado no comentário n.º 4: "Fantástico conteúdo para o nosso canal educativo! Com sus licença, iremos partilhar com referência a todos créditos. Parabéns! Eduquemos o mundo!".

Destacamos um comentário que questiona a ausência do nome "Chullage" no título do trabalho. É possível que tenha sido escrito por alguém que conhece a trajetória artística do rapper, mas que ainda não compreendeu a proposta de Xullaji e do projeto *Prétu*, ou resiste a ela. Trata-se do comentário n.º 13: "Porque é que no título do som não está Chullage?". Outro comentário, no entanto, expõe não apenas

desconhecimento, mas também uma resistência em reconhecer a persistência das desigualdades: "Mano, tens de voltar com merdas decentes. Esta merda já não tá só contra africanos. Estamos todos na mesma cela agora". A afirmação do comentário de n.º 22 ignora que a colonialidade do poder continua a organizar as hierarquias sociais, mantendo a raça como princípio de classificação e subalternização (Quijano, 2000/2019). Henriques (2016), como vimos anteriormente neste trabalho, evidencia que a falta de representatividade da população negra em posições de liderança em Portugal revela a persistência de um sistema que discrimina pela cor da pele. Isso mostra que não estamos todos na mesma cela, como sugere o comentário, já que o racismo e a xenofobia continuam a estruturar desigualdades no país.

O comentário n.º 4 evidencia o reconhecimento do videoclipe como ferramenta de ensino: "Fantástico conteúdo para o nosso canal educativo! Com sus licença, iremos partilhar com referência a todos créditos. Parabéns! Eduquemos o mundo!". Essa recepção reforça o potencial de *A Luta Continua* como prática comunicativa e educativa de caráter decolonial, já que provoca deslocamentos simbólicos, mobiliza afetos e questiona a ordem vigente (De Andrés & Chaparro, 2022). Ao conjugar arte e ativismo, o videoclipe atua como espaço de debate público sobre o colonialismo e a permanência da colonialidade do poder, possibilitando que a memória coletiva seja tensionada e que formas alternativas de futuro sejam imaginadas (Lins et al., 2024). Henriques (2023, pp. 11-12) destaca que abordar a violência colonial não implica fomentar divisões, mas de promover um processo fundamental de reparação, no qual a memória coletiva desempenha papel central. Nesta perspectiva, enfrentar essas desigualdades não é uma disputa ideológica, mas uma questão de humanidade.

6.4 Etnocídio (2023) – Brisa Flow e Ian Wapichana

Para a análise dos comentários sobre *Etnocídio*, consideramos todas as frequências de coocorrência entre palavras identificadas pelo Iramuteq, uma vez que o corpus textual é composto por apenas 41 comentários válidos. Em relação à nuvem de palavras, vale destacar que, embora o videoclipe e a letra da música abordem temas densos – como o próprio título da obra de Brisa e Ian sugere –, os termos mais recorrentes expressam sentimentos positivos. Essa aparente contradição se esclarece quando retomamos a análise das entrevistas, nas quais Brisa Flow afirma que o álbum *Janequeo*, do qual *Etnocídio* faz parte, fala sobretudo de amor e coragem. Essa conexão ajuda a entender a ressonância afetiva da obra junto ao público que comentou o videoclipe.

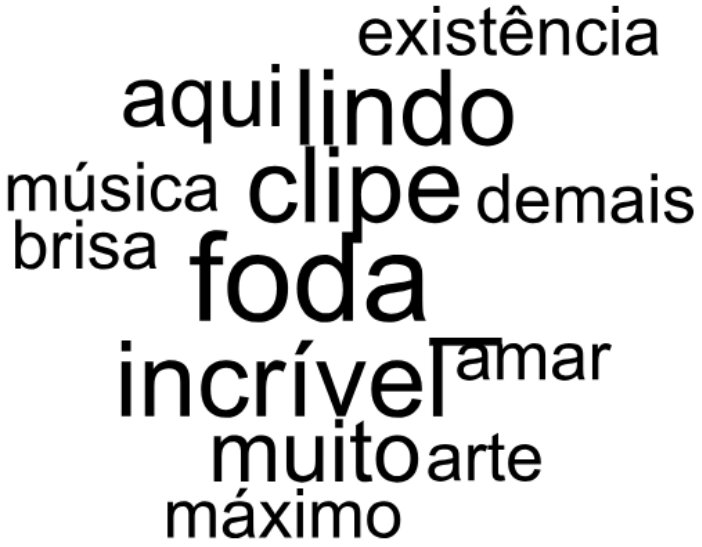


Imagem 19: Nuvem de palavras de *Etnocídio*

Muitas palavras em destaque na nuvem estão relacionadas aos elogios que o videoclipe recebeu o YouTube, como “foda” que, como explicamos anteriormente, é uma gíria utilizada para dizer que algo é muito bom e/ou marcante. A palavra “incrível” também demonstra essa admiração sentida pelo público em relação ao trabalho. É interessante notar que todas as palavras estão em tamanho de letra grande e que não há uma “hierarquização” muito diferente entre elas. A maioria envolve sentimentos e elogios. As palavras “arte” e “existência” também devem ser destacadas, principalmente por estarem relacionadas ao trabalho e à mensagem que a artista deseja transmitir através de *Etnocídio*.

Sobre o termo “existência”, é pertinente destacar que há outras palavras que podemos relacionar a ele nos comentários: “mudança”, “retomada”, “(r)existência” e “resistência”. Todas remetem à luta dos povos originários e ao movimento indígena no Brasil. Esses termos situam o trabalho de Brisa Flow como uma arte contemporânea interventiva, com potencial de reflexão crítica e mobilização. A retomada, por exemplo, é definida por Mondardo (2022) como a autodemarcação de terras tomadas dos povos indígenas. Nesse sentido, um dos pontos centrais do debate sobre o marco temporal é justamente o fato de desconsiderar que muitas terras já haviam sido usurpadas quando a Constituição Federal de 1988 foi promulgada. As que não o foram acabaram sendo abandonadas, diante da necessidade de fuga dos povos indígenas em razão das ameaças sofridas.

No gráfico da análise de similitude, encontramos quatro comunidades. Na comunidade com palavras de maior destaque, esteticamente identificada com a cor azul-claro, observamos que as conexões mais fortes são entre “clipe”, “incrível” e “música.” Na comunidade em que encontramos a palavra “muito” em destaque, esteticamente identificada com a cor vermelha, vemos uma forte conexão

entre “Brisa” e “amar”. No *cluster* roxo, “lindo” é o termo em destaque, sendo que nesta comunidade encontramos a palavra existência citada bem menos do que o elogio. Ou seja, a análise de similitude revela mais detalhes sobre os comentários, possibilitando que a diferenciação de tamanhos de palavras da nuvem de palavras torne-se mais nítida. Na comunidade verde, com a palavra “foda” em destaque, há outro termo que também remete à intensidade, que é “demais”, vinculado a “arte”, que logo se conecta o nome de Brisa em outra comunidade.

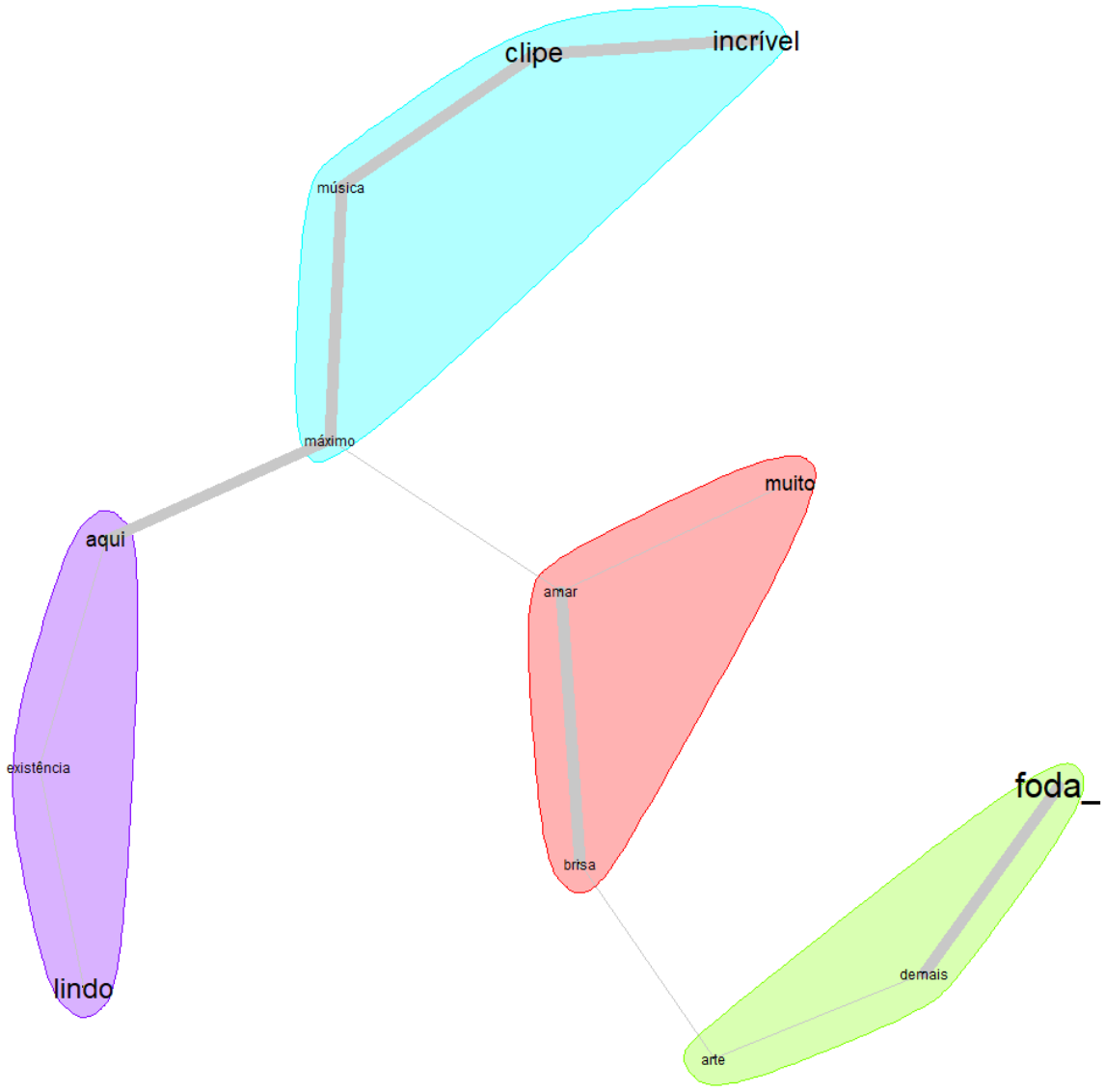


Imagem 20: Gráfico de análise de similitude de *Etnocídio*

Ao analisar o corpus de dados textuais construído na fase de coleta, identificamos comentários que merecem destaque. A análise detalhada desses comentários mostrou-se necessária, já que a nuvem

de palavras e a análise de similitude não captam a riqueza presente em alguns deles, fundamental nesta fase da nossa investigação. Entre os comentários, observamos o enaltecimento da luta dos povos originários e do movimento indígena no Brasil, como no comentário n.º 5: "Incrível, Aqui é Pindorama, não Brasil! Máximo respeito! Viva os povos originários!". Esse exemplo evidencia tanto a intensidade dos protestos quanto a boa recepção da mensagem pelo público. Já o comentário n.º 28 diz que: "o futuro é ancestral".

É importante destacar que essa luta não é recente: os povos indígenas sempre resistiram, como lembra Gonzalez (1988). No entanto, o apagamento histórico persiste. Milhomens (2021) ressalta que a contínua expropriação de territórios indígenas tem resultado em etnocídio e, em casos extremos, em genocídio de povos originários. Nessa mesma direção, o mapa interativo Caci – Cartografia dos Ataques Contra Indígenas[75] reúne 30 anos de registros de violência contra povos indígenas no Brasil, permitindo filtros por estado, período e povo (InfoAmazonia, 2016).[76] O Caci – palavra que significa "dor" em guarani – geolocaliza conflitos e evidencia como os ataques estão inseridos em uma dinâmica predatória e de transformação ambiental. Esses dados confirmam a permanência do processo de apagamento e violência denunciado historicamente pelos povos originários.

O que se transforma na contemporaneidade é a ampliação das formas de denúncia e de partilha de conhecimento possibilitadas pelas plataformas digitais, que potencializam a visibilidade dessas vozes diante do silenciamento histórico. Como observa Babo (2023), as novas tecnologias tornaram o ativismo mais dinâmico, ampliando sua capacidade de atuação. Já Maldonado Rivera (2013, p. 133) salienta que práticas decoloniais emergem do uso dessas tecnologias, as quais permitem a conexão entre sujeitos em redes comunicacionais e assumem uma natureza "diametralmente oposta ao discurso regulador da administração política e mercantil que opera em torno da participação tecnocomunicativa".

O videoclipe reafirma sua força como recurso de reflexão crítica e de estímulo a processos de ensino e aprendizagem, como demonstra o comentário n.º 2: "Exibindo nas minhas aulas de Sociologia e Antropologia no ensino médio da rede pública de ensino". Além do espaço escolar, essa potência também é reivindicada em outros espaços de promoção da cultura, como observamos no comentário n.º 19: "Esse clipe é necessário em todas as plataformas, em todos os festivais, em todas premiações. Trabalho impecável".

Esses comentários evidenciam justamente o que autores como Quijano (2015) e De Andrés & Chaparro (2022) apontam: a necessidade de criar alternativas capazes de questionar a lógica colonial

[75] Ver https://caci.cimi.org.br/#!/
[76] Ver https://infoamazonia.org/2016/10/14/novo-mapa-interativo-mostra-30-anos-de-violencia-contra-indigenas-no-brasil/

ainda vigente. Ao ser incorporado em salas de aula, o videoclipe atua como ferramenta pedagógica que valoriza diferentes formas de conhecimento e estimula debates críticos. Da mesma forma, quando o público reivindica sua circulação em festivais, premiações e plataformas diversas, reconhece o seu papel como prática comunicacional e cultural que desafia estruturas hegemônicas e amplia espaços de visibilidade para vozes historicamente silenciadas.

Destacamos ainda que alguns comentários revelam a dimensão afetiva despertada pelo videoclipe. O comentário n.º 9, "Lágrimas por aqui", e o comentário n.º 32, "Emocionado aqui com essa denúncia, com as imagens de resistência, de existência", mostram como a obra mobiliza sensibilidades e estabelece conexões emocionais com o público. Essa recepção evidencia o potencial do videoclipe como prática comunicacional que, ao mesmo tempo em que denuncia processos de apagamento histórico, convoca uma resposta afetiva e crítica, alinhando-se ao que autores como Quijano (2015) e De Andrés & Chaparro (2022) apontam sobre a necessidade de práticas decoloniais que rompam com a lógica hegemônica e valorizem outras formas de conhecimento e experiência. Remete também ao que Sodré (2019, p. 880) explica sobre a importância das movimentações e da comunicação para quebramos a barreira "imune à diferença" que existe no Brasil, sensibilizando as pessoas.

Por fim, é importante destacar que, embora o videoclipe tenha mobilizado pessoas em prol da luta dos povos originários no Brasil e gerado comentários que abordam diversos aspectos analisados nesta tese, o número de interações, considerando a projeção midiática de Brisa Flow, evidencia a dificuldade de sensibilizar o público brasileiro para a urgência das pautas indígenas.

Esse cenário reflete o histórico apagamento e a violência vivenciado por esses povos. No imaginário dominante, os indígenas ainda são percebidos como obstáculos ao progresso, uma visão que, em muitos casos, viola a Constituição Federal de 1988, sobretudo ao ignorar ou tentar forçar a assimilação cultural. Argumentos desse tipo, frequentemente mobilizados por setores vinculados à extrema-direita que visam a exploração predatória das terras indígenas, se fundamentam em uma lógica extremamente preconceituosa e racista. González (1988, p. 73) aponta que a violência histórica contra negros e indígenas no Brasil se sustenta por meio do "véu ideológico do branqueamento", uma ideologia reforçada pelos meios de comunicação e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, que legitima a crença de que os valores e classificações do Ocidente branco seriam universais e superiores.

No contexto do capitalismo neoliberal, a disputa por recursos naturais intensificou a invasão e a exploração dos territórios indígenas. Conforme Milhomens (2021) e Mondardo (2022), agentes políticos alinhados a esses interesses continuam a exercer influência no Congresso, dificultando a atuação dos Ministérios do Meio Ambiente e dos Povos Indígenas. Entre os exemplos recentes de ameaças legais,

destacam-se o Projeto de Lei nº 2159/2021, conhecido como “PL da Devastação”, que flexibiliza o licenciamento ambiental, e a Lei nº 14.701/2023, que institui o Marco Temporal das terras indígenas. Esses instrumentos legais evidenciam como a violência estrutural e simbólica contra os povos originários permanece presente, reafirmando a pertinência e a urgência de ações em diversos âmbitos, visando a sobrevivência dos povos originários do Brasil.

Discussão e Considerações Finais

O objetivo geral desta tese foi investigar o papel do videoclipe no debate sobre o colonialismo e no ativismo mnemônico, analisando seu potencial para fomentar debates e visibilizar lutas historicamente silenciadas (Cabecinhas, 2022). Procuramos compreender também se os(as) artistas que produzem esses videoclipes podem ser considerados ativistas da memória, articulando suas obras com práticas de resistência e engajamento político. Outro objetivo deste estudo foi analisar como esses trabalhos são percebidos pelos próprios artistas e o que pretendem comunicar ao público. Por fim, examinamos de que maneira os videoclipes são recebidos pelo público e que discussões despertam no YouTube, com atenção especial à sua capacidade de abordar o colonialismo e a persistência da colonialidade do poder, evidenciando sua relevância para o debate contemporâneo sobre justiça social (Gomes, 2019).

Esta investigação resulta de inquietações e questionamentos que nos acompanharam ao longo do doutoramento. O fascínio pelas imagens e a vontade de construir um trabalho acadêmico que pudesse contribuir à promoção da justiça social foram as estrelas que nos guiaram por uma travessia repleta de desafios. Com o céu muitas vezes nublado e com dificuldades ao longo do percurso, percebemos que, acreditar no potencial da arte como ferramenta transformadora não é o suficiente para desenvolver, por exemplo, um projeto de intervenção social. É preciso debater sobre as estruturas de poder que nos assombram. Estruturas que, muitas vezes, são desconhecidas para nós, mas muito conhecidas por outros.

Para pensar (n)o contemporâneo, os Estudos Culturais revelam-se como campo do saber que conta com contribuições valiosas. Muitas delas, não foram escritas como sendo dos Estudos Culturais, mas suas contribuições para desconstruir narrativas dominantes nos ensinaram muito e serviram como fonte de inspiração. Como exemplo, podemos citar o legado de Frantz Fanon, cujo centenário de vida é celebrado no ano de entrega desta tese de doutoramento. Como já havia nos explicado Lélia González, tanto Frantz Fanon como Abdias do Nascimento, exemplos da militância negra, só tiveram seus trabalhos reconhecidos internacionalmente após falecerem. A colonialidade do poder sempre fez prevalecer a "intelectualidade branca", como salienta González (2020, p. 120), o que fez com que contribuições como as de Frantz Fanon e Abdias do Nascimento fossem ignoradas por muitos.

Um dos objetivos desta tese de doutoramento foi construir um debate intercultural composto por diversas vozes, destacando as contribuições de autores contra-hegemônicos, cujos nomes, muitas vezes, não encontramos em plataformas de publicações indexadas. Poderíamos dizer que se trata de autores de diferentes nacionalidades? Sim, mas mais importante do que o rótulo nacional é destacar que muitos

deles vivenciaram experiências migratórias em contextos diversos. Entre eles, podemos citar Stuart Hall, falecido em 2014, Angela Davis e Paul Gilroy. E, quando não foram eles os protagonistas desses deslocamentos, foram seus familiares ou pessoas com as quais convivem ou conviveram. Os muros erguidos pelos nacionalismos exacerbados são tão altos que nos esquecemos de que vivemos em contextos migratórios há séculos. Assim como esses autores, os artistas citados ao longo desta tese – inclusive aqueles que compõem o corpus de análise da fase empírica – também trazem, em suas trajetórias de vida, essas experiências de deslocamento. Aprendemos com esses autores e artistas quanto as experiências migratórias podem ser enriquecedoras para as sociedades contemporâneas, ainda que muitas delas tenham sido dolorosas, por ocorrerem justamente pelos caminhos abertos pelo colonialismo e hoje percorridos pelo capitalismo global, como nos lembra Davis (2022).

Esta tese de doutoramento foi estruturada em três amplos capítulos teóricos. O primeiro parte das reflexões de Moisés de Lemos Martins sobre a relação entre cultura e tecnologia. Em entrevista a Carvalho (2019, p. 101), o autor afirma que não é possível "pensar a cultura fora da nossa condição tecnológica". No mundo contemporâneo, tudo converge para o digital, e essa travessia é marcada por inúmeros desafios que exigem reflexão, pois, como salienta Moisés de Lemos Martins, é dessas reflexões que depende o nosso futuro. Em meio às novas interfaces e aos novos territórios, somos constantemente desafiados a repensar nossas práticas culturais e comunicacionais.

No primeiro capítulo teórico, discutimos as noções de cultura(s) que tanto nos atravessam – marcadas por disputas de poder – com o intuito de ressaltar que a cultura é viva, plural e está em constante transformação. Situamos esta tese de doutoramento no campo dos Estudos Culturais, apresentando alguns de seus momentos históricos que nos permitiram construir o percurso até aqui. Trata-se de um campo de saber que não apenas reflete sobre o contemporâneo, mas se inscreve nele. Pensamos as Ciências da Comunicação a partir das lentes dos Estudos Culturais, acompanhando também a evolução dos meios de comunicação de massa até à atual convergência dos meios de comunicação. Nesse contexto comunicacional, em que a imagem técnica se apresenta como "uma linguagem que perdeu o sentido do uno, fragmentando-se numa legião de imagens", buscamos refletir sobre os modos de ler essas imagens na contemporaneidade: um exercício profundamente vinculado à produção e disputa da memória pública (Martins, 2017, p. 98).

No interior desse conjunto de mediações, o videoclipe revela-se como um formato "múltiplo", seja por suas escolhas estéticas, pelas narrativas que articula entre imagem e som, ou pelos sentidos políticos que pode mobilizar. No segundo capítulo teórico, debatemos sobre o surgimento do videoclipe, interpretando-o como uma forma cultural que emerge de modo subversivo, vinculada inicialmente à

videoarte e ao vídeo ativismo, sendo posteriormente moldada pelas indústrias fonográfica e televisiva. Trabalhar seguindo essa perspectiva nos permitiu sair, mesmo que por alguns instantes, de uma lógica que conta a história de um certo invento tecnológico de forma cronológica. Nosso ponto de partida foi a linguagem do vídeo como fenômeno cultural de expressão artística, o que possibilitou que deslocássemos nossa perspectiva de começar pela fotografia, pelo teatro ou pelo cinema. Foi um capítulo com muitos exemplos práticos de como os vídeos podem se configurar como espaços de contestação.

Ainda no segundo capítulo teórico, apresentamos um pouco da história do videoclipe no Brasil e em Portugal. Para debatermos sobre o contexto brasileiro, encontramos muitos referenciais teóricos, mas, para debater sobre o contexto português, encontramos poucos, o que demandou um trabalho de análise documental dos arquivos televisivos, procurando fragmentos que nos ajudassem a falar um pouco mais sobre o videoclipe como objeto de estudo em Portugal. A pista que nos guiou por esse caminho foi a hipótese de o videoclipe estar relacionado à cultura popular. Assim, os programas de auditório, por exemplo, se revelaram como fontes interessantes, já que havia muita música ali. Acreditamos, portanto, que esta tese pode ajudar não só a preencher uma "lacuna" de conhecimento, como também servir de inspiração para outros trabalhos.

Pensar o videoclipe na televisão e na internet é diferente. As plataformas digitais proporcionaram inúmeras possibilidades para artistas e videoclipes. No YouTube, o videoclipe conta com recursos que possibilitam sua mobilidade, capacidade de ser amplamente reproduzido, partilha e interações sociais. Sendo assim, sua função política torna-se ainda mais expressiva. Além disso, os artistas utilizam as redes sociais para construírem suas próprias imagens públicas. Os artistas com os quais escolhemos trabalhar nesta tese (Emicida, Eva RapDiva, Xullaji e Brisa Flow), iniciaram suas carreiras nas ruas e na internet. São artistas independentes que, através dos avanços tecnológicos, puderam produzir e divulgar os seus trabalhos sem se submeter ao mercado musical hegemônico. No entanto, como salientamos no decorrer da tese, a internet não é tão democrática como parece ser e o acesso a ela e aos meios de produção de conteúdos não estão disponíveis para todos.

No terceiro capítulo teórico, desenvolvemos uma reflexão crítica, inspirada em Paul Gilroy, sobre a forma como o colonialismo e a hierarquização racial são frequentemente silenciados nas narrativas hegemônicas sobre modernidade e civilização. É a partir do trabalho de Gilroy (2001) que debatemos migrações, narrativas de resistência e ativismos em países de língua portuguesa. Ao longo do capítulo, buscamos apresentar aspectos não apenas do colonialismo, mas também do que muitos autores denominam pós-colonialismo. Partimos da ideia de colonialidade do poder, desenvolvida por Aníbal Quijano, para também abordar práticas decoloniais. No campo das representações, refletimos sobre os

estereótipos sociais e a formação dos preconceitos. A partir dessa perspectiva, aprofundamos discussões teóricas sobre os racismos, a xenofobia e o etnocentrismo. Neste trabalho, evidenciamos não apenas o papel da cultura, mas também dos meios de comunicação que, ao mesmo tempo em que podem contribuir para reforçar estereótipos sociais, naturalizando-os e colaborando para a sua manutenção, podem constituir espaços de contestação e resistência a essas mesmas representações. Ainda no terceiro capítulo teórico, com o suporte de Homi Bhabha e Stuart Hall – a partir de suas reflexões sobre o local da cultura, cultura e representação e identidades culturais – aprofundamos o debate sobre as migrações e os diálogos interculturais.

É nesse contexto que o ativismo emerge como um eixo central desta tese, compreendido como a capacidade de agir e criar novas conexões que, a partir de "estímulos locais", desestabilizam estruturas rígidas do senso comum e permitem o questionamento de narrativas hegemônicas. Na perspectiva de Svirsky (2010), esses estímulos são diversos. Longe de se limitar a formas tradicionais de protesto, o ativismo contemporâneo se desdobra em múltiplas frentes — da investigação militante às produções artísticas, dos espaços digitais às experiências comunitárias. Entre essas frentes, as expressões artísticas ocupam um lugar central, contribuindo para as articulações críticas por meio de novas conexões e debates capazes de desestabilizar padrões enrijecidos.

Mesmo que a internet tenha proporcionado novas possibilidades de articulação, como explica Pittenger (2008) que cita a criação e o uso de novos espaços para protesto, reflexão crítica e ação coletiva, as dinâmicas de funcionamento das plataformas digitais podem ampliar ou restringir nossas ações políticas, como salientam Changfoot e Long (2013). Essa preocupação foi debatida durante as entrevistas em profundidade realizadas com Eva RapDiva e Xullaji, que acreditam que o ativismo deve encontrar formas de mobilização e ação coletiva que não dependam exclusivamente das redes sociais, por exemplo. O processo não pode acontecer todo apenas ali, nas plataformas digitais, como salienta Xullaji que, assim como os autores Changfoot e Long (2013), enfatiza a importância da conexão com o local e a solidariedade comunitária. Movimentos urbanos, por exemplo, podem colaborar na construção de sentidos fundamentais para contestar as dinâmicas globais e desafiar as estruturas de exclusão, poder e dominação. O movimento Hip Hop, por exemplo, é um dos mais importantes nessa perspectiva, o que podemos observar desde o filme *Do The Right Thing* (1989) de Spike Lee, citado por nós em diversos trabalhos, justamente por promover reflexões acerca dos entre-lugares de Homi Bhabha, dos processos migratórios e da (des)construção dos estereótipos sociais. Gilroy (1993/2001) contribui muito para esta tese de doutoramento por ressaltar que as expressões culturais ocupam um lugar central nas lutas de resistência.

Desde o primeiro capítulo teórico, refletimos sobre o conceito de memória, ainda que de forma indireta. Isso ocorre tanto no debate proposto por Didi-Huberman (1992/1998) sobre a leitura das imagens na contemporaneidade e a memória involuntária, quanto no resgate de vídeos associados a práticas ativistas desde o final da década de 1960, como os produzidos pelo coletivo Videofreex, nos Estados Unidos, que registrou mobilizações antirracistas.

No entanto, é no terceiro capítulo teórico que essa reflexão se intensifica, com foco no ativismo mnemônico: compreendido como o uso estratégico do passado para transformar ou resistir às formas instituídas de memória pública. Como explicam Gutman e Wüstenberg (2022), trata-se de práticas que emergem "de baixo para cima", protagonizadas por agentes não estatais, com forte caráter coletivo. Embora essas ações possam servir tanto para contestar quanto para sustentar o *status quo*, nesta tese de doutoramento optamos por destacar as lutas que visam desconstruir narrativas históricas hegemônicas. O objetivo é revelar outras perspectivas, romper com mitos nacionalistas e promover o debate sobre o colonialismo e suas reverberações contemporâneas. O ativismo da memória, nesse contexto, tensiona versões únicas da história, desestabiliza discursos sobre "heróis" e símbolos da tradição nacional, buscando (re)articular vozes silenciadas nos registros públicos do passado.

Nossa hipótese se confirmou: a arte desempenha, de fato, um papel central nas práticas do ativismo da memória, especialmente em contextos migratórios. No decorrer deste estudo, esse papel mostrou-se ainda mais complexo, por meio de desdobramentos que revelam como as artes visuais, o cinema, a dança, a música, o teatro – entre outras formas de expressão – fomentam debates que contribuem para a desconstrução de estereótipos, o enfrentamento da discriminação e do preconceito, a luta antirracista e outras ações voltadas à justiça social diante das desigualdades produzidas e reconfiguradas pela colonialidade do poder (Lins et al., 2024).

Nesse cenário, o videoclipe se apresenta como um recurso criativo potente (Machado, 2000). Fortemente ligado à música e à juventude, ele combina acesso rápido e dinâmico com experiências estéticas marcadas por imagens, sons e narrativas que se entrelaçam e podem mobilizar reflexões significativas em poucos minutos. No entanto, seu potencial não pode – e não deve – ser limitado apenas à juventude ou aos contextos urbanos (Siqueira, 2010). Trata-se de um formato amplo, capaz de articular referências de diferentes épocas e geografias, seja por meio das letras de música, seja na construção imagética (Soares, 2009). Essa pluralidade o torna uma ferramenta valiosa para ativar memórias, tensionar narrativas hegemônicas e expandir o alcance de práticas artísticas engajadas (Lins, et al., 2024). Além disso, o videoclipe dialoga com outras linguagens, como a fotografia e o cinema, ampliando seu potencial expressivo (Holzbach, 2013). Permite a criação musical situada, ancorada em contextos

sociais, políticos e afetivos específicos (Soares, 2009). Sua circulação em plataformas digitais favorece a travessia entre fronteiras geográficas e simbólicas, ajudando-nos a construir, mental e sensivelmente, pontes entre tempos, territórios e experiências diversas (Siqueira, 2010).

Ainda que seja necessário reconhecer a existência de videoclipes que reforçam estereótipos de gênero, promovem a sexualização das mulheres ou naturalizam o consumo de bens de luxo e de substâncias como bebidas alcoólicas, não podemos reduzir o formato a essas expressões (Gomes, 2019). A lógica da ostentação (com carros caros, roupas de grife, festas em cenários paradisíacos e corpos tratados como adereços) foi um ponto amplamente discutido nas entrevistas em profundidade, inclusive como uma crítica ao gênero musical do rap. Trata-se de um debate que exige atenção às contradições do mercado musical, mas que também abre espaço para pensar alternativas possíveis.

No decorrer do quarto capítulo desta tese de doutoramento, apresentamos o nosso percurso metodológico. Ao optarmos pela realização de um estudo de caso, poderíamos deixar de lado a construção de um modelo de análise, já que um estudo de caso está em constante transformação. No entanto, acreditamos que foi importante refletir sobre alguns fundamentos teóricos sobre metodologia e desenvolver o modelo de análise, para que ele pudesse nos ajudar no decorrer das outras etapas. Desde o princípio, sabíamos que ele não seria estático e ressaltamos que ele foi revisitado constantemente. A própria pergunta de partida que deu origem ao nosso trabalho também se transformou ao longo da tese. Isso se deve ao fato de, durante as fases de coleta e análise de dados, irmos incorporando contribuições enriquecedoras, que conferiram ao trabalho aspectos específicos e singulares.

Podemos dizer, ainda, que a análise documental esteve presente em todas as etapas da pesquisa. Por meio dela, buscamos integrar ao trabalho contribuições que ultrapassassem o campo estritamente acadêmico, dando visibilidade também a produções artísticas, manifestações políticas e culturais capazes de enriquecer a reflexão proposta. Recorremos tanto aos meios de comunicação tradicionais (como a televisão) quanto aos alternativos (como sites de notícias independentes), ampliando o repertório informativo sobre os temas abordados.

As entrevistas concedidas por artistas e investigadores a veículos de comunicação também contribuíram significativamente para a construção deste percurso, compondo um panorama múltiplo e atravessado por diferentes experiências. Embora não tenham sido realizadas diretamente por nós, trata-se de entrevistas divulgadas por meios amplamente reconhecidos, com credibilidade consolidada e compromisso público com a informação. Acreditamos, com isso, ter conferido ao trabalho uma abordagem mais sensível e abrangente.

Essa escolha metodológica reflete também o percurso da doutoranda que escreve esta tese. O interesse pelas produções culturais e por suas reverberações sociais e políticas impulsionou a busca por novas fontes, conteúdos e formatos. Confessamos, inclusive, a nossa afinidade com reportagens e entrevistas em profundidade, que ocuparam papel central durante toda a pesquisa, tanto como prática quanto como objeto de escuta e análise.

Entre as fontes mobilizadas, destacamos entrevistas com artistas como Brisa Flow e Emicida, além de intelectuais como Angela Davis, Aníbal Quijano e Moisés de Lemos Martins. O formato podcast também foi incorporado como recurso de análise documental, especialmente por meio de programas como *Mano a Mano* — apresentado por Mano Brown, dos Racionais MC's — e o *Projeto Querino*, conduzido por Tiago Rogero, que propõe uma leitura afrocentrada da história do Brasil, trazendo à tona vozes e experiências silenciadas. Esses conteúdos ofereceram subsídios relevantes tanto para a nossa formação quanto para a construção da tese.

Outro podcast de destaque foi *Perguntar Não Ofende*, de Daniel Oliveira, com entrevistas como as realizadas com Cristina Roldão, Dino D'Santiago e Victor de Barros. Merece atenção especial o episódio "No Zambujal, com Tibunga: de regresso à cidade invisível", que, ao visitar o bairro ao lado de Cláudio Gonçalves (Tibunga), após o assassinato de Odair Muniz, revela formas de exclusão e resistência pouco visíveis nos meios de comunicação tradicionais. Esses registros ajudaram a enriquecer o percurso investigativo, contribuindo para uma compreensão mais ampla e situada das dinâmicas abordadas ao longo do trabalho.

É importante citar ainda o acervo de Amílcar Cabral, disponível na Casa Comum, os arquivos da RTP sobre programas de entretenimento e os registros mantidos por coletivos artísticos, como os que preservam os trabalhos do grupo Videofreex. Esses materiais, articulados à produção acadêmica, contribuíram para fortalecer os vínculos entre universidade e sociedade. E claro, eu não poderia deixar de citar o seminário *Comunicação e Diversidade* da Universidade do Minho, que contribuiu para o desenvolvimento das minhas reflexões críticas. Ao longo deste percurso, foram fontes que ofereceram densidade à análise e auxiliaram na afirmação dos caminhos escolhidos, especialmente diante dos desafios da investigação.

A análise multimodal das imagens, articulando a sociossemiótica visual e a análise fílmica, revelou-se a abordagem mais adequada para lidar com a complexidade do objeto estudado. Contudo, uma das maiores dificuldades encontradas foi justamente a busca por palavras que conseguissem expressar a dimensão sensível dos videoclipes analisados. A linguagem acadêmica, muitas vezes rígida e técnica, apresenta limitações quando se trata de captar a delicadeza e a riqueza dos elementos visuais,

sonoros e temáticos presentes nas obras. Por isso, foi necessário um esforço de aproximação do objeto de estudo, para além da mera observação, buscando senti-los em sua totalidade: seus ritmos, imagens, palavras, silêncios e olhares – tudo aquilo que nos toca na esfera mais sensível da arte. Acreditamos que este foi mais um dos desafios enfrentados por nós.

Boa Esperança, videoclipe de Emicida (com participação de J. Ghetto), revelou-se como uma obra audiovisual que viabiliza o debate sobre o racismo brasileiro. Mesmo que algumas pessoas acreditem que vive-se uma democracia racial no Brasil – de que vive-se uma relação harmoniosa entre pessoas de diferentes raças, sem preconceitos, devido à miscigenação dos povos – ela não existe e trata-se de uma mistificação (Dos Santos, 2022; Souza, 2017). Muitos trabalhos acadêmicos, produções culturais e relatos de pessoas que sofrem o racismo cotidianamente são provas disso. O videoclipe foi criado a partir de relatos de empregadas domésticas e é através desses relatos que a violência simbólica e psicológica é apresenta. Ao utilizarem recursos de captação e edição das imagens, os realizadores apresentam alguns dos acontecimentos que desencadearam a revolta. É importante dizer que Emicida, que seria o funcionário encarregado por vigiar a casa, acompanha tudo pelos televisores. Sua reação de curiosidade e o seu silêncio ao não pedir "ajuda" para conter a revolta fizeram com que ele também participasse dela.

Claro que, durante uma das entrevistas analisadas, Emicida traz o debate mais profundo: a questão racial no Brasil. O artista rejeita o rótulo de "polêmica" para a obra, explicando que não se trata de uma questão pessoal, mas sim coletiva – estrutural, institucional e cotidiana (Kilomba, 2008/2010). É interessante notar como outras produções da Laboratório Fantasma nos ajudam a compreender a importância de *Boa Esperança*. O documentário de curta-metragem e o vídeo do *Decodificando Emicida* são muito explicativos. Isso revela como o artista utiliza diversos recursos mediáticos para debater sobre arte e política.

Muitas pessoas deixaram comentários dizendo que o videoclipe é polêmico e incentiva o ódio entre as pessoas. No entanto, nas respostas a esses comentários, refere-se que a revolta dos empregados não deve ser interpretada dessa forma, pois é uma maneira reducionista de olhar para o debate sobre a questão racial no Brasil. Nesses comentários, observamos que muitas pessoas respondiam explicando que o debate é abrangente. Que se trata de uma obra de arte que propõe uma reflexão crítica e urgente. Podemos dizer ainda que existem muitos comentários de pessoas que utilizam o YouTube para compartilhar suas vivências, o que reforça ainda mais a mensagem que o artista buscou transmitir. São pessoas que se identificaram com aqueles relatos e que se sentiram emocionadas ao assistir o videoclipe.

Um Assobio Meu, filme de curta-metragem de Eva RapDiva (com participação de Gari Sinedima), também revelou-se como uma importante obra audiovisual que promove uma reflexão crítica sobre a realidade angolana. Eva e os realizadores procuraram apresentar a desigualdade no país, expondo duas perspectivas diferentes: a de quem vive na periferia (maioria da população) e a de quem vive em grandes casas de luxo (uma minoria repleta de privilégios). O videoclipe mostra como as duas perspectivas acabam se cruzando no decorrer do caminho, seja nas ruas ou nas lojas, por exemplo. A letra da música também é organizada dessa forma. Assim, Eva denuncia a precariedade no qual muitos vivem. Além disso, o videoclipe apresenta também a questão da violência contra a mulher, um tema sensível que necessita de maior debate. Ao escolher trabalhar com atores famosos, como Daniel Nascimento e Tânia Burity, Eva procura chamar ainda mais a atenção do público. Como ela mesma explica em entrevista, ter pessoas famosas fazendo parte de *Um Assobio Meu* ajudou muito a dar visibilidade às questões abordadas.

Mesmo sem tocar em pontos que remetem ao colonialismo de forma explicita em sua letra de música, como fez Emicida, Eva RapDiva traz essa lembrança do passado que ainda marca o presente através de uma referência ao trabalho do cantor angolano Teta Lando, artista que cantou sobre a opressão vivida pelo povo angolano. *Um Assobio Meu* de Teta Lando é uma das músicas mais ouvidas e mais significativas para o povo angolano, que logo se emocionou se identificou com o trabalho de Eva, como ela mesma explicou durante a entrevista em profundidade. Tudo isso fez com que sua música fosse amplamente escutada e ganhasse prêmios. Nós comentários, é possível observar como o videoclipe foi bem recebido pelo público.

A Luta Continua, vídeo-manifesto de Xullaji (com participação de Tristany), diz muito sobre o tempo e a memória. A obra rompe com a linearidade histórica, desestabiliza a ideia de passado como arquivo encerrado e inscreve no presente a urgência da continuidade das lutas de resistência. Por meio de uma produção audiovisual que é construída através de aspectos sonoros, sobreposições, camadas visuais e intervenções corporais, o vídeo articula diferentes registros da resistência negra e pan-africanista. O trabalho do PAIGC, liderado por Amílcar Cabral, foi a inspiração de Xullaji. Os fotogramas são recriações das fotos do acervo do líder pan-africanista que lembram-nos do passado, mas também no situam no tempo presente.

Ao mesmo tempo, o videoclipe desafia as formas convencionais da linguagem audiovisual do rap *mainstream*. Ao evitar a estética dominante da ostentação, do luxo como triunfo, do indivíduo como ícone, Xullaji propõe um deslocamento radical do olhar. Seus personagens não são heróis isolados, mas comunidades em ação, corpos que estudam, escutam, dançam e lutam. de sentido. A trilha sonora,

construída com colagens que mesclam vozes ancestrais e contemporâneas, contribui para o efeito de ruptura com a linearidade do tempo. Como exercício de imaginação política, *A Luta Continua* desafia o regime colonial do visível. Como manifesto audiovisual, propõe outras formas de narrar, de representar e de existir no mundo. E como parte do projeto *Prétu*, inscreve-se em um processo mais amplo de descolonização das mentes, dos olhares, dos corpos, das linguagens e das subjetividades. Sobre os comentários, percebemos que alguns fãs que acompanham a trajetória de Xullaji parabenizam o seu trabalho e reforçam que a luta deve continuar. Por outro lado, algumas pessoas ainda não compreenderam a mudança de grafia de Chullage para Xullaji e a proposta do projeto *Prétu*.

É pertinente afirmar que, ao conversarmos com o artista, tornou-se ainda mais evidente a urgência de destacar como os gêneros musicais e televisivos tendem a rotular as obras artísticas, moldando-as e limitando suas possibilidades. Essa lógica acaba por impedir o surgimento de outras referências – como é o caso da música de Xullaji, que dialoga diretamente com sonoridades cabo-verdianas. Frequentemente, o artista chegou a ouvir que algumas de suas músicas "não soam como Hip Hop". De fato, não soa como o Hip Hop *mainstream* estadunidense, mas constitui uma extensão inovadora e criativa do rap, justamente por ser uma expressão ancorada em referências pessoais e contextuais, como já discutido ao longo da análise dos dados. É o caso também do videoclipe, que pode ser um filme de curta-metragem ou um vídeo-manifesto, como os próprios artistas decidiram nominá-los, assunto sobre o qual refletimos no decorrer do percurso.

Etnocídio, videoclipe de Brisa Flow (com participação de Ian Wapichana), é um trabalho não apenas artístico, mas também documental, pois registra as mobilizações dos povos indígenas no Brasil em defesa de seus direitos e de uma existência digna. Como a própria Brisa Flow explicou em entrevista, há uma ausência significativa de registros sobre a luta dos povos originários, especialmente nos manuais escolares, o que contribui para a ideia equivocada de que essa luta nunca existiu, apesar de os povos de Abya Yala resistirem desde a chegada dos europeus às Américas.

Vale ressaltar, mais uma vez, que um dos objetivos centrais do trabalho artístico e interventivo de Brisa é "quebrar o estereótipo colonizador do que é o indígena", algo que ela busca por meio de suas músicas, videoclipes e iniciativas que articulam arte, educação e política. Assim como a letra da música, o videoclipe é potente e aborda temas sensíveis como assassinato, genocídio e suicídio. Brisa denuncia as invasões de terra, os conflitos que frequentemente resultam em mortes e a alarmante taxa de suicídio entre jovens indígenas. Apesar da força da denúncia presente em *Etnocídio* e de seu lançamento ter ocorrido durante o Acampamento Terra Livre de 2023 – um momento de articulação histórica e manifestação política dos povos originários do Brasil –, o videoclipe recebeu poucos comentários e

nenhum deles fala diretamente sobre isso. Esse dado pode indicar que, mesmo com o aumento da visibilidade das pautas indígenas e com a chegada de lideranças originárias a posições de poder – como a deputada federal Célia Xakriabá e a ministra dos Povos Indígenas Sonia Guajajara –, isso ainda não tem sido suficiente para garantir ampla repercussão a produções culturais que tratam dessas temáticas.

Ao analisar as entrevistas dos artistas, constatamos que várias coisas em comum entre eles. Todos se beneficiaram dos avanços tecnológicos e das plataformas digitais para dar visibilidade aos seus trabalhos e vieram do meio *underground*. Os artistas dialogam não apenas em suas críticas sociais, mas também em seus percursos enquanto artistas que transformam experiências pessoais em trabalhos coletivos. Brisa Flow e Emicida, por exemplo, apostam na arte como ferramenta de educação, memória e disputa simbólica, enfrentando as barreiras impostas por estruturas historicamente excludentes. Assim como Emicida denuncia a elitização do ensino superior brasileiro em músicas e entrevistas, Brisa Flow também compartilha vivências marcadas por desafios no ambiente acadêmico, especialmente no campo da música, ainda fortemente guiado por valores eurocêntricos (Brisa, em entrevista ao *Ponte Jornalismo,* 2019).

Em entrevista ao *TMDQA!*, Brisa relatou a frustração com o formato tradicional do ensino de música no Brasil, mesmo após ter ingressado no curso por meio do ProUni, política pública que ampliou o acesso de estudantes de baixa renda e de grupos historicamente marginalizados às universidades. Ela afirmou ter sentido "muita raiva e tristeza a cada semestre" e revela que sua intenção inicial era "colocar na partitura as minhas ideias de produção e aprender mais coisas que facilitassem o processo de composição". O que realmente a fortaleceu ao longo do percurso foram as parcerias e amizades, não o modelo pedagógico institucional. Sobre o ensino da música no Brasil, Brisa revelou ainda que ele é muito "eurocêntrico", desconsidera o rap como música e não incentiva o ensino e a pesquisa sobre os povos originários do continente.

A crítica à elitização da arte no ensino, também apareceu em nossa entrevista com Xullaji, que comentou como esse padrão se repete em Portugal. Segundo ele, o ensino artístico no país é majoritariamente privado, e poucas pessoas conseguem arcar com os custos de uma formação na área, somados às despesas básicas do cotidiano. Esse cenário evidencia uma estrutura excludente, presente em diferentes contextos. Mais do que denunciar desigualdades, esses relatos revelam a urgência de repensar os próprios fundamentos do ensino: o que se ensina, como se ensina e quem tem acesso a esse saber.

Brisa, assim como Xullaji, destaca a importância do imaginário e das imagens que emergem de sonhos e memórias, elementos que atravessam e sustentam os trabalhos de ambos. Em suas palavras,

“os sonhos me levam a experimentar letras e imaginar mundos. E meu mundo interno e externo se relacionam o tempo todo quando faço música”, revelando como esses atravessamentos subjetivos se materializam em sua prática artística (Brisa, em entrevista ao *TMDQA!*, 2022). Há também uma conexão significativa com Emicida, que, tal como Xullaji, expande as fronteiras convencionais do Hip Hop ao mobilizar som, palavra e imagem como formas de contar histórias e desafiar apagamentos históricos. Ainda que tenha suas origens nas batalhas de rap, Emicida constrói uma trajetória marcada por deslocamentos estéticos, pelo diálogo com outras matrizes musicais e pela busca constante por narrativas de reconexão. O mesmo movimento pode ser observado em Brisa Flow, cuja obra se afirma no cruzamento entre experimentação artística, memória e resistência.

Durante as entrevistas em profundidade com Eva RapDiva e Xullaji, conversamos também sobre internet, algoritmos, conjuntura política internacional e inteligência artificial, sempre em diálogo com a produção artística e o ativismo. As falas revelaram a importância de tensionar o imaginário dominante sobre a internet e a IA, buscando compreender tanto seus potenciais quanto seus riscos. Os artistas expressaram preocupações com a automação, a possível extinção de profissões e a homogeneização estética. Além disso, refletimos sobre os limites da mobilização digital nas lutas ativistas e sobre a influência dos algoritmos na política. Sobre possíveis desdobramentos para o futuro, acreditamos que é fundamental trazer vozes como a de Eva RapDiva e de Xullaji para o centro de uma análise que contribua com um debate urgente sobre arte, ativismo e tecnologia nos modos de existência e resistência contemporâneos.

Como possível desdobramento para investigações futuras, consideramos essencial aprofundar o debate sobre arte, ativismo e tecnologia a partir das vozes de artistas como Eva RapDiva e Xullaji, cujas experiências e reflexões revelam as tensões e potencialidades que atravessam a criação artística e o ativismo contemporâneo. Colocar essas vozes no centro das análises permite ampliar o entendimento sobre os modos de existência e resistência que emergem diante das transformações tecnológicas em curso.

A criação de conteúdos por inteligência artificial, como textos e músicas, levanta questões sobre autoria e direitos autorais, ao mesmo tempo em que a coleta e o uso massivo de dados expõem os indivíduos a riscos éticos e jurídicos. Esses sistemas podem ainda ser utilizados para fins maliciosos, como ataques cibernéticos e disseminação de desinformação (Rodolfo, 2025, p. 2), o que evidencia a urgência de uma regulação efetiva. Como destaca a última edição da revista *Comunicação e Sociedade*, dedicada ao tema “Comunicação e Inteligência Artificial” (2025), os impactos das IAs atravessam diversas áreas. Cabe a nós – sociedade civil, academia, artistas e ativista – promover esse debate e

pressionar por políticas de regularização que acompanhem a evolução dessas tecnologias. As falas de Eva RapDiva e Xullaji revelam não apenas os efeitos da tecnologia nas práticas artísticas e ativistas, mas também inquietações legítimas sobre o futuro.

Outro ponto relevante a ser explorado em estudos futuros diz respeito ao potencial comunicativo crescente dos vídeos em redes sociais, especialmente em plataformas como o *TikTok*. É necessário pensar de forma crítica sobre como aplicativos como *TikTok* e Instagram têm reconfigurado a produção e o consumo de videoclipes, afetando diretamente sua linguagem audiovisual e suas possibilidades estéticas. Isso nos leva, inclusive, a questionar os próprios contornos do conceito de videoclipe, que se torna cada vez mais fluido e atravessado por dinâmicas de convergência e performatividade em ambientes digitais.

Por fim, é importante ressaltar que, apesar das várias tentativas de entrevistar os artistas Brisa Flow e Emicida, buscamos apresentar nesta tese elementos que possibilitassem compreender como esses artistas pensam e constroem seus trabalhos, ainda que de forma indireta, por meio de entrevistas já publicadas e de suas obras. Sem dúvida, a entrevista em profundidade é um recurso enriquecedor para uma investigação acadêmica. O diálogo com Eva RapDiva e Xullaji expandiu nosso olhar sobre o objeto de estudo, oferecendo camadas de conhecimento que dificilmente seriam acessíveis apenas por meio da leitura teórica. A ida ao estúdio de Xullaji, em Arrentela, e a observação atenta de seus livros, objetos e referências cênicas do projeto *Prétu* revelaram aspectos fundamentais de sua prática artística. Já a entrevista com Eva RapDiva, realizada de forma remota, também foi extremamente generosa em partilhas e reflexões. Aprendemos muito com ambos os encontros, e somos gratos pela confiança que os artistas depositaram em nosso trabalho.

Como limitação desta pesquisa, é necessário destacar que a análise de comentários e interações foi restrita aos canais oficiais dos artistas no YouTube. A observação de outras plataformas digitais, especialmente os perfis oficiais dos artistas no Instagram, poderia ter ampliado as possibilidades interpretativas da tese. Essas plataformas revelam não apenas estratégias de comunicação e de construção da imagem dos artistas, mas também o engajamento de seus públicos. Nesse sentido, sugerimos como desdobramento futuro a análise de interações em redes sociais, incluindo aspectos como o uso de *emojis* — formas expressivas que condensam significados visuais, mas cuja interpretação pode variar de acordo com o contexto, o repertório cultural e a intencionalidade de quem escreve ou lê. Tais abordagens podem ampliar as investigações sobre recepção e mediação, contribuindo para uma compreensão mais complexa dos modos de circulação e ressignificação das produções culturais em ambientes digitais.

Ao longo do percurso desta investigação, temas como memória, ativismo e colonialidade do poder foram se tornando centrais, não apenas como objetos de análise, mas como questões que atravessam a própria forma de ser e de estar no mundo. Se, na dissertação de mestrado, discutimos as micropolíticas nos contextos urbanos – entendidas como ações cotidianas capazes de impulsionar lutas de resistência ao macropoder (Nardini, 2018, p. 12) –, após este trabalho optamos por ampliar essa perspectiva, adotando a expressão "lutar no cotidiano". Inspirada nos gestos, atitudes e comportamentos que Foucault (1979/2017) reconhece como formas de resistência que se espalham nos modos de viver, essa ideia nos ajuda a pensar formas de ação mais diretas, sutis e enraizadas nas relações do dia-a-dia.

Mais do que um deslocamento terminológico, trata-se de um esforço para tornar essas reflexões mais próximas da vida comum. A expressão "lutar no cotidiano" permite aproximar o pensamento acadêmico das práticas concretas de quem, mesmo sem nomear teorias, está diariamente (re)inventando formas de resistir, de criar vínculos, de afirmar existências. A academia precisa, com urgência, levar suas discussões para fora dos muros das universidades – não apenas como forma de democratizar o conhecimento, mas como parte do próprio processo de construção crítica, o que exige de nós uma linguagem mais simples, direta e que muitas vezes fuja dos moldes convencionais. A escuta, o diálogo e a troca com quem vive outras experiências, fora dos círculos acadêmicos, também é produção de saber. E, nesse processo, a arte tem se mostrado um caminho fundamental para articular pensamento e ação.

Por fim, não poderíamos deixar de dizer que o rap foi essencial nesse percurso: não apenas como objeto de análise, mas como linguagem que ensinou, provocou e acompanhou a investigadora que escreve esta tese de doutoramento desde o início de sua trajetória acadêmicas. Foi através das músicas, das batalhas, dos videoclipes, das entrevistas e dos discursos de artistas engajados que foi possível compreender a potência da arte como espaço de formação, escuta e luta coletiva.

Referências

Academia de Ciências de Lisboa (2001). Dicionário da Língua Portuguesa. Verbo.

Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras.

Adi, H. (2022). *Pan-Africanismo: Uma história*. Edufba.

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1947/1985). A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In *Dialética do Esclarecimento*. (pp. 1-23). Zahar.

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Aguilar, A. (2018). O protagonismo comunicacional-informacional-digital indígena na sociedade da informação: antecedentes, experiências e desafios. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, *11*(2), 104-127.

Allport, G. W. (1954/1979). *The Nature of Prejudice*. Cambridge, Addison-Wesley.

Almeida, P. & Varela, P. (2021). Racismo e os órgãos de comunicação social: do suposto «arrastão» à brutalidade policial na esquadra de Alfragide. In Maeso, S. R. (Org.). *O estado do Racismo em Portugal: Racismo antinegro e anticiganismo no direito e nas políticas públicas*. (pp. 241-268). Tinta Da China.

Althusser, L. (1985). *Aparelhos ideológicos de Estado; nota sobre os aparelhos ideológicos de estado (AIE).* Graal.

Atkinson, S. (2016). A Complete Breakdown of the History of Music Videos, *HighSnobiety,* September 21. https://www.highsnobiety.com/2016/09/21/history-music-videos/

Augé, M. (1994). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (1.ª ed.). Estação Liberdade.

Ayca, E. E. (2020). A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. *MASP Afterall: arte e descolonização*, 11. https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-vl7NelcyTlg0HPVsZqs3.pdf

Azevedo, L. (2024). Zonas Cinzentas e Ângulos Mortos: Reflexões em Torno da Produção de Conhecimento nos Estudos Sobre Migrações Portuguesas. *Revista Lusófona De Estudos Culturais*, *11*(2), e024013. https://doi.org/10.21814/rlec.5814

Babo, I. (2023). Apresentação. In Babo, I. (Org.). *Activismos, redes e práticas comunicacionais*. Documenta.

Back, L. (1996). *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*. University College of London Press.

Baptista, A. M. S. (2013). *A materialização do som – intertextualidade e performance nos videoclips*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10362/10626

Baptista, M. M. (2009). Estudos culturais: o quê e o como da investigação, *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, nº spécial, automne / hiver, p. 451-461.

Barros, M. D., & Lima, R. W. (2012). Rap kriol (u) o pan-africanismo de Cabral na música de intervenção juvenil na Guiné-Bissau e em Cabo Verde. *REALIS–Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*, 2(2), pp. 88-116. https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/realis/article/view/8768

Barthes, R. (1957/2001). *Mitologias*. Trad. de Rita Buongermino & Pedro Souza. 11. ed. Bertrand.

Bastos, M. (2021). O pensamento de Arlindo Machado e uma genealogia das artes do vídeo no Brasil. *Significação*, 48(56), 33-53.

Bauer, M. W., Gaskell, G. (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 2. ed. Vozes.

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.

Becker, H. S. (1993). *Métodos de pesquisa em ciências sociais.* Hucitec.

Bendassolli, P. F., Wood Jr, T., Kirschbaum, C., & Cunha, M. P. (2009). Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, 49(1), 10-18.

Benjamin, W. (1933/1987). Experiência e Pobreza. In Benjamin, W. *Mágia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1*. 3. Ed. Brasiliense.

Benjamin, W. (1936/1987). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In Benjamin, W. *Mágia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1*. 3. Ed. Brasiliense.

Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. UFMG.

Bogdan, R. C. & Biklen, S. K. (1994). *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto Editora.

Boyle, D. (1997). *Subject to change: Guerrilla Television Revisited*. Oxford University Press.

Bresser-Pereira, L. C. (2017). Estado, estado-nação e formas de intermediação política. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, (100), 155-185. https://doi.org/10.1590/0102-155185/100

Bryan, G. (2011). *A autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Mauricio Eça*. [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo]. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02062011-100859/pt-br.php

Burgess, J. & Green, J. (2009). *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. Aleph.

Cabeça, S. M. & Santos, J.R. (2022). Forma cultural: construindo o conceito a partir do campo literário. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (127), 47-68. https://doi.org/10.4000/rccs.12828

Cabecinhas, R. (2004). Processos cognitivos, cultura e estereótipos sociais. In *Actas do II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação* (Vol. 4, pp. 539-49).

Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: a naturalização da discriminação racial*. Campo das Letras.

Cabecinhas, R. (2008). Racismo e xenofobia. A actualidade de uma velha questão. *Comunicación e Cidadanía*, 2, pp.163-182.

Cabecinhas, R. (2010) "Expressões de racismo: mudanças e continuidades". In: Mandarino, A.C.S. & Gomberg, E. (Eds.) Racismos: *Olhares plurais* (pp.11-43). Editora da Universidade Federal da Bahia.

Cabecinhas, R. (2022). Outras histórias. Ativismos mnemónicos, género e interseccionalidades. M. Ledo-Andión, M. Pérez-Pereiro, S. Roca-Baamonde, & M.S. Barreiro-González (org.). *Co(m)xénero. Cadernos de comunicación e xénero*, 2, 15-35. A Coruña: Vía Láctea.

Cabecinhas, R., & Barros, M. de. (2022). Produção de Conhecimento, Reparação Histórica e Construção de Futuros Alternativos. Entrevista Com Miguel de Barros. *Comunicação E Sociedade*, *41*, 243–258. https://doi.org/10.17231/comsoc.41(2022).3719

Cabecinhas, R. & Amâncio, L. (2003) *A naturalização da diferença: Representações sobre raça e grupo étnico*. Comunicação apresentada à III Jornada Internacional sobre Representações Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Maison des Sciences de l'Homme, Rio de Janeiro, 2-5 de Setembro de 2003.

Cabecinhas, R., & Macedo, I. (2019). (Anti)racismo, ciência e educação: teorias, políticas e práticas. *Medi@ções*, *7*(2), 16–36. https://doi.org/10.60546/mo.v7i2.242

Camargo, B. V. & Justo, A. M. IRAMUTEQ: um software gratuito para análisede dados textuais. *Temas em Psicologia*, *21*(2), 513-518. https://doi.org/10.9788/TP2013.2-16

Cardoso da Silva, N. M. (2023). Guerreiro Ramos: um pensamento brasileiro decolonial na década de 50-60 do século XX. *Analéctica*, *3*(23), 24–41. https://analectica.org/index.php/inicio/article/view/169

Carneiro, S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Universidade de São Paulo. https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf

Carneiro, A. S. (2023). Dispositivo da racialidade: A Construção do Outro Como Não-Ser Como Fundamento do Ser. Zahar.

Carretas, J. P. S. (2017). *O papel do videoclipe enquanto veículo de mensagem de inclusão social: caso de estudo: shine with me*. [Trabalho de projeto, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social]. http://hdl.handle.net/10400.21/8304

Carvalho, C. A. (2019). Moisés de Lemos Martins: "O português é uma língua não só de comunicação, mas também de culturas, pensamento e conhecimento". *MATRIZes*, *13*(1), 93-106. https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p93-106

Carvalho, L. F. T., Serelle, M. (2015, June 19 –21). *O videoclipe na construção da imagem da banda Ratos de Porão* [Conference presentation]. XX Congresso da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação na Região Sudeste, Uberlândia, Minas Gerais, Brazil. https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-1522-1.pdf

Casa Nova, V. (2016). Levantes. *ARS (São Paulo)*, 14(28), 19-27. https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.123427

Castells, M. (1998/2005). *A sociedade em rede* (Vol. 3). Paz e terra.

Centre for Contemporary Cultural Studies (1982). *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s*. Britain. Routledge.

Césaire, A. (1955/1978). *Discurso sobre o colonialismo*. Livraria Sá da Costa.

Cesar, A. (2017). Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, (35), 10-10.

Changfoot, N. (2006). Local activism and neoliberalism: performing neoliberal citizenship as resistance, *Studies in Political Economy*, 80, pp. 129-149.

Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press.

Comitini, C. (1980). *Amílcar Cabral. A arma da teoria.* CODECRI.

Costa, J. H. (2012). Os estudos culturais em debate: um convite às obras de Richard Hoggart, Raymond Williams & EP Thompson. Acta Scientiarum. *Human and Social Sciences*, 34(2), 159-168.

Costa, J. P. (2014). *A convergência dos vídeos musicais na web social: conceptualização e análise*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro]. http://hdl.handle.net/10773/13272

Cuche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Edusc.

Davis, A. (2022). *O sentido da liberdade: e outros diálogos difíceis*. Tradução de Heci Regina Candiani. Boitempo.

De Andrés, S., & Chaparro, M. (2022). Comunicación radical. *Despatriarcalizar, decolonizar, y ecologizar la cultura mediática.* Gedisa.

De Sá, S. M. (2008). Som de preto, de proibidão e tchutchucas: O Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In A. Prysthon & P. Cunha (Orgs.), *Ecos urbanos: A cidade e suas articulações midiáticas* (pp. 228–233). Sulina.

Dias, J. N. (2012). *Vídeos Musicais de Nuno Tudela 1993 – 2009, Obra em análise: Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof (1998/2006)*. [Prova de Título de Especialista, Instituto Politécnico do Porto]. http://hdl.handle.net/10400.22/2347

Didi-Huberman, G.(1992/1998). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2009/2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. UFMG.

Didi-Huberman, G. (2013). *L' albun de l'art à l'époque du Musée imaginaire*. Hazan-Louvre.

Didi-Huberman, G. (2002/2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2000/2015). *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. UFMG.

Didi-Huberman, G. (2017). Povos expostos, povos figurantes. *Vista*, (1), 16–31. https://doi.org/10.21814/vista.2963

Didi-Huberman, G. (2010/2018). *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II*. UFMG.

Do Nascimento, A. (1978). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Paz e Terra.

Dos Santos, Y. L. (2022). *Racismo brasileiro: uma história da formação do país*. Todavia.

Douglass, F. *Narrativa da Vida de Frederick Douglass, um escravo americano e outros textos*. Penguin Random House.

Durin, S. (1992/1993). Introduction. In S. During (Ed.), The Cultural Studies Reader (pp. 1-30). Routledge.

Eagleton, T. (2000). *A ideia de cultura*. Tradução de Sofia Rodrigues. Actividades Editoriais.

Eco, U. (1964/2015). *Apocalípticos e integrados*. Relógio D'Água.

Eco, U. (2017). *Pape Satàn aleppe: crônicas de uma sociedade líquida*. Record.

Edmond, M. (2014). Here we go again: Music videos after YouTube. *Television & New Media*, *15*(4), 305-320.

Escosteguy, A. C. D. (2010). *Cartografias dos Estudos Culturais – uma versão latino-americana*. Autêntica.

Fanon, F. (1952/2008). *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA.

Fanon, F. (1956/2018). Racismo e cultura (1956). *Revista Convergência Crítica*, 13, 78-90. https://doi.org/10.22409/rcc.v1i13.38512

Fanon, F. (1961/2023). *Os Condenados da Terra*. 2. ed. Livraria Letra Livre.

Faro, P. (2010). Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas. *RuMoRes*, 4(8). https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51215

Ferreira, A. C. P. (2018). *Que educadores para o contemporâneo?: um estudo de caso no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Portugal e Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. https://hdl.handle.net/1822/56257

Fiske, J., Watts, J. (1985). Video Games: Inverted Pleasures. *Australian Journal of Cultural Studies*, 3(1).

Fiske, J. (1986). MTV: post-structural post-modern. *Journal of communication inquiry*, 10(1), 74-79.

Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Forense.

Foucault, M. (1979/2017). *Microfísica do Poder*. Paz e Terra.

Fradique, T. (1998). "Les Back. *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives". Etnográfica 2(1): 181-183.* https://doi.org/10.4000/etnografica.4440*.*

Fradique, T. (1999). "Nas margens... do rio: retóricas e performances do rap em Portugal." In G. Velho (Org.), Antropologia Urbana – Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal, (pp. 121-140). Zahar.

Geertz, Clifford. (1989). *A interpretação das culturas*. LTC.

Giddens, A. (1991/2002). *Modernidade e identidade.* Zahar.

Gilroy, P. (1993/2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Editora 34.

Gomes, M., Pontes, N., & Marques, O. D. (2015). *Análise Semiótica da Música Boa Esperança*. https://www.academia.edu/28704984/An%C3%A1lise_Semi%C3%B3tica_da_M%C3%BAsica_Boa_Esperan%C3%A7a_Emicida?source=swp_share

Gomes, R. S. (2019). *Uma nova geração pop e performática? Análise de videoclips do século XXI e a importância das suas mensagens interventivas e políticas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10362/79916

Gomes, T. P. de O., & dos Santos, D. E. L. (2022). Etnocídio indígena, depressão e suicídio nos povos originários frente a pandemia do novo Coronavírus: Indigenous ethnocide, depression and suicide in originating people related to the Coronavirus pandemic. *Brazilian Journal of Development*, *8*(10), 66295–66307. https://doi.org/10.34117/bjdv8n10-098

Gonçalves, M. (2022). O Vídeo Como Tecnologia e Meio de Expressão Artística. *Vista*, (10), e022010. https://doi.org/10.21814/vista.4057

González, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro*, *92*(93), pp. 69-82.

González, L. (2020). *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos*. Zahar.

Gramsci, A. (1947). *Quaderni del carcere* (T. Schucht, Ed.). Einaudi.

Gramsci, A. (1947/2007). *Cadernos do cárcere, volume 3: Maquiavel – Notas sobre o Estado e a Política*. 8. ed. Civilização Brasileira.

Gravato, D. (2017). Rap em Portugal: comunidades online, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho]. https://hdl.handle.net/1822/51872.

Gravato, D. & Cabecinhas, R. (2023). "Rapensando África na música de Chullage." In M. Matos & J. Paisana, (1ª), Transcultural Mobilities and Memories (pp. 217-231). Edições Húmus. https://hdl.handle.net/1822/88055.

Grossberg, L. (1993). The Media Economy of Rock Culture. Frith, S. Goodwin, A. Grossberg, L. (Orgs.). *Sound and Vision: the music video reader*. Londres: Routledge.

Gutman, Y., & Wüstenberg, J. (2022). Challenging the meaning of the past from below: A typology for comparative research on memory activists. *Memory Studies*, 15(5), 1070-1086. https://doi.org/10.1177/17506980211044696

Gutman, Y., & Wüstenberg, J. (Eds.). (2023). *The Routledge Handbook of Memory Activism* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003127550

Hall, S. (1990). The emergence of cultural studies and the crisis of the humanities. *October*, 53, 11-23. https://doi.org/10.2307/778912

Hall, S. (1992). Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: Grossberg, Lawrence et al. (Org.). Cultural Studies. New York: Routledge, 277-286 pp. Tradução de Claúdia Alvares, publicada na *Revista de Comunicação e Linguagens* Lisboa, Relógio d'Agua, n. 28, out. 2000. Revista e adaptada ao uso brasileiro da língua portuguesa].

Hall, S. (1997). *Race, the floating signifier*. Lecture transcript. https://www.mediaed.org/assets/products/407/transcript_407.pdf

Hall, S. (1990/2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Sovik, Liv (Org.). UFMG.

Hall, S. (1992/2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. DP&A.

Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J., & Roberts, B. (1978/2017). *Policing the crisis: Mugging, the state and law and order*. Bloomsbury Publishing.

Heidegger, M. (1954/2007). A questão da técnica. *Scientiæ studia*, 5(3), 375-398.

Henriques, J. G. (2016). *Racismo em português – O lado esquecido do colonialismo*. Edições tinta-da-china, Ltda.

Henriques, J. G. (2025). *Racismo em Português 2 – Colonos, Retornados e a Revolução por Cumprir*. Edições tinta-da-china, Ltda.

Herschmann, M. (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. Estação das Letras e Cores.

Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy*. Transaction Publishers.

Holzbach, A. D. (2012). 007 a favor do videoclipe: as sequências de abertura dos filmes de James Bond como experiência sonora e visual. In Sá, S.; Costa, F. M. *Som + imagem* (pp. 127-144). 7 Letras.

Holzbach, A. D. (2013). *Smells Like Teen Spirit: a consolidação do videoclipe como gênero áudio-visual*. [Tese de Doutoramento, Universidade Federal Fluminense]. https://app.uff.br/riuff/handle/1/20626

Inglis, F. (1995). *Raymond Williams*. Routledge.

Jenkins, H., McPherson, T. & Shattuc, J. (2002). *Hop on Pop: The politics and pleasures of Popular Culture*. Duke University Press.

Jesus, E. A. (2010). Eu vejo, eu mostro e nós vemos: vídeo de criação e experiência estética In: B. S. Leal, C. C. Mendonça, & C. Guimarães (orgs.). *Entre o Sensível e o Comunicacional* (pp. 241-251). Autêntica

Jewitt, C., & Oyama, R. (2001). Visual meaning: A social semiotic approach. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Eds.), *Handbook of visual analysis* (pp. 134–156). Sage.

Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Edições 70

Journot, M.T. (2020). *Vocabulário de cinema.* Edições 70.

Kaplan, E. A. (1987). *Rocking Around The Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London: Routledge.

Kilomba, G. (2008/2010). *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism.* 2. ed. Unrast.

Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.

Kress, G. & van Leeuwen, T. (2023). *Reading Images: the grammar of visual design*. Routledge.

Langoni, G. P. (2022). Etnocídio – Pierre Clastres. *Enciclopédia de Antropologia*. Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. https://ea.fflch.usp.br/conceito/etnocidio-pierre-clastres

Lins, L., Macedo, I., Cabecinhas, R., Alves Brasil, J., & Sá, A. (2024). O cinema como espaço de ativismo mnemónico: uma análise da produção cinematográfica com financiamento público em Portugal. *Observatorio (OBS*)*, 18(3), pp. 134-156. https://doi.org/10.15847/obsOBS18320242463

Lipovetsky, G. (1987/2009). *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Companhia de Bolso. https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/80124.pdf?srsltid=AfmBOooNEE1hln7HmwYOu_pwF53nGs9MCklrllHoXCVyEE3clUb-HMBo

Lippmann, W. (1922/1961). *Public Opinion*. Free Press.

Lippmann, W. (1922/1998). *Public opinion*. 2. ed. Transaction Publishers.

Long, J. (2013). Sense of place and place-based activism in the neoliberal city. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 17(1), pp. 52-67.

Loureiro, B. R. C. (2016). Arte, cultura e política na história do rap nacional. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (63), 235-241. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p235-241

Loureiro, L. M., & Gutiérrez Lozano, J. F. (2023). Televisão e Vídeo: Reconfigurações da Comunicação Audiovisual. *Vista*, (11), e023001. https://doi.org/10.21814/vista.4542

Lyotard, J. F. (1986). O Pós-moderno. Olympio.

Lyotard, J.F. (1979/1989). A condição pós-moderna. Gravida.

Macedo, I. M. (2016). *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. https://hdl.handle.net/1822/48712

Macedo, I., Cabecinhas, R., & de Andrés, S. (2024). Migrações, Comunicação e Ativismos. Olhares e Reflexões. *Revista Lusófona De Estudos Culturais*, *11*(2), e024021. https://doi.org/10.21814/rlec.6095

Machado, A. (1988/1990). A arte do vídeo. 2. ed. Brasiliense.

Machado, A. (1993). O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, (16), 6-17.

Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. Senac.

Machado, A. (2007/2010). *Arte e mídia*. 3. ed. Zahar.

Machado, A. C. & Franco, R. A. (2024). Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa: diáspora africana, orgulho negro e opressão racial em disco de Emicida. *PerCursos*, 25, e0301. https://doi.org/10.5965/19847246252024e0301

Maeso, S. R. (Org.). (2021). *O estado do Racismo em Portugal: Racismo antinegro e anticiganismo no direito e nas políticas públicas*. Tinta Da China.

Maeso, S. R., Alves, A. R. & Araújo, D. (2021). Racismo e políticas de segurança interna em Portugal: policiamento e controlo da juventude negra e Roma/cigana. In Maeso, S. R. (Org.). *O estado do Racismo em Portugal: Racismo antinegro e anticiganismo no direito e nas políticas públicas*. Tinta Da China.

Maldonado Rivera, C. A. (2013). Prácticas comunicativas decoloniales en la Red. *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, 131-151. http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/383.pdf

Manoel, J. (2024). *A negação do negro brasileiro: imperialismo, dependência e questão racial na obra de Guerreiro Ramos*. Autonomia Literária.

Marquet, J., Campenhoudt, L. V., Quivy, R. (2019). *Manual de investigação em ciências sociais*. Gradiva.

Martel, F. (2010). *Cultura Mainstream; cómo nacen los fenómenos de masas*. Éditions Flammarion.

Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Dinalivro.

Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.

Martins, M. L. (2005). A razão comunicativa nas sociedades avançadas. In Miranda, J. B. & Simões, G. R. (Org.) *Rumos da Sociedade da Comunicação*, II Congresso da Sopcom. Vega. http://hdl.handle.net/1822/25337

Martins, M. L. (1999). A sociedade da informação e o sentido da mudança cultural. I Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação - Debater as Ciências de Comunicação, Lisboa. Debater as Ciências de Comunicação - *Actas do 1º Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação* (pp. 123-129). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, v. 1. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/25349.

Martins, M. D. L. (2012). Media digitais-hibridez, interatividade, multimodalidade. *Revista de Comunicação e Linguagem.* https://hdl.handle.net/1822/25606

Martins, R. M. (2014). Uma reflexão a partir do rap "Vida Loka II", do Racionais MC's: valorização do jovem negro pelos signos de poder econômico. *Música Popular Em Revista*, 2(2), 151–175. https://doi.org/10.20396/muspop.v2i2.12943

Martins, M. L. (2015). Médias digitais e Lusofonia. In Martins, M. L. (Ed.). *Lusofonia e Interculturalidade: Promessa e Travessia* (pp. 27-56). Húmus.

Martins, M. L. (2017). *Crise no castelo da cultura: das estrelas para os ecrãs*. Húmus. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/29167.

Martins, M. L. (2019). A "crise dos refugiados" na Europa – entre totalidade e infinito. *Comunicação e Sociedade* [Vol. Especial], 21–36. https://doi.org/10.17231/comsoc.0(2019).3058

Martins, M. L. (2025). Os Estudos Culturais e os desafios da contemporaneidade. In Baptista, M. M. & Grácio, R. A. *A contemporaneidade e os Estudos Culturais. Dinâmicas em Portugal* (pp. 91-106). Grácio Editor. https://ria.ua.pt/handle/10773/45112

Marx, K., & Engels, F. (1848). The communist manifesto (1848).

Marx, K. (1867/2011). *O capital: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital*. Boitempo.

Mata, I. (2014). Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas-Revista de Ciências Sociais*, *14*(1), 27-42.

Mata, I. (2015). A pertinência de se ler Fanon, hoje. Prefácio. In Fanon, F. (2023). *Os Condenados da Terra*. 2. ed. Livraria Letra Livre.

Mateo, R. C., Eler, R., Martins, A. F. (2019). Propuestas subversivas del linguaje audiovisual: del videoarte a la contemporaneidad en el contexto digital. In Sedeño-Valdellós, A. M. *Arte, activismo y comunicación en el ámbito académico*. Madrid: Dykinson.

Mayer, W. (2012). YouTube, banco de dados e o novo estatuto da imagem. In S. Montaño, G. Fischer, & S. Kilpp (Eds.), *Impacto das novas mídias no estatuto da image*m (pp. 149-158). Sulina.

Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. University of California Press.

Mbembe, A. (2018). Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. N-1 Edições.

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11g9616b

Mignolo, W. (2019). A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. *MASP Afterall: arte e descolonização*, 2. https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf

Milhomens, L. (2021). Organizaciones indígenas y redes de comunicación en Brasil: una historia de lucha, movilización y resistencia. *Chasqui (13901079)*, (148).

Miller, T. (2011). La nueva derecha de los estudios culturales: Las industrias creativas. *Tabula Rasa*, (15), 115-135.

Mitchell, W. J. T. (2015). O que as imagens realmente querem? Trad. do inglês por Marianna Poyares. In Alloa. E. (org.). *Pensar a imagem*. Autêntica.

Mittell, J. (2004). *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. Routledge.

Mondardo, M. (2022). In defense of indigenous territories in Brazil: rights, demarcations and land retake. *GEOUSP*, *26*(1), e176224. https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2022.176224

Montaño, S., Fischer, G. D., Kilpp, S. (2012). *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem.* Sulina.

Mota-Ribeiro, S. (2011). *Do Outro Lado do Espelho: Imagens e discursos de género nos anúncios das revistas femininas – uma abordagem socio-semiótica visual feminista*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. https://hdl.handle.net/1822/12384

Mattos, M. A. (2024). *Emicida em "Amarelo – É tudo pra ontem": uma reflexão crítica da colonialidade*. Monografia [Jornalismo, Universidade Federal de Ouro Preto]. https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/7000/3/MONOGRAFIA_EmicidaAmareloTudo.pdf

Nardini, A. (2018). *O movimento hip hop no Taquaril: expressões culturais e práticas políticas na zona leste de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Universidade FUMEC, Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos.

Nardini, A., Trindade, E. C. A., & Martins, M. D. L. (2024). Art, media and digital platforms: the Virtual Museum of Lusophony on the Google Arts & Culture. In Lambach, C. *Digital Media*. CIAC. pp. 39-59.

Nardini, A., & Macedo, I. (2025). "A Luta Continua" do Projeto Prétu de Xullaji: Uma análise do vídeo-manifesto como narrativa de resistência política. *E- Revista De Estudos Interculturais* , (13). https://doi.org/10.34630/e-rei.vi13.6319

Santos, J. L. (2019). *Imaginando uma Angola pós-colonial: a cultura hip-hop e os inimigos políticos da nova república*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado em Antropologia Social.

Nercolini, M. J. & Holzbach, A. D. (2009). Videoclipe em tempos de reconfigurações. *Revista FAMECOS*, *16*(39), 50–56. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.39.5841

Nietzsche, F. (2019) *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Trad. Marcelo Backes. L&PM.

Okoeguale, A. (2022). Nature of Nigerian Creative Economy: A Review of the Nigerian Film and Music Industry. *Journal of African Film & Diaspora Studies (JAFDIS)*, *5*(4).

Oliveira, A. T. G. (2013). *Indústrias Criativas: Modelos de Negócio na Era Digital* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal. https://hdl.handle.net/10216/69833

Oliveira Junior, R. J., Malcher, B. M. G., Tufvesson, L., Gouin, A. K., Martins, E. P., Porfírio, I. (2022). Didi-Huberman e Eisenstein: dialética dos afetos e devir revolucionário. *Revista Eco-Pós*, 25(2), 407–425. https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27965

Opitz, A. (1998). *Sociedade e cultura alemãs*. Universidade Aberta.

Peeters, H. (2004). The Semiotics of Music Videos: It must Be Written in the Stars. *Image & Narrative*, 5(8), 201-231. https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/1610/1/heidipeeters.htm

Penafria, M. (2009, April). Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In *VI Congresso Sopcom* (Vol. 6, pp. 1-11). Universidade Lusófona.

Pereira, A. C. (2025). Black Gaze Cinema in Portugal: A transnational counterpublic against erasure. *Third World Quarterly*, 1–18. https://doi.org/10.1080/01436597.2025.2478570

Pereira, S. C. A. (2022). "Pode o Subalterno falar?". In Enciclopédia de *Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. https://ea.fflch.usp.br/obra/pode-o-subalterno-falar

Perniola, M. (2005). *Sex appeal do inorgânico*. Studio Nobel.

Pires, T. (2021). Prefácio. In Maeso, S. R. (Org.). *O estado do Racismo em Portugal: Racismo antinegro e anticiganismo no direito e nas políticas públicas*. (pp. 11-21). Tinta Da China.

Pittenger, R. (2008). De la calle a la autopista de la información:" Precarias a la deriva" y sus sitios de resistencia. *Letras femeninas*, *34*(1), 55-76.

Peverini, P. (2004). *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*. Meltemi.

Pinto-Coelho, Z. & Mota-Ribeiro, S. (2007). Imagens Publicitárias, Sintaxe Visual e Representações da Heterosexualidade. Comunicación e Cidadania. *Revista Internacional de Jornalismo Social*, 1: 79-94.

Posch, P., Correia Borges, G., Simões, C., & Cerqueira, C. (2024). Perspectivas Emergentes: Um Panorama Sobre Mídias Alternativas Digitais e Pessoas Migrantes e/ou Racializadas em Portugal. *Revista Lusófona De Estudos Culturais*, 11(2), e024015. https://doi.org/10.21814/rlec.5748

Precioso, D. (2017). "O último discurso de Amílcar Cabral: um projeto de Estado Binacional para Guiné-Bissau e Cabo Verde (1973)". *Edição 24 – Temporalidades*, *9*(2): 348-365. https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5817.

Quijano, A. (2000/2019). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Espacio Abierto*, 28(1), 255-301.

Quivy, R. & Campenhoudt, L. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais.* Gradiva, 2ed.

Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Semiotext(e).

Raposo, O., Varela, P., Simões, J. A. & Campos, R. (2021). "Nos e fidju la di gueto, nos e fidju di imigranti, fidju di Kabu Verdi: estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal". *Sociedade e Estado* 36 (1): 269-291. https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136010013.

Ratinaud, P. (2009). *IRAMUTEQ: Interface de R pour les Analyses Mul-tidimensionnelles de Textes et de Questionnaires* [Computer software]. Retrieved from http://www.iramuteq.org

Revista Comunicação e Sociedade. (2025). *Comunicação e inteligência artificial* (Vol. 47). https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/issue/view/413

Ribeiro, M. C. (2021). "Patrice Lumumba, 60 anos depois". *Memoirs Newsletter* (123): 1-7. https://hdl.handle.net/10316/95945.

Rodrigues, R. F. & Nardini, A. (2019). O videoclipe e o rap nacional: políticas na promoção audiovisual de artistas emergentes. In *III Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual.* https://conferencias.ufrj.br/index.php/jisma/3jisma/paper/view/2208/82

Roldão C., Pereira, J. A., & Varela, P. (2023). *Tribuna Negra: Origens do movimento negro em Portugal (1911-1933)*. Edições tinta-da-china, Ltda.

Roldão C. (2023). Introdução. In Douglass, F. *Narrativa da Vida de Frederick Douglass, um escravo americano e outros textos*. Penguin Random House.

Said, E. (1978/2007). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Companhia de Bolso.

Said, E. (1993/2011). *Cultura e imperialismo*. Companhia de Bolso.

Salviati, M. E. (2017). Manual do Aplicativo Iramuteq (versão 0.7 Alpha 2 e R Versão 3.2.3): *Compilação, organização e notas de Maria Elisabeth Salviati*. http://www.iramuteq.org/documentation/fichiers/manual-do-aplicativoiramuteq-par-maria-elisabeth-salviati

Santaella, L., Arantes, P. (2008). *Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir*. Educ.

Santaella, L. (2009a). A Semiose da Arte das Mídias, Ciência e Tecnologia. In Domingues, D. (Org.), *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios.* UNESP.

Santaella, L. (2009b). O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS (São Paulo)*, 70, 131-151.

Santaella, L. (2018). A condição política da arte, *17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília: Universidade de Brasília & Media Lab/UFG. https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/29-Lucia_Santaella.pdf

Santos, L. R., & de Mendonça, M. C. (2019). Uma análise semiótica do videoclipe "Vida Loka–Parte II": como os Racionais MC's representaram a periferia paulistana nos anos 1990. *Leitura Flutuante*, 11(1). https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/43832

Santos, L. R., & de Mendonça, M. C. (2020). A Ressignificação do olhar para a periferia no videoclipe "A Coisa tá Preta" de Rincon Sapiência. *Leitura Flutuante*, *12*(2). https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/50915/pdf

Santos-Duisenberg, E. (2009). A economia criativa e a indústria cinematográfica na sociedade contemporânea. In A. Meleiro (Org). *Cinema e economia política* (pp. 39-58). Escrituras Editora.

Sayad, A. (1987). La culture en question. In *Collectie L'immigration en France*. lê choc dês cultures. L'Arbresle: Centre Thomas-More.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Gedisa.

Serelle, M. (2016). A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. *Significação*, 43(45), 187-199.

Siqueira, D. C. O. (2010). Os jovens e suas telas pós-modernas: reflexões em torno da cidade, do imaginário e da tecnologia. *Comunicação E Sociedade*, *17*, 39–50. https://doi.org/10.17231/comsoc.17(2010).1011

Soares de Castro, G. E. (2023). Vídeo-Arte: Limites da Imagem Audiovisual. *Vista*, (11), e023003. https://doi.org/10.21814/vista.4509

Soares, T. (2009). *A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais na cultura midiática*. [Tese de Doutoramento, Universidade Federal da Bahia]. https://repositorio.ufba.br/handle/ri/5212.

Sodré, M. (2019). Do lugar de fala ao corpo como lugar de diálogo: raça e etnicidades numa perspectiva comunicacional. *RECIIS*, *13*(4). https://doi.org/10.29397/reciis.v13i4.1944

Sodré, M. (2023). *O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Editora Vozes.

Sousa, Y. S. (2021). O Uso do Software Iramuteq: Fundamentos de Lexicometria para Pesquisas Qualitativas. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 21(4), 1541-1560. https://doi.org/10.12957/epp.2021.64034

Souza, J. (2017). *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato.* Leya.

Spivak, G. C. (1988/2021). *Pode a subalterna tomar a palavra?.* Orfeu Negro.

Svirsky, M. (2010). Defining activism. *Deleuze Studies*, *4*, pp. 163-182.

Sovik, L. (2003). Para ler Stuart Hall. In Hall, S. *Das diásporas: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. SOVIK, Lix (Org.). UFMG.

Vattimo, G. (1989/1992). *A sociedade transparente*. Relógio d'Água.

Teperman, R. (2015). *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. Claro Enigma.

Thompson, E. P. (1963/2016). *The making of the English working class*. Open Road Media.

Torres, B. A. (2023). *Letalidade policial e genocídio negro: uma herança colonial*. [Tese de Láurea, Universidade de São Paulo]. https://bdta.abcd.usp.br/item/003207542

Turner, G. (2016). Prefácio à edição brasileira. In Williams, R. (2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Tradução de Márcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. Boitempo & PUC Minas.

Ventura, T. (2009). Hip-hop e graffiti: Uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social, 44*(192), 605–634.

Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide.

Xakriabá, E. K. (2020). SIWÊTTÊT: resistência indígena e os mundos possíveis. *Revista Mundaú*, (9), 267-283.

Wekker, G. (2016). *White innocence: Paradoxes of colonialism and race*. Duke University Press.

Williams, R. (1958). *Culture and society: 1780-1950*. Columbia University Press

Williams, R. (1976/1983). *Keywords a vocabulary of culture and society*. Oxford University Press.

Williams, R. (1958/1989). Culture is ordinary [1958]. In Williams, R. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Verso.

Williams, R. (1958/2001). *Cultura y Sociedad 1780-1950*. De Coleridge a Orwell. 1. ed. Tradução de Horacio Pons. Nueva Visión.

Williams, R. (1976/2007). Cultura. In Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade (pp. 117-124). Boitempo.

Williams, R. (1974/2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Tradução de Márcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. Boitempo & PUC Minas.

Zagalo, N. & Branco, P. (2012). A Nova Revolução Criativa. *Comunicação e Sociedade*, *22*, 5–6. https://doi.org/10.17231/comsoc.22(2012).1270

Zanetti, D. & Belo, R. (2012). Da T.V. para a Web 2.0: os novos usos do videoclipe. *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura, 10*(3), 777-793. https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6265

Zanetti, D., Santos, N. M. (2014). O videoclipe na Web: consumo de massa? *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, *8*(1). https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21087/11459

Referências de mídias

Academia das Ciências de Lisboa. (2024, November 15). *Imperialismo.* Dicionário da Língua Portuguesa. https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/imperialismo

Alicia Burr. (2015, December 14). *Videotape Study No. 3 by Nam June Paik (1967)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/JfNR9yXHKMc?si=VJuxAwWwhcMJVTqS

Almeida, N. (2024, February 27). *Por cada Elvis Presley há muitos músicos negros que ficaram no esquecimento e morreram na miséria.* Diário de Notícias. https://www.dn.pt/1427297889/por-cada-elvis-presley-ha-muitos-musicos-negros-que-ficaram-no-esquecimento-e-morreram-na-miseria/.

Antena 3. (2015, September 6). *Emicida – Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*. https://antena3.rtp.pt/especiais/emicida-sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/

Apib. (2025, April 7). *Em Brasília, movimento indígena marca e grita "Nosso futuro não está à venda"*. Apib Oficial. https://apiboficial.org/2025/04/07/em-brasilia-movimento-indigena-marcha-e-grita-nosso-futuro-nao-esta-a-venda/

Apollo G Oficial. (2018, April 20). *Apollo G ft. Garry - Tempo antigo (Official Video) Prod by. Dj Michel* [Video]. YouTube. https://youtu.be/CdwpnmYQ9X8?si=AQ_g8p-HepaP9bmG

BBC News Brasil. (2019, October 29). *'O Chile acordou': autora da foto viral que marcou protestos conta o que sentiu ao capturar imagem*. https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50229216

Belandi, C. & Gomes, I. (2023, December 22). Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. *IBGE*. https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda

Bento, E. (2018, January 30). "Não ligo para fama nem dinheiro", diz MC pernambucana após comentário de Anitta e Felipe Neto. *Diário de Pernambuco*. https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/01/nao-ligo-para-fama-nem-dinheiro-so-quero-me-divertir-diz-a-pernamb.html

Brisa Flow. (n.d.). *Sobre*. Accessed May 10, 2025. https://www.brisaflow.com/about-5

Brisa Flow (2023, April 25). *ETNOCÍDIO - BRISA FLOW FEAT IAN WAPICHANA [Video]*. YouTube. https://youtu.be/UyE9JR2A4_4?si=rIoItJCF5jWTYeKx

Caci. (2016). Cartografia dos ataques contra indígenas. *Caci*. https://caci.cimi.org.br/#!/p/1222/?loc=-15.89794240102209,-71.94376757927398,5

Café da Manhã. (2021, September 1). *Marco temporal: as terras indígenas e a crise política* [Podcast]. Folha & Spotify. https://open.spotify.com/episode/3LHZSlv1BTRK4DJXG01hgi?si=hPPA-f8bQsSF1xZygZhg9g

Café da Manhã. (2023, June 7). *O marco temporal entre o STF e o Congresso* [Podcast]. Folha & Spotify. https://open.spotify.com/episode/5pws67GSZOX7mQKeZtusVY?si=54a648e265144ee9

Carmo, D. (2025, June 12). *Neonazis agridem voluntárias que distribuíam comida a sem-abrigo no Porto. PSP confirma detenção de suspeito*. Público. https://www.publico.pt/2025/06/12/sociedade/noticia/neonazis-agridem-voluntarias-distribuiam-comida-semabrigo-porto-psp-confirma-detencao-suspeito-2136462

Casa Comum. (n.d). *Amílcar Cabral*. Fundação Mário Soares. Accessed August 7, 2024. http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_2632#!e_2617.

Chullage. (2020, June 26). *Chullage: Esta transformação não vai trazer uma mudança de pele*. Público. https://www.publico.pt/2020/06/26/culturaipsilon/noticia/chullage-transformacao-vai-trazer-mudanca-pele-1921895.

Chullage - Official. (2021, March 4). A Luta Continua - prétu ku Tristany [Video]. YouTube. https://youtu.be/Pw-CVaHTsXc?si=c5jDJW5D-cQJXLLV

Channel ZERO. (2020, July 2). Public Enemy - Fight The Power (Official Music Video) [Video]. YouTube. https://youtu.be/mmo3HFa2vjg?si=H82DCQHFzrfVWmhX

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (1988). *Diário Oficial da União*. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

Correa, B. (2023, April 25). Brisa Flow traz resistência indígena em clipe contra o marco temporal: 'Um registro histórico'. *Estadão*. https://www.estadao.com.br/emais/gente/brisa-flow-traz-resistencia-indigena-em-clipe-contra-o-marco-temporal-um-registro-historico/?srsltid=AfmBOorzrVTrCcmacn-j9IPaQo-rl6mAriLLRZ0w2gnjlxbnSvmL8NIm

Correia, A. C. (2020, July 8). *25 anos depois "as gravuras não sabem nadar"*. Comunicação Social E.S.E.V. https://www1.esev.ipv.pt/dacomunicacao/?p=9788

Enciclopédia Itaú Cultural. (2017, March 1). *Solarização*. Itaú Cultural. https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3903/solarizacao

De Lima, J. D. (2021, March 14). A desmantelar o poder: artista multidisciplinar Grada Kilomba fala sobre caminhos para subverter uma história colonial de 600 anos. *ECOA*. https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/grada-kilomba-todas-as-crises-que-temos-sao-baseadas-em-600-anos-de-historia-colonial/#cover

Emicida (2009, September 3). *Emicida – Triunfo* [Video]. YouTube. https://youtu.be/YMJOmIuUwiM?si=6lKPB41ui9FTMuOy

Emicida. (2015). *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa.* Laboratório Fantasma. http://www.labfantasma.com/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/

Emicida. (2015, July 01). *Emicida – Boa Esperança (Videoclipe Oficial)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/AauVaI4ODbE?si=gAafuLBhonas6ezT

Emicida. (2015, July 30). *Emicida – Minidoc – Clipe "Boa Esperança"* [Video]. YouTube. https://youtu.be/3NuVBNeQw0I?si=6I9JbdUnxblFsXDy

Emicida. (2018, June 14). *Decodificando Emicida – Boa Esperança – Parte 1* [Video]. YouTube. https://youtu.be/qi5W4m2k_6w?si=E1mtYFoBYUd9xMyt

Eva Rapdiva (2017, January 24). Eva Rapdiva - Um assobio meu Ft Gari Sinedima (Prod. Detergente) [Video]. YouTube. https://youtu.be/9bS_Yc9LutE?si=cept86ijuvhwIALR

Farinha, R. (2022, November 24). *República: a história (resumida) da compilação que retratou o início do rap português*. Rimas e Batidas. https://www.rimasebatidas.pt/rapublica-a-historia-resumida-da-compilacao-que-retratou-o-inicio-do-rap-portugues/

Filmentaria. (2019, December 8). *Alfred Jarry, "Ubu Roi" (Jean Christophe Averty 1965)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/_vuzhkEkNSQ?si=7WatVeo26o0Eu746

FLASCO Ecuador. (2015, August 26). *Aníbal Quijano en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales* [Video]. YouTube. https://youtu.be/OxL5KwZGvdY?si=TyuUm738aHQQc2hh

G1 São Paulo. (2024, December 9). *Manifestantes fazem ato pelo fim da violência policial em SP*. https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/12/09/manifestantes-fazem-ato-pelo-fim-da-violencia-policial-em-sp.ghtml

Garcez, C. (2024, October 9). *Marco Temporal: entenda porque a Lei 14.701 precisa ser derrubada*. Greenpeace Brasil. https://www.greenpeace.org/brasil/blog/marco-temporal-entenda-porque-a-lei-14-701-precisa-ser-derrubada/?utm_source=google&utm_medium=grants&utm_campaign=institucional&utm_content=blog_lei14701_grants&utm_term=o%20que%20%C3%A9%20o%20marco%20temporal&utm_campaign=&utm_source=adwords&utm_medium=ppc&hsa_acc=7235609613&hsa_cam=20039068929&hsa_grp=149157602069&hsa_ad=729420511430&hsa_src=g&hsa_tgt=kwd-2081807568465&hsa_kw=o%20que%20%C3%A9%20o%20marco%20temporal&hsa_mt=b&hsa_net=adwords&hsa_ver=3&gad_source=1&gad_campaignid=20039068929&gbraid=0AAAADzBjSMpQeuv_ivFemmSzpb7s0A42&gclid=Cj0KCQjwsNnCBhDRARIsAEzia4AFFLXxitYHdBNU2yXnpCIot79KOb7g2G_2t6PZz3MCE4uMbOkHZ70aAulYEALw_wcB

Ghost. (2025). *About.* https://ghost.pt/About-1

Greatest Hits Music Video. (2022, April 13). *Björk - Hyperballad (Official 4K Music Video)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/4x1icKp4MNc?si=JkcUs5I4PDoUPx5J

Guimarães, J. (2020, July 28). *Emicida: 'A democracia é sabotada pelo racismo todos os dias'.* Alma Preta. https://almapreta.com.br/sessao/cultura/emicida-a-democracia-e-sabotada-pelo-racismo-todos-os-dias/

Hangar. (2025). *Sobre o Hangar*. https://hangar.com.pt/sobre-o-hangar/

Hermógenes, J. (2022, June 03). *Com coragem para amar, Brisa Flow lança "Janequeo", seu terceiro disco*. TMDQA! https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2022/06/03/brisa-flow-janequeo-entrevista/

História do Rap Tuga. (2018, February 16). *General D - Norte Sul (1993)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/-_Si9GFNzC4?si=woFkJ_fWPgvMxVRo

InfoAmazonia. (2016, October 14). Novo mapa interativo mostra 30 anos de violência contra indígenas no Brasil. *Infoamazonia*. https://infoamazonia.org/2016/10/14/novo-mapa-interativo-mostra-30-anos-de-violencia-contra-indigenas-no-brasil/

InfoAmazonia. (2024, April 23). *Alta taxa de suicídio indígena reflete carência de direitos básicos, violência e falta de psicólogos*. InfoAmazonia. https://infoamazonia.org/2024/04/23/alta-taxa-de-suicidio-indigena-reflete-carencia-de-direitos-basicos-violencia-e-falta-de-psicologos/

Lays, N. (2019, February 18). *Brisa Flow e sua resistência não domesticada*. Itaú Cultural. https://www.itaucultural.org.br/brisa-flow-e-sua-resistencia-nao-domesticada

Lionelrichie. (2020, April 16). "We Are The World" - OFFICIAL 35th ANNIVERSARY VIDEO [Video]. YouTube. https://youtu.be/p34sK9AYQN4?si=psFdXqxs8Jb35bzf

Kostmann, C. (2018, January 2). *Thomas Sankara: o líder visionário*. DW Notícias. https://www.dw.com/pt-002/thomas-sankara-o-l%C3%ADder-vision%C3%A1rio/a-41780185.

Lança, M. (2010, August 18). *Projecto Reunir.* Buala. https://www.buala.org/pt/da-fala/etiquetas/teta-lando

Mano a Mano. (2022, March 24). *Emicida*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/6afoNglhLRQDMV8ioK5h53?si=8342baf7a0a74647

Mano a Mano. (2022, October 28). *Angela Davis [VÍDEO]*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/6M7BvYD8ymJGd3MdGC3tDj?si=99ebe98c0897427a

Marsh, K.; Glass, E. (1971). *People's Video Theater Reel* [Video]. Video Data Bank. https://www.vdb.org/titles/peoples-video-theater-reel

Memória Globo. (2021, October 29). *Espetáculos Tonelux*. https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/espetaculos-tonelux/noticia/espetaculos-tonelux.ghtml

Michael Jackson. (2009, October 3). *Michael Jackson - Thriller (Official 4K Video)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/sOnqjkJTMaA?si=BceU0jvuZ6Jnmtkg

Michael Jackson. (2011, April 11). *Michael Jackson - Beat It (Official 4K Video)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/oRdxUFDoQe0?si=pL3929NYpy7iXX22

Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. (2025, January 9). Lei que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira celebra mais de duas décadas. *Governo Federal*. https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/janeiro/lei-que-tornou-obrigatorio-o-ensino-de-historia-e-cultura-afro-brasileira-celebra-mais-de-duas-decadas

MoMA. *Guerrilla television*. https://www.moma.org/collection/terms/guerrilla-television

Moreira, F. (2022). *Sexta Sei: Brisa Flow faz música pelo bem viver.* Baixo Centro. https://baixocentro.com/sexta-sei-brisaflow/

MST. (2022, May 16). *Precisamos nos mobilizar na defesa da vida e das terras dos povos indígenas.* Brasil de Fato. https://mst.org.br/2022/05/16/precisamos-nos-mobilizar-na-defesa-da-vida-e-das-terras-dos-povos-indigenas/

MTV Vault. (2021, May 5*). On the Set: Public Enemy's 'Fight the Power' w/ Chuck D, Flavor Flav & Spike Lee (1989) | MTV Rewind* [Video]. YouTube. https://youtu.be/e00Df5XnQII?si=1QJ_hV6YT78D1P4O

Museo Reina Sofia. (1995). *Videoarte: los primeros 25 años*. Programa 16 do Departamento de Obras de Arte Audiovisuales. https://www.museoreinasofia.es/actividades/videoarte-primeros-25-anos

Mucida, M. (2021, February 25). *Brisa Flow: territórios de vida e experiências ancestrais*. Mídia Ninja/Planeta Foda. https://midianinja.org/brisa-flow-territorios-de-vida-e-experiencias-ancestrais/

Naboca Dopovo. (2015, December 23). *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... - Entrevista com Emicida* [Video]. YouTube. https://youtu.be/XTrjSrZ1Zx8?si=awNtjC2dTuWV81ca

Ne Jah. (2012, August 6). *Ne Jah, Euzy FdiB, Cabral & Tunto - Sem Mimos (2013)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/uCsjW7em_wE?si=NzXMjaPFyEW_WQx1

Neworder. (2013, October 18). *New Order - Bizarre Love Triangle (Official Music Video) [HD Upgrade]* [Video]. YouTube. https://youtu.be/tkOr12AQpnU?si=UXAYagB5rxQwU8HS

Pabllo Vittar. (2018, April 10). *Pabllo Vittar - Indestrutível (Vídeoclipe Oficial)*. [Video]. YouTube. https://youtu.be/O8B72HzTuww?si=B8jaLpFYl6WkLGLc

Papelpop. (2023, April 27). *Brisa Flow lança clipe potente em que reflete etnocídio indígena*. https://www.papelpop.com/2023/04/brisa-flow-lanca-clipe-potente-em-que-reflete-etnocidio-indigena/

Perguntar Não Ofende (2024, September 26). *Victor Barros: que lugar tem Amílcar Cabral nas trincheiras da memória?* [Audio]. Spotify. https://open.spotify.com/episode/22dSspEwU7Om3ab8zxeTLs?si=9eb130ba0f08466d

Pedrosa, J. (2023, September 26). *Estudo aponta aumento de suicídio entre jovens indígenas no AM e no MS*. Fiocruz. https://fiocruz.br/noticia/2023/09/estudo-aponta-aumento-de-suicidio-entre-jovens-indigenas-no-am-e-no-ms

Pereira, D. T. (2025, January 30). *Sondagem: Portugueses defendem menos imigrantes em Portugal*. SIC Notícias. https://sicnoticias.pt/pais/2025-01-30-portugueses-defendem-menos-imigrantes-em-portugal-2be05718

Ponte Jornalismo. (2019, November 29). *Brisa Flow: 'Quero quebrar o estereótipo colonizador do que é o indígena' - Ponte Jornalismo* [Video]. YouTube. https://youtu.be/9-TI7GJa7bI?si=F8dtLw9hjhJ0QLv-

Projeto Querino. (2022). *Créditos*. https://projetoquerino.com.br/creditos/

Projeto Querino. (2022, August 6). *Chove chuva* [Audio]. Spotify. https://projetoquerino.com.br/podcast-item/chove-chuva/

Queen Official. (2008, August 1). Queen – Bohemian Rhapsody (Official Video Remastered) [Video]. YouTube. https://youtu.be/fJ9rUzIMcZQ?si=7TYo-PGpY0hg8w7_

Racionais MC´s. (2024, January 17). *Racionais - Vida Loka Parte II (Clipe Oficial - HD)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/Fu5kcgz73TY?si=SPf2ullcjoTlBnCf

Rapública. (2022, November 25). *Black Company - Nadar (Vídeo Oficial)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/xL4cUqpQ9nE?si=VAdUxEtoN56gtqK7

Redação Papelpop. (2023, April 27). *Brisa Flow lança clipe potente em que reflete etnocídio indígena*. Papel Pop. https://www.papelpop.com/2023/04/brisa-flow-lanca-clipe-potente-em-que-reflete-etnocidio-indigena/

Roda Viva. (2020, July 28). *Roda Viva | Emicida | 27/07/2020* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/live/pDV3SGzV3m4?si=7qdVwJBIpiO9etKb

RTP. *Lusitânia Expresso*. RTP. https://www.rtp.pt/programa/tv/p33018

RTP. *Spray*. RTP. https://www.rtp.pt/programa/tv/p33515

RTP Arquivos. (1966, October 29). *Discorama* [Vídeo]. RTP. https://arquivos.rtp.pt/conteudos/discorama-7/

RTP Arquivos. (1985, August 05). *Arroz Doce – Despedida – IV Parte* [Vídeo]. RTP. https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arroz-doce-despedida-iv-parte/

Silva, C. C. (2011, April 18). Qual foi o primeiro videoclipe da história? *Super Interessante*. https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-foi-o-primeiro-videoclipe-da-historia

Sonnenblumengalaxie. (2011, January 16). *David Ze – A Luta Continua* [Video]. YouTube. https://youtu.be/ih7ultlNilc?si=PSYLUUvQNzD4slW9

SOS Racismo. (2025, June 11). *Violência da extrema-direita e inoperância do Governo.* https://sosracismo.pt/violencia-da-extrema-direita-e-inoperancia-do-governo/

Supremo Tribunal Federal. (2021, September 9). *Ministro Fachin considera que posse da terra indígena é definida por tradicionalidade, e não por marco temporal*. https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=472697&ori=1

Susana Hilgado (@su_hilgado). *2019. Año histórico en mi corazón e en el corazón de la mayoría de los chilenos*. [Photo]. https://www.instagram.com/p/B66GSS2l7F-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

This Is Pop. (2021). *O efeito Boyz II Men* [Video]. Netflix. https://www.netflix.com/pt/title/81050786

TV Boitempo. (2022, October 25). Imigração, racismo e resistência | Angela Davis [Video]. YouTube. https://youtu.be/DrS-FhXeKdU?si=a7zkWDuQZ3c4uMD_

Unidigrazz (2022). *Tristany Mundu.* https://www.unidigrazz.com/detail/tristany-mundu/

Varela, P. (2020, May 15). *Antirracismo e o rap no feminino.* Mural Sonoro. https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2020/5/15/antiracismo-e-o-rap-no-feminino

Vicente, A. (2015, August 11). Quando Andy Warhol conheceu o Velvet Underground. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/09/cultura/1439146964_335835.html

Vicente, M. (1995, October). Los inicios del videoarte. *LÁPIZ Revista Internacional de Arte.* https://www.revistalapiz.com/los-inicios-del-videoarte/

Videofreex. (1969). *Fred Hampton: Black Panthers in Chicago* [Video]. Video Data Bank. https://www.vdb.org/titles/fred-hampton-black-panthers-chicago

Vinicius Jr. (@vinijr). (2023, May 21). *O racismo é o normal na La Liga.* https://www.instagram.com/p/CshKhcAo9K_/

Xullaji. (@pretu_xullaji). (2021, March 4). *A Luta Continua*. [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CMAFZm1hqZe/.

Warmís (n.d). Resistência não domesticada: Brisa Flow. *Newen* e *Descolonizarte*. Accessed May 12, 2025. https://warmis.org/artigos/resistencia-nao-domesticada-brisa-flow

WeAreDeLaSoul. (2023, March 3). *De La Soul - Say No Go (Official Music Video) [HD]* [Video]. YouTube. https://youtu.be/QLoDIBwL2T4?si=xKRNXzD-SiwsGAhm

7 Anexos

7.1 Análise Documental

7.1.1 Análise de documentos oficiais do Estado (Brasil)

Análise de documentos oficiais do Estado (Brasil)		
N.º	**Autoria** **Data**	**Título**
1	*Diário Oficial da União* 1988	*Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*
2	Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (2025, January 9)	*Lei que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira celebra mais de duas décadas*
3	Supremo Tribunal Federal (2021, September 9)	*Ministro Fachin considera que posse da terra indígena é definida por tradicionalidade, e não por marco temporal*

Tabela 4: Quadro de análise de documentos

7.1.2 Análise documental de jornais, revistas e outros portais

Análise documental de jornais, revistas e outros portais		
N.º	**Autoria** **Data**	**Título**
1	Almeida, N. Diário de Notícias (2024, February 27)	*Por cada Elvis Presley há muitos músicos negros que ficaram no esquecimento e morreram na miséria*
2	Antena 3 (2015, September 6)	*Emicida – Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*
3	Apib Oficial (2025, April 7)	*Em Brasília, movimento indígena marca e grita "Nosso futuro não está à venda"*
4	BBC News Brasil (2019, October 29)	*'O Chile acordou': autora da foto viral que marcou protestos conta o que sentiu ao capturar imagem*
5	Belandi, C. & Gomes, I. IBGE (2023, December 22)	*Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda*
6	Bento, E. Diário de Pernambuco (2018, January 30)	*"Não ligo para fama nem dinheiro", diz MC pernambucana após comentário de Anitta e Felipe Neto*
7	Brisa Flow	*Sobre*
8	Caci 2016	*Cartografia dos ataques contra indígenas (mapa interativo)*
9	Carmo, D. Público (2025, June 12)	*Neonazis agridem voluntárias que distribuíam comida a sem-abrigo no Porto. PSP confirma detenção de suspeito*
10	Chullage Público (2020, June 26)	*Chullage: Esta transformação não vai trazer uma mudança de pele*
11	Correa, B. Estadão (2023, April 25)	*Brisa Flow traz resistência indígena em clipe contra o marco temporal: 'Um registro histórico'.*
12	Correia, A. C. Comunicação Social E.S.E.V. (2020, July 8)	*25 anos depois "as gravuras não sabem nadar"*
13	De Lima, J. D. ECOA (2021, March 14)	*A desmantelar o poder: artista multidisciplinar Grada Kilomba fala sobre caminhos para subverter uma história colonial de 600 anos*

14	Emicida Laboratório Fantasma 2015	*Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*
15	UFMG Espaço do Conhecimento	*Povos indígenas na internet*
16	Farinha, R. Rimas e Batidas (2022, November 24)	*Rapública: a história (resumida) da compilação que retratou o início do rap português*
17	G1 São Paulo (2024, December 9)	*Manifestantes fazem ato pelo fim da violência policial em SP*
18	Garcez, C. Greenpeace Brasil (2024, October 9)	*Marco Temporal: entenda porque a Lei 14.701 precisa ser derrubada*
19	Guimarães, J. Alma Preta (2020, July 28)	*Emicida: 'A democracia é sabotada pelo racismo todos os dias'*
20	Hermógenes, J. TMDQA! (2022, June 03)	*Com coragem para amar, Brisa Flow lança "Janequeo", seu terceiro disco*
21	InfoAmazonia (2016, October 14)	*Novo mapa interativo mostra 30 anos de violência contra indígenas no Brasil*
22	InfoAmazonia (2024, April 23)	*Alta taxa de suicídio indígena reflete carência de direitos básicos, violência e falta de psicólogos*
23	Lays, N. Itaú Cultural (2019, February 18)	*Brisa Flow e sua resistência não domesticada*
24	Kostmann, C. DW Notícias (2018, January 2)	*Thomas Sankara: o líder visionário*
25	Lança, M. Buala (2010, August 18)	*Projecto Reunir*
26	Memória Globo (2021, October 29)	*Espetáculos Tonelux*
27	Moreira, F. Baixo Centro (2022)	*Sexta Sei: Brisa Flow faz música pelo bem viver*

28	MST Brasil de Fato (2022, May 16)	*Precisamos nos mobilizar na defesa da vida e das terras dos povos indígenas*
29	Mucida, M. Mídia Ninja/Planeta Foda (2021, February 25)	*Brisa Flow: territórios de vida e experiências ancestrais*
30	Papelpop (2023, April 27)	*Brisa Flow lança clipe potente em que reflete etnocídio indígena*
31	Pereira, D. T. SIC Notícias (2025, January 30)	*Sondagem: Portugueses defendem menos imigrantes em Portugal*
32	Silva, C. C. Super Interessante (2011, April 18)	*Qual foi o primeiro videoclipe da história?*
33	SOS Racismo (2025, June 11)	*Violência da extrema-direita e inoperância do Governo*
34	Susana Hilgado (@su_hilgado) 2019	*Año histórico en mi corazón e en el corazón de la mayoría de los chilenos*
35	Unidigrazz 2022	*Tristany Mundu*
36	Varela, P. Mural Sonoro (2020, May 15)	*Antirracismo e o rap no feminino*
37	Vicente, A. El País (2015, August 11)	*Quando Andy Warhol conheceu o Velvet Underground*
38	Vicente, M. LÁPIZ Revista Internacional de Arte (1995, October)	*Los inicios del videoarte*
39	Vinicius Jr. (@vinijr) (2023, May 21)	*O racismo é o normal na La Liga*
40	Warmís Newen/ Descolonizarte	*Resistência não domesticada: Brisa Flow*

Tabela 5: Quadro de análise de documentos (jornais, revistas e outros portais)

7.1.3 Análise documental de arquivos audiovisuais

Análise documental de arquivos audiovisuais		
N.º	**Conta (upload)** **Data**	**Título**
1	Alicia Burr (2015, December 14)	*Videotape Study No. 3 by Nam June Paik (1967)*
2	Apollo G Oficial (2018, April 20)	*Apollo G ft. Garry - Tempo antigo (Official Video)*
3	Brisa Flow (2023, April 25)	*ETNOCÍDIO - BRISA FLOW FEAT IAN WAPICHANA*
4	Chullage - Official (2021, March 4)	A Luta Continua - prétu ku Tristany
5	Channel ZERO (2020, July 2)	Public Enemy - Fight The Power (Official Music Video)
6	Emicida (2009, September 3)	*Emicida – Triunfo*
7	Emicida (2015, July 01)	*Emicida – Boa Esperança (Videoclipe Oficial)*
8	Emicida (2015, July 30)	*Emicida – Minidoc – Clipe "Boa Esperança"*
9	Emicida (2018, June 14)	*Decodificando Emicida – Boa Esperança – Parte 1*
10	Eva Rapdiva (2017, January 24)	Eva Rapdiva - Um assobio meu Ft Gari Sinedima (Prod. Detergente)
11	Filmentaria (2019, December 8)	*Alfred Jarry, "Ubu Roi" (Jean Christophe Averty 1965)*
12	FLASCO Ecuador (2015, August 26)	*Aníbal Quijano en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales*
13	Greatest Hits Music Video (2022, April 13)	*Björk - Hyperballad (Official 4K Music Video)*
14	História do Rap Tuga (2018, February 16)	*General D - Norte Sul (1993)*
15	Lionelrichie (2020, April 16)	"We Are The World" - OFFICIAL 35th ANNIVERSARY VIDEO

16	Video Data Bank (1971)	*People's Video Theater Reel*
17	Michael Jackson (2009, October 3)	*Michael Jackson - Thriller (Official 4K Video)*
18	Michael Jackson (2011, April 11)	*Michael Jackson - Beat It (Official 4K Video)*
19	MTV Vault (2021, May 5*)*	*On the Set: Public Enemy's 'Fight the Power' w/ Chuck D, Flavor Flav & Spike Lee (1989) | MTV Rewind*
20	Naboca Dopovo (2015, December 23)	*Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... - Entrevista com Emicida*
21	Ne Jah. (2012, August 6)	*Ne Jah, Euzy FdiB, Cabral & Tunto - Sem Mimos (2013)*
22	Neworder (2013, October 18)	*New Order - Bizarre Love Triangle (Official Music Video) [HD Upgrade]*
23	Ponte Jornalismo (2019, November 29)	*Brisa Flow: 'Quero quebrar o estereótipo colonizador do que é o indígena'*
24	Pabllo Vittar (2018, April 10)	*Pabllo Vittar - Indestrutível (Videoclipe Oficial)*
25	Queen Official (2008, August 1)	Queen – Bohemian Rhapsody (Official Video Remastered)
26	Racionais MC´s (2024, January 17)	*Racionais - Vida Loka Parte II (Clipe Oficial - HD)*
27	Rapública (2022, November 25)	*Black Company - Nadar (Vídeo Oficial)*
28	Roda Viva (2020, July 28)	*Roda Viva | Emicida | 27/07/2020*
29	RTP	*Lusitânia Expresso*
30	RTP	*Spray*
31	RTP Arquivos (1966, October 29)	*Discorama*
32	RTP Arquivos (1985, August 05)	*Arroz Doce – Despedida – IV Parte*
33	Sonnenblumengalaxie (2011, January 16)	*David Ze – A Luta Continua*

34	This is Pop/Netflix 2021	*O efeito Boyz II Men*
35	TV Boitempo (2022, October 25)	Imigração, racismo e resistência | Angela Davis
36	Video Data Bank/Videofreex (1969)	*Fred Hampton: Black Panthers in Chicago*
37	Xullaji. (@pretu_xullaji) (2021, March 4)	*A Luta Continua*
38	WeAreDeLaSoul (2023, March 3)	*De La Soul - Say No Go (Official Music Video) [HD]*

Tabela 6: Quadro de análise de documentos (audiovisuais)

7.1.4 Análise documental de acervos

Análise documental de acervos		
N.º	**Autoria** **Data**	**Título**
1	Casa Comum Fundação Mário Soares	*Amílcar Cabral*
2	Enciclopédia Itaú Cultural	*Solarização*
3	MoMA	*Guerrilla television*
4	Museo Reina Sofia Departamento de Obras de Arte Audiovisuales (1995)	*Programa 16 Videoarte: Los Primeros 25 Años*
5	Projeto Querino 2022	*Projeto Querino*

Tabela 7: Quadro de análise de documentos (acervos)

7.1.5 Análise documental de episódios de *podcasts*

Análise documental de episódios de podcasts		
N.º	**Autoria** **Data**	**Título**
1	Café da Manhã Folha de S. Paulo 2021	*Marco temporal: as terras indígenas e a crise política*
2	Café da Manhã Folha de S. Paulo 2021	*O marco temporal entre o STF e o Congresso*
3	Mano a Mano (2022, March 24)	Emicida
4	Mano a Mano (2022, October 28)	*Angela Davis [VÍDEO]*
5	Perguntar Não Ofende (2024, September 26)	*Victor Barros: que lugar tem Amílcar Cabral nas trincheiras da memória?*
6	Projeto Querino (2022, August 6)	*Chove Chuva*

Tabela 7: Quadro de análise de documentos (episódios de *podcasts*)

7.2 Termo de consentimento (entrevistas)

Esta investigação insere-se no projeto de doutoramento em Estudos Culturais (com a referência UI/BD/151507/2021) intitulado "O videoclipe e a experiência estética audiovisual: narrativas de resistência e ativismos em países de língua portuguesa", desenvolvido através do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho.

Este projeto rege-se pela pergunta de partida "Qual o papel do videoclipe na promoção do debate sobre o colonialismo e no ativismo mnemônico?". Neste sentido, a investigação tem como principais objetivos compreender as dinâmicas sociais e comunicacionais nas culturas contemporâneas; apresentar o videoclipe enquanto fenômeno cultural e expressão artística; debater sobre o colonialismo; refletir sobre as dinâmicas migratórias, narrativas de resistência e ativismos nos contextos de países de Língua Portuguesa.

A investigação é financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Informa-se, por fim, que este projeto está a ser desenvolvido por Alessandra Nardini, estudante do Doutoramento em Estudos Culturais da Universidade do Minho, sob a orientação de Moisés de Lemos Martins (Professor Catedrático Jubilado da Universidade do Minho), Isabel Moreira Macedo (Investigadora Auxiliar do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade) e Márcio de Vasconcellos Serelle (Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais).

Deste modo:

• Aceito participar voluntariamente na entrevista e fornecer informações que serão usadas para a atual investigação;

• Autorizo a gravação de áudio (e de vídeo, se acontecer em formato virtual) da entrevista para transcrição e utilização de citações e dados recolhidos durante a entrevista exclusivamente para esta investigação;

• Reconheço e concordo que não tenho o direito de receber qualquer tipo de remuneração do autor da investigação;

• Asseguro que as informações dadas não contêm declarações ilícitas, não violam os direitos de autor em vigor nem violam os direitos da propriedade, os direitos à privacidade ou à publicidade ou outros direitos de terceiros;

• Autorizo a divulgação da minha identidade (nome e respectiva função);

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais fornecidas pela(s) pessoa(s) mencionada(s) acima. Foi-me garantida a possibilidade de, a qualquer momento, recusar minha participação neste estudo, sem qualquer tipo de consequência. Assim, aceito participar deste estudo e autorizo a utilização das informações que forneço de forma voluntária, confiando que serão utilizadas exclusivamente para esta investigação. Ademais, foi-me assegurado o sigilo de quaisquer informações fornecidas durante a entrevista que eu não deseje ver publicadas na tese.

Esta investigação segue o Regulamento Geral de Proteção de Dados (RGPD), com entrada em vigor em 25 de Maio de 2018, - REGULAMENTO (UE) 2016/679 DO PARLAMENTO EUROPEU E DO CONSELHO, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados, que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

Nome: _____

Assinatura:
_____

Data: _____ /_____ /_____

ESTE DOCUMENTO É COMPOSTO POR DUAS PÁGINAS E FEITO EM DUPLICADO: UMA VIA PARA O/A INVESTIGADOR/A, OUTRA PARA A PESSOA QUE CONSENTE.

7.3 Letras das músicas analisadas

7.3.1 Letra da música “Boa Esperança” de Emicida (participação de J Ghetto)

(Ô, ô, ô, ô, ô, ô)
(Ô, ô, ô, ô)
(Ô, ô, ô, ô, ô, ô)
(Ô, ô, ô, ô)

Por mais que você corra, irmão
Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão? O que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, jão
Bomba-relógio prestes a estourar

Aí, o tempero do mar foi lágrima de preto
Papo reto, como esqueletos de outro dialeto
Só desafeto, vida de inseto, imundo
Indenização? Fama de vagabundo
Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto
A cor de Eto'o, maioria nos gueto
Monstro sequestro, capta tês, rapta
Violência se adapta, um dia ela volta pro cês
Tipo campo de concentração, prantos em vão
Quis vida digna, estigma, indignação
O trabalho liberta (ou não)
Com essa frase quase que os nazi varre os judeu, extinção
Depressão no convés
Há quanto tempo nós se fode e tem que rir depois?

Pique Jackass, mistério tipo Lago Ness

Sério és, tema da faculdade em que não pode pôr os pés

Vocês sabem, eu sei, que até Bin Laden é made in USA

Tempo doido onde a KKK veste OBEY (é quente memo)

Pode olhar, num falei? Aê

Nessa equação, chata, polícia mata, pow

Médico salva? Não

Porquê? Cor de ladrão

Desacato, invenção, maldosa intenção

Cabulosa inversão, jornal, distorção

Meu sangue na mão dos radical cristão

Transcendental questão, não choca opinião

Silêncio e cara no chão, conhece?

Perseguição, se esquece? Tanta agressão enlouquece

Vence o Datena com luto e audiência

Cura, baixa escolaridade com auto de resistência

Pois, na era cyber, cês vai ler

Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer

E vai ver que eu faço igual Burkina Faso

Nós quer ser dono do circo

Cansamo da vida de palhaço

É tipo Moisés e os hebreus, pés no breu

Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu (cê é loco, meu)

No veneno igual água e sódio (vai, vai, vai)

Vai veno, sem custódio

Aguarde cenas no próximo episódio

Cês diz que nosso pau é grande

Espera até ver nosso ódio

Por mais que você corra, irmão

Pra sua guerra vão nem se lixar

Esse é o xis da questão

Já viu eles chorar pela cor do orixá?

E os camburão? O que são?

Negreiros a retraficar

Favela ainda é senzala, jão

Bomba-relógio prestes a estourar

7.3.2 Letra da música “Um Assobio Meu” de Eva RapDiva (participação de Gari Sinedima)

Dizem que eu sou a foto que o turista não quer
Não mata mas fere, não vende logo não serve
O bairro fede com 10 um puto que já bebe
Faz greve no'stress leva vida de leve
Estradas em buracos travam carro veloz
Gritamos alto mas ninguém quer ouvir essa voz
A dor que invade a dor é grande a dor é grave
Enquanto o barrigudo manda vir um conhaque
Lutamos como leões na cidade safari
Enquanto alguém que gere o povo manda vir um Ferrari
Pra ser sincera o meu problema é só um
Eles deitam picanha, raspamos latas de atum
E de cabinda ao cunene nos só queremos vacinas
Nos só queremos saúde onde nem sequer ha seringas “Mama muxima” só nos resta rezar
Por isso invento sorrisos para não ter que chorar

Um assobio meu é pra esquecer as malambas
Um assobio meu é pra esquecer nossas mágoas
Um assobio meu é pra rir e não chorar
Um assobio meu... um assobio meu...

Eu quero dar a juventude uma luz que não há cá
Porque resolve seus problemas com balas de AK
Valores já não há cá/vivemos nessa maka
Braços fortes não aguentam uma mente fraca
E tu mo’dred vê se acordas pra vida
Solução dos teus problemas não tá nessa tua birra
Manas se humilham para beijar o cashet de um tio
Ve se estudam não há futuro quando o crânio é vazio
Eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó

Como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?
Eu sou a filha do soldado que lutou pela paz
Que hoje vê a sociedade a deixo para trás
Eu sou estudante, com o ensino mutilado
Porque o professor exibe um diploma que é comprado
A culpa é minha a culpa é tua do policia e do bandido
A culpa é de quem corrompe não é só do corrompido

Um assobio meu é pra esquecer as malambas
Um assobio meu é pra esquecer nossas mágoas
Um assobio meu é pra rir e não chorar
Um assobio meu... um assobio meu... 2x

A fome por todo lado não é estranho pra mim
Dinheiro trocado em sexo não é estranho pra mim
Pai que mata o filho
E se o puto aperta o gatilho não é estranho pra mim

Um assobio meu é pra esquecer as malambas
Um assobio meu é pra esquecer nossas mágoas
Um assobio meu é pra rir e não chorar
Um assobio meu... um assobio meu...

7.3.3 Letra da música "A Luta Continua" de Xullaji (participação de Tristany)

Ou a história tá mal contada

Ou eu é k tou a ser tolo

O Princezito já disse, as colónias não acabaram

Deixemos de ser ingenuos

Barrigas vazias em Afrika

Depósitos xeios n'europa

O FMI tá a comer e beber em Afrika

Ballin com todos os seus tropas

Mataram os lutadores, ficaram os sanguessugas, compraram os governos corromperam os traidores, k ficaram na mão dos tugas, a roubar-nos, vender-nos

Independencia no papel

Não é independencia no terreno

A riqueza sobe nos navios

Em troca deixam só veneno

Mataram o Lumumba pra por Mobutu/

Mataram Lumumba

Mataram os Pan-Africanos e deixaram ONU/

Mata Lumumba

Mataram Cabral, mataram Sankara

Lixaram N'kruma, lixaram Ture

Deixaram só pretos sem vergonha na cara que tiram dos pretos para os brancos comer/

Agricultores ficaram sem chão, aldeias viraram minas/

Cortaram pés e mãos, violaram mulheres e meninas/

Só para tirarem ouro, para xuparem petróleo, pra arrancarem platina

Deixaram um povo em dor e montaram um monopólio em cima da nossa ruína

Não dá pa dormir/

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir /

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir/

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir /

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir/

Rapazes o branco ainda quer tomar o Congo/

Para termos Wi-Fi e Bluetooth

Eles pilham a nossa matéria bruta

Para tirarem selfies e verem YouTube

Morremos numa guerra bruta

Para termos gasolina no Uber Há

Fulanis em guerra com Igbos e Yorubas

Financiam o odio dos seus lacaios, os outros eles matam derrubam

Tiraram o Kadahafi da Libia

Toda a gente olhou para o lado a assobiar

Puseram o Alcorão contra a Biblia

E guerra segue do Sudão até a Namibia

Enchemos o Euro, o Dollar, o Yuan e a Libra

E Toda a gente vem aqui cobrar dividas

Não vassila, não adormeças

Porque o branco

Ainda quer tomar o Congo

Não dá pa dormir/

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir /

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir/

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir /

Minha gente o branco ainda quer tomar o Congo/

Não dá pa dormir/
Rapazes o branco ainda quer tomar o Congo/

Bebem o sangue até aos ossos
Vampiros chupam, chupam
Chupam a manga e deixam-nos o caroço
Vampiros chupam, chupam
A Europa quando vem, vem só chupar
Quando te dão 10, já chupam em 100
Com a América e a China, aqui a ocupar
Lucram com a chacina que nos tem a gritar

O governo é igual, eles também querem chupar
Até que já nem milho sobra pa cachopa
Sigamos Cabral para não virem chupar
Ate que os nossos filhos tenham a sua chapa

Água corre andando no caminho
As palavras já existiam nos apenas construímos frases
Sol ilumina o seu destino
Ceu limpo transformou seu instinto
E agora chora voltando emboraaa
Seu líquido faz crescer o k sinto
Sanseia a voz quente no tempo ingerindo
Olhando pro espaço vendo partindo
Ela volta assim retorna

Homem vende homem para tar bem
de onde homem vem
deixa homem sem
história e
corta raízes onde homem tem

Homem aprende com homem que tira

Aplica e vive

com k homem da

Esquece o que homem tinha

para aprender o k homem sabe

Homem dono fica amigo

pois deixa homem mais vivo

pra poder tomar conta outra vez do espaço dele antigo

Homem agora dono

colabora com homem em nome da paz

Homem tem remédios bons que chegam para curar

o que homem fizera atraz

Mas homem n inventou o homem

mas inventou mais ódio

eu sou filho do homem

E amor é o meu novo petrólio meu novo gás meu novo coltan meu diamante e tu

lutas ou não lutas

vias ou não vês tu continuas ou começas tu és fraco tu tens medo

Tu não falas tu ignoras tu só olhas tu detorpas tu entornas tu suportas

Ahhhhhhh!!!...

Tu vestes calças

tu tens marcas

tu queres escola

tu queres prédios na tua cidahhhhhde

Tu bebes água tu compras água tu abres a torneira tu não pensas

Tu metes lixívia tu não metes a quem esteja pior é não pense

Tu vives a consequência tu queres identidade tu autopuliciaste tu abres os livros de história huuuuu kual é a verdade

7.3.4 Letra da música “Etnocídio” de Brisa Flow (participação de Ian Wapichana)

Ouvi o chamado, fogo do norte
Forte é a união de quem fecha com o certo
Tô na dispô pra trocar uma visão
Ando nas ruas, sei o dialeto
Corto pescoço de fascista
Minha brincadeira predileta
Rasgando o vento como Soul
'Cês são o alvo da minha flecha
Mirando lá na frente, tô a mil
Aqui é Pindorama, não Brasil
Quinhentos ano de colonizados
Do estupro, mãe originária, ele surgiu
Como aprender a ser o que quiser ser
Se todo tempo somos manipulados
Joias raras, luxúria, ganância
A ignorância te torna alienado
Carros caros, whisky, mansões e iates
Esse tumor chamado colonização
Não cura com Merthiolate
Capitalismo selvagem na prática
Consumismo desenfreado
Se eu tô de rolê à noite, é mó fita
De dia, imagina ser alvejado
Como deixaram isso acontecer?
Empresas e multinacionais
Supermercados, extrativismo
Monocultura, alimentos industriais
Na cidade, vem se perdendo
A cultura de plantar
Se não incentivamos as crianças

No futuro, elas não vão respirar

Tá tudo errado, perdemo' a essência

Não vivemos o amor

A paz, a harmonia, entrega

Muito menos a transparência

Tá tudo errado

Eu sonho com um mundo distante

Sem capitalismo, ódio e rancor

Lar de mentes brilhantes

Retomada

Já nasci preparado p'o fronte

Eu sou água que jorra da fonte

Retomada

Já nasci preparado p'o fronte (Espírito de guerreira)

Eu sou água que jorra da fonte (Espírito de guerreira)

Espírito do vento

Espírito do rio

Espíritos de guerreira

Espíritos de guerreira

Espírito do vento

Espírito do rio

Lejos de los Andes

Nada é como antes de la Cordillera

Nada é como antes

Breezy

Driftin' on by

It's a new life

It's a new day

For me

For me, for me, for me (For me)

Um rezo de Nina pra começar o meu dia

Nesse país inventado

Onde a cruz, a coroa e o estado

Querem colonizar o originário

Sua cultura, sua crença

Sua língua, e aí logo você pensa

Que isso é só passado, só passado

Manejo do subjetivo e do significado

'Cê tem que ficar ligado

Nos códigos, nas linguagens

Pra não ser capturado pelas margens

Eles 'tão na caça (Eles 'tão na caça)

E eles 'tão na caça (Eles 'tão na caça) pra fazer

Manutenção do poder

Pela TV ou pelo algoritmo (E é nítido)

É nítido que o genocídio

É responsável pela alta taxa de suicídio e assassinato

En Abya Yala, yo, assassinato

En Abya Yala, sí

57 milhões de originários estavam aqui

Quando eles chegaram

57 milhões de originários

En Abya Yala, yo, assassinato

En Abya Yala, sí, suicídio e assassinato

7.4 Roteiros utilizados nas entrevistas

7.4.1 Roteiro de entrevista: Eva RapDiva

Percurso pessoal e profissional

1.1 Gostava de começar por lhe pedir que nos fale um pouco sobre si, sobre o seu percurso pessoal e profissional.

1.2 A Eva tem várias experiências de migração ao longo do seu percurso. Que influências considera que estas experiências tiveram no seu percurso pessoal e profissional?

1.3 Em paralelo à sua trajetória artística, foi também dando continuidade ao seu percurso académico. Pode explicar-nos como se dá esse interesse e como têm sido essas experiências?

1.4 Que experiências profissionais a marcaram mais ao longo do seu percurso? Porquê?

Experiências em Hip-Hop, Rap e Freestyle

2.1 Segundo a pesquisa que fiz, a Eva começou no Freestyle. Quer falar-nos um pouco sobre essa experiência, sobre os temas abordados, os artistas envolvidos na atividade criativa e outros aspectos que considere relevantes?

2.2 O que mais a inspirava e/ou inspira na cultura Hip Hop, em particular, em Portugal e em Angola?

2.3 Que influências as deslocações que foi vivendo tiveram no seu processo criativo como Rapper?

2.4 A partir da sua experiência, que temas considera que têm sido tratados pelos artistas de rap nos países lusófonos?

2.5 Que cruzamentos acha que existem, por exemplo, entre os trabalhos de artistas angolanos, brasileiros e portugueses (do ponto de vista estético, narrativo, das estratégias usadas na comunicação das obras...)?

Ativismos e intervenção artística

3.1 De que forma a sua trajetória artística se conecta com a sua trajetória acadêmica e como ativista?

3.2 Muitos dos seus fãs salientam a dimensão artística e política do seu trabalho e a coragem para falar sobre temas complexos. Pode nos falar mais sobre a sua trajetória como ativista?

3.3 Qual considera que é o papel do ativismo na transformação de dinâmicas sociais (desigualdades, migrações, racismo, xenofobia)?

3.4 De que forma as plataformas digitais a têm auxiliado na luta ativista?

3.5 Que desafios ou contributos a Inteligência Artificial poderá trazer à produção artística?

Videoclipes e a obra "Um assobio meu"

4.1 Quais são os videoclipes de outros artistas do espaço lusófono que você considera mais marcantes? O que acha que fez com que eles se destacassem e permanecessem na sua memória?

4.2 Qual é a sua opinião sobre o papel dos videoclipes na reflexão crítica sobre assuntos como as desigualdades (de gênero, de classe...), migrações, racismos e xenofobia?

4.3 De que forma a estética audiovisual dos seus videoclipes e as mensagens políticas que deseja transmitir se conectam? Como se dá esse processo de produção artística?

4.4 Como surgiu "Um assobio meu"?

4.5 Como foi o processo criativo, desde a escrita da música, à produção, montagem e divulgação do videoclipe (ex. como ocorre a ideia de participação de Gari Sinedima na obra; como surge a ideia do contraste entre cor e preto e branco no videoclipe; como foi a dinâmica de filmagens envolvendo várias estórias e pessoas)?

4.6 De que forma "Um assobio meu" pode contribuir para a promoção de uma reflexão crítica sobre as problemáticas abordadas e para a transformação social?

4.7 Qual é a sua percepção sobre a receção dos públicos a esta obra (que feedback foi recebendo)?

4.8 Há algo mais que gostaria de acrescentar antes de encerrarmos a entrevista?

7.4.2 Roteiro de entrevista: Xullaji

Percurso pessoal e profissional

1.1 Gostava de começar por lhe pedir que nos fale um pouco sobre si, sobre o seu percurso pessoal e profissional.

1.2 O Xullaji tem uma forte ligação com Cabo-Verde. Que influências considera que esta conexão teve no seu percurso pessoal e profissional?

1.3 Em paralelo aos seus projetos de rap, foi também se dedicando aos projetos de teatro, de artes visuais e de trabalho comunitário. Pode explicar-nos como se dá esse interesse e como têm sido essas experiências?

Experiências em Hip-Hop, Rap e outros estilos musicais

2.1 Quer falar-nos um pouco sobre suas experiências no movimento Hip Hop (ex. os artistas envolvidos na atividade criativa, parcerias, desafios)?

2.2 O que mais o inspirava e inspira na cultura Hip Hop, em particular, no Brasil, em Cabo-Verde, em Portugal?

2.3 Que cruzamentos acha que existem entre os trabalhos dos artistas nos países de língua portuguesa (do ponto de vista temático, estético, narrativo, das estratégias usadas na comunicação das obras...)?

2.4 O Xullaji inspira-se em outros estilos musicais que vão além do rap. Quais são as suas maiores inspirações? Como é que elas influenciam os seus trabalhos artísticos?

2.5 Como surgiu o projeto Prétu?

Ativismos e intervenção artística

3.1 De que forma a sua trajetória artística se conecta com a sua trajetória como ativista? Quer falar-nos sobre o seu envolvimento nos movimentos ativistas?

3.2 Qual considera que é o papel do ativismo na transformação de dinâmicas sociais desiguais (patriarcado, racismo, xenofobia, etc.)?

3.3 De que forma as plataformas digitais o têm auxiliado na luta ativista?

3.4 Que desafios e/ou contributos a Inteligência Artificial poderão trazer à produção artística e aos movimentos ativistas?

Videoclipes e a obra (vídeo-manifesto) "A Luta Continua"

4.1 Que videoclipes de outros artistas dos países de língua oficial portuguesa considera mais marcantes? O que acha que fez com que eles se destacassem e permanecessem na sua memória?

4.2 Qual é a sua opinião sobre o papel dos videoclipes na reflexão crítica sobre assuntos como as desigualdades (de gênero, de classe...), migrações, racismos e xenofobia?

4.3 De que forma a estética audiovisual dos seus videoclipes e as mensagens políticas que deseja transmitir se conectam? Como se dá esse processo de produção artística?

4.4 Como surgiu "A Luta Continua"? Como foi o processo criativo, desde a escrita da música, à produção, montagem e divulgação do videoclipe (ex. como ocorre a ideia de participação de Tristany na obra; da participação de Mónica de Miranda na realização da obra; como surge a ideia de inspirarem-se no acervo de Amílcar Cabral; as danças e performances; os livros; o estilo de montagem; os planos focados no rosto dos personagens; como foi a dinâmica de filmagens envolvendo várias pessoas, etc.)?

4.6 Qual é o papel de "A Luta Continua" na promoção de uma reflexão crítica sobre a atualidade e na transformação social?

4.7 Qual é a sua percepção sobre a recepção dos públicos a esta obra (que feedback foi recebendo)?

4.8 Há algo mais que gostaria de acrescentar antes de encerrarmos a entrevista?

7.5 *Corpus* de análise dos comentários

7.5.1 Boa Esperança

**** *com_1 *dat_2025 *lin_1

Já viu eles chorar pela cor do Orixá

**** *com_2 *dat_2025 *lin_4

Woke music 2025

**** *com_3 *dat_2025 *lin_3

Arrepia a cada verso! Não da para admirar mais um artista que esse

**** *com_4 *dat_2025 *lin_1

Estou aqui por trabalho de história

**** *com_5 *dat_2025 *lin_1

Tinha que fazer isso na casa do Elon Musk

**** *com_6 *dat_2025 *lin_1

Fiz minha redação do ENEM usando essa música como repertório, a primeira música que veio na minha cabeça

**** *com_7 *dat_2024 *lin_1

Pura poesia esse clipe. Obrigado Emicida

**** *com_8 *dat_2024 *lin_1

Em 2024 e eu ainda tenho essa como minhas favoritas! Viva ao RAP de mensagem

**** *com_9 *dat_2024 *lin_1

Gostaria de agradecer pelo belo material que me serve como embasamento para minhas aulas de ética e cidadania para jovens de periferia. Muito obrigado!

**** *com_10 *dat_2024 *lin_1

Já viu eles chorar pela cor do Orixá?

**** *com_11 *dat_2024 *lin_1

Obra de arte e objeto histórico. Volto aqui sempre que recordo da importância. Valeu toda produção, Emicida.

**** *com_12 *dat_2024 *lin_1

De tempos em tempos volto para ver esse clipe! Infelizmente ainda tão atual

**** *com_13 *dat_2024 *lin_1

É tipo Moisés e os hebreus, pés no breu. Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu.

**** *com_14 *dat_2024 *lin_1

Essa música é absurdamente incrível, me arrepia toda vez, jamais ouvi algo assim, nada se equipara, a revolta, é demais, amo

**** *com_15 *dat_2024 *lin_1

Alguém sabe se tem uma inspiração na história da Zacimba Gaba?

**** *com_16 *dat_2024 *lin_1

Eu provavelmente seria aquela empregada branca que ajudaria na rebelião. Adoro!

**** *com_17 *dat_2024 *lin_1

Esse som é louco

**** *com_18 *dat_2024 *lin_3

usei esse clipe na redação do ENEM 2023!

**** *com_19 *dat_2024 *lin_1

vim pois usei essa música como repertório no ENEM 2023, obrigado Emicida, uma música de 8 anos atrás que serve até hoje

**** *com_20 *dat_2024 *lin_1

Nós quer ser dono do circo, cansamos da vida de palhaço

**** *com_21 *dat_2024 *lin_1

Essa música tinha que virar filme

**** *com_22 *dat_2024 *lin_1

Obrigado por essa obra de arte

**** *com_23 *dat_2024 *lin_1

Esse clipe me traz paz!

**** *com_24 *dat_2024 *lin_1

Todo dia que vou para a aula na faculdade escuto essa mísica, me dá um axé, para aguentar, Obrigado Emicida, máximo respeito sempre

**** *com_25 *dat_2024 *lin_

Faço igual Burkina Faso, nós quer ser dono do circo, cansamos da vida de palhaço.

**** *com_26 *dat_2024 *lin_1

Como Moisés e os hebreus caminhando no breu, onde o inimigo escolhe quando ofendeu. É exatamente isso, não poderia ter dito melhor.

**** *com_27 *dat_2023 *lin_1

Acordei com esse som na mente

**** *com_28 *dat_2023 *lin_3

LAROYE EXU ABENÇOE VINI JR

**** *com_29 *dat_2023 *lin_3

Quem diria que depois dos atos de racismo sofridos pelo VINI_JR, eu voltaria aqui para refletir

**** *com_30 *dat_2023 *lin_1

Eles nunca aguentariam essa inversão

**** *com_31 *dat_2023 *lin_1

Voltei aqui após mais um caso de racismo contra o VINI_JR, vi todos os vídeos dele sendo insultado e me deu um aperto no coração, aquele sentimento de impotência diante da situação. Força VINI_JR

**** *com_32 *dat_2023 *lin_1

Com a repercussão do caso do VINI_JR, me veio essa música na cabeça. Vocês dizem que nosso pau é grande, espera até ver nosso ódio!

**** *com_33 *dat_2023 *lin_1

VINI_JR

**** *com_34 *dat_2023 *lin_1

Alô VINI_JR

**** *com_35 *dat_2023 *lin_1

Estamos contigo VINI_JR.

**** *com_36 *dat_2023 *lin_1

VINI_JR

**** *com_37 *dat_2023 *lin_1

Deveria se tornar o hino nacional essa letra.

**** *com_38 *dat_2023 *lin_1

Onde inimigo é quem decide quando ofendeu. Acho incrível como mesmo essas músicas sendo tão antigas, ainda conseguem representar completamente a atualidade.

**** *com_39 *dat_2023 *lin_1

Salve a Todas, Todes e Todos os Guerreiras (os e es) Quilombolas, ótima menção Irmão.

**** *com_40 *dat_2023 *lin_3

Vídeo doente

**** *com_41 *dat_2023 *lin_1

Gratidão

**** *com_42 *dat_2023 *lin_1

Incrível! Parabéns! Venceremos!

**** *com_43 *dat_2023 *lin_1

Lixo

**** *com_44 *dat_2024 *lin_1

Em 2023 e essa música ainda é a melhor

**** *com_45 *dat_2023 *lin_1

Que vídeo satisfatório.

**** *com_46 *dat_2023 *lin_1

Emicida é ótimo!

**** *com_47 *dat_2023 *lin_1

Muito bom

**** *com_48 *dat_2023 *lin_1

Olá. Sou professora de língua Portuguesa. Trabalho com ensino médio. Gosto de veicular esse vídeo como inspiração para tema de redação. Parabéns ao diretor. Cirúrgico na temática.

**** *com_49 *dat_2023 *lin_1

Obrigado tropa de um africano em Portugal

**** *com_50 *dat_2023 *lin_1

Eu sempre volto aqui por passar o mesmo que no clipe

**** *com_51 *dat_2023 *lin_1

Excelente. Letra perfeita, completa.

**** *com_52 *dat_2023 *lin_1

Esse clipe é sensacional

**** *com_53 *dat_2023 *lin_1

Este clipe é tão fantástico que eu não consigo nem prestar atenção na letra (que também é nota 10) é muito bom ver os humilhados se revoltando e rebelando, dá uma sensação de justiça sendo feita. Meus filmes preferidos são de estórias como essa. Quando uma das velhas está batendo na mesa e a outra fumando um charuto com a faca na mão dá vontade de ficar de pé e aplaudir feito um louco na frente do computador.

**** *com_54 *dat_2023 *lin_1

Esse bagulho é uma obra de arte

Cansa nunca

**** *com_55 *dat_2023 *lin_1

Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor. Paulo Freire

**** *com_56 *dat_2023 *lin_1

Que obra prima!

**** *com_57 *dat_2023 *lin_1

Assistindo a partir de Moçambique

**** *com_58 *dat_2023 *lin_1

Minha mãe é empregada doméstica cresci no trabalho dela no quartinho da empregada, cresci também com ódio dessa gente suja, ódio de ver minha mãe morando na cozinha, escravizada, servindo, escutando, sendo humilhada, abusada, exatamente como os nossos ancestrais. E te digo Emicida, com 12 anos eu me imaginava fazendo exatamente o que esse videoclipe fez. Vingança ainda virá, restituição!

**** *com_59 *dat_2023 *lin_1

Creio que o preconceito com as pessoas que estão nos tachados sub_empregos sempre existiram independente de cor, raça ou credo. A mudança tem que ser pela consciência e não pela violência

**** *com_60 *dat_2022 *lin_1

Cá estou em 2022 vindo rever esse videoclipe foda

**** *com_61 *dat_2022 *lin_1

O ano é 2022 e essa letra e videoclipe ser tão atual, chega a dar medo, o racismo institucionalizado parece só aumentar devido a representatividade que tem por conta do governo atual.

**** *com_62 *dat_2022 *lin_1

Canetada. Emicida, obrigada por esse hino

**** *com_63 *dat_2022 *lin_1

Vontade de massacrar um racista, né meu filho?

**** *com_64 *dat_2022 *lin_1

Nesse videoclipe só faltou alguém ser chibatado

**** *com_65 *dat_2022 *lin_1

Alguém tem o vídeo legendado? Sou professor estadual e quero muito trabalhar essa música e videoclipe em uma aula sobre minorias étnicas, desigualdade e racismo. A legenda é essencial para trabalhar músicas com adolescentes.

**** *com_66 *dat_2022 *lin_1

Videoclipe e letra que arrepiam o corpo todo. Emicida é foda demais. Respeito.

**** *com_67 *dat_2022 *lin_1

Você representa demais nós da periferia

**** *com_68 *dat_2022 *lin_1

Uma Aula de História em 7 minutos, orgulho de um som verdadeiro e sem enrolação. Salve Emicida!

**** *com_69 *dat_2022 *lin_1

NUNCA UMA MÚSICA ME DEFINIU TANTO. OU MELHOR DESCREVEU TANTO MINHA VIDA. OBRIGADA Emicida POR TANTO E TUDO

**** *com_70 *dat_2022 *lin_1

Minha professora falou sobre essa música muito boa

**** *com_71 *dat_2022 *lin_1

Tem até o Mano Brown no vídeo

**** *com_72 *dat_2022 *lin_1

Já foi premiada essa obra prima, gente? Tem que ser premiada.

**** *com_77 *dat_2022 *lin_1

Caralho, sempre fui teu fã. Depois dessa me tornei mais fã ainda você com toda a sua crítica e sobriedade demonstrou na prática com esse videoclipe o que os pretos, favelados sofrem e um pouco do que os pretos escravos sofreram. Não me considero branco pois sou de raiz preta, meu avô é preto e tenho muito orgulho, sou casado com uma preta linda e tenho meu filho que carinhosamente o chamo de pretinho, então não aceito que me falem que não estou no meu lugar de fala, pois ficar calado em meio as barbáries que acontecem é ser muito filho da puta, sofro sempre que vejo um preto sendo discriminado só pela cor da sua pele, sofro ao imaginar que meu pretinho irá passar por isso e que ele não tem hoje o direito de sair sem um documento na rua, que vai ser parado e tratado como um bandido por dirigir o meu carro, mas afirmo uma coisa, sou capaz de matar e morrer por ele e pela minha família e não irei admitir que a cor da sua pele seja motivo para ninguém vir querer crescer para cima dele.

**** *com_78 *dat_2022 *lin_1

Me arrepio toda vez que a música começa

**** *com_79 *dat_2022 *lin_1

Melhor artista do Brasil na atualidade

**** *com_80 *dat_2022 *lin_1

Quanto ódio!

**** *com_81 *dat_2022 *lin_1

essa obra audiovisual ainda continua, para mim, a melhor da década.

**** *com_82 *dat_2022 *lin_1

É tanta coisa para entender no videoclipe que tive que ver 4 vezes seguidas de tão interessante.

**** *com_83 *dat_2022 *lin_1

Que sonho esse videoclipe, queria ver isso ocorrer de verdade

**** *com_84 *dat_2022 *lin_1

Incrível que honra ser fã do Emicida.

**** *com_87 *dat_2022 *lin_1

Admiro Emicida rapper diferenciado da atualidade na MINHA opinião Boa Esperança é o melhor videoclipe e a melhor música da década de 2010 a 2020. Estamos entrando em 2022 mas, por enquanto, na MINHA opinião, mais uma década sem ser batida, só não falo da década entre 2000 a 2010 porque era muita pedrada Racionais, muitas músicas ótimas, Facção Central, Realidade Cruel, Detentos do RAP , A286, Conexão do Morro, Consciência Humana SNJ ,RZO, o fenômeno Sabotage, ainda estava ali no começo da década, entre outros mais que, se for falar, não cabe num comentário, salve RAP nacional clássico, salve ao RAP nacional atual que defende a causa

**** *com_88 *dat_2015 *lin_1

Total respeito, sem palavras para produção desse videoclipe. Emicida é o cara, tio!

**** *com_89 *dat_2015 *lin_1

Traduzindo uma realidade. Demais.

**** *com_90 *dat_2015 *lin_1

Valeu Emicida! Mais uma obra de arte!

**** *com_91 *dat_2015 *lin_1

A fúria negra ressuscita outra vez

**** *com_92 *dat_2015 *lin_1

Fomentando a briga de classe sustentada pelo governo. Puta vídeo cretino.

**** *com_93 *dat_2015 *lin_1

Monstro monstro, a fúria negra ressuscita outra vez! Sumemo Cida

**** *com_94 *dat_2015 *lin_1

Algo me diz que a passagem pela África vai dar ótimos frutos. A sonoridade está muito forte! Super curioso para ver as próximas faixas do novo álbum. Axé

**** *com_95 *dat_2015 *lin_1

PESADO

**** *com_96 *dat_2015 *lin_1

Pesado. Tio.

**** *com_97 *dat_2015 *lin_1

Pesado

**** *com_98 *dat_2015 *lin_1

Pesado demais, que isso

**** *com_99 *dat_2015 *lin_1

Filhos do Mano Brown envolvidos. Peso

**** *com_100 *dat_2015 *lin_1

Máximo respeito

**** *com_101 *dat_2015 *lin_1

Louco demais. Pesado várias toneladas, mais pesado que o Planet!

**** *com_102 *dat_2015 *lin_1

Sensacional

**** *com_103 *dat_2015 *lin_1

Gênio

**** *com_104 *dat_2015 *lin_1

O som é pesado. O videoclipe é fodasticamente foda!

**** *com_105 *dat_2015 *lin_1

PQP esse som é pesado irmão, sensacional Emicida e equipe, esse som vai mexer com os caras que entender, muito foda, parabéns

**** *com_106 *dat_2015 *lin_1

Pesado, Emicida, a rua é nóiz!

**** *com_107 *dat_2015 *lin_1

Melhor videoclipe! Top demais

**** *com_108 *dat_2015 *lin_1

É musica boa, é som do bom, mas bom de verdade, sem miséria no vocabulário! Agora sim, uma verdadeira reforma agrária na musica nacional!

**** *com_109 *dat_2015 *lin_1

Queria poder te parabenizar pessoalmente por essa obra de arte, simplesmente emocionante e inspirador. Obrigado!

**** *com_110 *dat_2015 *lin_1

Vídeo e música são muito fodas e, mais uma vez, EMICIDA representando a galera e o mais foda é que ele utilizou a mãe no vídeo e a família junta colaborando para conscientização da sociedade e é só um vídeo, quero ver quando for na vida real, não estamos aguentando mais a opressão desses que se dizem a nata e nos tratam como lixo, cuidado patrões na hora que nos revoltarmos

**** *com_111 *dat_2015 *lin_1

O videoclipe ficou muito foda. Você se arrepia do começo ao fim. Parabéns

**** *com_112 *dat_2015 *lin_1

Melhor videoclipe do ano

**** *com_113 *dat_2015 *lin_1

Muito top, mestre! Sempre inovando e cada vez mais to curtindo teu trabalho. #AruaéNoiz

**** *com_114 *dat_2015 *lin_1

Como vou dizer que o Hip Hop morreu vendo isso?

**** *com_115 *dat_2015 *lin_1

O videoclipe ficou muito bem produzido, RAP NACIONAL mostrando cada vez mais sua cultura.

**** *com_116 *dat_2015 *lin_1

Arrepio tudo que pedrada monstra, trampo foda continue assim #culturaxxi #boaesperança

**** *com_117 *dat_2015 *lin_1

Pesado!

**** *com_118 *dat_2015 *lin_1

Revolução na Casa Grande!

**** *com_119 *dat_2015 *lin_1

Filme firme

**** *com_120 *dat_2015 *lin_1

Esse é o nosso RAP nacional, lutando pela nossa cor, show!

**** *com_121 *dat_2015 *lin_1

Mais um Emicidio, um videoclipe que condiz com a música, simples mas PESADO, essa é a reforma agrária da música brasileira. Emicida é FODA como agricultor #BoaEsperança

**** *com_122 *dat_2015 *lin_1

Pesado demais

**** *com_123 *dat_2015 *lin_1

Só não Entendi, ou se entendi, não gostei da parte que (o filho do Mano Brown) fica com a filha dos donos da casa. Para com isso de achar que a mulher branca, mulher rica, é troféu de preto. Eu,

particularmente, acharia bem mais foda se a outra mina quebrasse a cara dela, quando ela fosse beijar ele. Ou até mesmo outra coisa no lugar, menos essa cena. De resto, gostei muito do videoclipe

**** *com_124 *dat_2015 *lin_1

Videoclipe lindo!

**** *com_125 *dat_2015 *lin_1

Muito foda, maninho Emicida. Continue assim, admiro muito seu trabalho, a música que me fez vira seu fã foi Ooorra, tem tudo a ver com minha infância parceiro me emociono todas as vezes que ouço e lembro do quão ruim era aquela tempo, mãe solteira sustentando três filhos, enfim, abraços irmão continua assim humilde e com sons que contam a realidade

**** *com_126 *dat_2015 *lin_1

A realidade invisível, que assola o Brasil a 500 anos, dias melhores virão para todos os cidadãos atingidos pela aristocracia brasileira.

**** *com_127 *dat_2015 *lin_1

Pesado demais

**** *com_128 *dat_2015 *lin_1

Direção incrível. Mensagem espetacular. Máximo respeito.

**** *com_129 *dat_2015 *lin_1

Pesado!

**** *com_130 *dat_2015 *lin_1

Caraca mano esse videoclipe me lembrou muito do filme Django Livre. Som pesado demais!Estremece a alma neguim

**** *com_131 *dat_2015 *lin_1

Tem atores do filme Na quebrada. Filme foda e videoclipe também! Mais uma vez Emicida surpreendendo

**** *com_132 *dat_2015 *lin_1

Obra prima

**** *com_133 *dat_2015 *lin_1

Cara, muito bom. Só eu que rachei de rir com a frase: É mesmo senhora? Muito bom, sem palavras, parabéns

**** *com_134 *dat_2015 *lin_1

essa foi para calar a boca de muitos!

**** *com_135 *dat_2015 *lin_1

Sempre muito foda, sempre representando. Adorei.

**** *com_136 *dat_2015 *lin_1

Sinceramente, eu tinha uma expectativa enorme no álbum Cores e Valores do Racionais, eles não supriram ela! Eu não tinha expectativa nesse som do Emicida, o cara fez um pedrada (para não dizer tijolada). Parabéns pelo trampo, Leandro Roque de Oliveira.

**** *com_137 *dat_2015 *lin_1

Música boa, videoclipe perfeito!

**** *com_138 *dat_2015 *lin_1

É incrível, dá para sentir o sentimento só nas palavras

**** *com_139 *dat_2015 *lin_1

Arrepiada! A fúria dos preto

**** *com_140 *dat_2015 *lin_1

Esse cara é minha expiração, desde 2008 ouço suas músicas, suas batalhas, sua rima, sua ideologia. Muito Obrigado, foi você que me apresentou o RAP.

**** *com_141 *dat_2015 *lin_1

Monstrão, zica demais, arrepia a alma. Sem palavras. E para os falador, toma essa!

**** *com_142 *dat_2015 *lin_1

A música, o videoclipe. Chorei mesmo, de emoção.

**** *com_143 *dat_2015 *lin_1

Os olhos encheram de lágrima

**** *com_144 *dat_2015 *lin_1

Emocionante. Forte. Quero ver um álbum só com pedradas assim. Sem dó e sem massagem.

**** *com_145 *dat_2015 *lin_1

Que videoclipe foda!

**** *com_146 *dat_2015 *lin_1

Simplesmente impressionado com a grandeza desse artista. Emicida foda!

**** *com_147 *dat_2015 *lin_1

A fúria negra ressuscita outra vez! Videoclipe do caralho!

**** *com_148 *dat_2015 *lin_1

Isso sim é o nosso RAP, nada de ficar copiando o EUA, nós temos nossas qualidade e o Emicida mostra isso.

**** *com_149 *dat_2015 *lin_1

Pesado, mestre

**** *com_150 *dat_2015 *lin_1

Deu até arrepio!

**** *com_151 *dat_2015 *lin_1

é forte o sentimento de ouvir, vai além do que as músicas proporcionam

**** *com_152 *dat_2015 *lin_1

Ah, que bom que seria se todos compreendessem a voz do RAP! Oxalá, chegará essa hora!

**** *com_153 *dat_2015 *lin_1

eu vejo as pessoas em pleno século XXI com racismo ou com qualquer forma de preconceito e me deixa muito triste, tudo que os livros nos ensinam, educação abre a mente, mas em alguns lugares parece que não

**** *com_154 *dat_2015 *lin_1

Sem palavras. Me representa.

**** *com_155 *dat_2015 *lin_1

Pesado!

**** *com_156 *dat_2015 *lin_1

Apesar de não curtir essa ideia de editar a música para o videoclipe, ficou bem interessante, mas eu esperava mais. Mas o videoclipe foi todo gravado em apenas um dia. #Ubuntu #EE

**** *com_157 *dat_2015 *lin_3

Queria te agradecer do fundo do meu coração pelos seus trabalhos! É uma honra. Orgulho maior que existe. Made In Brasil! Gostaria que respondesse ao meu comentário. Já acompanho seu trabalho há um tempo. Você é meu ídolo. Você e toda sua família!

**** *com_158 *dat_2015 *lin_3

Simplesmente foda!

**** *com_159 *dat_2015 *lin_1

Mentes tolas não entenderão! Está aí mais um trabalho desse artista brilhante que é o Emicida, um cara que eu acompanho já há um bom tempo, e ele vem trazendo uma ideologia muito foda, carregada de verdades, e nesse videoclipe ele nos mostra apenas um pouco da realidade da vida de uma pessoa ?#?NEGRA? e as diferenças de classes sociais! #FODA

**** *com_160 *dat_2015 *lin_1

Gostei do vídeo, mas o homem preto ser palmiteiro, desnecessário. Ele tem que ficar com a preta dele, que luta com ele desde a escravidão, e não com a sinhá que fode com os dois.

**** *com_161 *dat_2015 *lin_1

Melhor videoclipe que já vi, muito foda mano

**** *com_162 *dat_2015 *lin_1

Representou!

**** *com_163 *dat_2015 *lin_1

Para mostrar que o Brasil não é só de uma cor, ou de apenas um único sexo. Direitos devem ser iguais e educação vale para todos. Satisfação, Emicida

**** *com_164 *dat_2015 *lin_1

O preconceito é um sentimento besta e idiota. Não tem porque existir isso

**** *com_165 *dat_2015 *lin_1

Muito bem produzido, excelente edição! Mas desnecessária a incitação ao ódio.

**** *com_166 *dat_2015 *lin_1

Assim, a mensagem da música é a realidade em partes, mais sabemos que a elite é um terço pequeno constituída por maioria branca. Mais o que vemos é ódio por todos. Sou branco, sou de periferia, e vejo mensagem de ódio em ônibus, muros e olhares. Não saberia o que falar se um dia meu filho pequeno visse isso e perguntar o porque. E tipo temos que respeitar e separar bem nossos pensamentos e ver cada um. Por que ninguém é igual a ninguém. Somos um país miscigenado. E a união nesse Brasil faz diferença para podemos seguir nesses tempos difíceis. Todos somos irmãos da pátria, independente da etnia.

**** *com_167 *dat_2015 *lin_1

Para quem não gostou: Um dia a mensagem vai chegar, um dia vocês vão entender a mensagem, não apenas sobre o racismo, mas sobre a humilhação e a desigualdade, e vão entender que não se faz um omelete sem quebrar alguns ovos. Aqueles que tornam impossível uma revolução pacífica tornam inevitável uma revolução violenta, JFK

**** *com_168 *dat_2015 *lin_1

Violência! Esta é a proposta de melhoria do país? Lamentável.

**** *com_169 *dat_2015 *lin_1

Se eu falar que amo esse videoclipe ainda é pouco, a arte que você produz, faz jus a dor de muitos. Obrigada.

**** *com_170 *dat_2015 *lin_1

Videoclipe espetacular, corajoso e verdadeiro. Viajei todo o Brasil, e o racismo está cravado em todos os cantos. Não gostava do Emicida, mas esse foi um excelente trabalho, parabéns. Parece que Tupac vive em cada negro. Palavras de um Branco, aliás não sou branco, sou ser humano.

**** *com_171 *dat_2015 *lin_1

Que incitação ao ódio gratuito. Triste.

**** *com_172 *dat_2015 *lin_1

Mano, arrepiei, esse videoclipe é quase minha história. Quando criança eu, filho de doméstica apanhei do ex_patrão de minha mãe em uma festa de casamento. Bem parecido com o videoclipe.

**** *com_173 *dat_2015 *lin_1

Eu até achei o videoclipe legal mas, ideologicamente falando, não faz o menor sentido, qual é o propósito disso? Criar uma guerra entre brancos e negros, como dizia o próprio Martin Luther King: Eu tenho um sonho de que, um dia, nas rubras colinas da Geórgia, os filhos de antigos escravos e os filhos de antigos senhores de escravos poderão sentar juntos à mesa da fraternidade. Alguns podem dizer você é branco, é, mais sou filho de nordestinos, meus pais quando chegaram em São Paulo sofreram preconceito, mas nem por isso se fizeram de vítima, esse pensamento de guerra de classes foi implantado pelos canalhas da esquerda (PT, PSDB ,PcdoB, PSOL) todos dizem lutar por igualdade, mas defendem as maiores ditaduras comunistas (Cuba, União Soviética, Venezuela), além de serem corruptos, todos somos iguais, não precisamos de uma guerra de brancos e negros, e sim que os dois se unam para derrubar a esquerda.

**** *com_174 *dat_2015 *lin_1

Poder para o povo preto!

**** *com_175 *dat_2015 *lin_1

Eu chorei vendo isto, lembra que nunca houve abolição de verdade e até hoje acontece

**** *com_176 *dat_2015 *lin_1

Máximo respeito, mostrando uma realidade que ainda existe. Muitos de nós ainda passam por isso. Imagina se isso acontece de verdade.

7.5.2 Um Assobio Meu

**** *com_1 *dat_2025 *lin_3

Letras

Um assobio meu, um assobio meu

O assobio meu!

Dizem que eu sou a foto que o turista não quer

Não mata mas fere, não vende, logo não serve

O bairro fede com dez, um puto que já bebe

Faz greve, no stress, leva a vida de leve

Estradas em buracos travam carro veloz

Gritamos alto, mas ninguém quer ouvir essa voz

A dor que invade, a dor é grande, a dor é grave

Enquanto o barrigudo manda vir mais conhaque

Lutamos com leões na cidade safari

Enquanto alguém que gere o povo manda vir um Ferrari

Para ser sincera o meu problema é só um

Eles deitam picanha, raspamos latas de atum!

E do Cunene a Cabinda nós só queremos vacinas

Nós só queremos saúde, mas nem sequer há seringas!

(Mama Muxima!) Só nos resta rezar

Por isso invento sorrisos para não ter que chorar (one!)

Um assobio meu é para esquecer as malambas

Um assobio meu é para esquecer nossas mágoas

Um assobio meu é para rir e não chorar

Um assobio meu, um assobio meu

Eu quero dar à juventude uma luz que não há cá

Porque resolvem seus problemas com balas de AK

Valores já não há cá, vivemos nessa maca

Braços fortes não aguentam uma mente fraca

E tu mo dred, wake up!, vê se acordas para vida

Solução dos teus problemas não tá nessa tua birra

Manas se humilham para beijar o cashet de um tio

Vê se estudam, não há futuro quando o crânio é vazio

Eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó

Como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?

Eu sou a filha do soldado que lutou pela paz

Que hoje vê a sociedade a deixá-lo para trás

Eu sou a estudante com ensino mutilado

Porque o professor exibe um diploma que é comprado

A culpa é minha, a culpa é tua, do polícia e do bandido

A culpa é de quem corrompe, não é só do corrompido

Um assobio meu é para esquecer as malambas

Um assobio meu é para esquecer nossas mágoas

Um assobio meu é para rir e não chorar

Um assobio meu, um assobio meu

A fome por todo o lado (não é estranho pra mim)

Dinheiro trocado em sexo (não é estranho pra mim)

Pai que mata o filho (não é estranho pra mim)

E se o puto aperta o gatilho (não é estranho pra mim)

Um assobio meu é para esquecer as malambas

Um assobio meu é para esquecer nossas mágoas

Um assobio meu é para rir e não chorar

Um assobio meu, um assobio meu

Um assobio meu é para rir e não chorar

Um assobio meu é para rir e não chorar

**** *com_2 *dat_2025 *lin_3

Eva rebentou nessa música, viu que Angola está nos fundos quase sem esperança e decidiu bazar.

Somos muitos a querer deixar o barco.

**** *com_3 *dat_2025 *lin_3

Uma das melhores tracks da Eva

**** *com_4 *dat_2025 *lin_3

2025

**** *com_5 *dat_2025 *lin_1

Quem veio depois dela ser candidata a Deputada?

**** *com_6 *dat_2025 *lin_1

2025

**** *com_7 *dat_2025 *lin_1

Muito som

**** *com_8 *dat_2025 *lin_1

Quero essa Eva de volta!

**** *com_9 *dat_2025 *lin_1

Eva mãe grande. Ouvindo em 2025

**** *com_10 *dat_2025 *lin_3

Eva foi suprema nesta música. Grande hit

**** *com_11 *dat_2025 *lin_3

Essa música é igual a do mano Azagaia, Rest In Peace, Homem bomba. Gosto muito

**** *com_12 *dat_2025 *lin_1

Grande som, parabens Eva. Só queremos vacina

**** *com_13 *dat_2025 *lin_1

Intemporal, 2025 ainda ouço essa cacete

**** *com_14 *dat_2025 *lin_1

Eu sou estudante, com o ensino mutilado

Porque o professor exibe um diploma que é comprado

A culpa é minha a culpa é tua do polícia e do bandido

A culpa é de quem corrompe não é só do corrompido

**** *com_15 *dat_2025 *lin_1

Alguém em 2025

**** *com_16 *dat_2025 *lin_1

Sou muito fã dessa música.

Nunca paro de ouvir. 10 de janeiro

**** *com_17 *dat_2025 *lin_1

4 de Janeiro.

**** *com_18 *dat_2025 *lin_1

Eu hoje, dia 2 de janeiro de 2025

**** *com_19 *dat_2025 *lin_4

Will always be one of my favorite songs

**** *com_20 *dat_2025 *lin_1

Voltei

**** *com_21 *dat_2025 *lin_3

Está música não tem os views que merece because this song could really be one of the best stands against this trash of system we got

Queen Eva is cool

**** *com_22 *dat_2024 *lin_1

2024?

**** *com_23 *dat_2024 *lin_1

Hoje 16/11/24 dedico esta música a todo meu povo Moçambicano

**** *com_24 *dat_2024 *lin_1

Melhor música da Eva_RapDiva

**** *com_25 *dat_2024 *lin_1

Se você ainda ouve essa obra de arte em 2024, chega aqui

**** *com_26 *dat_2024 *lin_1

2024. Quem está aqui?

**** *com_27 *dat_2024 *lin_4

yeah this is real Rap men, this is the kind of Rapping we need

**** *com_28 *dat_2024 *lin_1

Assistindo a partir de província de Nampula Moçambique

**** *com_29 *dat_2024 *lin_1

2024

**** *com_30 *dat_2024 *lin_4

Really hit

**** *com_31 *dat_2024 *lin_1

Mãe Grande não tem como não te amar

**** *com_32 *dat_2024 *lin_1

Isso é letra atemporal. Diva escreveu muito mesmo. 19/08/2024

**** *com_33 *dat_2024 *lin_1

Cantou muito nessa música és mesmo rainha

**** *com_34 *dat_2024 *lin_1

vim ouvir essa música para melhorar o meu domingo e a minha semana

**** *com_35 *dat_2024 *lin_1

Para mim essa é a melhor música da Eva_RapDiva

**** *com_36 *dat_2024 *lin_3

Muito hit na Vida

**** *com_37 *dat_2024 *lin_3

Props ao Og Vuino

**** *com_38 *dat_2024 *lin_1

Um amor de música

**** *com_39 *dat_2024 *lin_3

Se você está ouvindo esse hino em 2024 deixa um like aqui

**** *com_40 *dat_2024 *lin_3

Este vídeo foi gravado nos blocos wawue ex bairro indígenas

**** *com_41 *dat_2024 *lin_1

2024 ainda ouvindo esse grande som

Intemporal

**** *com_42 *dat_2025 *lin_1

2024

**** *com_43 *dat_2024 *lin_1

2024

**** *com_44 *dat_2024 *lin_1

Eva_RapDiva por favor, volte a fazer a melhor rima de sempre!

**** *com_45 *dat_2025 *lin_1

Obrigado

**** *com_46 *dat_2024 *lin_1

Arrepiada por estar a ouvir novamente essa música

**** *com_47 *dat_2024 *lin_3

Minha Kota para mim tu és a melhor Rapper da Lusofonia.

**** *com_48 *dat_2024 *lin_3

Cantas muito Eva. De uma mulher que ama Rap e ver mulheres no Rap respect. Continue nos brindando com a arte!

**** *com_49 *dat_2024 *lin_4

Thanks lady boss.

**** *com_50 *dat_2023 *lin_1

2023

**** *com_51 *dat_2023 *lin_1

2023

**** *com_52 *dat_2023 *lin_1

música intemporal

**** *com_53 *dat_2023 *lin_3

2023 eva waridu

**** *com_54 *dat_2023 *lin_1

2023, música que toca na alma.

**** *com_55 *dat_2023 *lin_1

Quem mais em 2023?

**** *com_56 *dat_2023 *lin_4

What a music. Top Top Top

**** *com_57 *dat_2023 *lin_1

Continua tão actual

**** *com_58 *dat_2023 *lin_1

Obra Prima. A melhor.

**** *com_59 *dat_2023 *lin_1

Assistindo em 2023

**** *com_60 *dat_2023 *lin_1

Obra prima angolana

**** *com_61 *dat_2023 *lin_4

I do not what this song means but I vibe with it a lot

**** *com_62 *dat_2023 *lin_1

Caros manos, já não restam dúvidas, está ai retratado nessa música e no clipe a verdade ou realidade nua e crua da má gestão da nossa terra, música top.

**** *com_63 *dat_2023 *lin_1

Essa é a música que deve sempre tocar todos os dias na rádio pela manhã, pra dispertar a nossa mente

**** *com_64 *dat_2023 *lin_1

MINHA VIDA

**** *com_65 *dat_2023 *lin_1

Boa

**** *com_66 *dat_2023 *lin_1

Comecei a amar você por causa dessa música, primeiro chorei quando ouvi e segundo por ter uma mulher que ainda conseguiu falar uma verdade. Por cima de um beat. Conheci você em Lisboa amei por ser muito simples, abraço Eva

**** *com_67 *dat_2023 *lin_1

2023

**** *com_68 *dat_2023 *lin_1

2023

**** *com_69 *dat_2023 *lin_4

Best single ever 2023

**** *com_70 *dat_2023 *lin_3

Mais um som deste género, fico teu fã. Minha playlist não é digna de tamanha composição.

**** *com_71 *dat_2023 *lin_3

Por mim, continua sendo uma obra de arte. Impossível tirá-lo da minha playlist

**** *com_72 *dat_2023 *lin_1

2023

**** *com_73 *dat_2023 *lin_4

Respect

**** *com_74 *dat_2023 *lin_1

Obra de arte

**** *com_75 *dat_2023 *lin_1

Eu amoooo essa mulher, Meu Deus

**** *com_76 *dat_2022 *lin_1

Lembro de 2017 quando essa música foi lançada, eu tinha apenas 11 anos e não compreendia bem o seu contexto e hoje com 16 anos fico encantado com a melodia, sou do tipo de jovem que curte desse tipo de rap consciente. Gostei muito dessa música Eva! 2022

**** *com_77 *dat_2022 *lin_1

A melhor música de Eva_RapDiva

**** *com_78 *dat_2022 *lin_1

Gritamos alto, mas ninguém quer ouvir essa voz. 2022

**** *com_79 *dat_2022 *lin_1

Até 2022

**** *com_80 *dat_2022 *lin_1

Clássico

**** *com_81 *dat_2022 *lin_1

Alguém

**** *com_82 *dat_2022 *lin_1

4 anos que venho apreciar esse hino

**** *com_83 *dat_2022 *lin_1

2022, 28 de agosto

**** *com_84 *dat_2022 *lin_1

Ainda toca

**** *com_85 *dat_2022 *lin_1

Alguém aí hoje

**** *com_86 *dat_2022 *lin_4

So love

**** *com_87 *dat_2022 *lin_1

Meu povo se identifica com esse som Moçambique

**** *com_88 *dat_2022 *lin_1

Bom trabalho gostei do teu hip hop

**** *com_89 *dat_2022 *lin_3

On fire, esse som tá muito bom. Parabéns Eva

**** *com_90 *dat_2022 *lin_1

Você é demais

**** *com_91 *dat_2022 *lin_1

2022 e ainda sendo actual. Que música!

**** *com_92 *dat_2022 *lin_1

grande cassete 2022 ainda faz bem aos meus ouvidos

**** *com_93 *dat_2022 *lin_4

Respect

**** *com_94 *dat_2022 *lin_1

Grande som

**** *com_95 *dat_2022 *lin_1

Não da para meter gosto de novo?

**** *com_96 *dat_2022 *lin_1

Olá Eva! Sempre fiquei atento nos seus drops e esta música é pesada. Trazes uma intervenção social puramente forte. Se tivesse que atribuir um prêmio da melhor música angolana seria esta. Força Querida.

**** *com_97 *dat_2022 *lin_1

Gari Sinedima que voz afinadíssima é esta?

**** *com_98 *dat_2022 *lin_1

Brutal, Eva_RapDiva

**** *com_99 *dat_2022 *lin_1

Eu ouvindo este hino em 2022

**** *com_100 *dat_2022 *lin_1

2022 alguém aí?

**** *com_101 *dat_2022 *lin_1

2022 ainda vim ouvir Angola

**** *com_102 *dat_2022 *lin_1

Sim

**** *com_103 *dat_2022 *lin_1

Eu sou sua fã, Eva_RapDiva

**** *com_104 *dat_2021 *lin_1

Já 4 anos!? O tempo passa mesmo rápido

Sou a neta da zungueira que eles batem sem dó, como é que eu posso aceitar quê batam na minha avó? Profundo

**** *com_105 *dat_2021 *lin_1

Clássico

**** *com_106 *dat_2021 *lin_1

Essa música me aproxima mais do meu país Angola

**** *com_107 *dat_2021 *lin_4

Top

**** *com_108 *dat_2021 *lin_1

Clássico

**** *com_109 *dat_2021 *lin_1

músicas para o futuro, uma mensagem com uma escrita forte.

**** *com_110 *dat_2021 *lin_3

Eu através da postagem no Instagram, São Tome e Príncipe, grande som já tem 4 anos, crazy

**** *com_111 *dat_2021 *lin_1

Que música linda

Brasil, Rio de Janeiro

**** *com_112 *dat_2021 *lin_1

Após 4 anos não supero essa música

**** *com_113 *dat_2021 *lin_1

2021 Grande a cassete

**** *com_114 *dat_2021 *lin_1

Quem veio ouvir depois do post do Gabriel o Pensador? 2021

**** *com_115 *dat_2021 *lin_1

2021 a me alimentar com as barras da Eva_RapDiva

**** *com_116 *dat_2021 *lin_3

Isso É um hino. É um grito brutal, é uma intervenção propriamente dita, como ela sempre faz. GOD, Protect this woman all the time. Como assim, bloquearem uma pessoa que luta para a melhora do seu povo? Parabéns a toda equipa. Gari Sinedima que vozeirão. Que clipe é esse? Amo.

**** *com_117 *dat_2021 *lin_1

Esta música tinha de vir para a minha aula de português.

**** *com_118 *dat_2021 *lin_1

Estamos aqui 2021, Angola, #NzambiKids

**** *com_119 *dat_2021 *lin_1

2021 alguém?

**** *com_120 *dat_2021 *lin_1

Estou aqui em 2021 ouvindo o melhor som da Eva_RapDiva nos meus ouvidos.

**** *com_121 *dat_2020 *lin_1

Fogo, contagem regressiva para 2021, escutando essa música

**** *com_122 *dat_2020 *lin_1

Hoje Angola se revê completamente nesta música, rap duro socialmente informativo, @evarapdiva

ANGOLA 11.11.2020 Manifestação histórica na terra rica com gente 80% miserável

**** *com_123 *dat_2020 *lin_1

Rap com uma opinião

**** *com_124 *dat_2020 *lin_1

música top, retrata a nossa realidade onde a classe dominadora faz e desfaz incentivando analfabetismo social, onde hoje lutamos por uma melhor educação, saúde e cesta básica, triste realidade

**** *com_125 *dat_2020 *lin_1

Melhor música da Eva, atitude e bravura. O bit também é bom. Nota 10 mana

**** *com_126 *dat_2020 *lin_3

muito bom, és linda! girl power

**** *com_127 *dat_2020 *lin_1

Quem clicou no não gosto é um analfabeto musical

**** *com_128 *dat_2020 *lin_1

Essa música é um grito do povo nem podíamos deixar essa música morrer

**** *com_129 *dat_2020 *lin_3

Um Props Muito grande para o roteirista do vídeo

**** *com_130 *dat_2020 *lin_1

eu aqui repetindo vezes sem contas.

**** *com_131 *dat_2020 *lin_4

Love this music

**** *com_132 *dat_2020 *lin_1

Isso devia ter 1M!?

**** *com_133 *dat_2020 *lin_3

Isto sim nha mana!!! Agradecia de ver uma track com #Ivete Moz

**** *com_134 *dat_2020 *lin_1

Bela música. Abraço.

**** *com_135 *dat_2020 *lin_4

Pretty

**** *com_136 *dat_2020 *lin_3

Melhor instrumental de hip hop do meu kamba Detergente one.

**** *com_137 *dat_2020 *lin_1

é muito forte essa música, estou sem palavras de como vive a nossa sociedade hoje, que Deus nos oiça e nos ajude!

**** *com_138 *dat_2020 *lin_3

Não é justo te classificar só pelo gênero. Um dos melhores rappers de Angola ou da Lusofonia tu és. Eva_RapDiva que nome mais apropriado. Salute

**** *com_139 *dat_2020 *lin_1

Boa mensagem, a música em si é optima

**** *com_140 *dat_2020 *lin_1

É muito chato ver rádios e programas de TV passar músicas banais em vez de obras, mensagens que realmente nos façam refletir e mudar a nossa forma de agir, músicas que nos acrescentam positivamente. Consigo sentir o significado e a importância desta grande produção principalmente para sociedade que amamos e vivemos

**** *com_141 *dat_2020 *lin_1

De facto é a melhor música da Eva. Grande Beat

**** *com_142 *dat_2020 *lin_1

Detergente grande música gostei. Abraço a Eva_RapDiva

**** *com_143 *dat_2020 *lin_3

Amo esta cantora, a única

The best ever

**** *com_144 *dat_2020 *lin_3

Grande Eva. Faz um ft com Gina pepa ou iveth

**** *com_145 *dat_2019 *lin_1

04/10/19 Esse é o tipo de som que não morre

**** *com_146 *dat_2019 *lin_1

amo muito essa música letra perfeita, produção super, 2019

**** *com_147 *dat_2019 *lin_1

Clássico

**** *com_148 *dat_2019 *lin_1

Esta música é simplesmente excelente. saudações de Díli, Timor-Leste.

**** *com_149 *dat_2019 *lin_1

Amei

**** *com_150 *dat_2019 *lin_1

Grande Cassete

**** *com_151 *dat_2019 *lin_1

2030 Alguém aqui? Essa música é eterna, Eternamente grato pelo que tens feito pelo movimento, quando eles não reconhecem, ou não apoiam ou boicotam, caga para isso, isso é máfia. E sei que estás forte nisso porque tenho visto em entrevistas. Que o destino te dê a brisa, sintas, vibe, que as sonoridades dos beats te façam viajar e fazer sempre boa música. Nós que curtimos a tua música te amamos, BW rabugenta, e teimosa por vezes dizes coisas que até eu fico com vergonha estando do outro lado. Juntos força

**** *com_152 *dat_2019 *lin_1

Gari Sinedima

**** *com_153 *dat_2019 *lin_1

Emocionante

**** *com_154 *dat_2019 *lin_1

Esta música parte-me o coração. Hilton, onde estás?

**** *com_155 *dat_2019 *lin_1

Grande som mana, não me leves a mal por te tratar por mana! Máximo respeito manos, quero mais!

**** *com_156 *dat_2019 *lin_1

Eva

**** *com_157 *dat_2019 *lin_1

Ouvindo a partir do Egipto esperamos por você aqui!

**** *com_158 *dat_2019 *lin_1

Excelente música

**** *com_159 *dat_2019 *lin_1

Nota 10/10

**** *com_160 *dat_2018 *lin_1

Faço-te venhas!

A coroa é toda sua, Rainha Ginga do Rap!

**** *com_161 *dat_2018 *lin_1

TOP essa música nunca vai morrer

**** *com_162 *dat_2018 *lin_1

Forte música eu amo sou fã da música respeito

**** *com_163 *dat_2018 *lin_3

gosto bwe da suas mensagem eva

**** *com_164 *dat_2018 *lin_1

Amo muito msg

**** *com_165 *dat_2018 *lin_1

Pesado, salve família direto de SP City ribeirao pires

**** *com_166 *dat_2018 *lin_1

Rainha mesmo! Sempre grandes sons!

**** *com_167 *dat_2018 *lin_1

Rainha!

**** *com_168 *dat_2018 *lin_1

Não me canso de ouvir Eva_RapDiva

**** *com_169 *dat_2018 *lin_1

Top essa música, Brasil, lembra Dina Di.

**** *com_170 *dat_2018 *lin_1

Simplesmente Eva

**** *com_171 *dat_2018 *lin_3

Que vídeo hein? Ta muito dope

**** *com_172 *dat_2018 *lin_3

fui o like 2000, amei o som

**** *com_173 *dat_2018 *lin_1

Eva suas músicas é muito boa, sou do Brasil e sou seu fã, suas letras e rimas são fodasticas, continua assim, seguirei acompanhando seu sucesso daqui, beijos e muita sorte na sua carreira, beijos

**** *com_174 *dat_2018 *lin_1

Eva sou aqui do Brasil e ainda não conhecia o seu trabalho e agora tive o imenso prazer de poder ouvir sua música gostaria de dizer que seu Rap é Foda. A letra dessa música é sensacional.Parabéns pelo excelente trabalho e pela produção do videoclipe que ficou muito boa

**** *com_175 *dat_2018 *lin_1

A melhor

**** *com_176 *dat_2018 *lin_1

eu amo essa garota, eu te amo RapDiva

**** *com_177 *dat_2017 *lin_1

Esta música está na posição 2 da minha lista de reprodução top 20 hip hop tuga 2017

**** *com_178 *dat_2017 *lin_3

Amen!

**** *com_179 *dat_2017 *lin_3

Sem sombra de dúvida melhor música do ano 2017, meus respeitos dope song ainda não ouvi nenhuma música melhor que esta música se não ganhares ouve batota real talk

**** *com_180 *dat_2017 *lin_3

Eva_RapDiva ai porque que tem o Daniel

**** *com_181 *dat_2017 *lin_3

ai tem o Daniel

**** *com_182 *dat_2017 *lin_1

Não gosto muito das suas músicas, mas esta você me fez gostar que cantaste bem uma vez na vida!

**** *com_183 *dat_2017 *lin_3

O som tá ótimo curti a vibe a letra a mensagem, mas o som tá a suar bué ao Apaga a Luz do Prodigio Mas continua o bom trabalho o álbum ta nice

**** *com_184 *dat_2017 *lin_3

Damn this sound is so hot

Letra com conteúdo, já sou fan, Eva me apaixonei pelo teu talento, força contigo

**** *com_185 *dat_2017 *lin_1

MULHER a dar carga, letra cheia de conteúdo. Parabéns por mostrares mais uma vez para essa gente que acha sempre que mulher não sabe nada e nunca pode nada. Que SIM é possível SIM em ANGOLA!

**** *com_186 *dat_2017 *lin_3

Grande Eva

Eva_RapDiva canta melhor que muitos raps

**** *com_187 *dat_2017 *lin_4

Respect Eva

**** *com_188 *dat_2017 *lin_1

Excelente música e música excelente. na verdade, RapDiva quando não esta mal acompanhada, é muito original a sua essência.

**** *com_189 *dat_2017 *lin_1

música de muita reflexão social. está top

**** *com_190 *dat_2017 *lin_1

parabéns por mostrar a diferença de quem não é comprado pelo sistema para não abrir os olhos da sociedade. Estamos juntos nessa

**** *com_191 *dat_2017 *lin_3

Grande hit. Respect

**** *com_192 *dat_2017 *lin_1

Linda e grande música. Parabéns Eva

**** *com_193 *dat_2017 *lin_1

essa deveria ser a música da revolução rumo a cidade alta. j.lo será mais do mesmo ele da a cara mas o santomense continuara a mandar atrás dos panos

**** *com_194 *dat_2017 *lin_3

Esta música faz massagem no cérebro. It just makes me relax. BOM TRABALHO.

**** *com_195 *dat_2017 *lin_1

Até hoje, nunca entendi como é que uma musa como essa não aparece no Angola Music Awards, mas um Nerú Américano, com músicas vazias e outros pirosos, não só aparecem como também são premiados! Alguém sabe ou pode me explicar?

**** *com_196 *dat_2017 *lin_1

Excelente música, parabéns pela grande participação meu camarada Gari.

**** *com_197 *dat_2017 *lin_1

Boa música esta de parabéns a música Angolana

**** *com_198 *dat_2017 *lin_3

boa música, respect Eva

**** *com_199 *dat_2017 *lin_4

son i need a featuring me n yu. if yu accepte please contact me on this OK freelawerex

**** *com_200 *dat_2017 *lin_4

yeah yu really got a Nice flow n style

**** *com_201 *dat_2017 *lin_3

Impressionante como este vídeo só tem 60 mil views

**** *com_202 *dat_2017 *lin_1

Isso me faz chorar e muito profundo toca Alma (música é Top)

**** *com_203 *dat_2017 *lin_1

Rainha

**** *com_204 *dat_2017 *lin_1

Gosto tanto dos teus trabalho

**** *com_205 *dat_2017 *lin_3

Grande som, boa letra,

LOVE YOU LINDAAAAAA

KEEP IT UP

Escutando em modo repeat directamente de Moçambique

**** *com_206 *dat_2017 *lin_1

Grande reflexão

**** *com_207 *dat_2017 *lin_1

Eva grande composição, profunda reflexão social.

**** *com_208 *dat_2017 *lin_4

Dope

**** *com_209 *dat_2017 *lin_3

Grande som cota eva

**** *com_210 *dat_2017 *lin_1

100 comentários

**** *com_211 *dat_2017 *lin_3

muita força ai, muito sucesso, espero que um dia esteja ak em Moçambique

Solução dos teus problemas não tá nessa tua birra

Manas se humilham para beijar o cashet de um tio

Vê se estudam, não há futuro quando o crânio é vazio

Eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó

Como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?

Eu sou a filha do soldado que lutou pela paz

**** *com_212 *dat_2017 *lin_1

ABORDANDO SOBRE OS VALORES MORAIS DA SOCIEDADES. A SOCIEDADE DE HOJE. O ANORMAL QUE VIROU NORMAL. FORÇA AI, EVA

**** *com_213 *dat_2017 *lin_3

Força ai. EVA. ai vai um assobio meu pelo sucesso do seu novo álbum. QUE DEUS PAI TODO PODEROSO ABENÇOE A TE AOS TEUS FÃS E A TODO MUNDO. BEM COMO AQUELE CONTRIBUI PARA O MU DO MELHOR.

**** *com_214 *dat_2017 *lin_3

sinceramente eva tem muito talento sigolhe desde os tempos dos freestyles na tuga tas de parabens muito sucesso porque tu mereces

**** *com_215 *dat_2017 *lin_1

Muito boa música. Espetacular a critica nesta música. Oiçam bem isto, tem muito que se lhe diga.

**** *com_216 *dat_2017 *lin_1

Mais uma vez uma música explosiva! Angola e o mundo inteiro precisa de ti!

**** *com_217 *dat_2017 *lin_1

GRANDE SOM

**** *com_218 *dat_2017 *lin_1

Um assobio meu que forma de desabafo, desabafo da nossa vida social que vivemos todos os dias. Com os problemas da prostituição, as drogas, os ricos corruptos, a religião a tentar salvar mais uma alma, à pobreza, a falta de água, energia, saneamento básico da dificuldade que as nossas mães e irmãs passam para trazer o pão a casa. EVA retrataste o nossa dura realidade. Ouvi a música agora é gostei estas de parabéns continua menina atrevida no bom sentido. Beijos. MV.

**** *com_219 *dat_2017 *lin_1

Representa lindamente, talento, atitude, musicalidade, gratidão pelas obras.

**** *com_220 *dat_2017 *lin_1

Bom dia minha diva tu estou aqui para parabenizar por mas um premio do moda Luanda, e dizer que eu amei muito essa música me comoveu eu te amo. E continua ser essa pessoa que és beijo da tua fã

**** *com_221 *dat_2017 *lin_1

melhor vídeo do ano

**** *com_222 *dat_2017 *lin_1

top clássico mana admito Deus no comando

**** *com_223 *dat_2017 *lin_1

Parabéns para Eva por esta música muito bem concebida, desde a produção musical a letra e interpretação. O videoclipe veio alargar a perceção do quão forte é está música. VÍDEO TOP!

**** *com_224 *dat_2017 *lin_1

Esse é o tipo de música que o cenário musical angolano precisa. Retrato de uma sociedade angolana em que o cidadão precisa de matar um leão por dia para sobreviver. Uma sociedade aonde rimos para não chorar e assobiamos para nos esquecer das malambas. Espero que essa música tenha a repercussão que merece!

**** *com_225 *dat_2017 *lin_1

vídeo e o som esta da boa

**** *com_226 *dat_2017 *lin_3

Vídeo esta muito dope, amei. e a letra epa falou tudo sobre a nossa realidade e o vídeo condiz

**** *com_227 *dat_2017 *lin_1

Parabens Eva

**** *com_228 *dat_2017 *lin_1

Amei

**** *com_229 *dat_2017 *lin_1

sem palavras parabéns

**** *com_230 *dat_2017 *lin_1

Muito, Muito bom!

Parabéns!

**** *com_231 *dat_2017 *lin_1

Bom Rap gostei, Eva continue a fazer músicas boas.

**** *com_232 *dat_2017 *lin_1

música para uma grande reflexão, estas de parabéns Eva_RapDiva.

**** *com_233 *dat_2017 *lin_3

De facto é uma música que perdurara na muxima do amante do Bom Rap e enfim. Gostei e já baixei o vídeo. nota 10 Querida Eva

**** *com_234 *dat_2017 *lin_3

Amo essa sua maneira de Dropar

**** *com_235 *dat_2017 *lin_1

Música é para educar.

**** *com_236 *dat_2017 *lin_1

Melhor RF de Angola.

**** *com_237 *dat_2017 *lin_1

Minha Kota.

**** *com_238 *dat_2017 *lin_1

música de qualidade EVA, isso é a realidade de muito em angola, nunca nos rendemos

**** *com_239 *dat_2017 *lin_1

parabéns EVA pela música ao mais alto nível muita força

**** *com_240 *dat_2017 *lin_1

ADMIRO TODOS OS ARTISTAS, QUE TORNARAM ESSE VIDEOCLIPE EM GRANDE, ESPECIALMENTE A TANIA BURITY A MELHOR ACTRIZ DE ANGOLA ADORO TE TALENTOSA

**** *com_241 *dat_2017 *lin_1

Grande letra Eva Repdiva amei

**** *com_242 *dat_2017 *lin_1

gostei da música eva

**** *com_243 *dat_2017 *lin_1

TU ÉS UMA ESTRELA

**** *com_244 *dat_2017 *lin_3

fas filho

**** *com_245 *dat_2017 *lin_3

Eva da muito linda eu te amo eu choro nas duas músicas

**** *com_246 *dat_2017 *lin_1

Muito Forte Parabéns, Quase Chorei

**** *com_247 *dat_2017 *lin_1

sinceramente, eu não esperava

**** *com_248 *dat_2017 *lin_1

Muito bom, excelente!

**** *com_249 *dat_2017 *lin_1

Boa música

**** *com_300 *dat_2017 *lin_1

Os meus parabéns pelo trabalho! Tiro o meu chapéu.

**** *com_301 *dat_2017 *lin_1

muita boa a música

**** *com_302 *dat_2017 *lin_3

Esta de parabéns a mana EVA. muito good música para cotas

**** *com_303 *dat_2017 *lin_3

É bom saber que como rapper dás a voz ao povo, para que ele possa lamentar nas tuas barras o que já não dá para suportar calado. Continua assim ONE

**** *com_304 *dat_2017 *lin_3

barras!! tava em falta alguem assim!

mad love from lx

**** *com_305 *dat_2017 *lin_3

Este mundo tá mesmo marado. Um som tão bom com uma MENSAGEM LINDA e com tão poucas views

**** *com_306 *dat_2017 *lin_4

Rap Soul

**** *com_307 *dat_2017 *lin_3

Vídeo top. música dope. Não é estranho para mim você fazer cenas estranhas e fixes como esta

**** *com_308 *dat_2017 *lin_1

Adorei esta música, e tudo que eu tenho para ti, é te desejar Força Eva

**** *com_309 *dat_2017 *lin_1

LINDO, LINDO, LINDO boa vibe, boa música

**** *com_310 *dat_2017 *lin_3

Esse som me fez passar para o outro lado da moeda. antes descompassavas muito, corrias contra o beat mas hoje superaste e me conquistaste. I got you

**** *com_311 *dat_2017 *lin_3

Grande videoclipe

**** *com_312 *dat_2017 *lin_3

Cabeça, tronco e membro, seria o título desta track. Parabéns Eva pelo excelente trabalho!

**** *com_313 *dat_2017 *lin_1

Muito top adorei a música

**** *com_314 *dat_2017 *lin_1

E aí Eva estamos levando a vida de leve aqui no Brasil também! Muito boa música!

**** *com_315 *dat_2017 *lin_1

Gari. Oh Deus, Eva. Parabéns pela música.

**** *com_316 *dat_2017 *lin_1

parabéns diva gostei muito

**** *com_317 *dat_2017 *lin_1

Maravilhosa como sempre Eva. A música me arrepiou demais. Beijos e muito sucesso

**** *com_318 *dat_2017 *lin_1

Legal! Só para Esquecer as Malambas

**** *com_319 *dat_2017 *lin_3

Agora sim, é dessa EVA que eu tava talking about!

**** *com_320 *dat_2017 *lin_1

Muito top!

**** *com_321 *dat_2017 *lin_1

Também não é estranho para mim!

**** *com_322 *dat_2017 *lin_1

Mais 1 inscrito. Vi esse vídeo umas 50 vezes acho

**** *com_323 *dat_2017 *lin_1

Legal

**** *com_324 *dat_2017 *lin_3

Letra estilo old school. O rap ainda vive, viva! Respeito total, vai cair fácil no gosto dos brasileiros.

**** *com_325 *dat_2017 *lin_1

muito top a letra ela é um Racionais do país dela.

**** *com_326 *dat_2017 *lin_1

Por isto invento sorrisos para não chorar. Aplausos para a Eva_RapDiva e este coro do Gari é de ouvir sem se cansar.

**** *com_327 *dat_2017 *lin_1

Ainda tem coragem de perguntarem por que gosto das músicas da Eva_RapDiva

**** *com_328 *dat_2017 *lin_3

Acho que ja ouvi, 100 vezes apenas hoje.

Hit

**** *com_329 *dat_2017 *lin_4

You go girl!

**** *com_330 *dat_2017 *lin_3

Amei, arrepiou-me todo, Eva much respect continua com o bom trabalho.

**** *com_331 *dat_2017 *lin_3

cantas muito Eva, continua assim

Grande beat

sucessos

**** *com_332 *dat_2017 *lin_1

Viciante!

**** *com_333 *dat_2017 *lin_3

Foda ein! SLC!!! Que câmera foi utilizada para gravação?

**** *com_334 *dat_2017 *lin_1

Que maravilhosa!

**** *com_335 *dat_2017 *lin_1

Essa música já é meu hino, não me canso de ouvir. Desejo a Diva Eva muitos sucessos e obrigada por fazeres muitas mulheres em Angola como eu ganharem o gosto pelo rap. Fico arrepiada sempre que vejo esse vídeo. Quero deixar um beijo ao Gari Sinedima, pela participação nessa música que é espetacular. Força a rainha do Rap, sempre que tenho FUBA sinto um FINAL FELIZ e todos ouvem UM ASSOBIO meu.

**** *com_336 *dat_2017 *lin_3

Um assobio meu é pra esquecer as malambas

Um assobio meu é pra esquecer nossas mágoas

Um assobio meu é pra rir e não chorar

Um assobio meu. um assobio meu. Um assobio Top #Eva

**** *com_337 *dat_2017 *lin_3

Adorei da track

Parabéns Diva

**** *com_338 *dat_2017 *lin_3

Granda som Nha kota Eva parabéns! Senti!

Alguém de boa fé pode me mandar o link desse beat.

**** *com_339 *dat_2017 *lin_1

Muito boa música posso dizer que a tua melhor que já ouvi, meus parabéns, já viciei

**** *com_340 *dat_2017 *lin_3

Parabéns! Dope Dope

**** *com_341 *dat_2017 *lin_1

Está no ponto!

**** *com_342 *dat_2017 *lin_1

Desde a música Fuba que venho acompanhando o som desta bela cantora que é a Eva_ RapDiva que continues assim forte e firme chegarás longe

**** *com_343 *dat_2017 *lin_1

Grande música, grande vídeo. Estás de parabéns, mulher talentosa!

**** *com_344 *dat_2017 *lin_1

Uma linda versão gostei Eva Rap

**** *com_345 *dat_2017 *lin_1

ISSO É QUE É RAP

**** *com_346 *dat_2017 *lin_3

Forte, forte. Rainha como a Nzinga. A melhor MC de Sempre!

**** *com_347 *dat_2017 *lin_3

Ganda Som , Eva me convenceste que é mesmo a rainha do rap Angola

**** *com_348 *dat_2017 *lin_3

O som é dope, mas o vídeo pedia ser melhor.

**** *com_349 *dat_2017 *lin_1

Gostei do som

**** *com_350 *dat_2017 *lin_1

Ritmo Arte e Poesia. O NGA não consegue fazer isso? Ainda diz que é melhor que todos até uma mulher canta melhor que ele.

**** *com_351 *dat_2017 *lin_1

Um assobio meu

**** *com_352 *dat_2017 *lin_1

Bom vídeo, boa letra, boa prestação musical! Nota-se crescimento e amadurecimento na abordagem! Ando há anos a acompanhar os teus passos, a tua evolução! Desta vez tive mesmo que comentar!

**** *com_353 *dat_2017 *lin_1

parabéns pelo videoclipe com super qualidade! E pelo bom conteúdo do mesmo! Grande som. Continue assim e sucessos na sua carreira artística!

**** *com_354 *dat_2017 *lin_1

Meus parabéns Eva, sem palavras foste extremamente clara e super verdade, espero ouvir sempre boa música de Você Mãe grande do Rap.

**** *com_355 *dat_2017 *lin_1

braços fortes não suportam mentes fracas

**** *com_356 *dat_2017 *lin_3

Nós queremos saúde, e nem sequer temos Seringas. On repeat, I feel the lyrics for real, Eva_RapDiva, Meu povo afinal sabe cantar, Nota 10, Parabéns pela letra. I'm proud of you

**** *com_357 *dat_2017 *lin_3

Meirinho sempre a representar. Estas muito bem, Eva, rebentou este som, senti mesmo! Vídeo está top, alta produção. Parabéns

**** *com_358 *dat_2017 *lin_3

Grande Trabalho! Colocar o dedo na ferida para que ela possa ser tratada! One LV! Marcos Best

**** *com_359 *dat_2017 *lin_1

Cara Eva estas de parabéns por esta música boa e bem construtiva, quem é amante de boa música obviamente vai perceber a tua mensagem nesta linda melodia. Obrigado mesmo

**** *com_360 *dat_2017 *lin_3

Altamente e artamente! Ainda estou arrepiado. Parabéns Eva, parabéns Gari Sinedima!

**** *com_361 *dat_2017 *lin_1

Muito obrigado, Eva

**** *com_362 *dat_2017 *lin_1

A letra não é um simples rap é poesia pura, felicidades!

**** *com_363 *dat_2017 *lin_1

Este vídeo está de arrepiar. Parabéns!

**** *com_364 *dat_2017 *lin_3

Sim senhora Eva_RapDiva. TOP TOP TOP TOP. Grande cassete. Obrigado

**** *com_365 *dat_2017 *lin_1

Por acaso Eva_RapDiva até ai cantaste muito, este som é o rap do ano, mana

**** *com_366 *dat_2017 *lin_3

Eles deitam picanha, raspamos latas de atum. Sinceramente esta Mulher cantou nesta música o que bué de homens não cantaram a vida toda. Respect

**** *com_367 *dat_2017 *lin_1

Grande som

**** *com_368 *dat_2017 *lin_1

bom trabalho, parabéns Eva.

**** *com_369 *dat_2017 *lin_1

Que música, meu Deus

Muito Forte Rainha Do Rap

2017 está trancado

**** *com_370 *dat_2017 *lin_1

EVA Estás de Parabéns. Gostei muito da letra. 5 estrelas. Precisamos de mais músicas deste género para poder sensibilizar os amantes da boa música (Povo).

Parabéns, não paro de ouvir.

**** *com_371 *dat_2017 *lin_1

Demais!

**** *com_372 *dat_2017 *lin_1

Canta muito bem! #Brasil

**** *com_373 *dat_2017 *lin_1

Rainha

**** *com_374 *dat_2017 *lin_1

Adoro-te grande mulher

**** *com_375 *dat_2017 *lin_4

So great Eva

**** *com_376 *dat_2017 *lin_1

Gostei

**** *com_377 *dat_2017 *lin_1

Pura realidade, infelizmente essa é a verdade por quase todo canto do mundo. Um abraço a partir de São Tomé e Príncipe.

**** *com_378 *dat_2017 *lin_4

Well done!

**** *com_379 *dat_2017 *lin_3

Beat foda

**** *com_380 *dat_2017 *lin_1

Um assobio teu, deu para eu esquecer das mágoas

**** *com_381 *dat_2017 *lin_1

Um assobio meu, gostei muito

**** *com_382 *dat_2017 *lin_1

Rainha, gostei

**** *com_383 *dat_2017 *lin_1

Grande letra, a diva é diva, sem igual, qualidade suprema

**** *com_384 *dat_2017 *lin_1

Já viciei, grande som!

**** *com_385 *dat_2017 *lin_1

Música de qualidade. Forte mensagem!

**** *com_386 *dat_2017 *lin_3

Obrigado Por seres Rapper, Best Videoclipe 2017

**** *com_387 *dat_2017 *lin_3

Hoje em dia já não conseguem fazer ou escrever bom rap deste jeito, algo lírico e com cabeça tronco e membro, principalmente quando se fala de algo que acontece todos dias na nossa sociedade isto é (querem falar de carros que não tenhem vidas que não tenhem são todos falideiros e etc)

Eva_RapDiva bom trabalho estou contigo neste rap game força

**** *com_388 *dat_2017 *lin_3

Gostei da letra

**** *com_389 *dat_2017 *lin_3

K7

**** *com_390 *dat_2017 *lin_1

Parabéns Eva

**** *com_391 *dat_2017 *lin_4

Props, Big Up Eva.

**** *com_392 *dat_2017 *lin_3

WO WO não maiaste Eva_RapDiva

**** *com_393 *dat_2017 *lin_4

GOOD Track

**** *com_394 *dat_2017 *lin_1

BOA Música! Realmente a mensagem me comoveu bastante.

**** *com_395 *dat_2017 *lin_1

disponibiliza só o beat de desse som por favor

**** *com_396 *dat_2017 *lin_3

Obrigado pela música Eva. Essa é daquelas músicas de ouvir com os olhos fechados e viajar na realidade do nosso País e deitar uma lágrima de tanta verdade expressada nessa música sobre a nossa lamentável situação social. Mais não é de nada o Angolano é forte e um povo abençoado.

Props para ti #Eva good music

**** *com_397 *dat_2017 *lin_1

Parabéns Eva pela tema abarcando várias temáticas sociais que precisam ser ditas sem medo

**** *com_398 *dat_2017 *lin_3

Mana Eva_RapDiva estas de parabéns, gostei imenso da música e de como foi retratada em forma de vídeo, boas mensagens sobre tudo que tem haver com a nossa sociedade, para mim merecias um prémio do OSCAR porque mereces, e o mambo esta muito top. parabéns e continua assim.

Tamunuma

**** *com_399 *dat_2017 *lin_4

Very Good

**** *com_400 *dat_2017 *lin_1

Ja ta

**** *com_401 *dat_2017 *lin_1

Sabe bem, ouvir bom Rap, obrigado #RapDiva

**** *com_402 *dat_2017 *lin_1

E já partilhei

**** *com_403 *dat_2017 *lin_1

Amei Eva

**** *com_404 *dat_2017 *lin_1

Parabéns Eva

**** *com_405 *dat_2017 *lin_4

2017 WE READY. Eva_RapDiva CLASSIC

**** *com_406 *dat_2017 *lin_1

Gostei da História Foi Muito bem elaborada

**** *com_407 *dat_2017 *lin_1

Eva me para

**** *com_408 *dat_2017 *lin_1

Potente! Eva sempre surpreendendo! Um salve para todos os envolvidos!

**** *com_409 *dat_2017 *lin_1

Letra magnífica

**** *com_410 *dat_2017 *lin_3

A cena é muito frente. Composição ten. Congrats

**** *com_411 *dat_2017 *lin_1

Cenas fortes, amei o vídeo, é bastante educativo. Eva para frente é o caminho, parabéns.

**** *com_412 *dat_2017 *lin_1

Eva_RapDiva grande música, gostei, tem muita mensagem, muita qualidade, sem duvidas que é nota cem

**** *com_413 *dat_2017 *lin_3

KOTA, ESTÁ CENA É MUITO FORTE!

**** *com_414 *dat_2017 *lin_3

de santola para angola, EVA sou teu fã e não tenho medo de dizer isso no ecrã, quem me dera se um assobio meu traria um sorriso teu, faço essa rima a pensar Eva a diva #mesmodeaço

**** *com_415 *dat_2017 *lin_1

Bom trabalho vamos acordar o Rap feminino

**** *com_416 *dat_2017 *lin_1

Uma excelente criatividade do Produtor no vídeo. A música está top.

**** *com_417 *dat_2017 *lin_1

Diva a violar esta cena toda! Força.

**** *com_418 *dat_2017 *lin_1

Esse videoclipe está muito bem feito, deixa emocionado qualquer um, até mesmo aquelas pessoas que têm coração de pedra

7.5.3 A Luta Continua

**** *com_1 *dat_2025 *lin_4

Black power

**** *com_2 *dat_2024 *lin_4

MSUL REPRESENTS!

**** *com_3 *dat_2024 *lin_1

Chullage és um génio

**** *com_4 *dat_2024 *lin_1

Fantástico conteúdo para o nosso canal educativo! Com sus licença, iremos partilhar com referência a todos créditos. Parabéns! Eduquemos o mundo!

**** *com_5 *dat_2023 *lin_4

Plan - Plot - Strategize

**** *com_6 *dat_2023 *lin_1

Enorme! Grande trabalho, grande trajeto! Muito bom!

**** *com_7 *dat_2023 *lin_1

Muito bom. Obrigado. Continua com a luta

**** *com_8 *dat_2023 *lin_3

Nós jovens artistas, mesti studa y prendi ku musikus y artistas sima chullage. Hoji infilismenti só kre siguidu moda(vazio).! Kanta alkol, shisha, dinheru y mudjeris(di forma diprisiativa y sexual) é ka kultura nem arti. Chullage

**** *com_9 *dat_2023 *lin_1

o bit ta foda! da arrepios. Continua com o bom trabalho. Força!

**** *com_10 *dat_2022 *lin_1

Ainda à espera do Rapressão vol 2

**** *com_11 *dat_2022 *lin_1

10

**** *com_12 *dat_2022 *lin_3

nhaku trabadju! Parabéns tudu kenha ki partisipa i fazi kontisi! Ekipa sta di parabens!

**** *com_13 *dat_2023 *lin_1

Porque é que no título do som não está Chullage?

**** *com_14 *dat_2022 *lin_1

Grande Chullage,comecei a ouvir rap tuga por causa de ti. abraço de vfx!

**** *com_15 *dat_2022 *lin_3

O Chullage que eu conheço, voltou! The best of !! There is no Mach for these guy! No one!

**** *com_16 *dat_2022 *lin_1

Obrigado. Isso sim.

**** *com_17 *dat_2022 *lin_1

Mensageiro da paz, treinado para a guerra. Não pares o excelente trabalho que tens feito pelo povo africano! Para que jamais se esqueçam das suas raízes e possam ter orgulho negro

**** *com_18 *dat_2021 *lin_3

Big boss. Obrigado vamos embora

**** *com_19 *dat_2021 *lin_1

grande cena, parabens a todos envolvidos

**** *com_20 *dat_2021 *lin_4

Wow

**** *com_21 *dat_2021 *lin_1

Música, letra, vídeo com vincado traço identitário. Estética, textura, fotografia pan_africanista. Definitivamente, isto não é para mentes pequenas. Isto não é para ouvir e gostar. Isto é para ouvir e sentir!

**** *com_22 *dat_2021 *lin_1

Mano, tens de voltar com merdas decentes. Esta merda já não tá só contra africanos. Estamos todos na mesma cela agora

**** *com_23 *dat_2021 *lin_1

A luta continua

E esta mensagem esperamos que continue a fazer a diferença

**** *com_24 *dat_2021 *lin_2

Gracias por llevar este mensaje con tanto sentido, belleza y coraje. Un abrazo desde Chile

**** *com_25 *dat_2021 *lin_3

Granda prujetu Chullage aka prétu. Kel power sempri! One Love di bu fan di li di CV

**** *com_26 *dat_2021 *lin_1

Muito, muito forte! Excelente trabalho. Queremos mais!

**** *com_27 *dat_2021 *lin_1

Muito forte como sempre. Este mano estuda e ainda falam da nação valete. enfim

**** *com_28 *dat_2021 *lin_1

Nem sei o que dizer pelo excelente trabalho.

**** *com_29 *dat_2021 *lin_3

Maravilhoso! Super Powerful

**** *com_30 *dat_2021 *lin_1

Lindo!

**** *com_31 *dat_2021 *lin_3

ê kelá ku mesti

**** *com_32 *dat_2021 *lin_3

dammm chullage tu és real broda dizendo a verdade e a nossa historia de África e tu és tão real que provocas o medo a tanta gente e maior medo de novamente o povo africano se unir, te sigo de KORA e 211 gostos mostra só o medo do africano tem hoje o medo que o Pretu tem em se afirmar! mas nha broda a mi sta li ta da bu forza e belo vídeo bela musica

**** *com_33 *dat_2021 *lin_1

Parabéns grande música

**** *com_34 *dat_2021 *lin_1

Chullage é outro nível

**** *com_35 *dat_2021 *lin_1

Excelente, parabéns

**** *com_36 *dat_2021 *lin_4

Respect

**** *com_37 *dat_2021 *lin_1

Respeito e admiração!

**** *com_38 *dat_2021 *lin_3

A Luta Continua. Ami ca kaba di guerra. Dexan, n'ta bai sem cara. By EDE

**** *com_39 *dat_2021 *lin_3

Es jovem meresi nha rispitu, un amor pa pubis di Cabral. Cabral ka muro

**** *com_40 *dat_2021 *lin_3

Arte! Profundidade! Parabéns a todos, forti mesagi! Bless

(só um sugestão; disponibilizem a letra, para quem não entende crioulo, não perder tantos detalhes fortes

que tem; seria bom que todos captassem)

**** *com_41 *dat_2021 *lin_3

Bazas Lume. Faya

**** *com_42 *dat_2021 *lin_3

Represálias, lágrimas, suor king

**** *com_43 *dat_2021 *lin_1

Muito obrigado por isto!

**** *com_44 *dat_2021 *lin_1

Líder

**** *com_45 *dat_2021 *lin_1

Pura arte Grande Chullage

**** *com_46 *dat_2021 *lin_4

Top

**** *com_47 *dat_2021 *lin_1

Obra completa, Pura arte

**** *com_48 *dat_2021 *lin_1

Bom chullage bom trabalho!!!!

**** *com_49 *dat_2021 *lin_3

Estilo black panther! Resistência anti_colonialista

**** *com_50 *dat_2021 *lin_1

Patrão

**** *com_51 *dat_2021 *lin_1

Os novos trabalhos de Chullage e Pretu são espetaculares

**** *com_52 *dat_2021 *lin_3

Homem tem remédios bons que chegam para curar o que homem fizera atrás. Fds grande mensagem, necessária nestes tempos

Big up

**** *com_53 *dat_2021 *lin_1

Grande

**** *com_54 *dat_2021 *lin_1

Melhor música do ano!

**** *com_55 *dat_2021 *lin_1

Só alguém com muita cultura faz um trabalho excelente como este parabéns

7.5.4 Etnocídio

**** *com_1 *dat_2025 *lin_1

Maravilhosa e Maravilhoso! Sou muito fã

**** *com_2 *dat_2025 *lin_1

Exibindo nas minhas aulas de Sociologia e Antropologia no ensino médio da rede pública de ensino

**** *com_3 *dat_2024 *lin_1

Foda_

**** *com_4 *dat_2024 *lin_1

Orgulho ver isso. Viva a mudança!

**** *com_5 *dat_2024 *lin_1

Incrível, Aqui é Pindorama, não Brasil! Máximo respeito! Viva os povos originários!

**** *com_6 *dat_2024 *lin_1

Muito bravo!

**** *com_7 *dat_2024 *lin_1

Amo muito!

**** *com_8 *dat_2024 *lin_1

Épico

**** *com_9 *dat_2023 *lin_1

Lágrimas por aqui.

**** *com_10 *dat_2023 *lin_1

Todo mundo devia ver isso

**** *com_11 *dat_2023 *lin_1

Vocês são foda_

**** *com_12 *dat_2023 *lin_3

Rap real demais, papo de futuro de revolução, obrigado por esse som, fé!

**** *com_13 *dat_2023 *lin_1

vou recitar a música de vocês nas batalhas de rap aqui em Aracaju! te amo Brisa você é referência máxima, salve!

**** *com_14 *dat_2023 *lin_1

vida longa

**** *com_15 *dat_2023 *lin_1

Foda_ demais

**** *com_16 *dat_2023 *lin_1

arte indígena contemporânea Foda_ Vocês são referências demais

**** *com_17 *dat_2023 *lin_1

(R)existência, para cima!

**** *com_18 *dat_2023 *lin_2

Valiente

**** *com_19 *dat_2023 *lin_1

Esse clipe é necessário em todas as plataformas, em todos os festivais, em todas premiações.

Trabalho impecável

**** *com_20 *dat_2023 *lin_1

Foda_

**** *com_21 *dat_2023 *lin_1

Que massa

**** *com_22 *dat_2023 *lin_1

Brisa, você é necessária. Parabéns a você, ao Ian e a equipe por esse trabalho incrível

**** *com_23 *dat_2023 *lin_1

Registros lindos e forte. Progresso sempre!

**** *com_24 *dat_2023 *lin_1

Máximo respeito, música linda, clipe incrível e a existência de vocês por si dispensa comentários

**** *com_25 *dat_2023 *lin_1

Muito Foda_ Parabéns!

**** *com_26 *dat_2023 *lin_1

Brisa lhe amo! Honro sua força, obrigada por essa arte

**** *com_27 *dat_2023 *lin_1

Retomada!

**** *com_28 *dat_2023 *lin_1

O futuro será Ancestral

**** *com_29 *dat_2023 *lin_1

É o grito!

**** *com_30 *dat_2023 *lin_1

Trabalho foda!

**** *com_31 *dat_2023 *lin_1

Esse som já é tudo por si, mas com clipe eleva e aguça todos os sentidos da poeta suburbana

**** *com_32 *dat_2023 *lin_1

Emocionado aqui com essa denúncia, com as imagens de resistência, de existência.

**** *com_33 *dat_2023 *lin_3

Maravylhoses fycou muyto chyquee

**** *com_34 *dat_2023 *lin_1

Entregam o melhor em tudo que fazem, é lindo acompanhar a carreira de vocês

**** *com_35 *dat_2023 *lin_1

Aulas através de um clipe

**** *com_36 *dat_2023 *lin_1

Essa música é incrível, didática, revolucionária e o clipe ficou sensacional

**** *com_37 *dat_2023 *lin_1

Lindo

**** *com_38 *dat_2023 *lin_1

Incrível como sempre!

**** *com_39 *dat_2023 *lin_1

Show

**** *com_40 *dat_2023 *lin_1

Vida longa a vocês e sua arte! Avante na luta! Abraços de Alagoas

**** *com_41 *dat_2023 *lin_1

Trabalho lindo