

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GABRIEL PASSOLD

**VIDEOCLÍPE E MÚSICA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRA EM CENA NA
HISTÓRIA**

UBERLÂNDIA

2021

GABRIEL PASSOLD

**VIDEOCLÍPE E MÚSICA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRA EM CENA NA
HISTÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais.

UBERLÂNDIA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P289v
2021 Passold, Gabriel, 1985-
Videoclipe e música [recurso eletrônico] : a experiência estética entra em cena na história / Gabriel Passold. - 2021.

Orientador: Sérgio Paulo Morais.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.5524>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Morais, Sérgio Paulo, 1972-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU:930

Glória Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 6, PPGHI				
Data:	Vinte e dois de junho de dois mil e vinte e um	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11713HIS007				
Nome do Discente:	Gabriel Passold				
Título do Trabalho:	VIDEOCLÍPE E MÚSICA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRA EM CENA NA HISTÓRIA				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Trabalho e Movimentos Sociais				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	ENSINO FORMAL E PROGRAMA BOLSA ESCOLA FEDERAL experiências				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: André Fabiano Voigt (UFU), Silvano Fernandes Baia (UFU), Fábio Adriano Hering (UFOP), Messias Tadeu Capistrano dos Santos (UFRJ), Sérgio Paulo Morais orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Sérgio Paulo Morais, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Messias Tadeu Capistrano dos Santos, Usuário Externo**, em 22/06/2021, às 18:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Paulo Morais, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/06/2021, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Adriano Hering, Usuário Externo**, em 22/06/2021, às 19:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Fabiano Voigt, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/06/2021, às 19:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvano Fernandes Baia, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/06/2021, às 19:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2783531** e o código CRC **529D5AB6**.

VIDEOCLÍPE E MÚSICA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ENTRA EM CENA NA HISTÓRIA

GABRIEL PASSOLD

Tese julgada e aprovada para a obtenção do título de Doutor em História no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, MG.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais – UFU/MG (Orientador)

Prof. Dr. André Fabiano Voigt – UFU/MG

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia – UFU/MG

Prof. Dr. Fábio Adriano Hering – UFOP/MG

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos – UFRJ/RJ

Prof. Dr. Ricardo Machado – UFFS/SC (Suplente)

Profa. Dra. Dilma Andrade de Paula – UFU/MG (Suplente)

Uberlândia, 22 de junho de 2021.

Agradecimentos

Quando ingressei no curso de Doutorado, era comum ouvir comentários sobre o caráter solitário dessa caminhada, especialmente na sua fase de escrita. Entre leituras, experimentações e a redação, pude comprovar que esses comentários faziam algum sentido. Porém, chegando ao fim do curso, o que prevalece não é a solidão, mas um sentimento de gratidão motivado pela constatação de que este trabalho é fruto, sobretudo, de uma coletividade. Faço uso deste espaço para agradecer a algumas dessas pessoas que contribuíram para a realização desta tese.

Em primeiro lugar, agradeço a toda a minha família. Sou grato por me proporcionarem as condições necessárias para que eu pudesse trilhar a minha história. Agradeço especialmente ao meu pai, Jaime, minha mãe, Karin, minha irmã, Camila e ao meu cunhado, Rodrigo, por toda a prosperidade proporcionada.

Aos meus amigos e amigas que foram constituindo a minha família estendida, por participarem da minha formação enquanto sujeito, e mesmo que indiretamente, me ajudarem nesta etapa desafiadora.

À minha companheira Sara e ao meu filho Pedro, por dividirem todos os momentos de suas vidas comigo, por sempre incentivarem o meu estudo, pela paciência em compartilhar diversas experiências com músicas e vídeos, e pelas discussões que contribuíram para a minha escrita. Vocês foram os meus primeiros leitores, antes mesmo desta tese se materializar.

Ao Javan Girardi, amigo desde os tempos de graduação, na FURB, por estimular a retomada da minha caminhada acadêmica na UFU, em Uberlândia, Minas Gerais. A sua iniciativa de mudança foi inspiradora e a sua parceria nesse novo lugar foi determinante.

Ao Prof. André Voigt, por me orientar com maestria em todos os momentos deste trabalho, inclusive quando ele era apenas uma ideia, pela amizade e acolhimento após a minha mudança para Uberlândia, por compartilhar o seu conhecimento e com isso possibilitar que eu pudesse realizar esta tese.

Ao Prof. Fábio Hering, pela participação na minha caminhada, pelas considerações na banca de qualificação que contribuíram de forma decisiva para a escrita desta versão, e por proporcionar a minha participação na *live* do “Fabulações Museológicas”, quando pude compartilhar e debater a minha pesquisa com diversos participantes em um momento que se mostrou decisivo para a reta final da tese.

Ao Prof. Silvano Baia, pela participação em todas as etapas do meu estudo, pela minuciosa leitura e pelos apontamentos na banca de qualificação. O compartilhamento de suas

impressões sobre o meu texto foi determinante para que eu pudesse alinhar a narrativa com a minha perspectiva de trabalho.

Ao Prof. Sérgio Paulo, pelo comprometimento com a minha trajetória acadêmica e pelas aulas ministradas no curso. A sua receptividade e paciência garantiram que eu chegasse até o fim desta caminhada com muita tranquilidade.

Aos membros da banca, professores Tadeu Capistrano, André Voigt, Sérgio Paulo, Fábio Hering e Silvano Baia, por participarem desse momento e pelas recomendações finais ao texto da tese.

Adaptando uma expressão que ouvi recentemente de um amigo, sobre o espaço único que se constituiu nesta experiência de trabalho, sinto que vivo em um lugar quase como “um portal intergaláctico”. A todos vocês que fizeram parte desse “portal”, e que contribuíram de alguma forma para a conclusão desta tese, muito obrigado.

Modernizar o passado é uma evolução musical.
Cadê as notas que estavam aqui? Não preciso delas.
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos [...]
(CHICO Science e Nação Zumbi, *Monólogo ao pé do ouvido, vinheta*, 1994).

Resumo

Este trabalho é composto por vinte cenas constituídas a partir do compartilhamento da nossa experiência estética com algumas músicas e principalmente com videoclipes, e tem por objetivo experimentar uma abordagem indisciplinar que associa as perspectivas do pesquisador a do espectador/ouvinte. As cenas estão divididas entre quatro capítulos que partem de discussões sobre sociedade, tecnologia e liberdade, além de uma última parte onde expomos algumas cenas em um caráter mais experimental. Na primeira parte, intitulada Sociedade, mostramos algumas perspectivas acadêmicas com a música e expomos a nossa relação com as fontes; realizamos um debate sobre o “conteúdo verdadeiro” e a “ostentação”; mostramos um pensamento social entre as rimas, melodias e imagens das obras de Filipe Ret; discutimos sobre a crítica acadêmica e a nossa experiência estética com Anitta e também acerca das produções artísticas entre a informação e a diversão. Em seguida, partimos da Tecnologia para falarmos sobre as produções artísticas entre o “mercadológico” e o “político”; sobre os regimes de sensorialidade da arte a partir de Sabotage; os anônimos e a explosão da linguagem; as músicas alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades; e terminamos com as cenas sobre o compartilhamento de músicas na internet e com uma reflexão acerca do seriado Sense 8 e da comunidade estética. Na terceira parte, Liberdade, discutimos sobre as obras entre a vivência e a sobrevivência a partir do videoclipe AmarElo, de Emicida; as múltiplas temporalidades e a concepção de outros lugares em videoclipes; além da relação entre a dança e a sexualidade na história da música e do videoclipe. Na última parte que intitulamos: Experimentando videoclipes, as cenas tem um caráter mais experimental que as anteriores, e discorrem sobre moda, arte e propaganda; sete videoclipes de uma mesma música de Halsey; sobre a experiência estética entre a música e o videoclipe; finalizando com algumas observações sobre o álbum audiovisual Lemonade, de Beyoncé.

Palavras-chave: videoclipe, música, experiência estética, sociedade, tecnologia, liberdade.

Abstract

This work consists of twenty scenes constituted from the sharing of our aesthetic experience with some music and mainly with music videos, and aims to try an interdisciplinary approach that associates the researcher's perspectives with viewer/listener's. The scenes are divided between four chapters that start from discussions about society, technology and freedom, in addition to a last part where we expose some scenes in a more experimental basis. In the first part, entitled Society, we show some academic perspectives with music and expose our relationship with the sources; we have a debate about the "real content" and the "ostentation"; we show a social thought among the rhymes, melodies and images of Filipe Ret's words, we discussed academic criticism and our aesthetic experience with Anitta and also about artistic productions between information and entertainment. Then, we departed from Technology to talk about artistic productions between the "marketing" and "political"; about the sensoriality regimes of art from Sabotage; the anonymous and the explosion of language; music outside the boundaries between genres and nationalities; and we end with the scenes about sharing music on the internet and with a reflection about the series Sense 8 and the aesthetic community. In the third part, Freedom, we discuss the works between living and surviving from the music video AmarElo, by Emicida; the multiple temporalities and the conception of other places in music videos; in addition to the relationship between dance and sexuality at the history of music and music videos. In the last part we titled: Experiencing music videos; the scenes have a more experimental character than the previous ones, and talk about fashion, art and publicity; seven music videos of the same Halsey song; about the aesthetic experience between the music and the music video; ending with some observations about the audiovisual album Lemonade, by Beyoncé.

Keywords: music video, music, aesthetic experience, society, technology, freedom.

Résumé

Ce travail est composé de vingt scènes constituées à partir du partage de notre expérience esthétique avec certaines chansons et principalement avec clips vidéo, et vise à expérimenter une approche indisciplinaire qui associe les perspectives du chercheur à celles du spectateur/auditeur. Les scènes sont réparties entre quatre chapitres qui partent de discussions sur la société, la technologie et la liberté, en plus d'une dernière partie où nous exposons quelques scènes dans un caractère plus expérimental. Dans la première partie, intitulée Société, nous montrons quelques perspectives académiques avec la musique et exposons notre relation avec les sources ; nous avons un débat sur le « contenu réel » et « l'ostentation » ; nous montrons une pensée sociale parmi les rimes, les mélodies et les images des oeuvres de Filipe Ret ; nous avons discuté de la critique académique et de notre expérience esthétique avec Anitta ainsi que des productions artistiques entre information et plaisir. Ensuite, nous sommes partis de Technologie pour parler de productions artistiques entre « le marché » et « le politique » ; sur les régimes de sensorialité de l'art à partir du Sabotage ; l'anonymat et l'explosion du langage ; la musique hors des frontières entre les genres et les nationalités ; et nous terminons par les scènes de partage de musique sur internet et par une réflexion sur la série Sense 8 et la communauté esthétique. Dans la troisième partie, Liberté, nous discutons des oeuvres entre vivre et survivre à partir du clip vidéo AmarElo, d'Emicida; les temporalités multiples et la conception d'autres lieux dans les clips vidéo ; en plus de la relation entre danse et sexualité dans l'histoire de la musique et des clips vidéo. Dans la dernière partie, nous avons intitulé : Expérimenter des clips vidéo ; les scènes ont un caractère plus expérimental que les précédentes, et parler de mode, art et publicité ; sept clips vidéo de la même chanson Halsey ; sur l'expérience esthétique entre la musique et le clip vidéo ; se terminant par quelques observations à propos de l'album audiovisuel Lemonade, de Beyoncé.

Mots-clés: clip vidéo, musique, expérience esthétique, société, technologie, liberté.

Índice de Ilustrações

Figura 1 - Dedo na Ferida (A-I)	40
Figura 2 - País do Futebol (A-I)	43
Figura 3 - Vamos pra Gaiola (A-L).....	48
Figura 4 - Tócame (A-F)	51
Figura 5 - Mansão Thug Stronda (A-F).....	52
Figura 6 - Neurótico de Guerra (A-C); Dentro de Você (D-F)	56
Figura 7 - Invicto (A-F).....	58
Figura 8 - Gonê (D-F).....	59
Figura 9 - Santo Forte (A-L)	60
Figura 10 - Medicina (A-F)	70
Figura 11 - Is That For Me (A-I).....	71
Figura 12 - Battle Symphony (A-L)	74
Figura 13 - 1-800-273-8255 (A-F)	76
Figura 14 - AmarElo (A-F).....	77
Figura 15 - Atención (A-F).....	78
Figura 16 - Preta de Quebrada (A-C)	80
Figura 17 - Bum bum tam tam (A-C); Vacina Butantan (D-F).....	80
Figura 18 - Rainha da Favela (A-L)	84
Figura 19 - Vem Pra Rua (A-F).....	85
Figura 20 - País da Fome: Homens Animais (A-F).....	95
Figura 21 - País da Arte: Homens Sensíveis (A-I).....	98
Figura 22 - Pray (A-L).....	102
Figura 23 - Miracles: Someone Special (A-F)	103
Figura 24 - Freedom (A-F)	105
Figura 25 - Kisses (A-F).....	110
Figura 26 - Helena Badari (A-F)	114
Figura 27 - Sense 8 (A-I).....	122
Figura 28 - Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro (A-L).....	130
Figura 29 - Bombastic (A-I).....	136
Figura 30 - Saturday Nights Remix (A-F).....	137
Figura 31 - Euvoluindo (A-F).....	138
Figura 32 - Cone Crew Diretoria (A-F).....	139
Figura 33 - Verdinha (A-C).....	142
Figura 34 - Onda Diferente (A-C)	143

Figura 35 - A Minha Alma (A-C); Diário de um Detento (D-F); Casa Cheia (G-I)	146
Figura 36 - Um Bom Lugar (A-F)	147
Figura 37 - Favela (A-O)	148
Figura 38 - Cabeça de Nego (A-I)	150
Figura 39 - Vai Malandra (A-I)	151
Figura 40 - Bola Rebola (A-I)	152
Figura 41 - Blue (A-I).....	154
Figura 42 - Todo el mundo con un mismo movimiento (A-F).....	157
Figura 43 - Perfect Places (A-I).....	159
Figura 44 - Weapon of Choice (A); Lotus Flower (B); Wide Open (C)	160
Figura 45 - Me Solta (A-F).....	160
Figura 46 - Thriller (A); Praise You (B); IDGAF (C).....	161
Figura 47 - Single Ladies (A); Mine (B); Run the World: Girls (C).....	162
Figura 48 - How Do You Sleep? (A-F)	163
Figura 49 - Around The World (A-L)	164
Figura 50 - Lage das Ilusões (A-I)	165
Figura 51 - The Feeling (A-C).....	166
Figura 52 - PURPOSE: The Movement (A-L).....	167
Figura 53 - Like A Prayer (A); Justify My Love (B); Erotica (C)	169
Figura 54 - Garota Nacional (A-C).....	169
Figura 55 - Até o Céu (A-C).....	170
Figura 56 - Não Perco o Meu Tempo (A-F).....	171
Figura 57 - Savage X Fenty Show, vol. 1 (A-F).....	176
Figura 58 - Savage X Fenty Show, vol. 2 (A-F).....	177
Figura 59 - Me Gusta (A-I)	178
Figura 60 - Graveyard: Live AMA (A-C); Live ARIA (D-F).....	181
Figura 61 - Graveyard: Live On The Ellen Show (A-C); MTV EMA's (D-F).....	182
Figura 62 - Graveyard: Stripped, Live From Nashville (A-C).....	183
Figura 63 - Graveyard (A-F)	184
Figura 64 - Graveyard: Time-lapse (A-C).....	185
Figura 65 - Nova Esperança (A-I)	187
Figura 66 - Don't Start Now: Live in LA (A-L)	189
Figura 67 - Assim Tocam os MEUS TAMBORES (A-L)	190
Figura 688 - Sonho Live (A-C); 12 Little Spells (D-F).....	192
Figura 69 - The past and the presente emerge to meet us here (A-I)	193
Figura 70 - Hold Up (A-F)	194
Figura 71 - Lemonade (A-I)	196

Figura 72 - All Night (A-L).....	198
Figura 73 - Formation (A-F).....	199

Sumário

Introdução.....	15
A experiência estética com videoclipes entra em cena.....	17
Entre o pesquisador e o espectador: indisciplina e democracia.....	20
O “ser da linguagem” e o “regime estético”.....	24
As cenas e o “método da igualdade”: Sociedade, Tecnologia e Liberdade.....	29
I – Sociedade.....	34
“O Hip-Hop salvou minha vida”.....	40
Além da necessidade: o “conteúdo verdadeiro” e a “ostentação”.....	48
Pensamento social entre rimas, melodias e imagens de Filipe Ret.....	56
Entre a crítica acadêmica e a experiência estética com Anitta.....	64
Informação e diversão.....	72
Produções artísticas entre o mercadológico e o político.....	82
II – Tecnologia.....	87
Sabotage: País da fome ou País da arte?.....	92
Os anônimos e “a explosão da linguagem” em videoclipes.....	99
Músicas alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades.....	106
“Tô dividindo pra poder sobrar”: o compartilhamento de músicas na internet.....	114
“Sense 8” e a comunidade estética.....	120
III – Liberdade.....	124
“AmarElo”: o videoclipe e a música entre a vivência e a sobrevivência.....	130
As múltiplas temporalidades em videoclipes.....	135
Favelas e videoclipes: outros lugares.....	145
Corpos em movimento: dança, música e videoclipe.....	157
Música, videoclipe e sexualidade.....	168
IV – Experimentando videoclipes.....	174
Moda, arte e propaganda.....	176
Videoclipes de uma mesma música: as sete versões de Halsey.....	180
A experiência estética entre a música e o videoclipe.....	186
O álbum audiovisual: experimentando a limonada de Beyoncé.....	192
Considerações finais.....	201
Referências.....	203
a. Videoclipes, músicas e outras produções artísticas.....	203
b. Livros, teses, dissertações e artigos sobre música e videoclipe.....	211
c. Referências de apoio.....	215
d. Homepages.....	219

Introdução

Esta pesquisa teve início ainda no curso de mestrado, quando o nosso principal objetivo era problematizar parte da historiografia da música brasileira, especialmente da história do rap, e explorar outras possibilidades de abordagem com as produções artísticas desse gênero que é objeto de estudo numa ampla gama de trabalhos acadêmicos, sobretudo nas áreas de Letras, Educação, Sociologia, Comunicação, Psicologia, História e Antropologia. Ao lermos algumas dessas pesquisas, constatamos diversas confluências em torno da interpretação das músicas, sendo a principal delas uma ideia de que expressariam discursivamente, principalmente pelas letras, mas também via comentários dos artistas na mídia, um retrato dos problemas sociais vivenciados pela parcela das pessoas que vivem nas regiões periféricas das cidades brasileiras.

Em *Samples, Videoclipes e Letras: um debate sobre possibilidades de abordagem com músicas de rap na universidade* (2017), discutimos sobre alguns problemas dessa perspectiva, especialmente sobre os pressupostos de autoridade, tanto do pesquisador na construção da narrativa histórica do rap, quanto de alguns artistas – “cânones” – em relação àqueles que o seu rap “representaria”, além da consideração de uma hierarquia entre os elementos das produções artísticas, cujo protagonismo das *Letras* na maioria das vezes prevalece sobre os outros elementos que compõem as músicas, como os sons dos *Samples* e as imagens dos *Videoclipes*.

No debate realizado foi possível discutir sobre alguns critérios utilizados nos trabalhos, e ao mesmo tempo mostrar que elementos como a musicalidade das rimas não são menos importantes do que o seu aspecto discursivo, uma vez que em produções artísticas musicais, os ouvintes podem prestar atenção no *flow* proporcionado pela harmonia rítmica e melódica entre sons e rimas, nos *samples* utilizados nas composições, nas imagens dos videoclipes, entre diversos outros elementos que compõe o conjunto estético das obras.

O título da versão final do texto da dissertação resume o resultado da pesquisa: *Samples, Videoclipes e Letras* compõem as músicas numa perspectiva igualitária, cabendo a cada ouvinte/espectador em sua experiência estética, julgar livremente os elementos, sem uma prioridade para nenhum deles. Nesse sentido, mesmo que seja possível valorizar mais as letras, essa disposição não está necessariamente colocada da mesma maneira para outros ouvintes/espectadores/pesquisadores de músicas e videoclipes.

Na sequência do estudo no curso de doutorado, a ideia inicial era ampliar o debate e discutir sobre *o rap na história da música brasileira*, visto que observamos algumas confluências entre as perspectivas dos estudos que problematizamos e alguns estudos pioneiros

com a música brasileira na Universidade, além de alguns trabalhos mais recentes com outros gêneros, como o funk. A tese de Silvano Fernandes Baia (2010), *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, contribuiu para essa constatação, uma vez que o conjunto de trabalhos que o autor analisa nos permitiu conhecer uma parte dos estudos da música “popular”, relacionando-os com as pesquisas que já tínhamos observado. Enquanto Baia constatou ecos da “concepção sobre o nacional-popular” e “uma visão em torno de uma determinada linhagem da música popular” (BAIA, 2010, p. 237) em alguns estudos, verificarmos algo semelhante em estudos com o rap e outros gêneros.

Os aspectos em comum que observamos entre alguns estudos com a música foram: a concepção de uma estética das obras *subordinada a um critério ideológico* e a preferência por alguns artistas, na esteira da ideia de “cânone” no universo artístico. Nesses casos, os critérios de abordagem passam principalmente pela análise do *discurso identificado nas letras*, da postura dos artistas em relação às questões nacionais – de protesto perante os problemas históricos e contra hegemônica na construção da nação, etc. –, e costumam também percorrer uma análise do comportamento dos artistas diante do *mercado de bens culturais*, de forma que são preferencialmente estudadas as obras munidas de alguma *função social*, ou seja, que estariam envoltas de uma preocupação em representar o povo brasileiro (o aspecto popular), e falar sobre os problemas históricos da sociedade (as questões nacionais mais relevantes)¹.

Ao considerar as obras de arte a partir de uma espécie de “grande narrativa”, essa perspectiva parece remeter em alguma medida a um *historicismo teleológico*. No artigo *In What Time Do We Live?* (2013c), um dos principais autores que nos inspiramos para a escrita desta tese – Jacques Rancière –, sugere que “a ideia da grande narrativa implica um sentido de evolução histórica, um senso de inteligibilidade do nosso mundo vivido” e um determinado meio para a “sua possível transformação” (RANCIÈRE, 2013c, p. 2).

Diante disso, passamos a considerar a hipótese de uma espécie de “modelo” de estudo da música brasileira no meio acadêmico – o “nacional-popular” na “canção de protesto” – e a

¹ Nosso objetivo não é questionar as obras enquanto expressões ideológicas, mas problematizar uma ideia de que tudo se enquadraria, *a priori*, no jogo político partidário de modo dialético (bem versus mal, direita versus esquerda, burguesia versus proletariado). Não nos aprofundaremos nessa questão, mas indicaremos algumas perspectivas que relacionam a qualidade/importância das obras diretamente ao seu “engajamento” social, numa linha de pensamento que se arroga protagonista na tarefa de representar a coletividade e falar em nome dos oprimidos. Por outro lado, nos inspiramos em Rancière, especialmente no livro *A Noite dos proletários* (1988), que trata dos escritos de operários franceses do séc. XIX que não remetem a esse jogo político partidário.

discutir sobre algumas implicações teórico-metodológicas de suas reverberações em estudos com o rap, o funk, e também com o videoclipe².

Entretanto, no decorrer da pesquisa ocorreu uma transformação em nossa seleção de fontes artísticas que foi determinante, tanto na construção do texto final da dissertação, quanto para o estudo no curso de doutorado. Além de discutirmos a respeito das obras de rap, foram incluídas na pesquisa algumas músicas e vídeos de gêneros como o pop, o funk, entre produções nacionais e também internacionais. A inclusão dessas obras permitiu nos distanciarmos de uma ideia de “cânone”, e fazermos algumas considerações importantes em relação ao *aspecto político* das expressões artísticas que observamos: independente do gênero, nacionalidade ou suposta filiação a uma tradição, o artista não precisa necessariamente afirmar a identidade de um grupo social, ou alinhar suas obras a uma determinada narrativa histórica para conter legitimidade perante a sociedade, mas o seu aspecto *político* pode estar ligado à supressão de algumas fronteiras, como entre os temas “nobres” e “acessórios”, entre a música enquanto representação do “real” ou ficcional, entre a que representa o “centro” ou a “periferia”, além da não consideração de uma hierarquia entre os seus diversos elementos, como as letras, os ritmos, as melodias, os *samples* e os elementos visuais dos vídeos.

A experiência estética com vídeos entra em cena

Ao mesmo tempo em que investigávamos as semelhanças entre algumas pesquisas acadêmicas de diversas áreas e épocas, associando-as a uma espécie de modelo nos estudos com a música, em relação a nossa seleção de fontes de estudo musicais, passamos a observar em primeiro plano as obras que, segundo os critérios frequentemente utilizados nesses

² Dividimos as pesquisas que relacionamos ao modelo em três blocos. Do surgimento, os estudos com a música “erudita” das primeiras décadas do século XX – especialmente Heitor Villa-Lobos – e com os ensaios sobre música brasileira de Mário de Andrade: *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1983), de José Miguel Wisnik, texto que resulta da sua dissertação de mestrado em Letras, de 1974, e o trabalho de livre-docência em História publicado em 1986, de Arnaldo Daraya Contier, *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30* (1988). Da consolidação, as pesquisas de Marcos Napolitano com a música “popular” (MPB) dos anos 60 e 70, como a sua tese em História de 1999: *Seguindo a Canção: engajamento político e industrial cultural na MPB (1959 – 1969)* (2010), o livro *História & música: história cultural da música popular* (2005), de 2001, e também *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira* (2007). E da reverberação, alguns trabalhos com o rap, o funk e com os vídeos, como por exemplo, a tese em História de Roberto Camargos de Oliveira (2016), *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*, a tese em Sociologia de Volnei José Righi (2011), *RAP: Ritmo e Poesia. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro*, a tese em Linguística de Maria Haber de Figueiredo (2017), *Rap e funk: a busca por voz e visibilidade*, a tese em Comunicação de Pablo Laignier (2013), *Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro*, e a dissertação em Letras de Bianca Rodrigues dos Santos (2009), *Vídeo: a canção para os olhos*.

trabalhos, seriam identificadas do “outro lado da moeda” do suposto modelo. E foi justamente a partir da experiência estética com algumas dessas produções artísticas que os rumos da tese se delinearam, tomando um caminho diferente do que fora inicialmente planejado. De um debate sobre *o rap na história da música brasileira*, redirecionamos o foco do nosso estudo para: *Videoclipe e música: a experiência estética entra em cena na história*.

Essa mudança reflete o nosso principal objetivo que, distante de propor uma revisão bibliográfica sobre o tema e atestar o predomínio de um modelo nos estudos com a música, é expor *momentos* centrados na experiência estética, em que não são as delimitações entre os gêneros ou entre as perspectivas dos artistas que estão em jogo, mas o caráter polissêmico das obras, numa perspectiva que pressupõe a possibilidade da formação de um juízo estético sobre as mesmas a despeito dos conceitos utilizados no meio acadêmico. Por exemplo, mesmo que uma produção artística seja enquadrada, conforme o modelo que observamos em alguns estudos, como voltadas ao mero consumo, na experiência estética com essas obras, assim como com quaisquer outras, as possibilidades interpretativas são imensuráveis³.

Dessa forma, mesmo que discorremos em alguns momentos sobre as escolhas teórico metodológicas de alguns pesquisadores, o nosso fio condutor narrativo é o compartilhamento de uma abordagem que experimentamos realizar a partir da experiência estética com algumas dessas produções artísticas, especialmente com um objeto de estudo pouco observado nas universidades brasileiras: *o videoclipe*. Entre as justificativas para deslocarmos o nosso estudo de um gênero – o rap – para um formato – o *videoclipe* –, destacamos algumas.

A primeira remete a relevância desse formato artístico audiovisual, uma vez que é possivelmente a forma mais popular de consumir músicas atualmente⁴. A segunda é o seu ineditismo: apesar do videoclipe ser um formato musical consolidado, que se popularizou nas

³ Nos inspiramos em Rancière, que mesmo não tendo um foco de estudo com produções artísticas mais “mediatizadas”, como os vídeos, indica essa possibilidade em diversas discussões sobre a arte. Por exemplo, do livro *La méthode de l'égalité* (2012b, p. 248-253), quando responde a algumas perguntas sobre “As culturas populares”, inclusive utilizando o hip-hop como exemplo, interpretamos a seguinte reflexão: ser tocado/comovido pela experiência estética com uma obra não depende necessariamente de sua legitimação pelos críticos especializados ou por qualquer outro aspecto ligado à sua produção e recepção. Em um determinado momento o autor escreve: “O nível de competência estética dentro de qualquer apreciação de qualquer forma cultural ou artística é independente do caráter alto ou baixo em uma escala geral” (RANCIÈRE, 2012b, p. 251).

⁴ Ver: FORBES. *YouTube Is The Most Popular Site For On-Demand Music Streaming*, by Hugh Mc Intyre. 2017. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/09/27/the-numbers-prove-it-the-world-is-listening-to-the-music-it-loves-on-youtube/#325d794c1614>>. Acesso em 22 out. 2020. Ver também: THEGUARDIAN. *Youtube tens first choice music*. Sean Michaels. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2012/aug/16/youtube-teens-first-choice-music>>. Acesso em 22 out. 2020.

últimas três décadas, – assim como o rap e o funk – é ainda pouco estudado nas universidades brasileiras⁵ e praticamente inexplorado na área de História⁶.

Em terceiro lugar, assumir o videoclipe como objeto de estudo principal, no lugar de um gênero musical ou outro, é a concretização de um movimento – iniciado ainda no mestrado – fundamental para a nossa perspectiva de estudo: o alargamento de nossa seleção de fontes, no que diz respeito ao gênero e a nacionalidade das produções artísticas.

A quarta razão para estudarmos o videoclipe está ligada aos aspectos formais “indefinidos” desse formato artístico. Para Carol Vernallis – principal inspiração para o nosso estudo com vídeos –, do artigo, *Beyoncé’s Overwhelming Opus; or, the Past and Future of Music Video* (2017), o videoclipe “reside em algum lugar entre a arte e a propaganda”⁷ (VERNALLIS, 2017, p. 1). Essa indefinição proporciona diversas possibilidades interpretativas e criativas, tanto para o espectador quanto para o artista e os outros envolvidos no seu processo produtivo, como o diretor, o fotógrafo, o coreógrafo e os outros profissionais envolvidos, e permite explorar a relação entre o tempo e o espaço; exprimir emoções e performances de diversas formas; realizar experimentações na edição, montagem, produção, fotografia, etc., além de permitir múltiplas possibilidades narrativas.

Em nossa seleção de fontes observamos – em menor ou maior grau – cerca de 122 produções artísticas, entre vídeos (90), músicas (20), álbuns/álbuns audiovisuais (7), um seriado produzido e disponibilizado pela plataforma *streaming Netflix*, dois desfiles/shows da plataforma *streaming Amazon Prime Video*, um videoclipe de publicidade e um canal no *YouTube* de uma artista/intérprete. Essas obras se dividem entre produções artísticas nacionais (69) e internacionais (53), e a maioria estão ligadas aos gêneros *rap*, *pop*, *funk*, *R&B*, *rock*, *reggae*, *mpb*, entre outros.

Quanto a delimitação temporal, esta pesquisa não tem uma delimitação tradicional. A maioria das obras que observamos são dos últimos 10 anos, sobretudo do último quinquênio,

⁵ Em levantamento no Banco Capes, encontramos 83 pesquisas, a maioria em Comunicação (59%), Letras (14%), Artes (10%) e Estudos Culturais (4%). Na área de Humanas, há apenas dois estudos em Antropologia e dois em História. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 21 out. 2020.

⁶ A abordagem com vídeos realizada no terceiro capítulo da dissertação: *Samples, Vídeos e Letras* (2017), resultou no primeiro e único trabalho em História até o momento em que vídeos são estudados com alguma ênfase. O outro trabalho na área que localizamos com esse objeto é a dissertação: “*Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador*”: a atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995-2001), de Alisson Cruz Soledade (2017), embora o autor aborde apenas um vídeo sem muito destaque. CAPES. Catálogo de Teses e Dissertações. 2016. Painel de informações quantitativas (teses e dissertações). Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 21 out. 2020.

⁷ Exploramos justamente essa “indefinição” em nossa definição de vídeo, de forma que qualquer obra que coadune música e imagem, independentemente dos outros aspectos formais, pode ser considerada um vídeo.

com apenas algumas referências de obras anteriores a esse período. Essa opção por uma seleção de fontes mais recentes deve-se às múltiplas possibilidades de recortes-temporais de um objeto de estudo inédito na área de História, e especialmente à questão tecnológica envolvida nos processos de produção e de experimentação das obras. Esse aspecto foi determinante em nossa narrativa, que parte das possibilidades estéticas tanto no processo de criação artística – o tratamento de cores, o uso de drones, a edição de sons, etc. –, quanto no acesso às obras a partir da popularização da internet e de plataformas como o *YouTube*.

Entre o pesquisador e o espectador: indisciplinaridade e democracia

A nossa perspectiva com as produções artísticas é inspirada na relação que Rancière propõe em sua abordagem com o cinema: uma relação de *amadorismo*. Em *As distâncias do cinema* (2012a), o autor define essa relação como uma “[...] posição teórica e política”, que abdica “da autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes”, uma vez que essa posição pressupõe que as obras pertencem “a todos aqueles que”, com seu próprio itinerário, “viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura” – em nosso caso, a música –, “e que cada um se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta” à obra “como mundo e ao seu conhecimento” (RANCIÈRE, 2012a, P. 16). Nos inspiramos no autor para a construção de nosso itinerário entre as produções artísticas, as pesquisas acadêmicas e as leituras de apoio.

Uma das consequências dessa relação de *amadorismo* é que, nesse itinerário em que se confundem as perspectivas do pesquisador e do ouvinte/espectador, não são levadas em consideração as delimitações prévias das obras, que foram incluídas no debate na medida em que as fomos experimentando. Por vezes, obras recém lançadas foram incluídas durante o estudo, numa perspectiva que lembra a reflexão de Rancière realizada no livro entrevista *O método da igualdade* (2012b, tradução nossa), quando revela que, ao contrário de seguir um caminho comum na história acadêmica, em que primeiro se coletam os dados para depois processá-los, prefere manter “um certo nível de intensidade” que possibilite conhecer “algum tipo de material que não esperávamos”, correndo o risco de sermos surpreendidos pelo material, “por uma provocação que vem de outro lugar”, e que implica num “dinamismo do pensamento” (RANCIÈRE, 2012b, p. 70-71, tradução nossa). Foi assim que diversas obras foram incluídas no nosso estudo: esse outro lugar pode ser obras de outros gêneros musicais que não o da

proposta inicial, de outras nacionalidades e também de outros formatos artísticos, como um desfile de moda, trechos de um seriado ou então um vídeo publicitário.

Se tivéssemos que refazer o trabalho, é possível que os artistas/músicas/videoclipes abordados fossem substancialmente outros, o que não traria prejuízo para a discussão, uma vez que lidamos com a amplitude de um universo artístico como o musical e não partimos da noção de “cânone”. O significado de romper com o “cânone”, ainda inspirados em Rancière, “não consiste em dar aos que a muito tem sido oprimidos a sua parte do bolo”, mas “consiste em compartilhar uma certa batalha com a língua dominante”, que no exemplo do autor, pode ser “a maneira pela qual [...] os surrealistas” trabalhavam “contra a linguagem finamente polida da literatura francesa oficial” (RANCIÈRE, 2008, p. 6, tradução nossa), e que para nós, pode ser a forma como os artistas utilizam a sua obra para se expressarem sem um determinado alinhamento discursivo e ideológico *a priori*, como por exemplo, quando um funkeiro ou uma artista pop do *mainstream* refletem sobre a classe trabalhadora e sobre os problemas sociais do país, mesmo que por algumas perspectivas acadêmicas não seja comum atribuí-los a esses “papéis”. Além disso, a potência da linguagem não se resume apenas a um formato discursivo, como os escritos a partir de ideias e conceitos, mas as palavras das músicas e também os outros elementos, como as imagens dos videoclipes e as técnicas de composição musicais “surfam” nessa potência e trilham os seus próprios caminhos intelectuais.

Quanto às referências de apoio e às pesquisas acadêmicas mobilizadas para nossa discussão, a nossa perspectiva não é disciplinar e nem interdisciplinar, mas se aproxima de uma outra perspectiva: a *indisciplinaridade*. No artigo *Jacques Rancière e a Indisciplinaridade* (2008), o autor sugere que a indisciplinaridade não é “apenas uma questão de ir além das disciplinas, mas de quebrá-las”, uma vez que “a divisão das disciplinas se refere à mais fundamental divisão que separa aqueles considerados qualificados para pensar daqueles considerados inaptos; aqueles que fazem ciência daqueles que são os seus *objetos*” (RANCIÈRE, 2008, p. 2-3, tradução nossa).

André Fabiano Voigt, no fechamento de seu livro, *Jacques Rancière e a história: palavras, regimes, cenas* (2019) – obra fundamental para o nosso estudo –, nos lembra que ao praticarmos a indisciplinaridade, “apenas estaríamos coroando aquilo que já praticamos em nosso cotidiano como historiadores” e assim, “talvez abriríamos caminho para outras formas de pensar e analisar eventos passados, recentes ou presentes” (VOIGT, 2019, p. 116). É com o apoio dessas reflexões que concebemos esta tese em história, sobretudo uma tese pensada e realizada por uma via *indisciplinar*.

A nossa perspectiva *indisciplinar* que não parte de uma ideia de “cânone” e de uma “grande narrativa”⁸, se relaciona com uma denúncia da “*atualidade de uma racionalidade platônica da estrutura cidadina* entre vários pesquisadores da área de ciências humanas”, quando esses “colocam o ‘quadro social’ e o ‘contexto’ de maneira apriorística em vez da análise das palavras e de sua racionalidade” (VOIGT, 2018 P. 39, grifo do autor). Essa denúncia lembrada por Voigt – que, segundo o mesmo, é uma das características do trabalho de Rancière – torna-se, por sua vez, um elemento importante para nossa pesquisa, uma vez que identificamos uma tradição em algumas pesquisas que observamos, em sintonia com uma *organização platônica da cidade*, em que caberia a alguns indivíduos o papel de pensarem as coisas da cidade – fazerem política –, enquanto aos outros não sobraria tempo para pensar ou agir no âmbito da coisa pública, uma vez que estariam fadados ao trabalho de cada dia. A partir dessa hipótese, trata-se de ir além da própria *perspectiva do uso conceitual* na relação com as fontes, uma vez que no *regime de verdade* da racionalidade democrática, nada está colocado a princípio, e as palavras não cessam de dar margens interpretativas.

Sobre esse *regime de verdade* em que se inscrevem tanto as produções artísticas quanto as pesquisas com a música, Voigt (2019), no final da primeira parte do seu livro, quando discorre sobre o debate *rancieriano* do uso das *palavras* e a sua racionalidade, afirma que esse regime “é aquele que se encontra em meio à *historicidade democrática*”, sendo o regime de verdade da “História social/cultural das últimas décadas” (VOIGT, 2019, p. 89), mas também, como pudemos notar, onde estão inscritas as pesquisas de áreas como Sociologia, Antropologia, Comunicação, Linguagens e outras. Ou seja, por mais que os pesquisadores supostamente façam uso de uma *racionalidade platônica*, suas pesquisas não deixam de estarem inseridas, ao mesmo tempo, na *historicidade democrática*.

Essa ideia de historicidade democrática em que se encontra o regime de verdade tanto dos pesquisadores quanto dos artistas é definida por Rancière, em *Os nomes da história* (1994),

⁸ Referimo-nos especialmente a uma perspectiva que parte de uma grande narrativa alinhada com um pensamento marxista - que incorpora em alguma medida a tradição da dialética hegeliana - que pressupõe a historicidade de algo como um fato, uma imagem, um som, etc., sempre ligada a um quadro dado, *a priori*, determinando seu “tempo” e “espaço” específicos como condicionantes indispensáveis de sua importância e de seu papel na caminhada da humanidade rumo à liberdade e à igualdade. Um autor que pode ser identificado nessa linha de pensamento é Fredric Jameson, por exemplo, na obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000). Em contrapartida, na “historicidade democrática”, imagens e sons estão colocados em uma relação livre e incondicionada de tempos e espaços simultâneos, numa racionalidade que se baseia na capacidade de qualquer um em estabelecer igualmente seu caminho em meio às experiências, de modo independente de uma autoridade posta *a priori*, que hierarquiza os caminhos interpretativos de um fato. Essa historicidade está inserida no que Rancière denomina “regime estético”. Sobre o problema da “grande narrativa”, ver o artigo de Rancière, *In What Time Do We Live* (2013c). Sobre a ressignificação da “democracia”, ver *O desentendimento* (1996), e sobre o “regime estético”, *A partilha do sensível* (2005), também de Rancière.

enquanto “a dispersão dos atributos da soberania e das lógicas da subordinação, a diferença indefinida do homem e do cidadão, a possibilidade para qualquer ser falante ou qualquer coleção aleatória de falantes ser, não importa como, sujeitos da história” (RANCIÈRE, 1994, p.104-105). Ainda que essa máxima – de que todos são sujeitos da história – não seja questionada por nós, historiadores e pesquisadores acadêmicos de diversas áreas que tomam a música como objetos de pesquisa, há um aspecto paradoxal quando apontamos de antemão quais seriam os artistas que melhor expressariam as questões do “seu tempo” e/ou a qual “grupo social” representariam, uma vez que é pressuposta uma autoridade sobre as coisas do mundo que se sustenta passando por cima da *polissemia* da própria produção artística e do próprio regime de verdade em que estamos inscritos. E, no entanto, o nosso trabalho só é possível porque as coisas não estão colocadas, *a priori*, em uma tradicional “teleologia da modernidade”, mas que apesar disso, segundo Voigt (2019), é “ainda defendida por muitos historiadores” (VOIGT, 2019, p. 14) e pesquisadores de outras áreas.

Por outro lado, visto que ao atribuir o protagonismo a este ou àquele artista em relação a essa “grande narrativa”, corre-se o risco de agir dentro de uma “lógica policial”, que corresponde “as divisões sensíveis” que identificam o que é ouvido como *discurso* e o que é ouvido apenas como *barulho*, lembrando a divisão platônica – “cada um no seu lugar” –, adotamos uma lógica política a partir da resignificação da própria *democracia*, pensada não como um conceito ligado à política partidária, mas que identifica “a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante” (RANCIÈRE, 1996, p. 43-44), para discutir sobre as questões da sociedade. Dessa forma, abraçamos a nossa condição de historiadores no regime de verdade dentro da historicidade democrática, abrindo mão de recorrer a *racionalidade platônica*, nos entregando definitivamente à *racionalidade democrática*.

Portanto, quando falamos na *democracia* como um aspecto nodal de nosso estudo, inspiramo-nos em Rancière para repensarmos o termo, evitando “tanto a identificação oficial com as formas estatais e estilos de vida das sociedades ricas” quanto “a denúncia dela enquanto um modo que mascara as realidades de dominação”, uma vez que, tanto uma como a outra explicação “concordam ao caracterizar a democracia como um modo de governo construído numa sociedade definida como uma sociedade de consumidores”. Os termos de Rancière contribuem para um caminho de reativação do “escândalo da democracia”, que implica em pensá-la como “o desdobramento de formas de ação que ativam a igualdade de qualquer pessoa com qualquer outra, e não como uma forma de Estado ou um tipo de sociedade” (RANCIÈRE, 2008, p. 1). Ou seja, *o princípio da democracia é a igualdade*. Logo, ao refletirmos em torno do conceito de *democracia* no âmbito de nosso estudo com a música e o videoclipe, também

expomos um pouco do nosso ponto de vista sobre a organização da sociedade, em que os papéis dos artistas, pesquisadores acadêmicos e quaisquer indivíduos não estão pré-definidos.

O “ser da linguagem” e o “regime estético”

Conforme observamos anteriormente, não partimos de uma hierarquia entre o nosso trabalho e as produções artísticas, uma vez que ambas são realizadas a partir da historicidade democrática. Essa perspectiva remete à algumas questões próprias à interpretação “moderna” da história e dos signos, e é por isso que, para falarmos sobre a nossa perspectiva com as fontes, discutiremos brevemente sobre a historicidade da própria *epistémê* a qual a nossa pesquisa participa. Os principais aspectos dessa discussão devem-se à Michel Foucault – referência que também nos inspiramos – com destaque para as considerações do âmbito histórico da *epistémê* ocidental realizada em: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (2007), de 1966. Vejamos alguns trechos dessa obra e como ela ecoa em nosso estudo.

Por volta do final do século XVIII, Foucault aponta uma mudança na concepção da história ocorrida no interior de uma ruptura em nossa *epistémê*. Se antes a história era concebida como “plana”, “arrastando [...] num mesmo ciclo, todos os homens e, com eles”, todas as “as coisas, os animais, cada ser vivo ou inerte, e até os semblantes mais calmos da terra”, após a virada do século, passou-se a considerar “que atividades tão singularmente humanas, como o trabalho ou a linguagem, detinham, em si mesmas, uma historicidade que não podia encontrar seu lugar na grande narrativa comum às coisas e aos homens” (FOUCAULT, 2007, p. 508-509). A partir desse momento, “o espírito obscuro, mas obstinado de um povo que fala” escapa àqueles “modos de ser da representação” e algo como “um querer ou uma força vai surgir” e talvez mesmo, constituir-se “na experiência moderna”, apontando que o “reino do discurso representativo”, implicado numa “representação significando-se a si mesma e enunciando, na sequência de suas palavras, a ordem adormecida das coisas” acaba de terminar. Foucault sugere que esse momento coincide “com o recuo da representação, ou, antes, com a liberação”, em relação à essa, “da linguagem” (FOUCAULT, 2007, P. 289).

De um modo geral, essa “historicidade própria à natureza” permeia a nossa análise histórica: trata-se de uma *temporalidade fragmentada*, aliada à especificidade de cada objeto analisado em seu “tempo” e em seu “lugar”, e sempre em confronto com a atualidade. Apesar de um esforço para ligar as coisas às suas respectivas palavras, elas estão separadas nas esferas

da experiência e do transcendental, e como consequência dessas mudanças, cessa o próprio “primado da escrita” (FOUCAULT, 2007, P. 59).

Isso implica que, independentemente das ideias que adotemos em nossa escrita, nenhum recurso teórico e/ou narrativo garante o sucesso de nossa empreitada, nem mesmo a adesão a uma tradicional “grande narrativa”. Isso se deve ao fato de que, quando se recorre a uma perspectiva explicativa referente aos significados de uma linguagem artística a partir de uma lógica representativa, estar implicada a seguinte operação: os signos da arte são dispostos paralelamente a uma explicação do mundo histórico-social que por sua vez é fundamentada em um quadro espaço-temporal do momento de sua produção ou do momento que se supõe representado pela obra. Porém, a inserção de tais elementos espaço-temporais como formas de interpretar historicamente o significado dos signos de uma produção artística não está mais em sintonia com essa operação, que remonta à *epistémê* clássica anterior à ruptura moderna apontada por Foucault, quando ainda era possível conceber uma conjunção entre as palavras e as coisas – a representação – a partir da identificação entre a linguagem e o pensamento.

Logo, ao fazer uso desse procedimento, ignora-se o “ser da linguagem”, que reaparece após a ruptura “moderna”, quando passa a se desenvolver “sem começo, sem termo e sem promessa”, “num percurso espacial que traça, por exemplo, o texto da literatura” (FOUCAULT, 2007, p. 60-61), e que entendemos também traçar o “texto” das obras musicais. Nos inspiramos nessas reflexões para estudar as produções artísticas a partir de sua própria historicidade estético/política, isto é, na distinção incontornável entre o empírico e o transcendental, coincidente com o que Foucault e também Rancière entendem como “a idade da história”.

A exemplo de Foucault, Rancière sugere que a história como é concebida hoje só existe “porque nenhum legislador [...] colocou as palavras em harmonia com as coisas” e, portanto, só existe “porque os seres falantes estão reunidos e divididos pelos nomes, porque eles se nomeiam a si mesmos e nomeiam os outros por nomes que não têm ‘a menor relação’ com os conjuntos” de suas propriedades (RANCIÈRE, 1994, 43-44, grifo do autor). O autor identifica o projeto de escrita da nova história ao programa da literatura romântica na medida que, ao mesmo tempo que a literatura – no interior da ruptura moderna da *epistémê* apontada por Foucault – desliga-se da *mimesis* aristotélica e da divisão de gêneros considerados outrora fundamentais para produzir os devidos efeitos nos espectadores, colocando no mesmo plano o detalhe insignificante e o encadeamento ordenado de ações da trama; a partir da dispersão das hierarquias de subordinação e da possibilidade de qualquer um ser sujeito da história, também surge a história como prática de escrita. Ou seja, é justamente ao desligar-se da *lógica representativa* que essa história se torna possível. Rancière destaca esse “paradoxo”, uma vez

que é justamente quando a literatura, desliga-se “da *mimesis* e da divisão dos gêneros [...]”, que a história se torna possível “como discurso de verdade”. Nesse sentido, a história,

não se ganha apenas os exageros do romantismo, ela se ganha no próprio seio deste movimento chamado romantismo que significa primeiro o fim do reino mimético e a transformação das regras das Letras no incondicionado da literatura. [...] Ela o faz pela invenção de um relato novo. Assegurando o deslizamento dos tempos e das pessoas no presente sentido, este relato funda bem mais que a elegância de um estilo. Ele fixa a maneira de ser que convém em comum ao povo e à ciência. *A literatura dá seu estatuto de verdade à papelada dos pobres*. Ela suprime e mantém ao mesmo tempo, ela neutraliza por suas vias próprias esta condição que torna a história possível e a ciência histórica impossível: a infeliz propriedade que tem o ser humano de ser um animal literário (RANCIÈRE, 1994, P.60, grifo nosso).

Na escrita de uma história da música/videoclipe, o que dá o seu estatuto de verdade é a “impropriedade literária” dessa “papelada”. A história se faz – nessa época democrática pós-Revolução Francesa, onde se encontra desfeita a ordem antes consensual entre quem devia mandar e quem devia obedecer – a partir de um “excesso” de palavras sem destinatário específico que não se deixam “domesticar senão com o risco de anular a força e o sentido” da própria história (RANCIÈRE, 1994, p. 102-105). Portanto, ao mostrar a nossa perspectiva de estudo com as obras, ao mesmo tempo questionamos a própria tendência de comentários sobre a arte a partir de alguns conceitos chancelados pela “autoridade” dos críticos, acadêmicos ou artistas, a despeito das diversas outras possibilidades interpretativas com as mesmas.

O que está em jogo é *O Espectador Emancipado* (2012c), livro homônimo de Rancière, em que o autor, ao invés de observar as obras artísticas como “instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior”, ou seja, como política na medida em que é realizada por outros agentes, nos inspira a pensá-las como um “choque” entre dois regimes de inteligibilidade/sensorialidade, o *representativo* e o *estético*, com este último marcado por “uma subversão daquela economia ‘policia’ das competências” que destinava “os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência”. Nesse sentido, a prática artística é marcada pela própria apropriação daquele “olhar perspectivo tradicionalmente associado ao poder daqueles para os quais convergem as linhas [...] do edifício social”. Com isso, nos afastamos de uma perspectiva que pressupõe a representação de um “povo” – como no caso da lógica do *regime representativo* –, e pressupomos, nas obras de arte, a possibilidade da apropriação *estética* que “define a constituição de outro corpo que já não está “adaptado” à divisão policial de lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2012c, p. 60-75).

Esse “regime representativo” de que falam Rancière e Foucault⁹ – em linhas gerais e dadas as devidas diferenças entre os autores – é o modo pelo qual se compreende a arte por meio de critérios fundamentados na noção de *mimesis*. A partir de Platão e Aristóteles, Rancière distingue a representação mimética entre dois regimes diferentes de racionalidade sobre as palavras e as imagens. Com Platão, ainda não há um *regime representativo*, mas um *regime ético* das imagens, em que são pensadas na sua origem, no seu teor de verdade e no seu destino (RANCIÈRE, 2005, p. 28-29), para denunciar os artistas que atuavam de acordo com os papéis da realidade e que, por isso, faziam mal a organização da cidade em que cada um devia ocupar apenas o seu lugar e não outro, como no caso do ator. Mas é Aristóteles que, segundo o autor, inaugura o *regime representativo*, sobretudo na *Poética* (2011), quando o filósofo submete a *mimesis* aos critérios da necessidade, conveniência e verossimilhança, com as relações de semelhança da arte sendo submetidas a um constrangimento que coloca a ordenação narrativa da trama como norteadora do que é visível e pensável na obra, assim como no estabelecimento uma relação regulada entre formas de fazer (*poieis*) e a produção de efeitos no espectador (*aisthesis*), conforme uma classificação de gêneros adaptados aos diferentes efeitos a serem produzidos, por exemplo, a tragédia para as ações elevadas, a comédia para as inferiores etc. Na modernidade, o conceito é ligado ao regime representativo, em que a *mimesis*¹⁰ é o critério utilizado na identificação de uma cópia fidedigna da realidade na arte.

A preferência na abordagem acadêmica por um determinado “tipo” de música, como por exemplo, as que são identificadas pela “função social”, remete ao *regime ético*. Se a abordagem indica a importância desta ou daquela obra devido a sua verossimilhança com a realidade, é a partir do *regime representativo*. Por outro lado, ainda que os artistas possam também se valer desses regimes em suas obras, elas estão inscritas também noutro regime, o

⁹ Ainda que esses dois autores critiquem à representação como fundamento para a compreensão da modernidade, divergem quanto aos meios pelos quais ocorre a ruptura moderna. Ambos sinalizam ao kantismo, sobretudo a insolubilidade entre o empírico e o transcendental no conhecimento dos fenômenos e da própria realidade, chegando ao juízo estético como desacordo livre e incondicionado entre as faculdades humanas para o ajuizamento do belo, e também ao surgimento História na esteira da literatura que rompe com as Belas Artes. Para Foucault, o “ser da linguagem”, como experiência estética, ultrapassa sua significação por meio da gramática e da representação do signo, abrindo campo para perceber a possibilidade da literatura por meio da relação livre e incondicionada entre as faculdades humanas. Rancière, por sua vez, não pretende realizar uma arqueologia das ciências humanas, mas situar o problema que aproxima o fazer das ficções ao fazer da realidade social, relacionando ambos a uma racionalidade fundamentada no “desacordo estético” entre as faculdades como base para a compreensão da realidade. Para mais detalhes, ver: *As palavras e as coisas* (2007), de Foucault e *A partilha do sensível* (2005) de Rancière, e sobre a relação entre a discussão da *epistémê* de Foucault e do *regime estético* de Rancière, ver: *Jacques Rancière e a história* (2019), págs. 122 a 126, de Voigt.

¹⁰ Um autor que defende a atualidade da *mimesis* é Hans-Georg Gadamer. Em “*Verdade e método*” (1997), escreve: “para o poeta de obras literárias, a livre invenção sempre continua sendo apenas uma faceta da intermediação através de uma validade pré-existente. Não inventa livremente sua fábula, por mais que imagine que assim o faça. Antes, permanece até os nossos dias algo do antigo fundamento da teoria da *mimesis*. A invenção livre do poeta é representação de uma verdade comum, que vincula também o poeta” (GADAMER, 1997, P. 218).

*estético*¹¹, que surge há pelo menos 200 anos, quando a *mimesis* perde o seu primado e a arte não se separa mais entre a “verdadeira” e a “falsa”, mas se define pela indistinção entre arte e não arte, e no limite, entre a arte e a própria vida. No regime estético “tudo está nivelado, igualmente representável (RANCIÈRE, 2012d, p. 129-130).

Pelas lógicas dos regimes representativo/ético, ao olhar para os nossos objetos de estudo, perguntaríamos: - O que o conteúdo desta obra representa? Qual é a legitimidade do artista perante a sociedade e em relação ao grupo social que ele representa? Pelo regime estético, podemos perguntar: - Quais lugares/tempos a experiência estética possibilita imaginar? Além disso, enquanto naqueles regimes é imprescindível conhecer a motivação do artista, no estético, não. Na medida em que no regime estético temos a prerrogativa da liberdade, não há garantia de como uma obra será recebida, mesmo que seja composta com algum objetivo específico, como por exemplo, o de mobilização frente aos problemas histórico-sociais.

Essa leitura de um *regime estético* que perdura no universo artístico há pelo menos 200 anos – mesmo que concomitante com os outros regimes – que emprestamos de Foucault, Rancière, e dos comentários feitos por Voigt, deve-se também a dois outros autores longínquos que discutiram sobre o tema em suas obras: Immanuel Kant e Friedrich Schiller. Do primeiro, principalmente a *Crítica da faculdade do juízo* (2012), de 1790, e do segundo *A educação estética do homem numa série de cartas* (1989), escritas entre 1791 e 1793. Esses autores foram fundamentais para entendermos o *regime estético* e relacioná-lo com o nosso estudo realizado a partir da experiência estética com músicas e videoclipes.

Por conseguinte, o principal objetivo deste trabalho é compartilhar uma parte de nossa experiência estética com as obras e mostrar esse universo artístico não apenas pelo olhar do pesquisador, mas também com o olhar do espectador/ouvinte, mostrando que entre nós (acadêmicos) e eles (artistas) há mais em comum do que mais das vezes se pressupõe, como por exemplo, a coexistência de tempos e regimes de inteligibilidade. Em todo caso, as fronteiras entre o universo acadêmico e o artístico, o regime estético e os outros regimes não estão delimitados, e por vezes até se confundem, e entre os videoclipes, as músicas e os estudos acadêmicos, nossa experiência histórica é a da querela entre diferentes racionalidades e temporalidades, que nessas páginas será contada a nossa versão.

¹¹ É importante destacar que a convergência entre esses 3 regimes pode ocorrer porque eles não atuam cada um em sua época, como blocos históricos, mas enquanto princípios e conceitos aplicados na identificação da arte e na sua forma de coletividade, que se sobrepõem simultaneamente. Para mais detalhes sobre os regimes de identificação das artes, ver: VOIGT, *Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes* (2014).

As cenas e o “método da igualdade”: Sociedade, Tecnologia e Liberdade

A perspectiva que utilizamos neste trabalho pode ser resumida pelo *método da igualdade* inspirado em Rancière. Esse não é um método de trabalho habitual, com regras sobre o tratamento das fontes e sobre o uso adequado de conceitos. Nossa leitura do “método da igualdade” não é para aplicarmos uma metodologia, mas antes, para considerarmos alguns *princípios de igualdade* em nosso estudo, como por exemplo, entre os elementos estéticos das produções artísticas, entre os diversos gêneros musicais, entre os artistas e sobretudo entre o meio acadêmico e o universo artístico.

Para a realização deste estudo, a proposta é trabalhar com a noção de *cena*¹² desenvolvida por Rancière em sua perspectiva com o universo artístico, sobretudo com o cinema. A *cena* é uma concepção anti-hierárquica que contribui para relacionar as imagens dos videoclipes, os sons das músicas e as outras referências de forma igualitária. Essa noção se distancia da atribuição dos “cânones” na arte e nos permite ligar alguma singularidade identificada nas obras às outras linhas de conexão espaço-temporal, sem uma direção determinada, ou seja, sem contextos sociológicos fixados *a priori*. Além disso, nas cenas, partimos do pressuposto de que nas obras, qualquer elemento está simultaneamente à disposição para os espectadores se apropriarem e construírem os seus próprios caminhos.

O conceito de *cena* é chave para a nossa perspectiva, uma vez que as especificidades das produções artísticas nos levam a discutir sobre questões mais amplas, como a organização da *Sociedade*, a relação das obras com a *Tecnologia*, sobre um conceito filosófico imensurável como o de *Liberdade* – sem a pretensão de fazer uma análise exaustiva desses conceitos –, ou simplesmente permite compartilhar a nossa experiência estética com as obras.

Este trabalho está dividido em seis partes: esta *Introdução*, quatro capítulos e as *Considerações Finais*. Na *Introdução*, fazemos um resumo do itinerário que inicia com a

¹² Essa perspectiva é trabalhada por Rancière em diversas obras, como em: *A noite dos proletários* (1988), obra em que o autor constrói cenas sobre operários franceses do século XIX que trilham os seus próprios caminhos intelectuais; *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2013a), que inspira Rancière para a prática do “método da igualdade”; *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art* (2011), livro constituído por 14 cenas em que o autor explora as produções artísticas a partir do regime estético; e *La méthode de l’égalité* (2012b), entrevista em que Rancière expõe aspectos do seu percurso intelectual. Para a construção de nossas *cenas*, também nos inspiramos em Voigt e Vernallis. Do primeiro, o artigo: *O conceito de “cena” na obra de Jacques Rancière: a prática do “método da igualdade”* (2019) e o terceiro capítulo do livro: *Jacques Rancière e a história* (2019), obras em que Voigt discorre sobre os usos do conceito por Rancière para falar sobre a imprensa operária, a educação, a história, a política e as obras de arte. O trabalho de Vernallis com videoclipes: *Experiencing music video: aesthetics and cultural context* (2004), mesmo que não remeta diretamente ao conceito, contribui significativamente para a inclusão dos videoclipes nas cenas que compõem a nossa tese.

pesquisa sobre o rap, passa pela verificação de um modelo de estudo com a música brasileira em alguns trabalhos, e culmina na formação da nossa perspectiva de abordagem com videoclipes. Na sequência, partimos do princípio da igualdade para a construção das 20 cenas que estão distribuídas entre os quatro capítulos: *Sociedade*, *Tecnologia*, *Liberdade* e *Experimentando videoclipes*. Além disso, os capítulos contêm um texto introdutório onde fazemos um apanhado da pesquisa, e nos três primeiros capítulos, também expomos parte da discussão acadêmica realizada.

No primeiro capítulo – *Sociedade* – os videoclipes/músicas de Emicida, Kevin O Chris, Anitta, Bonde da Stronda, Filipe Ret, Linkin Park, Logic, Elza Soares, Flora Matos, MC Fioti, Ludmilla, além de uma peça publicitária gravada por Marcelo Falcão, são o ponto de partida das cenas que tem por objetivo relacionar aspectos da nossa experiência estética com questões sobre a organização da sociedade, e problematizar o uso dos seguintes conceitos utilizados em alguns estudos com a música: “intelectual orgânico”, “hegemonia”, “indústria cultural”, a polarização entre “embriaguez” e “inteligência”, e a noção de uma “linha-evolutiva” na história da música, que contribuem para a formação de critérios de análise em torno da *função social da música*. Na cena *O Hip-Hop salvou minha vida*, começamos falando sobre a nossa relação com os objetos de estudo. Em *Além da necessidade*, discutimos sobre o “conteúdo verdadeiro” e a “ostentação” nas produções artísticas. Na sequência, falamos sobre as possibilidades de identificação de um *Pensamento social entre rimas, melodias e imagens de Filipe Ret*; e nas cenas finais realizamos um debate em torno da *crítica acadêmica* e da *nossa experiência estética com Anitta*, terminando com uma discussão sobre o “papel” da música e dos videoclipes entre a *Informação* e a *diversão* e sobre as *Produções artísticas entre o mercadológico e o político*.

Na segunda parte – *Tecnologia* –, enfatizamos algumas mudanças no universo artístico proporcionadas pela tecnologia, como por exemplo, a partir das plataformas *YouTube*, *Spotify* e *Netflix*, em relação com a nossa experiência estética com músicas/videoclipes de Sabotage, Sam Smith, Logic, Coldplay, Big Sean, Pharrel Williams, Helena Badari, Baco Exu do Blues, Racionais Mc’s, Anitta, além do seriado *Sense 8*. Na cena *Sabotage entre o País da fome e o País da arte*, discutimos sobre as possibilidades interpretativas com uma música; nas cenas seguintes falamos sobre *os anônimos e a explosão da linguagem*; sobre as *músicas alheias as fronteiras entre gêneros e nacionalidades*; acerca do *compartilhamento de músicas na internet*;

e terminamos com uma discussão sobre *a comunidade estética*¹³ a partir de algumas reflexões sobre o seriado *Sense 8*.

O terceiro capítulo parte do pressuposto da *Liberdade*, tanto por parte dos artistas quanto dos ouvintes/espectadores, e tem por objetivo avançar nas discussões anteriores e mostrar exemplos da liberdade não como uma promessa futura – comum nas grandes narrativas –, mas como liberdade verificada nos videoclipes. Apesar dos problemas sociais, como a concentração de riqueza que resulta em índices de desigualdade social crônicos, trata-se de mostrar o exercício da liberdade, não apenas a de mercado, mas também o seu exercício *ético*. Para isso, mostraremos alguns elementos dos videoclipes de Emicida, Majur e Pablio Vittar, Karol Conka, Anitta, Tropkillaz, MC Cabelinho, Filipe Ret, Cone Crew Diretoria, 5 pra 1, Khalid, Ludmilla, Lorde, Nego do Borel, Sam Smith, Justin Bieber, Don L, Kings Of Leon, Halsey, Beyoncé e de mais alguns artistas. As cenas desse capítulo se dividem entre os seguintes temas: *A música e o videoclipe entre a vivência e a sobrevivência*; *As múltiplas temporalidades*; *Favela e videoclipes: outros lugares*; *Corpos em movimento: dança, música e videoclipe* e *Música Videoclipe e sexualidade*.

Finalmente, em *Experimentando videoclipes*, compartilhamos a nossa experiência estética com os videoclipes de Anitta, Cardi B e Myke Towers, Halsey, Emicida, Marcelo D2, Dua Lipa, Beyoncé e com o desfile de moda *Savage X Fenty Show* de Rihanna. Nas quatro últimas cenas: *Moda, arte e propaganda*; *Videoclipes de uma mesma música: as sete versões de Halsey*; *A experiência estética entre a música e o videoclipe*; e *O álbum audiovisual: experimentando a limonada de Beyoncé*, o nosso objetivo é compartilhar mais alguns momentos de nossa experiência estética a partir de uma escrita em caráter mais “experimental” que a realizada nos textos anteriores, em parte dissociada do debate acadêmico realizado.

¹³ Inspiramo-nos em dois autores que fizeram leituras do kantismo para pensar a “*comunidade estética*”. Primeiro, as cartas de Schiller, como o trecho a seguir, da segunda carta, quando o poeta afirma que, “[...] para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade (SCHILLER, 1989, P.24), e o trecho da carta III, quando faz uma crítica ao “Estado de necessidade” e defende a transformação desse “Estado natural” em “Estado ético” (SCHILLER, 1989, p. 25-26). Segundo, o livro de Rancière sobre o Ensino Universal de Joseph Jacotot, *O Mestre Ignorante* (2013a), o qual trazemos um trecho: “Não pode haver um partido dos emancipados, uma assembleia ou uma sociedade emancipada. Mas todo homem pode, a cada instante, emancipar-se e emancipar a um outro, anunciar a outros esse *benefício* e aumentar o número de homens que se reconhecem como tais [...] (RANCIÈRE, 2013, p. 140, grifo do autor). Tanto um quanto outro, defendem que a experiência estética resulta do desacordo livre e incondicionado das faculdades humanas em um ato de contemplação de algo belo. Entendemos que o tema é compreendido de modo simplista pela proposta comunitária e coletiva da visão marxista difundida dentro e fora das universidades. Nessa medida, não entendemos a “comunidade estética” como a uma mera dimensão privada do gosto, uma vez que o juízo estético deve estar submetido a princípios da razão postos *a priori*, pressupondo a igualdade de todos em usar suas faculdades no ajuizamento do belo, que constitui uma comunidade no sentir.

Destacamos ainda que apesar dos capítulos se dividirem em quatro partes, as vinte cenas – subcapítulos – que compõe a espinha dorsal desta tese, podem ser lidas em ordem diversa da que propomos sem prejuízo para o seu entendimento, uma vez que cada cena possui uma relativa autonomia. Além disso, diversas cenas contêm discussões das outras partes, em grande medida pela possibilidade de temas aparentemente antagônicos, como por exemplo, “engajamento” e “ostentação” poderem ser inferidos do mesmo videoclipe. A opção pela perspectiva das *cenas* ocorre justamente por não trabalharmos pelo enquadramento das produções artísticas, *a priori*, e permite explorar a experiência estética com músicas e videoclipes a partir das suas múltiplas possibilidades interpretativas.

Façamos ainda alguns comentários sobre os aspectos formais do texto. Em relação aos tempos verbais, em alguns momentos fazemos uso da primeira pessoa do singular no lugar do plural. A presença mais constante do plural se deve ao caráter comunitário do trabalho acadêmico, realizado em grande medida a partir de discussões iniciadas por outros pesquisadores. Mas mesmo que a pesquisa seja resultado de uma coletividade – a própria universidade é uma instituição marcada pelo aspecto comunitário –, a experiência estética que fundamenta este estudo é, *a priori*, subjetiva, ou seja, tem por base a possibilidade de cada um ajuizar livremente sobre qualquer coisa, como as produções artísticas. Nessa medida, utilizamos em alguns momentos a primeira pessoa do singular: eu dou início a experiência estética de um ponto de vista subjetivo – mas não privado –, e a compartilho com o leitor.

Quanto à organização das referências, as obras que utilizamos estão divididas entre: *Videoclipes, músicas e outras produções artísticas* – que são o eixo do trabalho; *Livros, teses, dissertações e artigos sobre música e videoclipe*; as *referências de apoio* que utilizamos, e as *homepages* pesquisadas. Essa divisão serve *unicamente* para facilitar o acesso às referências, mas é importante lembrar que as obras de arte, os trabalhos acadêmicos e as referências de apoio compõem nosso texto de forma igualitária.

Por fim, em relação à linguagem que utilizamos para falar sobre os nossos objetos de estudo, realizamos predominantemente por palavras¹⁴ uma discussão que parte do pressuposto

¹⁴ Lembramos que já existem exemplos de pesquisadores que exploraram outras alternativas. Um aluno da Universidade de Harvard, nos EUA concluiu sua dissertação composta de 10 músicas de rap, se formando, inclusive, com louvor. Ver: BBC News Brasil. *Aluno de Harvard faz álbum de rap como trabalho final* – e se forma com louvor, 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-40047364>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

de que essas podem ser interpretadas de diversas maneiras, ou até mesmo exercerem um papel secundário em relação a quaisquer outros elementos das produções artísticas. Para atenuar esse aspecto, sugerimos experimentar *in loco* as produções artísticas que observamos¹⁵. Com isso, esperamos que seja possível, em alguma medida, demonstrar a nossa perspectiva de estudo com os videoclipes e as músicas.

¹⁵ Conforme as figuras que disponibilizamos, mas sobretudo através dos links de acesso disponibilizados abaixo das mesmas e também nas referências.

I – Sociedade

Entre a experiência estética com as produções artísticas que compõem o nosso estudo e as conceitualizações que verificamos em um conjunto trabalhos que discorrem sobre o papel da música na sociedade, observamos algumas distâncias. Por exemplo, os critérios de seleção das fontes na esteira da “função social” das músicas, atestada a partir da operacionalização de conceitos como “hegemonia”, “intelectual orgânico”, “indústria cultural” e até mesmo a consideração de uma espécie de “linha-evolutiva” na história da música, são comuns em diversas pesquisas, mesmo que conflitem com as múltiplas possibilidades interpretativas dos objetos artísticos. A partir desse distanciamento que verificamos, neste capítulo falaremos brevemente sobre essas conceitualizações, relacionando-as com a nossa experiência estética.

Entre os argumentos utilizados na formação do critério da “função social”, a identificação de uma suposta articulação entre o caráter “particular” e “universal” é um deles. No caso dos estudos com o rap e o funk, de maneira geral trabalha-se por uma ideia de que as músicas são uma espécie de plataforma que permite dar voz a um discurso “consciente” dos problemas da sociedade e que emana das comunidades periféricas. Nessa medida, são abordados prioritariamente os artistas que fazem músicas “politizadas” e que por isso se relacionam com um contexto histórico geral a partir de uma visão crítica, enquanto as obras de artistas que não estimulam esse tipo de pensamento não costumam constar nos estudos¹⁶.

Um dos autores que discute a relação entre o particular e o universal nas obras de arte é Theodor Adorno. Embora seja uma referência utilizada¹⁷, em *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas* (2011), verificamos algo distinto da perspectiva acima, quando o autor defende que na música, desde a Revolução Industrial, é marcante justamente “a não conciliação entre o universal e o particular”. O autor adverte ainda que, enquanto “a divergência

¹⁶ Com o rap, Oliveira (2016) compreende “uma relação entre o particular e o geral” nas letras de alguns artistas, como GOG (OLIVEIRA, 2016, p. 137). Com o funk, Laignier aponta que artistas como MC Calazans podem ser enquadrados entre os “funks conscientes, politizados”, uma vez que possuem a mesma capacidade dos “grandes movimentos artísticos” de fazer “uma ponte entre a sua realidade imediata [...] e o mundo em geral” (LAIGNIER, 2013, p. 186-358). Do surgimento/consolidação do “nacional-popular”, Wisnik pressupõe em Coelho Neto um “processo pelo qual se apresentam interesses particulares como se fossem [...] de todos”, e na obra Villa Lobos a correspondência [...] a expectativas amplas do meio social (WISNIK, 1983, P. 29-169). Napolitano defende que a MPB, ao construir “[...] uma linguagem poético-musical que articulou o ‘particular’ ao ‘universal’, no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese das características regionais mas contundentes), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura)” e ainda “no conjunto de sua sociedade civil” representada pelas classes sociais, “[...] talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular” (NAPOLITANO, 2010, p. 265).

¹⁷ Por exemplo, é o caso de Wisnik (1983).

entre os interesses gerais e individuais dá-se a conhecer musicalmente [...], a ideologia oficial apregoa a harmonia entre ambas”, pois a música é o “criptograma” de algumas contradições irreconciliáveis: primeiro, “entre o destino do ser humano individual e sua determinação humana”, segundo, da “exposição, sempre questionável, da relação entre os antagônicos interesses individuais e uma ‘totalidade dada’”, e, por último, “da esperança de uma reconciliação real” (ADORNO, 2011, p. 157-8). Será que os pesquisadores que partem da articulação entre o universal e o particular para atestar a “função social” das obras se baseiam nessa esperança? Se for esse o caso, não estariam ligados a um *historicismo teleológico*? Ainda que observamos esse aspecto em um conjunto de pesquisas, não temos como dar uma resposta definitiva a essas questões, mas apenas problematizar uma perspectiva conceitual na formação de critérios para a seleção das fontes de estudo e propor outra perspectiva de estudo.

É também a partir de leituras de Adorno que o conceito de “indústria cultural” é utilizado em alguns momentos para estabelecer critérios de seleção dos artistas, em que prevalecem aqueles que possuem uma relação com a indústria que supostamente não afetaria a qualidade/importância/seriedade das obras, em detrimento daquelas identificadas para mero consumo/entretenimento. Nesse sentido, são estudados preferencialmente os artistas com uma relação mais “consciente” com a indústria, mas em alguns casos ocorre o oposto, como na dissertação em Comunicação e Linguagens: *Dependência midiática como ferramenta de pesquisa e processo comunicacional: O caso Anitta* (2016), de Amanda Valentini Borges Bueno, em que a autora aponta Anitta, junto ao seu público, como um exemplo negativo de quando a arte é produzida e consumida sem os “raciocínios fundamentais” (BUENO, 2016, p. 97) para a construção da sociedade, ou seja, sem qualquer “função social”¹⁸.

Um conceito comumente agregado ao critério da “função social”, é “hegemonia”. Alguns pesquisadores fazem leituras do conceito discutido por Antonio Gramsci, numa perspectiva em que são selecionadas as obras que supostamente distinguem-se de uma ideologia dominante, e que por isso representariam projetos de sociedade a partir de ideologias “contra hegemônicas”. Trata-se de um conceito importante para alguns autores, como por exemplo, Oliveira, que na dissertação em História, *Música e Política: Percepções da vida social brasileira no Rap* (2011), entende que “ressalta [...] a complexidade dos fenômenos sociais” e “não deixa escapar as contradições [...] e disputas do campo sociocultural e político-ideológico

¹⁸ É também o caso de Nascimento (2014), que faz uma leitura de Adorno para discorrer sobre Emicida: “os caminhos trilhados” por esse rapper “na indústria cultural” comprovam que Adorno se mantém atual, pois o artista “ao entrar nos canais de comunicação de massa, [...] passa a fazer parte da cultura da aparência, que ao invés de libertar o homem, o enquadra mais ainda na sua lógica opressora” (NASCIMENTO, 2014, p. 154).

ou outro qualquer”, e com isso permite pensar o rap a partir de uma ideia hegemônica de “engajamento” (OLIVEIRA, 2011, p. 37, nota)¹⁹, e para Napolitano, funciona como um “princípio geral” para pensar “o problema da tradição e do diálogo presente-passado na música popular”, uma vez que “o projeto que assume a hegemonia, num determinado momento histórico, tende a determinar [...] o que deveria ser lembrado e imitado e o que deve ser esquecido”. (NAPOLITANO, 2005, P. 91). Em outro texto, o autor acima justifica o cotejamento das formulações gramscianas, na medida em que aponta que uma “‘ida ao povo’ efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais” da MPB, que buscava “selar uma aliança de classes progressista”, num projeto “desenvolvido pelos artistas mais engajados, sobretudo aqueles que procuraram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes, consagrada pelo PCB a partir de 1958” (NAPOLITANO, 2010, p. 6)²⁰.

Nessa perspectiva que pode ser observada em pesquisas com diversos gêneros, como o rap, a MPB, o funk e a música “erudita”, as músicas são analisadas prioritariamente como discurso alinhado ideologicamente a um aspecto “popular” contra hegemônico²¹.

Outro conceito inspirado na obra de Gramsci que compõe alguns estudos é “intelectual orgânico”, na medida em que a noção desenvolvida pelo autor sobre a Itália de meados do século XX é cotejada de modo que os comentários circundem aqueles artistas que, de acordo com o “contexto” em evidência, representariam de alguma maneira as classes populares²².

Por outro lado, em nossa leitura de um dos textos de Gramsci, verificamos uma maior amplitude do termo “intelectual”, inclusive mais próxima da nossa perspectiva, como quando

¹⁹ O autor fundamenta-se, entre outros, numa leitura de Raymond Williams, do capítulo “Hegemonia”, do livro *Marxismo e literatura* (2000). A partir de Gramsci, Williams considera elementos de uma hegemonia: “uma formação social e cultural que para ser efetiva deve ampliar-se, incluir, formar e ser formada a partir desta área total da experiência vivida”, e que abarca os conceitos de “‘cultural’ como ‘processo social total’ onde os homens definem e configuram suas vidas, e o de ‘ideologia’” como “um sistema de significados e valores que constituem a expressão e projeção de um particular interesse de classe” (WILLIAMS, 2000, p. 129-35).

²⁰ De maneira similar, Righi aponta uma dicotomia ideológica em que o “RAP atual” é o “de esquerda” que “procura negar outros formatos de RAP mais ‘comercial’, de ‘direita’, sem ideologia (ou de ideologia viciada)”, identificados como de “cunho musical tão-somente”, a partir de uma ideia do rap “[...] como forma de resistência aos padrões de escrita ditados pelo poder hegemônico do centro” marcada por um aspecto identitário periférico reproduzido “por um segmento musical-ideológico eminentemente popular” (RIGHI, 2011, p. 313-319).

²¹ Com o funk, ver, (LAIGNIER, 2013, p. 186), (FIGUEIREDO, 2017, p. 12) e a tese em Política Social, *Cultura funk e cultura popular no Rio de Janeiro*, de Cláudia T. Benevento (BENEVENTO, 2013, p. 108). Com a música “erudita”, Contier concluiu que Mario de Andrade, Villa-Lobos, e outros faziam parte de um “projeto nacionalista” para a música que “pretendia a hegemonia” (CONTIER, 1988, p.530-533).

²² Na tese em Sociologia, *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown* (2012), Rogério de Souza Silva aplica a noção ao rapper Mano Brown. Soledade, compreende de forma semelhante as atuações dos *rappers* do Facção Central, Eduardo e Dum Dum, (SOLEDADE, 2017, p. 158-159). Em seu estudo pioneiro, Contier utiliza algumas reflexões de Gramsci para discorrer sobre à perspectiva da música brasileira no período modernista, ao mostrar que o discurso nacionalista do período se voltava para os artistas “preocupados com as coisas nacionais”, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, uma vez que buscavam unificar todas disparidades e diferenças culturais “num discurso homogêneo e representativo do inconsciente coletivo, da coletividade, da *alma popular* ou da própria identidade nacional” (CONTIER, 1988, p. 522-543).

o autor afirma que “todos os homens são intelectuais”, e que todos eles desenvolvem “uma atividade intelectual qualquer” e com “uma linha consciente de conduta moral”, contribuem “para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar” (GRAMSCI, 1979, P. 7-8). Ainda que os pesquisadores que observamos ampliem o conceito de intelectual para além dos muros universitários, eles parecem não abranger o conceito para qualquer indivíduo, uma vez que o utilizam como uma espécie de critério que seleciona alguns artistas a partir de um alinhamento ao contexto subentendido.

Por fim, talvez o aspecto mais emblemático da distância entre a nossa experiência estética e um conjunto de estudos com a música que observamos, é uma chave de leitura dos artistas alinhada a uma “linha-evolutiva” na história da música, fundamentada em grande medida pelo critério da *função social*²³. Na primeira tese sobre o rap publicada já observamos essa perspectiva. Em *Do samba ao rap: a música negra no Brasil* (1998), tese em Sociologia, Maria E. A. Guimarães escreve que “a música popular brasileira teve, em vários momentos [...] forte ligação com movimentos políticos, desde os anos 30, e em especial nos anos 60/70, quando foi usada como instrumento para contar [...] a realidade daquele período”. Nessa esteira, o rap teria assumido essa função “de se ocupar também das questões políticas e sociais, relatando e propondo os caminhos da mudança”, nos anos 90 (GUIMARÃES, 1998, p. 170). Para a autora “o rap é a crônica, nua e crua, dos anos 80/90 das periferias dos grandes centros urbanos” assim como “o samba foi a crônica dos morros e subúrbios dos anos 30/40” (GUIMARÃES, 1998, p. 160). Essa perspectiva de estudo a partir de uma “linha-evolutiva” da música semelhante a concepção do “nacional-popular” ecoa em diversos outros trabalhos que observamos²⁴.

Mesmo que essa chave de leitura seja utilizada por um conjunto de pesquisadores, também verificamos outras possibilidades de abordagem com a música. Walter Garcia – que estudou a Bossa Nova de João Gilberto e também o rap dos Racionais MC’s –, é um exemplo

²³ Segue mais algumas pesquisas que observamos a importância da função social: Wisnik caracteriza o poema sinfônico *Brasil*, de Coelho Neto, como “uma tentativa marcadamente *ideológica de fazer a música responder a interesses sociais*, de aparelhá-la conceitualmente [...] para que ela desempenhe uma determinada função” (WISNIK, 1983, p. 21-22, grifo nosso). Contier identifica no projeto nacionalista o reconhecimento de Villa-Lobos e Mário de Andrade como “os *redescobridores* do Brasil” que “passaram a ser os modelos ideais e únicos a serem seguidos pelos jovens compositores preocupados com as *coisas nacionais* (CONTIER, 1988, P. 522-523, grifo do autor). Napolitano afirma que, entre nós “a canção [...] tem sido termômetro [...] e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das [...] sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO 1998, p. 199) Em outro texto, escreve que a MPB “aglutinou tudo que veio antes e apontou caminhos para tudo que viria depois daquelas décadas marcantes” (NAPOLITANO, 2005, P. 74).

²⁴ Por exemplo, Righi forja uma “evolução natural” para rap, associando as temáticas das músicas de GOG e dos Racionais Mc’s às próprias “canções de protesto” da MPB (RIGHI, 2011, 94-210). No livro adaptado da dissertação em Antropologia Social de Ricardo Teperman, *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* (2015), o autor também segue essa linha, ao afirmar que o grupo de rap Racionais MC’s ocuparam “o *vácuo estético político* deixado pela MPB” (TEPERMAN, 2015, n.p., grifo nosso).

de autor que não concorda com essa “linha evolutiva” na música brasileira. Em uma entrevista, o autor afirma que não há “um caminho da ‘bossa nova’ ao ‘rap’”, “de João Gilberto aos Racionais MCs”, mas que prefere compreender esses dois gêneros/artistas enquanto “dois sistemas na canção brasileira de mercado” (GARCIA, 2011, n.p.). Não é o caso de endossarmos essa noção de “sistemas”, mas é importante mostrar uma outra perspectiva que, assim como a nossa, não considera uma “linha evolutiva” na história da música brasileira.

Interpretamos as perspectivas que observamos acima da seguinte maneira: começando com estudos da música “erudita”, passando pelas pesquisas com a MPB e reverberando em trabalhos com o rap/funk, alguns pesquisadores discorrem preferencialmente sobre os artistas que representariam a população brasileira, contribuiriam para os ouvintes/espectadores refletirem sobre os problemas da sociedade, e que possuiriam uma determinada relação com a “indústria cultural”. Do outro lado dessa moeda estariam as obras que não corresponderiam aos critérios supracitados, como por exemplo, obras para mero consumo/divertimento²⁵.

Ao constatarmos uma espécie de tradição em um conjunto de estudos com a música na universidade de diversas áreas e épocas, que pressupõe *apenas* uma relação dialética, onde o que está em jogo é *sempre* a alternância entre projetos culturais identitários (ideológicos) que pretendem a hegemonia na sociedade, procuramos mostrar que existem outras possibilidades de abordagem com as produções artísticas do universo musical. Logo, não temos a pretensão de apontar uma leitura mais adequada dos conceitos utilizados, mas nosso objetivo é indicar que, quando se trata de utilizar uma perspectiva de uso conceitual para falar sobre o universo artístico – pressupondo o regime de verdade inscrito na racionalidade democrática – além da não garantia de que esse uso propiciará uma leitura adequada, corre-se o risco de valorizar algumas hierarquias, como entre os artistas, e entre esses e as nossas pesquisas.

Nessa medida, não se trata de indicar a nova “vanguarda” da relação entre música, histórica e sociedade, apontando um gênero, um formato, ou determinado artista como mais relevante historicamente para ser estudado, mas trata-se de questionar um modelo de interpretação musical que observamos em alguns estudos, e sobretudo, pressupor a igualdade entre qualquer espectador/ouvinte para que, de maneira autônoma em sua própria experiência estética, possa constituir formas de viver em sociedade. Logo, não questionamos a relevância de determinados gêneros, artistas ou formatos, mas problematizamos um modelo interpretativo específico tradicionalmente alinhado à ideia de “vanguarda” artística.

²⁵ Para Righi, por exemplo, o Rap atualmente “está incorporado no cenário musical brasileiro, ora como música de consumo, ora como arte de protesto” (RIGHI, 2011, p. 70).

Em nossa perspectiva, nos distanciamos da utilização dos conceitos enquanto princípios colocados de antemão para “para ordenar a narrativa que põe a fala excessiva ou perturbadora em uma tranquila classificação social” (VOIGT, 2019, p. 86), que conforme Voigt, é como procede parte da historiografia atual. Ao partirmos da expressividade *polissêmica* de músicas e videoclipes de Emicida, Kevin O Chris, Anitta, Bonde da Stronda, Filipe Ret, Linkin Park, Logic, Elza Soares, Flora Matos e MC Fioti, Ludmilla, além de uma peça publicitária gravada por Marcelo Falcão, por meio do regime de racionalidade e de verdade em que se encontram suas obras, observamos a sua materialidade sem um alinhamento conceitual determinado.

Além disso, nosso objetivo é mostrar que as diversas formas de refletir sobre as questões da sociedade, seja por acadêmicos ou artistas, são possíveis por ambos compartilharem da mesma historicidade democrática, e que não nos cabe distinguir entre os temas “nobres” e “acessórios” nas produções artísticas. Assim, nos afastamos da separação aristotélica entre gêneros de expressão e sua maior ou menor adaptação ao público-alvo, e também da ideia platônica de que cada um deve ocupar *apenas* o seu lugar na sociedade.

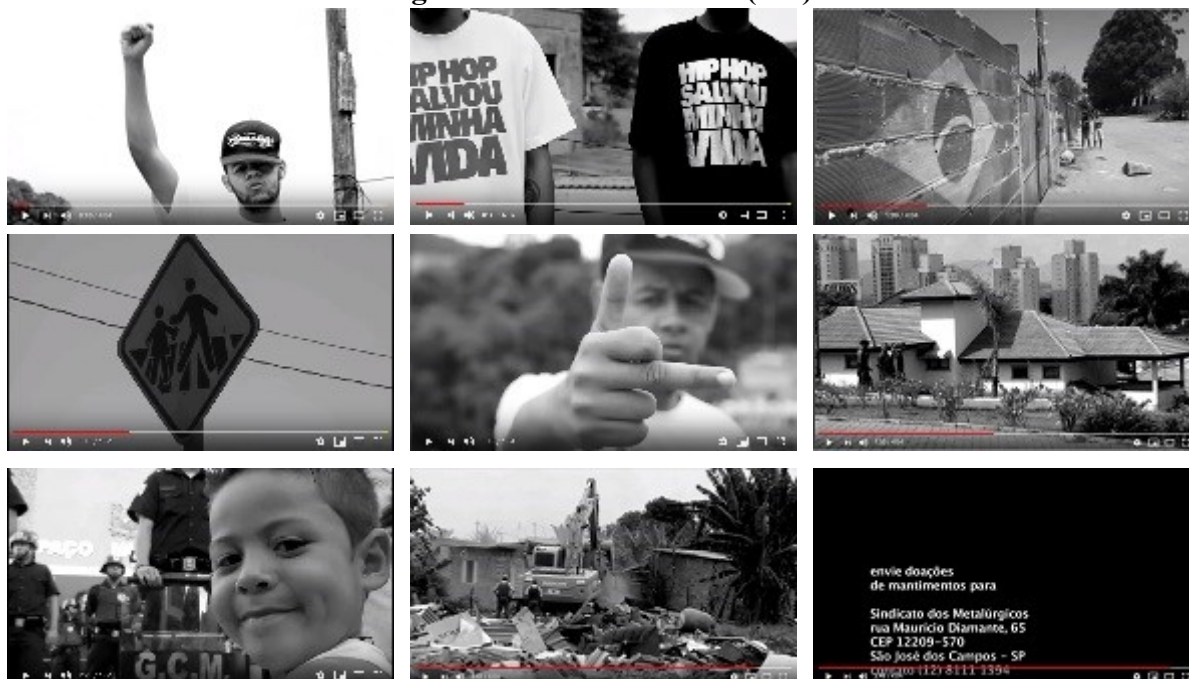
É como se trabalhássemos pela via de “Uma história herética”, pegando de empréstimo a pergunta de Rancière que intitula um dos capítulos do seu livro. Essa história nasce da “desordem democrática da fala nascida do vazio”, que se origina no “movimento democrático e social moderno”. Nasce então uma “heresia de um gênero novo: uma heresia laica, sem religião para supliciá-la, mas também sem *procedimentos de resgate simbólico*” (RANCIÈRE, 1994, p. 97-99, grifo nosso). Esta heresia ou errância moderna,

tem com efeito uma propriedade extraordinária: ela é idêntica ao princípio da lei que, declarando os direitos do homem e do cidadão, instala o sujeito democrático no infinito de seu desvio e de sua contestação recíproca e coloca, ao mesmo tempo, sua história fora daquilo que assegura a subordinação, nas *incertezas da conjunção* (RANCIÈRE, 1994, P. 100-101, grifo nosso).

Portanto, através do compartilhamento da nossa experiência estética com músicas e videoclipes, partimos das “incertezas da conjunção” nas cenas deste capítulo, para vislumbrar uma sociedade que não se fundamenta apenas em uma determinada tradição, cultura, língua ou instituição, mas cujo alicerce pode também advir de outras partes, como o sentimento de que *o hip-hop – a música – salvou minha vida*, os conteúdos *para além da necessidade*, um *pensamento social entre rimas, ritmos e melodias*, uma *experiência estética com as obras de Anitta*, ou ainda a partir de algumas produções artísticas entre a *informação e a diversão* e entre *o mercadológico e o político*.

“O Hip-Hop salvou minha vida”

Figura 1 - Dedo na Ferida (A-I)



Fonte: Emicida, *Dedo na Ferida*, 2012. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QdvYAjQYdIs>.

“Ainda vivemos como nossos pais, Elis; quanto vale uma vida humana, me diz” (EMICIDA, 2012). São com essas rimas possivelmente inspiradas na composição de Belchior, “*Como nossos pais*” (1976), e com algumas imagens do videoclipe *Dedo na ferida* (2012), de Emicida, que iniciamos esse texto sobre a relação entre o conceito da *função social* na música e a nossa experiência estética enquanto ouvinte/espectador/pesquisador de produções artísticas. Nas próximas páginas, faremos um breve relato da nossa história com alguma dessas produções, ao mesmo tempo em que discutimos sobre o conceito de rap em algumas pesquisas.

Se por um lado o canto de ninar, *jingles* publicitários, músicas que tocam no rádio, ou mesmo os sons ouvidos de dentro do ventre materno nos afetam sem nos darmos conta, a nossa relação com a música também pode ser de forma consciente, como por exemplo, quando consumimos ou fazemos *download* de um álbum, quando aprendemos a tocar um instrumento musical, a manejar um *sampler*, ou ainda quando visualizamos um videoclipe em uma plataforma como o *YouTube*. Outro exemplo de contato consciente com a música é a forma como a nossa relação com as músicas do gênero rap se estreitou em meados de 2014, a partir de um interesse específico: utilizá-las como objetos de pesquisa em nosso estudo de mestrado.

Até 2019 cerca de 393 pesquisadores brasileiros de diversas áreas, sobretudo Letras, Educação, Sociologia e Comunicação – a maioria após o ano de 2002 –, fizeram opção semelhante quando optaram por seus objetos de pesquisa em suas teses e dissertações²⁶.

Posto isto, supomos que o nosso interesse inicial não divergisse de maneira significativa de outros pesquisadores: a princípio, nossa ideia era utilizar a crítica aos problemas da sociedade que identificamos nas letras das músicas, para contar uma história dos “excluídos sociais”, ou seja, das populações marginalizadas que vivem nas periferias e que através do gênero teriam mais oportunidades de tomar consciência de um contexto perverso, denunciá-lo, e supostamente contribuir para mudar a sua situação e transformar a sociedade²⁷.

Mas não foi somente durante a pesquisa que tomamos conhecimento do rap. Amigos que eram ouvintes assíduos e uma breve experiência com videoclipes transmitidos pela MTV (*Music Television*) – na época um canal de tv paga do grupo Abril –, que em boa parte do país era um canal com sinal aberto, já haviam proporcionado um contato com o gênero. Foi sobretudo através da mídia televisiva que conhecemos os videoclipes de rap, o que possivelmente ocorreu com muitos outros espectadores. Podemos supor uma correlação entre a ampliação do interesse acadêmico pelo gênero à possibilidade de uma maior audiência proporcionada pela sua exposição em mídias como a MTV? Para o nosso objetivo, não precisamos confirmar essa informação, mas apenas considerarmos essa possibilidade.

Seguindo o raciocínio, um dos momentos de grande exposição midiática do rap ocorreu quando o grupo Racionais MC's foi premiado pela escolha da audiência no VMB (*Video Music Brasil*), em outubro de 1998, pelo videoclipe de *Diário de um Detento* (1997). O evento era uma espécie de “Oscar” dos videoclipes realizado pela MTV, em que a escolha da audiência – feita por ligação telefônica – era o prêmio mais cobiçado. Supomos que esse fato tenha alguma relação com o fenômeno que ocorreu após o ano de 2002 nas universidades brasileiras: a multiplicação de trabalhos sobre o rap, sendo esse o grupo mais estudado até o presente²⁸.

²⁶ Número de pesquisas que abordam o rap que constam no Catálogo de teses e dissertações da Capes. CAPES. Catálogo de Teses e Dissertações. 2016. Painel de informações quantitativas (teses e dissertações). Disponível em: <[http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/). Acesso em: 15 jun. 2020.

²⁷ Numa amostragem com cerca de 20 estudos acadêmicos, notamos uma perspectiva semelhante: estuda-se as letras das músicas identificadas com um conteúdo de “crítica social”. Ver PASSOLD (2017) para uma análise mais detalhada desses trabalhos.

²⁸ Para termos uma ideia do volume de pesquisas, entre 1996 e 2001 foram publicadas a mesma quantidade de pesquisas que no biênio 2002/2003: vinte trabalhos. Nos anos seguintes, esse número aumentou, chegando ao auge em 2009 e em 2015 com 33 e 34 pesquisas respectivamente. Do total de estudos, os Racionais MC's e um dos seus vocalistas – Mano Brown – são o objeto principal em pelo menos 31 deles e são citados em diversos outros. Até 2019, nenhum outro grupo de rap foi tão abordado. Os outros artistas do gênero que são mais abordados são Criolo (7) e Emicida (6). Informações do banco de dados da Capes. Ver: CAPES. Catálogo de Teses e Dissertações. 2016. Painel de informações quantitativas (teses e dissertações). Disponível em: <[http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/). Acesso em: 17 jun. 2020.

Nesse sentido, é possível que o interesse acadêmico com o rap, e especialmente com os Racionais MC's, não tenha ocorrido de forma espontânea, mas se relaciona com o que alguns autores compreendem por “indústria do entretenimento”.²⁹ Hipótese até mesmo paradoxal diante de um grupo cujo um dos integrantes já foi identificado como “avesso a grande mídia”³⁰. De fato, existe uma perspectiva de não levar em consideração os artistas que aparecem em canais de televisão da grande mídia. Gabriel O pensador e Marcelo D2, por exemplo, chegam a ser enquadrados como “comerciais”, “de direita” e “alinhados com a estratégia dominante” (RIGHI, 2011, p. 318-319), num cenário em que, por vezes, a postura dos Racionais MC's é tida como a contrapartida “engajada” exemplar.

Assim como os dois artistas acima, o rapper que iniciamos esse texto também é criticado por não se enquadrar sempre no conceito de rap “engajado”, apesar de produzir obras que poderiam facilmente ser compreendidas nesse sentido, como *Dedo na Ferida* (2012), que mostra cenas da ocupação popular Pinheirinho, gestos como o da mão cerrada e do dedo do meio, o sorriso de uma criança em frente aos policiais, e inclusive traz o endereço e o telefone para doações de mantimentos para os moradores da comunidade (Fig. 1). Mas isso não impediu que Emicida fosse acusado de “colaborar para a indústria do entretenimento e alimentar a máquina ideológica de um evento esportivo responsável pela remoção forçada de milhares de moradores pobres” (NASCIMENTO, 2014, p. 152), já que em outro videoclipe, *País do Futebol* (2013), em parceria com o funkeiro MC Guimê – por vezes rotulado no sub-gênero do “funk ostentação”³¹ – o principal tema seria a copa do mundo Fifa 2014, evento ligado pelo autor à opressão com os moradores das periferias brasileiras.

Da forma como o termo “indústria do entretenimento” é utilizado acima, brande à exposição midiática das obras em grande escala com fins meramente comerciais. Nesse caso, a referência a esse conceito é utilizada para censurar um artista, mas em outros casos, como com os Racionais MC's, indica o tipo de relação com a “indústria” interessante do ponto de vista acadêmico (NASCIMENTO, 2014, p. 134). Será que o aspecto midiático pode qualificar ou desqualificar um artista e as suas obras no que diz respeito a seus temas sociais? Procuramos mostrar que esse aspecto não é necessariamente relevante para a experiência estética³², e que é

²⁹ Por exemplo, em NASCIMENTO: *O mundo do rap: Entre as ruas e os holofotes da indústria cultural* (2014).

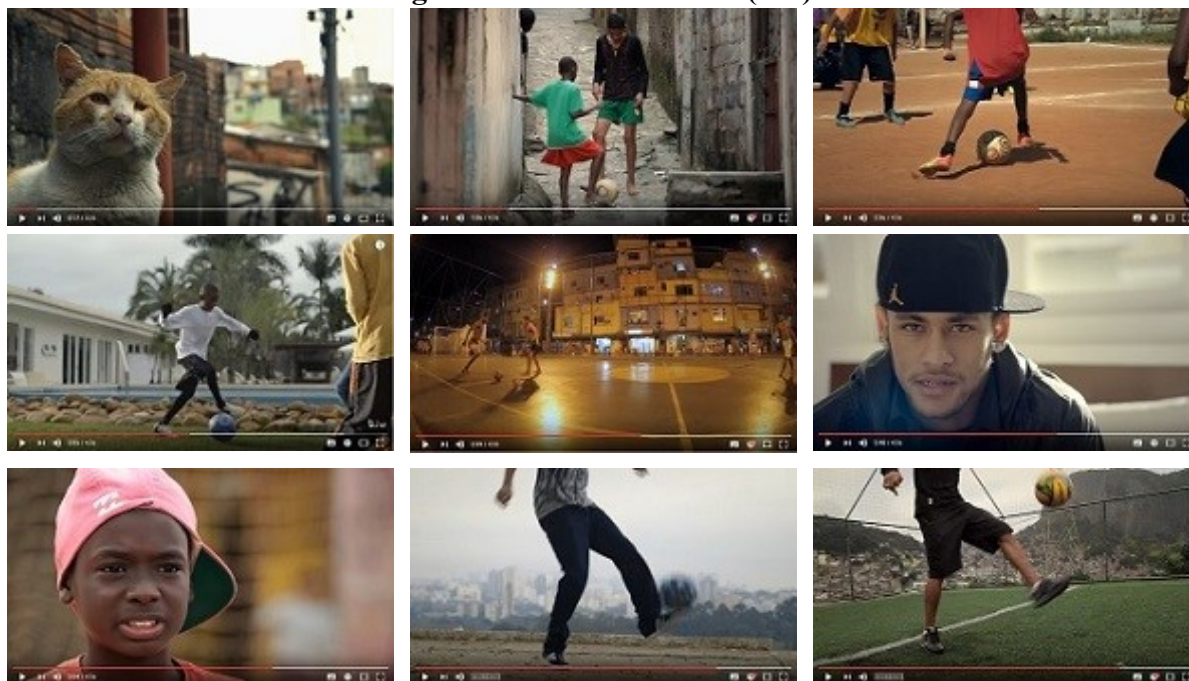
³⁰ Ver: SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown* (2012, p. 21).

³¹ Por exemplo, em FIGUEIREDO (2017).

³² Nos inspiramos principalmente em Vernallis (2004), que não delimita os videoclipes que estuda a partir desse aspecto midiático.

possível identificar conteúdos alinhados a uma perspectiva social em artistas com grande exposição midiática, como é o caso de Emicida e de diversos outros.

Figura 2 - País do Futebol (A-I)



Fonte: MC Guimê, part. Emicida, *País do futebol*, 2013. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dIDgQA>.

O próprio videoclipe de *País do Futebol* (2013), pode ser observado por um cunho social. Os cenários utilizados, por exemplo, quando alternam entre lugares distintos, como o Jardim Sinhá, na Zona Leste de São Paulo, a Vila Isabel e Vila Madalena na Zona Oeste, o Guarujá no litoral, a Vila Izabel em Osasco, e a Rocinha e o Vidigal na zona sul do Rio de Janeiro, estabelecem uma narrativa que confunde as divisões sociais. Por mais que a quadra de terra possivelmente não seja no Guarujá, a montagem do vídeo proporcionou a alternância das imagens sem a respectiva legenda, dando um efeito de continuidade entre os diferentes locais. Esse efeito também ocorre na cena das embaixadinhas, quando alternam entre um piso de concreto e uma quadra de grama sintética, e entre o relato de um jogador de futebol profissional – Neymar – e um criança anônima, com ambos usando um boné de forma parecida (Fig. 2).

As imagens desse videoclipe podem ser interpretadas simplesmente como alinhadas ao título da música, o que não impede que a nossa atenção recaia sobre outros aspectos, como o abismo social entre um astro do futebol, artistas e os meninos que sonham com uma vida de jogadores ou simplesmente enquanto trabalhadores, como é relatado por uma criança em um determinado momento do vídeo. Além disso, podemos verificar uma espécie de igualdade entre

os personagens do videoclipe. Pelo menos nos minutos da experiência estética com essa obra, a desigualdade social não implica automaticamente no enquadramento nos moradores da periferia enquanto “excluídos sociais”, mas apesar de tudo, esses lugares de onde surgem tantos raps também são lugares em que é possível sonhar com o futuro³³.

Voltando à narrativa do nosso percurso com as músicas de rap, apesar dessa perspectiva mais “engajada” na música – comum entre diversas pesquisas e inclusive pressuposta inicialmente em nosso estudo –, na medida em que prosseguimos com a nossa experiência, fomos prestando atenção em outros aspectos, que não somente um conteúdo das letras. Quanto mais conhecíamos as músicas e os vídeos, os sons e as imagens das obras de Emicida, Racionais, Sabotage, Criolo e outros artistas, novas sensações foram aflorando, inclusive uma espécie de conflito entre as perspectivas do ouvinte e do pesquisador, uma vez que aquela música com letra a princípio mais “séria” não era a que necessariamente cativava os ouvidos. Ao mesmo tempo em que líamos as perspectivas das pesquisas com um foco nas letras, a nossa atenção se voltava para outros aspectos, como a irreverência nas rimas de Sabotage no tratamento de um tema como o uso de drogas em *Cocaína* (2000), a batida marcante e a letra “indecorosa” de *Capítulo 4 Versículo 3* (1997), dos Racionais MC’s, ou então os arranjos e *samples* utilizados na regravação do álbum “*Ainda há tempo*” (2016), de Criolo³⁴.

Essa discordância entre a perspectiva de ouvinte e do pesquisador nos fez perceber que abordar o rap apenas a partir de um discurso “engajado” não condizia com o seu caráter artístico³⁵. E além disso, como lidaríamos com os elementos discursivos dissonantes, como por exemplo, as rimas de Criolo: “Cientista social, Casas Bahia e tragédia, gosta de favelado mais que Nutella” (CRIOLO, 2011), sem questionar a nossa própria pretensão em definir o que é o rap? Seria o caso de escolher as obras que estivessem de acordo com a noção da “função social” e excluir as restantes? Não é essa a perspectiva da relação entre conceito e experiência que entendemos ser adequada em nosso estudo, mas antes, trata-se de uma relação *igualitária*, em que a perspectiva conceitual não prevalece sobre a experiência estética. Com isso, foi possível partir justamente desse “conflito” entre os horizontes do pesquisador e do espectador/ouvinte, para perceber que não é preciso isolá-los, mas que a construção da nossa perspectiva de estudo passa justamente pela coadunação de ambos, conforme já expomos brevemente na *Introdução*.

³³ Nesse trecho nos inspiramos na seguinte rima de Emicida: “É o que eu digo e faço, não supponho, sou milionário do sonho” (EMICIDA, 2013).

³⁴ Ver o segundo capítulo de PASSOLD (2017, p. 55-56), para mais comentários sobre o álbum *Ainda há tempo*.

³⁵ Para mais detalhes, ver PASSOLD (2017), sobretudo o primeiro capítulo.

Com essa perspectiva, ao ouvirmos e assistirmos videoclipes, percebemos que o rap é música como outra qualquer, com peculiaridades como todo gênero musical, mas pertencente sobretudo ao universo das obras de arte musicais, poéticas, e não necessariamente ideológicas no sentido de um alinhamento com determinada narrativa histórica. Conforme aumentávamos nosso contato com os artistas e pesquisadores do rap, aumentava a percepção de uma distância entre o conceito acadêmico (do rap pelo engajamento) e a nossa experiência estética com as músicas e videoclipes (com múltiplas possibilidades interpretativas).

Ao olharmos retrospectivamente esse “conflito” entre as perspectivas do pesquisador e do ouvinte/espectador, constatamos que a nossa percepção inicial sobre o rap que posteriormente entendemos ser equivocada, foi justamente o ponto de partida da pesquisa, funcionando como uma espécie de mola propulsora para as problematizações realizadas posteriormente. Nesse caso, nos inspiramos em um trecho de Gaston Bachelard, outra inspiração teórica/filosófica de nosso estudo. Em *A intuição do instante* (2010), o autor destaca que é justamente “ao meditar” sobre “nosso erro” que “nos aproximamos da verdade” (BACHELARD, 2010, p. 47). Na medida em que líamos algumas teses e dissertações sobre o rap e experimentávamos as músicas, percebemos que a história presente nas obras não poderia ser conhecida de antemão a partir de uma ideia ou outra, mas que, por outro lado, poderíamos explorar o aspecto *polissêmico* da experiência estética com as suas múltiplas possibilidades interpretativas e realizar um debate sobre possibilidades de abordagem com o rap.

De toda forma, um trabalho de história não perde de vista o objetivo de se aproximar “verdade”, mas apenas na medida em que essa verdade não se sobreponha às verdades das próprias obras, que em última análise, podem ser atestadas pela interpretação de quaisquer outros ouvintes/espectadores. Logo, não é nosso objetivo fixar uma outra ideia sobre as produções em questão, mas, ainda com Bachelard, do seu livro: *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento* (1996), não tomamos nenhuma ideia como elemento chave para estudá-las, uma vez que “às vezes, uma ideia dominante polariza todo o espírito”, chegando “o momento em que o espírito prefere o que confirma seu saber àquilo que o contradiz, em que gosta mais de respostas do que de perguntas [...]” (BACHELARD, 1996, p. 19).

Inspiramo-nos nos trechos acima para supor que a maneira como têm procedido alguns pesquisadores – que partem de determinados conceitos para depois relacioná-los à experiência – pode resultar num distanciamento, como o que observamos entre as músicas de rap brasileiras e algumas pesquisas acadêmicas com o gênero. Além disso, quando alguns pesquisadores procuram alinhar narrativas e conceitos acadêmicos às produções artísticas, recriando aquilo

que no âmbito historiográfico se conhece por “contexto”, tal procedimento, ainda que ocorra dentro do *regime estético*³⁶, corre o risco de “calar” o próprio artista para fazê-lo falar nas palavras do pesquisador. Nesse caso, podemos interpretar como uma advertência a seguinte rima de Criolo: “Eu não preciso de óculos pra enxergar o que acontece ao meu redor” (CRIOLO, 2011). Dessa forma, buscamos seguir uma recomendação de Voigt, para o qual, “seria interessante pensar fora dos critérios associados a ‘disciplinas’ ou aos ‘saberes’ específicos para poder analisar com maior liberdade a complexidade de um evento passado” (VOIGT, 2019, p. 169), numa perspectiva de estudo mais indisciplinar.

Retomando a discussão sobre o videoclipe que iniciamos esta cena, mesmo que discordemos da ideia de autores como Silva, para o qual “o rap tem contribuído para recuperar a vida de jovens que, caso não tivessem conhecido o hip-hop, possivelmente adentrariam no mundo do crime (SILVA, 2012, p. 233), o hip-hop pode ter contribuído em alguma medida para “salvar minha vida”. De nenhuma forma questionamos a possibilidade das músicas de Emicida e de outros artistas salvarem vidas, como as estampas das camisas de Emicida e Renan Samam sugerem (Fig. 1), mas isso não significa que concordemos com o paralogismo acima.

Particularmente, a maneira como “O Hip Hop salvou minha vida” está ligada à possibilidade de experimentarmos músicas, como por exemplo, a mistura entre o funk de MC Guimê e o rap de Emicida em *País do Futebol* (2013), que resulta num ritmo contagiante e em imagens da prática do esporte em diversos cenários (Fig. 2), e *Dedo na Ferida* (2012), que contém diversos elementos, como uma citação de Belchior, trechos sampleados de *Capítulo 4 Versículo 3* (1997), dos Racionais MCs, um *beat* com o ritmo e a batida marcantes de Renan Saman, os *scratches*³⁷ de Dj Nyack, além de imagens contundentes como o sorriso de uma criança frente a tropa de choque (Fig. 1). Além disso, ao me inserir num universo de músicas por vezes sem instrumentos como guitarra, baixo e bateria, ou seja, tocadas e cantadas de uma forma diferente do que eu estava acostumado até então, a experiência com o rap e o funk contribuiu para uma expansão significativa do meu horizonte de ouvinte/espectador.

Nesse sentido, a experiência com as músicas de rap me ajudou a trilhar um caminho de *experimentação estética* no universo artístico musical que me fez reconsiderar algumas hierarquias, como entre gêneros e/ou artistas da música, entre o pesquisador acadêmico e o restante da sociedade, entre os artistas, assim como entre os conceitos discutidos nas

³⁶ Essa operação é discutida por Rancière em *Os Nomes da História* (1996). Conforme já discutimos na introdução, os historiadores buscam na “papelada dos pobres” a construção de um sujeito da história, justamente a partir dos critérios literários de igualdade e desierarquização entre a grande e a pequena narrativa, entre a vida do rei e a vida do anônimo, dando evidência a esse enquanto sujeito da história.

³⁷ A prática do DJ de “arranhar” os discos.

universidades e as ideias expostas nas músicas. Além disso, as músicas me mostraram que artistas de origens sociais diferentes da minha podem compartilhar de anseios semelhantes, “salvando-me”, no sentido de me mostrarem que o universo musical não tem limites de criação, e que o pop, o funk e qualquer estilo musical podem me proporcionar uma experiência de enriquecimento estético e de compartilhamento de experiências de vida.

A partir disso, não nos cabe mostrar a direção em que aponta o *Dedo na Ferida* de Emicida³⁸, mas se entendermos que o rap, por vezes, trata de temas incômodos, podemos pensar que a música pode ser “dedo na ferida” até mesmo de nós, pesquisadores acadêmicos, sobretudo quando optamos por analisar as músicas numa perspectiva que sobrepõe o contexto de uma “grande narrativa” sobre todas as outras possibilidades interpretativas com as mesmas. Quando ouço a rima do refrão: “Fodam-se vocês, foda-se suas leis” (EMICIDA, 2012), posso interpretá-las como uma crítica às instituições não só jurídicas, mas também acadêmicas.

Destarte, até que ponto é possível caracterizar “a poética dos rappers brasileiros”³⁹ em nossas pesquisas? Mesmo que as suas poéticas não se acomodem em nossa prática discursiva, temos muito o que aprender enquanto pesquisadores/espectadores se optarmos por explorar as múltiplas possibilidades estéticas que as suas músicas e videoclipes podem nos proporcionar.

³⁸ Fazemos alusão ao trecho de Nascimento, quando afirma que “diante de toda a caminhada de Emicida sob as luzes dos holofotes da indústria cultural, devemos nos questionar até que ponto” o seu rap “continua sendo o ‘dedo na ferida’ (NASCIMENTO, 2014, p. 154).

³⁹ É o subtítulo da tese: *Periferia com o poder da palavra: A poética dos rappers brasileiros*, de Oliveira (2016). Trata-se de um estudo de fôlego com o gênero, realizado com excelência a partir de uma quantidade significativa de fontes. Todavia, mesmo sendo um trabalho de grande relevância, questionamos a sua estimativa de alcance, uma vez que em nossa experiência estética, observamos outras possibilidades interpretativas com as poéticas dos rappers.

Além da necessidade: o “conteúdo verdadeiro” e a “ostentação”

Figura 3 - Vamos pra Gaiola (A-L)



Fonte: Kevin O Chris. *Vamos pra Gaiola*. Part. FP do Trem Bala. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=53&v=0R6zBcV9JiY>.

O ponto de partida desta cena é um debate que forjamos entre dois filósofos/artistas, um do século XIX e outro do século XXI: Hegel e Kevin o Chris. Partimos de alguns comentários sobre um trecho dos escritos do autor alemão sobre a música nos seus *Cursos de estética*, publicados em 1842, portanto, 177 anos antes do lançamento da obra do músico carioca, mas que ainda seguem com importantes implicações nas pesquisas acadêmicas atuais, em que ainda prevalecem os critérios mais ligados às letras do que aos outros elementos, como as imagens dos videoclipes e os sons das músicas⁴⁰. A partir desse debate, faremos algumas observações sobre o videoclipe e parte da letra da música de 2019, e também sobre mais alguns videoclipes. Além disso, discutiremos sobre as implicações políticas do substantivo “ostentação”, utilizado para enquadrar algumas produções artísticas, principalmente do gênero funk.

Além de alguns exemplos de pesquisas que observamos durante o nosso estudo, outro indicativo da priorização das letras das músicas nos trabalhos é o predomínio da área de Letras

⁴⁰ Em minha dissertação, analiso mais detalhadamente a predominância das letras nos estudos da música do gênero rap, especialmente no primeiro capítulo. Ver PASSOLD (2017).

dentro do campo de estudos com o rap e o funk⁴¹. Podemos associar essa perspectiva a alguns escritos de Hegel sobre a arte. No trecho abaixo, o autor discorre sobre o papel das palavras na expressão dos “conteúdos verdadeiros na arte”:

A exigência principal que tem de ser feita, no que se refere a um bom texto, consiste no fato de que o conteúdo tenha em si mesmo *consistência verdadeira*. Com algo em si mesmo raso, trivial, frio e absurdo não se pode elaborar artisticamente nada que é musicalmente válido e profundo. Mas por mais que o compositor possa torná-lo picante e temperado, de um gato assado não se faz uma empanada de lebre. Em peças meramente melódicas, sem dúvida o texto é no todo menos decisivo; todavia também elas exigem um *Conteúdo verdadeiro* das palavras (HEGEL, 2002, P. 329, grifo nosso).

Nas obras que observamos para a realização deste trabalho, partimos do pressuposto de que, ao contrário de Hegel, para o qual as palavras são os únicos elementos responsáveis pela expressão de um “conteúdo verdadeiro”, é o conjunto dos elementos, que no caso do funk de Kevin O Chris, é formado pelo ritmo 150 BPM (batidas por minuto), pelas imagens do seu videoclipe, e por outros elementos, que nos possibilitam ter acesso ao “conteúdo verdadeiro” dessa produção artística. Nesse caso, as palavras compõem esse conjunto estético em igualdade com os outros elementos, e não necessariamente a partir de sua significação, ou seja, sua função pode ser outra, como simplesmente acompanhar o ritmo e a batida da música.

Em nossa experiência com o videoclipe: *Vamos pra gaiola* (2019), de Kevin O Chris feat FP do Trem Bala, uma das características que notamos nas imagens é a relação com a letra da música, que oscila entre uma proximidade e um distanciamento. Por outro lado, os elementos sonoros guiados pelas 150 BPM desse funk brasileiro dão o ritmo e atuam como fio condutor desse conjunto estético o tempo inteiro. Outro destaque é a dança: homens – inclusive trabalhadores –, mulheres e até mesmo crianças dançam nesse videoclipe, cujas imagens seguem o ritmo proporcionado pelos sons sintetizados que compõem a música (Fig. 3).

Podemos dividir a narrativa desse videoclipe em duas partes: na primeira delas, filmada à luz do dia, foram captadas imagens triviais, começando com um cabelereiro realizando o famoso “cabelin na régua” em Kevin, seguindo com imagens captadas da Igreja e da comunidade da Penha, no Rio de Janeiro, por um drone, e com cenas de meninos dançando e

⁴¹ A predominância da área de Letras nas pesquisas com o rap e com o funk pode ser observada no Banco da Capes. A área corresponde a 23,3% do total de 133 pesquisas com o funk, seguida das áreas de Comunicação (16,5%), Sociologia (10,5%), Educação (9,8%) e Artes (6,8%). Com o rap, são 22,4% de um total de 393 pesquisas, seguido de Educação (15,8%), Sociologia (12,5%) e Comunicação (8,9%). A área de Artes corresponde a apenas 4,1% das pesquisas com o rap. Levantamento feito com base no catálogo CAPES. Ver: CAPES. *Catálogo de Teses e Dissertações*. 2016. Painel de informações quantitativas (teses e dissertações). Disponível em: <[http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/). Acesso em: 10 jun. 2020.

soltando pipa, além dos protagonistas também se movimentando e cantando a música, FP do Trem Bala inclusive com um uniforme de trabalho, provavelmente do setor de limpeza. Tudo isso é filmado ao ar livre e quando anoitece, a imagem da comunidade capturada por drone é responsável pelos cortes temporal e espacial. A partir desse momento, as imagens passam a ser basicamente de uma celebração, quando os artistas e mais algumas pessoas dançam num cenário aberto, com direito a muitas luzes, fumaça, champagne e fogos de artifício.

A utilização de imagens capturadas por drones proporciona amplas imagens do lugar, formando uma espécie de mosaico constituído pela imponente igreja localizada no alto do morro da Penha, cuja arquitetura contrasta com as outras construções do local que compõem o cenário. Contrastes como esse não passam despercebidos pelos espectadores, e é possível que se devam aos olhares de diversos indivíduos envolvidos na produção dos videoclipes, que não necessariamente os artistas que os protagonizam, como por exemplo, os responsáveis pela direção (Rômulo Menescal e Vinícius Olívo) e pela produção (K2L).

Em relação à letra da música, são repetidos alguns “chavões” das letras de funk, como “senta” ou então frases com conotação sexual mais explícitas como “Vem novinha, não se apega, toma, toma na pepeca”, ao mesmo tempo em que nada disso é encenado nas imagens, o que contribui para que as experiências somente com a música e com o videoclipe sejam relativamente diferentes para os espectadores/ouvintes desta obra. As crianças, a igreja e a comunidade da Penha são acrescentadas pelo videoclipe, assim como os passos de dança de um suposto trabalhador da limpeza urbana. Segue um trecho da letra da música, logo do seu início:

Se quer dá um rolê eu vou te apresentar o melhor baile do Rio de Janeiro
 Tu já sabe qual é, o complexo da Penha é um verdadeiro salseiro (puteiro)
 Vamos pra gaiola, que tá tudo bom
 Bigodin finin, cabelin' na régua, ela olhou pra mim eu olhei pra ela
 Eu falei assim, então vem com o Kevin o Chris
 Senta, senta, senta, senta, senta, senta (Ai droga)
 (KEVIN, 2019)

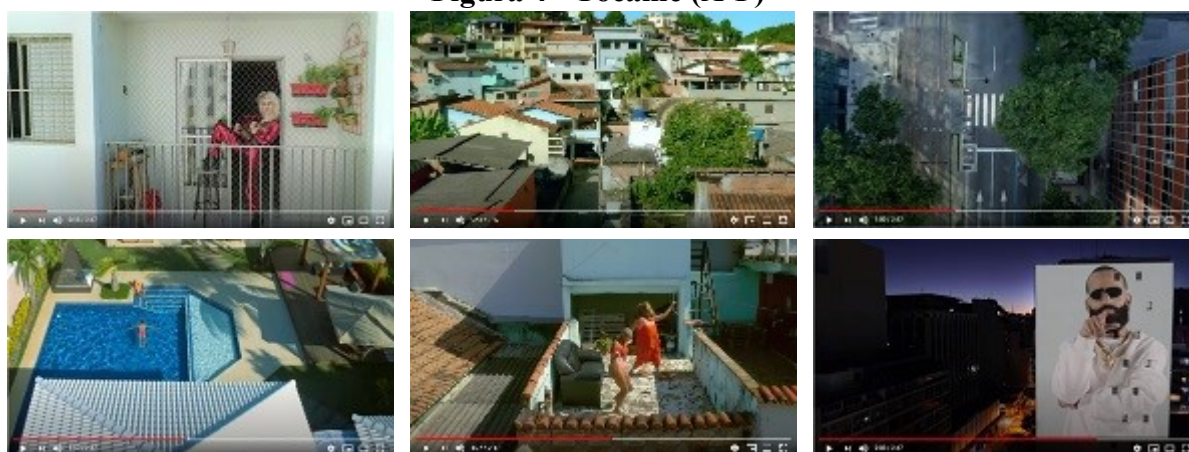
Podemos fazer a seguinte interpretação desse conjunto estético composto por sons e imagens em movimento: *trata-se de uma narrativa centrada no momento de descanso/lazer de qualquer trabalhador*. Depois de uma semana de trabalho, uma ida ao barbeiro para dar uma arrumada no visual e curtir um baile funk com amigos, flertes, bebidas e muita dança. Momentos como o de uma criança soltando pipa em sua folga da escola, e as imagens da comunidade, também mostram uma perspectiva não tanto por uma narrativa específica, uma vez que não possuem relação nem com a letra, nem com o restante das imagens da obra, mas

simplesmente expõem alguns momentos triviais da vida na periferia (Fig. 3). A partir de algumas dessas ocasiões podemos inferir que as crianças e os trabalhadores não estão em busca de suprir suas necessidades básicas, mas se voltam à diversão, às brincadeiras, à dança ou então a um corte de cabelo bacana para o baile funk.

Independentemente das motivações do diretor, produtor, do artista e dos outros personagens envolvidos, partimos da prerrogativa da liberdade interpretativa para, a partir das imagens que ficaram registradas nessa versão final, dos elementos sonoros como a batida marcante desse funk, que tem o poder de nos estimular a dançar ou movimentar de alguma forma os nossos corpos, tecermos os comentários referentes a nossa experiência estética.

Um videoclipe que também pode ser interpretado como um exemplo da perspectiva *além das necessidades básicas* e por um distanciamento entre as letras as imagens, é o videoclipe de *Tócame* (2020), de Anitta, com participação da dupla de *reggaeton* porto-riquenha, Arcangel & De La Ghetto. Gravado em 2020, no período do isolamento social devido à pandemia do Novo Corona Vírus, a gravação desse vídeo utilizou predominantemente imagens captadas por drones de diversos lugares, desde a favela, alguns apartamentos e também da própria casa da artista no Rio de Janeiro. Ao invés da representação imagética de trechos da letra da música, como o refrão: “*tócame tócame tócame tócame aqui*” (ANITTA, 2020), na maior parte do tempo as cenas mostram as pessoas “isoladas” em suas casas, projeções dos artistas nos prédios e as avenidas esvaziadas de pedestres e veículos (Fig. 4).

Figura 4 - Tócame (A-F)

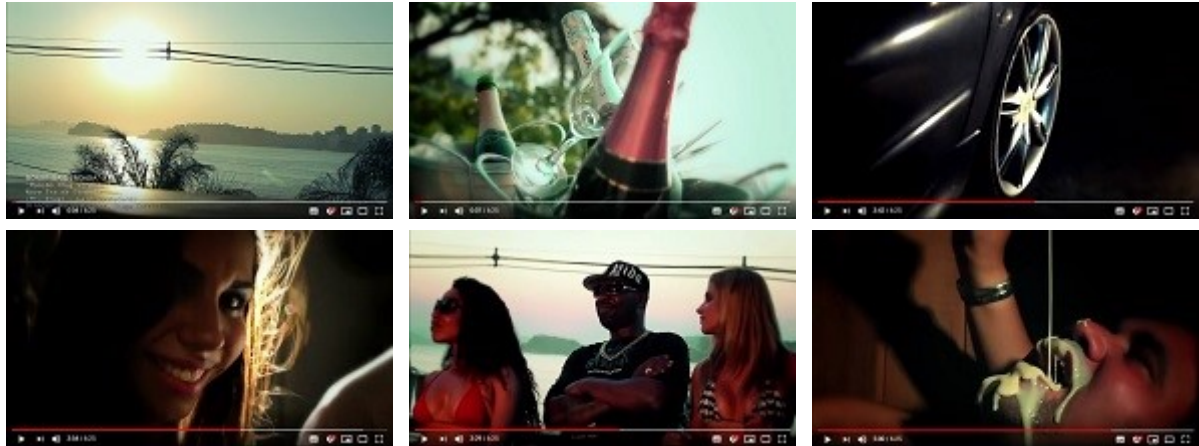


Fonte: Anitta feat Arcangel & De La Ghetto, *Tócame*, 2020. Videoclipe. Disponível em: <<https://youtu.be/xdHo7oLRjF8>>.

Enquanto a letra e o ritmo da música na linha do *reggaeton* parecem remeter à dança e à sensualidade, as circunstâncias adversas do período de gravação desse videoclipe resultaram

em uma perspectiva diferente, que podemos interpretar até mesmo como uma espécie de “campanha” em prol do isolamento social, mas sem perder de vista o seu objetivo principal que é divertir o espectador. Em outras palavras: o videoclipe pode nos passar uma ideia de que, mesmo nos momentos de crise, as práticas além das necessidades básicas também podem ser importantes, como ouvir música, dançar e se divertir.

Figura 5 - Mansão Thug Stronda (A-F)



Fonte: Bonde da Stronda, *Mansão Thug Stronda*, Feat Mr. Catra 2013. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8BZU1vNLXX0>>.

Muito antes dessa experiência do isolamento social, em 2013, com o videoclipe do Bonde da Stronda e Mr. Catra, *Mansão Thug Stronda* (2013), já era possível observar esse aspecto *além da necessidade*. Nessa obra, as palavras e as imagens do videoclipe parecem se relacionar de uma forma mais próxima que em *Vamos pra gaiola* (2019) e *Tócame* (2020). Trechos como: “Minha mansão sempre estará lotada de mulheres belas”, “banheira de hidromassagem com as mina passando nua”, “as loucuras rolando direto, dia após dia”, “lanço o Peugeotzin na pista, completamente tunado, aro 16, altura e roda TSW”, “falando ideia louca que a gente nunca esquece, revezando beatbox, rimando do que acontece” (STRONDA, 2013), são ouvidos ao mesmo tempo em que as imagens mostram mulheres, bebidas, piscina, carros, festa, e até um indivíduo ostentando um “leite moça” (Fig. 5). Por esses elementos que identificamos no conjunto estético formado pelas letras, imagens e sons, além da participação de Mr. Catra no refrão, essa obra poderia ser prontamente enquadrada no subgênero “funk ostentação”, mas ao ouvirmos a extensa letra rimada da música sob um ritmo cadenciado e marcado por uma melodia suave, a identificamos mais pelo gênero rap.

Nesse caso, supomos que as atribuições comuns aos gêneros rap e funk se confundem. Enquanto com funk de Kevin O Chris foi possível interpretar uma narrativa mais alinhada a

uma ideia de música com um suposto conteúdo de cunho social – vide o trabalhador, as crianças, e as imagens da periferia –, com rap *Mansão Thug Stronda* verificamos um tema mais alinhado a uma ideia de superficialidade. Isso significa que os conceitos atribuídos por alguns pesquisadores – ao rap enquanto “social” e ao funk pelos elementos mais “triviais” – podem não corresponder a todo o conjunto de produções artísticas relativas aos respectivos gêneros. Micael Herschman, por exemplo, autor pioneiro nas pesquisas com o rap e o funk, no livro “*O funk e o hip-hop invadem a cena*” (2005), apesar de apontar as semelhanças entre os dois gêneros, quanto aos seus conteúdos, não abre mão de distingui-los. Para o autor:

[...] enquanto o funk produz eventualmente alguma crítica social permeada pelo bom humor e a ironia, as músicas produzidas pelo hip-hop são quase sempre marcadas pelo tom de protesto, politicamente mais engajadas, dramáticas e agressivas, explicitando uma indignação não necessariamente presente no funk (HERSCHMAN, 2005, p. 200).

É evidente que muita coisa mudou no universo artístico musical desde o ano 2000, quando Herschman fez a observação acima, mas para alguns pesquisadores essa dicotomia continua válida⁴². Por outro lado, é possível perceber diversos exemplos destoantes⁴³, como as frequentes parcerias entre artistas que se identificam nesses gêneros musicais. Somente em nosso breve estudo temos diversos exemplos, como a parceria entre MC Guimê e Emicida em *Pais do Futebol* (2014), Anitta, Ludmilla e o norte-americano Snoop Dog em *Onda Diferente* (2019), Filipe Ret e Kevin o Chris em *Dentro de você* (2020) e MC Cabelinho e Filipe Ret em *Favela* (2019).

Antes de defendermos uma ideia de que o funk e o rap se confundem, nosso questionamento gira em torno de ideias hegemônicas – como a que indica a prevalência de um rap comprometido com a crítica social. As letras mais extensas do rap, o ritmo mais acelerado e dançante do funk, são características marcantes dos respectivos estilos musicais, mas isso não significa que não existam outras maneiras de fazer músicas identificadas nesses mesmos gêneros, uma vez que o seu próprio surgimento é resultado de uma amálgama de diversas outras produções do universo musical e artístico em geral⁴⁴.

De qualquer maneira, não é nosso objetivo enquadrar de modo estrito as obras que estudamos, por exemplo, com Hegel, entre “conteúdo verdadeiro” ou “trivial”, mas trata-se de

⁴² É o caso de Oliveira que identifica inclusive uma “tensão” (OLIVEIRA, 2011, p. 34), entre o rap e o funk.

⁴³ Por exemplo, em *Rap e funk: a busca por voz e visibilidade*, Figueiredo (2017) estuda os dois gêneros como manifestações culturais urbanas de igual relevância na busca por voz e visibilidade dos envolvidos.

⁴⁴ Na cena *Músicas alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades*, do segundo capítulo, falaremos mais sobre esse aspecto.

mostrar que todos esses personagens participam do mesmo regime de expressão, cujo tempo é também o tempo da história. Kevin O Chris, Mr. Catra, Bonde da Stronda, Anitta e o longínquo Hegel, participam em alguma medida desse tempo em que o conteúdo “trivial” pode ser interpretado como tão verdadeiro – ou até mais – que o conteúdo pretensamente “sério”.

Nessa perspectiva, um livro que nos inspiramos é *Figuras da história*⁴⁵ (2012e), de Rancière, que ao discorrer sobre a história nova, lembra que essa história

‘do tempo da história’ só assegura o seu discurso ao preço da transformação incessante do monumento em documento e do documento em monumento. Isto é, só faz o seu discurso pela poética romântica que opera a constante conversão do significante em insignificante e do insignificante em significante. (RANCIÈRE, 2012e, p. 27, tradução nossa).

É nesse sentido que tanto as produções musicais e visuais de Kevin O Chris, do Bonde do Stronda e de Anitta, quanto os escritos de Hegel, se assemelham. Falar das “verdades” do espírito, das materialidades e emoções humanas é falar a partir do mesmo regime da racionalidade democrática, do tempo da história que é incessantemente contada sem um ponto final. Se fosse esse o caso, sequer haveria a necessidade dos historiadores de ofício, uma vez que a “verdade” se imporia de antemão.

A história “além da necessidade” que interpretamos nas obras acima, não é guiada por uma necessidade histórica determinada, como por exemplo, alinhada a uma “grande narrativa”, que implicaria na necessidade de combater um processo que supostamente alienaria as pessoas da realidade, uma vez que estas estariam apenas consumindo obras que não proporcionariam momentos de reflexão sobre como superar a dominação a qual estariam sujeitas.

Nessa medida, o trabalho de Rancière contribui para colocarmos “nossos objetos e formas intelectuais numa perspectiva histórica, em vez de oferecer vereditos baseados em posições *a priori*”, como seria o caso da oposição entre dominados e dominantes. O que temos, com isso, não é uma “fórmula para o futuro”, mas, com as produções artísticas que mostramos e que trouxemos para o debate, nos esforçamos para “descrever um mundo aberto às possibilidades e capacidades de todos [...]”. Além disso, “quanto aos projetos revolucionários”, nos distinguimos “tanto daqueles que pensam que possuem a fórmula correta para as futuras revoluções” como “daqueles que dizem que qualquer projeto de transformação igualitária do mundo está condenado ao terror totalitário” (RANCIÈRE, 2008, P. 2, tradução nossa). Em nossa perspectiva, estamos abertos às diversas possibilidades de transformação da realidade,

⁴⁵ Tradução nossa de *Figures de l'histoire* (2012).

sobretudo as que identificamos em nossa experiência estética com músicas e videoclipes de diversos gêneros musicais.

A partir dos videoclipes que observamos e dos escritos de Herschman, Hegel e Rancière, problematizamos algumas das atribuições comumente associadas aos gêneros do funk e do rap, como o senso comum que atribui ao primeiro o caráter da “ostentação” e ao segundo o do “engajamento”. Entendemos ainda que essa associação lembra a dicotomia proposta no estudo pioneiro de Contier, na medida em que para pensar sobre a música, o autor entende que essa “pode corresponder ao *conceito de inteligência* ou correlacionar-se com a *ideia de embriaguez* e de *entorpecimento* do indivíduo” (CONTIER, 1988, p. 549, grifos nossos).

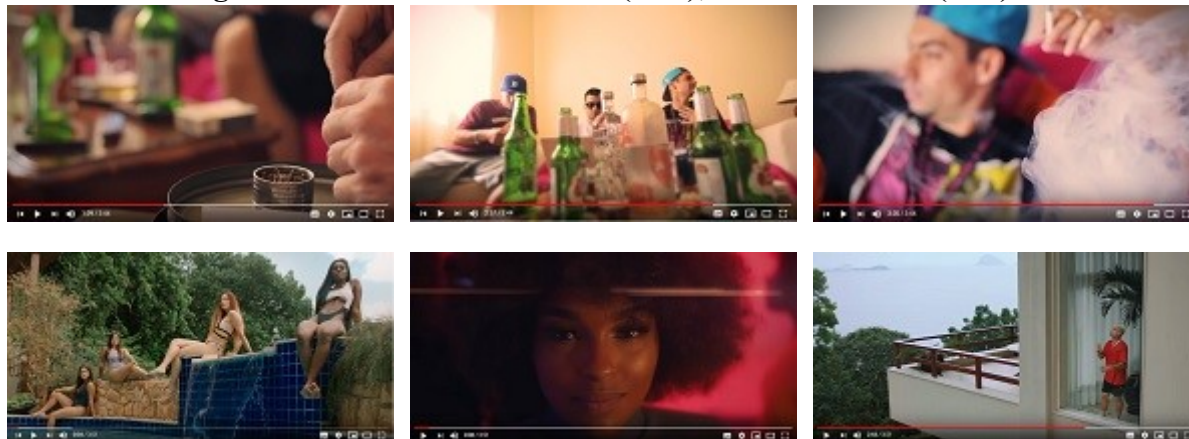
Dessa forma, ao questionarmos o caráter pejorativo do termo “ostentação”, supomos que seja possível interpretar o seu significado por uma perspectiva política, uma vez que as músicas atribuídas ao termo podem ser observadas como exemplos de momentos em que os corpos falam de *fora dos seus lugares na organização da sociedade*, ou seja, quando não se sabe mais distinguir entre o “favelado” e o “playboy”. Esses corpos causam um dissenso na organização da sociedade em que cada deveria estar no seu lugar, como na *República* de Platão (2014). São corpos “voltados para outra coisa além da exploração” (RANCIÈRE, 1988, p. 32), se pensarmos na esteira de Rancière no seu estudo sobre os escritos de alguns proletários do século XIX.

Afinal, contrariando Hegel e os pesquisadores que pressupõem na música um conteúdo “verdadeiro” a partir exclusivamente da poética constituída pela palavra escrita, numa espécie de *comunidade semiótica*⁴⁶, entendemos que os videoclipes de maneira geral, podem ser compreendidos a partir de sua expressividade formada pelo conjunto entre imagens, letras e sons, sem que nenhum dos elementos prevaleça necessariamente sobre os outros. Nesse caso, a partir do pressuposto de uma *comunidade estética*, o ritmo, as batidas, a melodia e as imagens em movimento podem perfeitamente fornecer o “conteúdo verdadeiro” de uma produção artística musical. Tomando de empréstimo a metáfora hegeliana citada anteriormente, não precisamos recorrer ao ilusionismo para supormos que “de um gato assado” seja perfeitamente possível surgir “uma empanada de lebre”.

⁴⁶ Por exemplo, é a perspectiva de Figueiredo (2017), que a partir dos estudos realizados pelo círculo dialógico de Mikhail Bakhtin, compreende que os sujeitos do rap e do funk constituem signos ideológicos que formam uma “comunidade semiótica” (FIGUEIREDO, 2017, p. 36).

Pensamento social entre rimas, melodias e imagens de Filipe Ret

Figura 6 - Neurótico de Guerra (A-C); Dentro de Você (D-F)



Fonte: Filipe Ret, *Neurótico de guerra*, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OBt21_24zqU. Filipe Ret ft. Kevin O Chris, *Dentro de você*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ru3TIGmZEE0>. Videoclipes.

As músicas que compartilharemos parte de nossa experiência estética nesta cena são de um artista que se identifica com o rap, embora diversos elementos de suas obras possam ser associados a outros gêneros, como o funk. Partimos de um conjunto de obras de Filipe Ret para discutirmos sobre *o pensamento social entre rimas, melodias e imagens* das seguintes produções artísticas: *Invicto* (2015) e *Isso que é vida* (2015), faixas do álbum *Revel* (2015), e *Gonê* (2018) e *Santo Forte* (2018), do seu álbum seguinte, *Audaz* (2018). Todas essas obras foram realizadas em um intervalo de 8 anos, entre o lançamento do videoclipe *Neurótico de guerra* (2012), um dos primeiros do artista, e *Dentro de você* (2020), lançado em 2020 (Fig. 6).

Entre as diversas teses e dissertações em que o gênero do rap é estudado, nenhuma das obras de Filipe Ret parece ter sido abordada até momento. Podemos fazer algumas suposições sobre a razão disso. Seria simplesmente um acaso, ou devido as obras do artista não serem identificadas pelo critério da “função social”, uma vez que contém elementos que podem ser associados ao aspecto da “ostentação”, que por exemplo, para Laignier, que estuda o funk, é caracterizado por um “discurso contido nas letras”, que supostamente exaltariam “o consumismo, a ostentação de símbolos de riqueza e o materialismo superficial típico do capitalismo contemporâneo” (LAIGNIER, 2013, p. 353)? Deixando de lado o acaso, não faltam elementos em seus videoclipes que o aproximem da definição acima, como o seu rap marcado mais pelas melodias do que por um conteúdo social nas letras e pela exposição de mulheres, roupas de marca, joias, e também as referências a bebidas e entorpecentes em seus videoclipes.

Diante disso, um videoclipe em que observamos imagens e versos em que um artista supostamente “ostente” o consumo e a riqueza material pode também conter um pensamento sobre o social/coletivo? Supomos que sim, uma vez que entendemos que esse pensamento pode estar, *a priori*, em qualquer lugar. Conforme sugestão de Rancière, publicada em *O inconsciente estético* (2009):

[...] Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (RANCIERE, 2009, p. 36-37).

Em nossa perspectiva com os objetos estudados, não cabe avaliar o grau de importância de cada um dos elementos que observamos, mas conforme já comentávamos nas cenas anteriores, entre os elementos que compõem as obras, “tudo está em pé de igualdade”, como é o caso das produções artísticas de Filipe Ret.

Entre as diversas obras do artista, cuja experiência estética de algumas compartilhamos, existem diversas possibilidades interpretativas. Fazemos algumas observações sobre as faixas do álbum *Revel* (2015): *Invicto* (prod. MãoLee e Duani) (2015) e *Isso que é vida* (prod. Reeo Mix e MãoLee) (2015) que parecem ponderar sobre temáticas diversas da “ostentação”, como o ímpeto do artista, suas conquistas materiais e outros sentimentos pessoais relacionados a sua ascensão social através do sucesso alcançado no universo artístico musical. Segue algumas rimas de *Invicto*:

Eu vejo um futuro, lindo. Vamo reinar, vamo vencer. Agora tudo tá fluindo.
 Tô com o du bom pra queimar e o melhor pra beber. Hoje vou chegar
 oferecendo um gole. Ela tá me dando mole e vai entrar na dança. Já tô na
 esperança de um novo dia. Quem diria a alegria é a melhor vingança. Audaz,
 revel, vivaz. Dançando com o caos, namorando com a paz. Audaz, revel,
 vivaz. Dançando com o caos, namorando com a paz. Vivo depressa em outro
 nível. Só o impossível me interessa. Sigo invicto, meu amor. Sigo invicto
 (FILIPE, 2015).

Nas rimas de *Isso que é vida*, Filipe também opta por compartilhar um pouco de suas experiências e sentimentos mundanos:

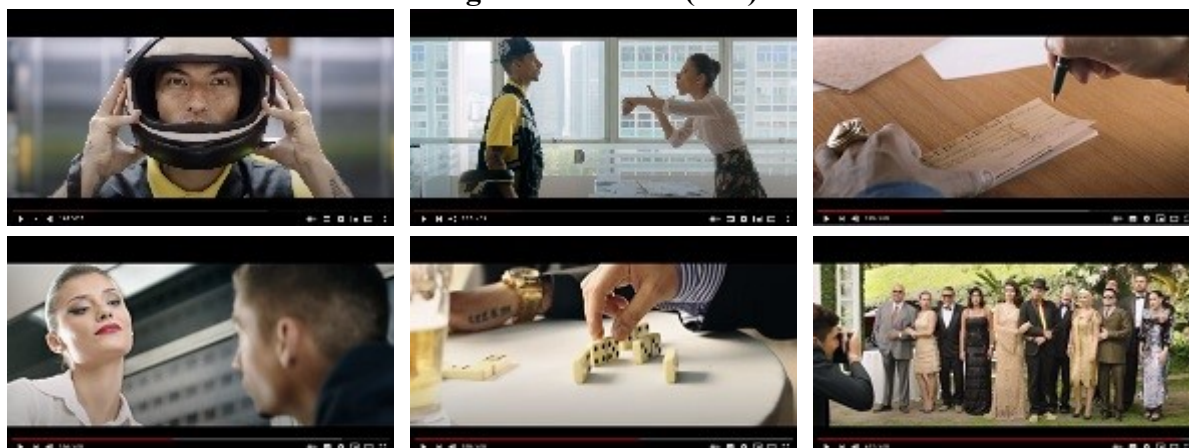
Representando o novo, onde será eu sou, com o que tiver eu vou compor.
 Meu valor é o suor, ter a melhor chuteira não te faz o melhor jogador.
 Desiludido, as vezes pirado, mas quem tá perdido é mais procurado. Dei o

papo, tô ligado enfim, ninguém inveja o ruim, ninguém odeia o fraco. Um verde do veneno e assim tá melhor, o mundo é pequeno, minha ambição é maior. Rodeado de mulheres, excessos, as vezes quero ter compaixão, mas não nasci pra ter dó [...]. Eles perdem falando o que pensam e eu ganho dizendo o que eu sinto [...]. Acima das nuvens, o céu tá sempre aberto, sempre aberto, acima das nuvens [...] (FILIPE, 2015).

Como podemos observar pelas letras acima, os temas variam entre a caminhada do artista, a sua ambição por sucesso e alguns prazeres mundanos, como por exemplo, um “du bom pra queimar”, “um verde do veneno” frequentemente lembrado nas letras do *rapper* carioca.

Em relação ao videoclipe de *Invicto* (2015), é possível identificar uma narrativa que perpassa duas histórias: de um lado, um trabalhador (motoboy), e do outro um suposto empresário vestido de terno e gravata. Filipe atua ao mesmo tempo como o motoboy e como o “bacana”, inclusive contracenando com a mesma secretária, que “dá de dedo” no motoboy e parece mais receptiva com o empresário. Após esse início em que atua em dois papéis, Filipe passa a atuar apenas de terno e gravata. Na metade final é encenada uma festa em que se destaca o contraste entre os elementos informais (o dominó, o copo de cerveja de boteco), com elementos mais formais (as roupas, o cenário, a fotografia no final) (Fig. 7). Não temos certeza das intenções dos envolvidos nessa produção, mas interpretamos como uma obra autobiográfica em que Filipe compartilha um pouco dos seus sentimentos, sobretudo da ambição que o acompanha desde antes de se tornar conhecido. De toda forma, em nossa experiência estética, podemos associar essa obra a uma perspectiva política (a formalidade *versus* a informalidade), e até mesmo de crítica social (as formas distintas com que o motoboy e o empresário são tratados pela secretária), mesmo que diversos elementos da narrativa desse videoclipe de rap possa ser associada pelo substantivo “ostentação”, normalmente associado aos artistas do funk.

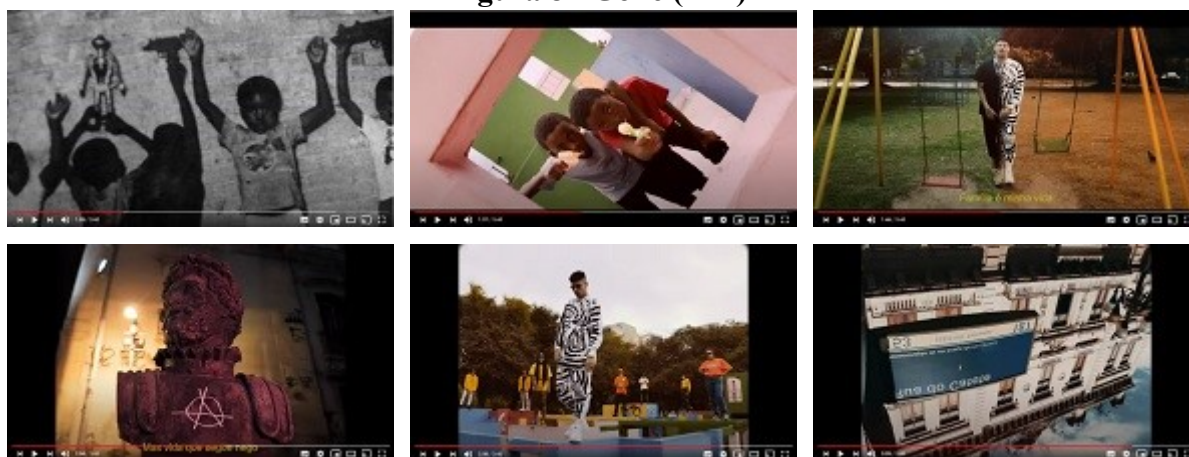
Figura 7 - Invicto (A-F)



Fonte: Filipe Ret, *Invicto*. Videoclipe. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/cw4oJ27GzBg>.

Os dois videoclipes do álbum *Audaz*, de 2018, que faremos alguns comentários nesta cena, foram realizados em torno de temáticas diferentes das obras que observamos do álbum anterior, *Revel*. Por exemplo, logo no início de *Gonê* (2018) (prod. Dallass e Mãolee), percebemos essa diferença. Antes do videoclipe começar, somos avisados sobre a linguagem utilizada, “A Gualín do TTK”, que “é uma linguagem própria do bairro do Catete, Rio de Janeiro”, em que as sílabas são faladas fora de ordem, o que torna a sua “pronúncia incompreensível”. Segundo o vídeo, “A língua foi criada em meados dos anos 60, com o intuito de driblar as censuras da ditadura”, mas atualmente ainda é mantida no bairro, “com fins semelhantes” (FILIPE, 2018).

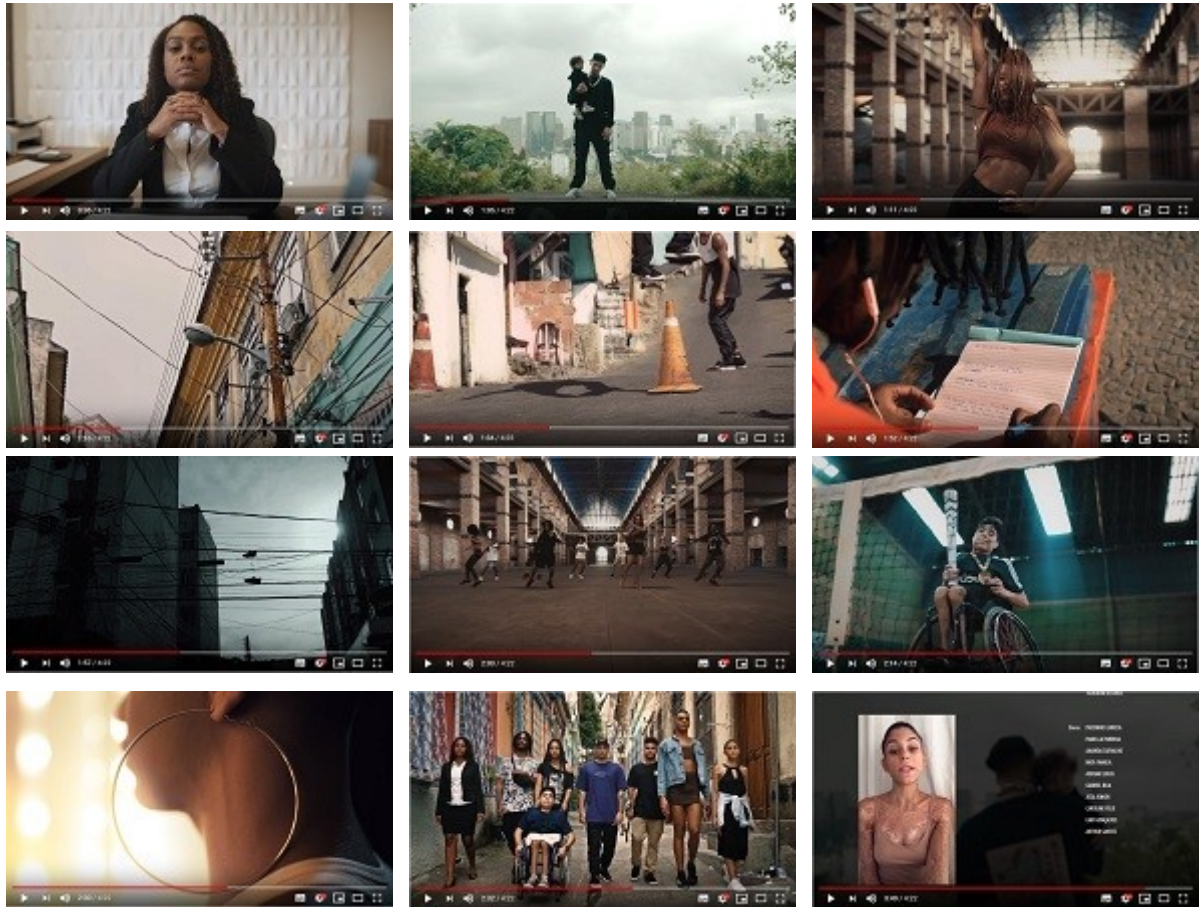
Figura 8 - Gonê (D-F)



Fonte: Filipe Ret, *Gonê*, 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qI6FE-9n2c0>.

Além de ser cantado na linguagem peculiar do lugar em que Filipe Ret viveu, remetendo ao tema da resistência perante a censura, o videoclipe de *Gonê*, ou então, *Nêgo*, possui cenas também em um tom de crítica social, vide as imagens das crianças entre armas reais e de brinquedo, o busto “vandalizado”, as imagens ao contrário, e as cenas em duplicidade, que parecem remeter aos paradoxos da sociedade. Destaque também para alguns figurinos diferentes que Ret vestiu para a gravação desse videoclipe (Fig. 8). Um outro aspecto que destacamos é a presença de legendas, que ajudam o espectador a acompanhar as frases confusas cantadas por Filipe, como por exemplo, os versos “Sinto que o Theo nasceu no mundo errado”, “O mundo tá louco”, “Mas vida que segue nêgo” (FILIPE, 2018), que também contribuem para compreendemos essa obra a partir de um tom narrativo de crítica social.

Figura 9 - Santo Forte (A-L)



Fonte: Filipe Ret, *Santo Forte*, 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nd0Ts414Ak>.

É também numa perspectiva social, nesse caso possivelmente a da inclusão, que observamos o videoclipe da música *Santo Forte* (2018) (prod. Rick Beatz, Dallass e Mãolee), também do álbum *Audaz*. Nessa obra o artista optou por mostrar algumas histórias de “estrelas” de um universo diferente do musical: o de pessoas a princípio mais “desconhecidas”. No decorrer das imagens desse videoclipe, sete pessoas são as protagonistas: um atleta paraolímpico, um gari escritor, uma advogada, uma ativista contra a violência contra a mulher, um skatista líder de um coletivo, uma dançarina e uma *Drag Queen* (Fig. 9). Nos créditos finais, são mostrados relatos de alguns desses personagens para os espectadores que se interessarem em conhecer um pouco mais de quem são os “anônimos” que estrelam essa produção dirigida por Gabriel Camacho, que também assina a direção de *Dentro de você* (2020) e *Gonê* (2015).

“Um novo líder, nasceu um novo líder”, canta Filipe logo no início, numa provável referência ao antigo samba de Leci Brandão, *Zé do Caroço* (1985), lançado em 1978, e com versões gravadas por artistas de diversos gêneros, entre eles o grupo de pagode Revelação; Seu Jorge, cujos trabalhos permeiam gêneros como o samba, MPB, *soul*, *R&B*, etc.; a banda de *rock*

Canto Cego; e até mesmo uma versão no gênero da música eletrônica, gravada pela dupla Jetlag e cantada pela artista do pop/funk Anitta⁴⁷. Segue mais um trecho da letra de *Santo Forte*:

A caneta de um safado do governo mata mais que um fuzil,
podem filmar, televisionar, mas isso não muda nada no Rio,
parem, parem, parem, parem de ser hipócritas,
O verdadeiro inimigo usa terno e gravata e sempre mentiu,
nós somos o que somos, o fumo desestressa,
sem pressa, sem plano, sem dono (FILIPE, 2018).

Em nossa interpretação, é possível identificar temáticas bem diferentes no conjunto estético das obras de Filipe Ret do álbum *Audaz*, de 2018: crítica social, inclusão, e também o tema da “ostentação”. Mesmo que esses videoclipes, pareçam diferentes dos videoclipes de *Revel*, de 2015, não verificamos uma transformação na postura de Filipe, supostamente mais atenta às questões sociais. Conforme pode ser observado nos videoclipes que iniciam esta cena: *Neurótico de guerra*, de 2012, e *Dentro de você*, de 2020 (Fig. 6), esse último, fruto de uma pareceria com o artista do gênero funk, Kevin O Chris, é possível perceber que o artista não abre mão da ostentação em suas produções artísticas. Por outro lado, nosso objetivo é problematizar alguns critérios utilizados para a abordagem acadêmica com a música, e sobretudo mostrar que existem múltiplas possibilidades interpretativas a partir da experiência estética com um artista.

Ao comentarmos sobre as rimas, as melodias e algumas temáticas que interpretamos dos videoclipes de Filipe Ret, também não temos a pretensão de destrinçar a sua obra e denunciar o seu esquecimento perante a academia, mas nosso objetivo é mostrar um pouco do que o artista desenvolve na sua caminhada artística, que pode ser compreendido enquanto um *pensamento social* singular, portanto, não alinhado necessariamente a uma ideia de rap mais comum em alguns estudos acadêmicos. Além disso, esse pensamento pode ser interpretado não apenas a partir de suas letras, mas também pelo ritmo, rimas, imagens dos videoclipes, ou mesmo pelas melodias – elemento comum nos arranjos de suas músicas. Nesse sentido, nos inspiramos em Rancière, como no trecho a seguir em que o autor traz a sua definição de estética:

[...] Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico

⁴⁷ Ver WIKIPÉDIA. *A enciclopédia livre*. Artigo: *Zé do Caroco*. 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_do_Car%C3%A7o>. Acesso em: 25 ago. 2020.

específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

A propósito, como a jornada artística de Filipe não é objeto de estudos nas universidades brasileiras, só foi possível conhecermos as “coisas” da sua arte a partir de meios como a plataforma do *YouTube* e do *Spotify*, por onde tivemos contato com a *sonoridade* de suas músicas, fruto da criatividade de Filipe e de diversos outros envolvidos, como os produtores e diretores, entre outros profissionais, que inclusive costumam ser divulgados em conjunto com o nome da música e do próprio artista, ou então na descrição dos seus vídeos na plataforma do *YouTube*. Supomos que esse aspecto formal esteja ligado a importância que a sonoridade e os vídeos têm em sua carreira artística. Suas músicas possuem um estilo sonoro característico, cujo *flow* resulta de uma combinação entre rimas, refrões e melodias, que identificamos como uma espécie de fio condutor nas obras que experimentamos. Ainda que expomos nessas páginas trechos das letras do artista e algumas imagens dos seus vídeos, o que chamou mais a atenção de suas obras foi justamente aquilo que não cabe nessas páginas: *os sons*, que são negligenciados na maioria das pesquisas com o rap que observamos⁴⁸.

A partir de um interesse sonoro fomos levados a conhecer os outros aspectos das suas produções artísticas, como as letras e as imagens dos vídeos, que entre as imagens, rimas e sons, expõem o seu *pensamento social*. A partir disso pudemos conhecer um pouco da sua história, mas também de um coletivo que fez suas obras acontecerem, constituído por diretores, produtores, diretores, fotógrafos e os “anônimos” que participaram das gravações. Nessa medida, o que depreendemos das produções artísticas não resulta apenas do artista protagonista, mas do trabalho de um extenso grupo de profissionais.

Quando Filipe Ret rima: “Eles perdem falando o que pensam e eu ganho dizendo o que eu sinto” (FILIPE, 2015), podemos interpretar uma crítica ao pensamento social mais tradicional, em contrapartida à sua perspectiva mais “visceral”. Em última análise, uma rima pode ser “apenas” uma rima, posta de tal forma em prol do *flow*, e não da sua significação. De toda forma, não entendemos o pensamento social na arte como contrário ao pensamento produzido por outros meios, como o acadêmico, mas pressupomos que não há uma hierarquia entre uns e de outros, uma vez que a fala com sentido é prerrogativa de qualquer indivíduo.

Com o compartilhamento de nossa breve experiência estética com um conjunto de obras de Filipe Ret, esperamos ter mostrado que o enquadramento desse e de qualquer outro artista,

⁴⁸ Ver PASSOLD (2017), para mais detalhes sobre a perspectiva de algumas pesquisas.

a priori, a partir de conceitos, não é o único caminho para o estudo acadêmico com produções artísticas. Dessa forma, antes de pensar em enquadrá-lo, por exemplo, a partir de uma característica como a “ostentação”, é possível explorar justamente a forma como o artista “ostenta suas contradições”⁴⁹, de forma que a experiência estética com suas obras pode contribuir para pensarmos sobre alguns dos paradoxos e desafios da vida em sociedade.

Terminamos esta cena com um trecho do *Mestre Ignorante* (2013a), de Rancière, que resume o que tentamos expor nessas páginas sobre as possibilidades de se expressar numa obra, pensamentos sobre a *sociedade*:

Resta que o pensamento deve se dizer, se manifestar por obras, se comunicar a outros seres pensantes. Ele deve fazê-lo através de línguas de significações arbitrárias. Mas nada justifica que se veja nisso um obstáculo para a comunicação. Somente os preguiçosos tremariam frente à ideia desse arbitrário, vendo-o como o túmulo da razão. Ao contrário, é porque não há código dado pela divindade, língua da língua, que a inteligência humana emprega toda a sua arte em se fazer entender e em entender o que a inteligência vizinha lhe significa. O pensamento não se diz em *verdade*, ele se exprime em *veracidade* (RANCIÈRE, 2013a, p. 93, grifo do autor).

O pensamento registrado nas obras de arte está disponível para qualquer outra pessoa “que fará, para si, um outro relato, uma outra tradução”, mas “com uma única condição: a vontade de comunicar, a vontade de *adivinhar* o que o outro pensou e que nada, afora seu relato, garante, que nenhum dicionário universal explica como deve ser entendido”. Nessa trama, “nesse esforço comum”, é que faz sentido a seguinte definição do ser humano, “como *uma vontade servida por uma inteligência*” (RANCIÈRE, 2013a, p. 93, grifo do autor).

Portanto, independentemente dos temas que interpretamos em nossa experiência estética com uma seleção de músicas e videoclipes de Filipe Ret, trata-se de pressupô-las enquanto pensamentos comunicados de seres pensantes destinados a outros seres pensantes. Inspiramo-nos no *mestre ignorante* para pensarmos a arte como a comunicação das vontades servidas por inteligências, tanto da parte dos envolvidos em sua criação, quanto dos seus ouvintes e espectadores. Seja por temas frívolos ou mais “sérios”, compreendemos a arte como uma espécie de jogo em que as inteligências se reconhecem e contribuem para a formação de um sentido comunitário estético⁵⁰.

⁴⁹ Citamos a seguinte rima de *Invicto* (2015): “Sou mais um réu, réu; Da pista querendo conquistar multidões, bebendo, fumando, rindo, ostento minhas contradições”.

⁵⁰ Esse “sentido comunitário estético” é inspirado em Kant, e passa sobretudo pela relação que Rancière estabeleceu com o filósofo. No parágrafo 38 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant deduz dos juízos de gosto, que o elemento da razão que torna possível a comunicabilidade e universalidade do juízo estético é a

Entre a crítica acadêmica e a experiência estética com Anitta

Enquanto na cena anterior observamos um artista que até o momento não foi abordado na universidade, esta cena é sobre uma artista que já foi objeto de estudos em alguns trabalhos, embora quase que exclusivamente a partir de uma perspectiva deveras crítica, tanto em relação a qualidade de suas obras quanto a sua postura diante do mercado de bens culturais. Trata-se de Larissa de Macedo Machado – a Anitta –, mais especificamente sobre a relação entre a nossa experiência estética com algumas de suas obras e alguns desses estudos realizados sobre a mesma no âmbito acadêmico.

Nesta cena mostraremos de forma mais aprofundada alguns exemplos de abordagens com a artista supostamente identificada “do outro lado da moeda” do modelo de estudo que observamos em alguns trabalhos, e na parte final do texto, assim como nas cenas subsequentes, nos dedicaremos principalmente ao compartilhamento de aspectos relacionados à nossa experiência estética, assim como da perspectiva de abordagem com as produções artísticas que propomos em nosso estudo. Começamos com algumas observações sobre um trabalho que toma a artista como o seu principal objeto de estudo: *Dependência midiática como ferramenta de pesquisa e processo comunicacional: O caso Anitta* (2016), de Amanda Bueno.

A análise realizada por Bueno (2016) parte da constatação de uma contradição na performance da artista, e a partir disso realiza uma discussão sobre o seu papel nos meios de comunicação, problematizando esse universo a partir da ideia de que há uma relação de dependência dessa com a mídia. Chama a atenção o caráter inquisitivo com que a autora aborda essa relação, e como o próprio título do trabalho indica, antes de termos contato com o corpo da pesquisa, já sabemos que se trata de um caso de *dependência*, e não de *autonomia*.

Pelo menos duas premissas são utilizadas pela autora em sua interpretação. A primeira é sobre o poder, de um lado, do pesquisador acadêmico em mostrar aquilo que os outros não veriam sem a sua ajuda, nesse caso o funk, “corrente de expressão de um povo”, e a segunda, da artista que, com sua postura, teria o poder de ensinar valores para os espectadores de suas obras (BUENO, p. 99, 2016). Tais premissas são o principal fio condutor do texto, na medida em que a autora se coloca numa posição desmistificadora dos “poderes” da indústria cultural

pressuposição da igualdade de condições subjetivas da faculdade do juízo presente em cada indivíduo (KANT, 2008, p. 143), formando uma nova ideia de comunidade e de coletividade erigida a partir da igualdade das inteligências, em contrapartida uma ideia de uma “grande narrativa” de um longo caminho que a humanidade ainda teria que percorrer para emancipar-se. Para ver mais sobre a “comunidade estética”, na nota n. 13 desta Introdução mostramos mais alguns trechos os quais nos fundamentamos, assim como algumas referências.

no inconsciente dos artistas e espectadores, e procura discutir sobre os problemas relacionados a exposição midiática de Anitta, que seria geradora de uma dupla dependência: dessa e do público com a mesma “máquina” que é entendida enquanto uma espécie de “sociedade do espetáculo”, onde as pessoas se deixam envolver – de forma inconsciente – num círculo de dependência que geraria apenas o consumo sem a reflexão sobre os problemas da sociedade. A autora identifica esse caso como um exemplo de como a “indústria” a tornou dependente da exposição exagerada de sua imagem enquanto mulher objeto para continuar a ser conhecida e, portanto, rentável.

Outros pesquisadores também fazem comentários sobre Anitta tomando de princípio a sua padronização de acordo com a “indústria cultural”. Rafaela Belo, na dissertação em Comunicação e territorialidades, *O bonde passou: Videoclipes de funk ostentação e o mercado musical brasileiro na internet* (2016), a identifica, em conjunto com outras cantoras, como Ludmilla e Valesca Popozuda, como artistas que produziram um funk “vendido como canção massiva, isto é, *pop music* formatada de acordo com os padrões de produção e difusão da indústria cultural” (BELO, 2016, p. 100).

Thomaz Marcondes Garcia Pedro em *Funk brasileiro: música, comunicação e cultura* (2015), dissertação em Comunicação e Semiótica, segue também um caminho semelhante, por exemplo, quando afirma que Anitta seria um “caso típico” de produção mais pop “do mundo funk” que “seguem o ritmo do capital internacional” e por isso “podem ser compreendidas [...] pelos aspectos de standardização e homogeneidade” apontados por Adorno no Livro “A dialética do Esclarecimento” (1985) (PEDRO, 2015, p. 91).

Nota-se que tanto Bueno, quanto Belo e Pedro fazem leituras do conceito de “indústria cultural” de Adorno para identificar Anitta como uma artista que faz música voltada para consumo e geração de lucros para a indústria⁵¹. Diferente de Belo e Pedro, Bueno não entra no mérito sobre o gênero musical produzido por Anitta, mas fica na esfera da dependência midiática da mesma. De qualquer maneira, entendemos que essa não é a única perspectiva de abordagem com a artista.

Benevento, por exemplo, fez alguns comentários sobre Anitta em sua pesquisa sobre o funk, com uma perspectiva diferente das anteriores, ao destacar que “o sucesso de visualizações” no *YouTube* e o “apelo sexual” da artista promovem uma “Mulher Poderosa”, inclusive com “interlocução com o público internacional” (BENEVENTO, 2019, P. 82). Em

⁵¹ Essa perspectiva lembra alguns pesquisadores do rap, que por vezes separam os músicos entre aqueles que fazem um rap mais “comercial” ou de ideologia viciada”, e entre o próprio “rap atual” que seria aquele que promove a “circularidade ideológica e dos fatos” (RIGHI, 2011, p. 318-319).

sua pesquisa de campo, “ao entrevistar algumas jovens mulheres, elas destacam as MC’s do funk”, como por exemplo “MC Anitta”, enquanto “feministas” (BENEVENTO, 2019. P. 116).

Na medida em que a possibilidade de realizar interpretações distintas da obra de uma artista, como as que mostramos acima, é uma característica inerente ao regime estético das artes, nosso objetivo não é apontar qual é a interpretação mais adequada, mas problematizar algumas perspectivas que parecem partir mais de um julgamento de cunho moral pessoal do que de questões estético artísticas, aspecto reforçado pelos adjetivos pouco elogiosos utilizados e pela falta de uma análise mais detalhada das próprias produções artísticas. Além disso, problematizamos ainda as perspectivas que se valem do uso conceitual para corroborar suas análises. Bueno, por exemplo, utiliza um referencial teórico com autores como Adorno, Guy Debord, Zygmunt Bauman, Foucault, entre outros. Vejamos como a autora operacionaliza os conceitos desses autores.

De Debord, a autora utiliza a noção de “sociedade do espetáculo”⁵², num cenário em que o espetáculo midiático contribui para a dominação de todo corpo coletivo social, o que representaria uma espécie de “fábrica de alienação” em que ocorre uma dupla dependência, de um lado, da artista, que necessitaria do “êxtase de sua imagem em vigor” (BUENO, 2016, P. 98) e, do outro lado, do seu público, que estaria dependente desta mesma imagem, dinâmica que resultaria numa arte produzida e consumida sem a necessária reflexão. Nesse arranjo, ao se projetar como um “símbolo de sexualidade” (BUENO, 2016, p. 99), Anitta estaria contribuindo para a continuação da mentalidade da mulher objeto, o que convergiria inclusive naquilo que ficou conhecido em discussões sociológicas como uma “cultura do estupro” (BUENO, 2016, p. 99). Como podemos notar, Bueno faz sérias acusações à Anitta.

Pelo que observamos, o problema apontado não é tanto a exposição midiática – qualquer artista precisa expor sua obra para viver de sua arte – mas a forma (fazendo uso do corpo) e o conteúdo (a falta dele) nas suas expressões. Artistas como essa, segundo a autora, fomentados pela nossa sociedade e pela mídia, não teriam gerado nada além de sua “liquidez”, no sentido de que fazem parte de um “universo célebre sem raciocínios fundamentais para uma sociedade mais saudável e aculturada” (BUENO, 2016, p. 97). Neste sentido, a autora defende a ideia que artistas como Anitta contribuem para a “banalização da arte”, ou seja, a música produzida simplesmente para “atrair mídia” e torná-la um “produto de viés prioritariamente rentável, independente do conteúdo e da formalidade da escrita” (BUENO, 2016, p. 36-37). Os conceitos de liquidez e banalidade, utilizados pela autora, tomam por base leituras do sociólogo Bauman.

⁵² Outro exemplo do uso do conceito de “sociedade do espetáculo” é o estudo de Nascimento (2014) com o rap.

Todavia, a noção da banalização da arte na sociedade do espetáculo não é apenas uma leitura de conceitos de autores acadêmicos consolidados, mas faz parte de uma narrativa de mundo estendida ao universo artístico. De alguma maneira, essa leitura remete a uma interpretação pessimista da arte do século XX, e tem como referência autores como Adorno e Horkheimer, amplamente utilizados em pesquisas sobre a música brasileira, sobretudo Adorno.

No caso de Bueno, “a industrialização da música brasileira”, a partir do que discorrem Adorno e Horkheimer, pode ser exemplificada com as “produções musicais feitas atualmente no Brasil”, em que “a exigência de expressar sentimentos ou o próprio ato de produzir arte por arte” passam ao segundo plano, em favor de sua rentabilidade. Nota-se que tal afirmação vai além de denunciar o seu objeto de pesquisa – Anitta –, generalizando todo o campo das produções musicais contemporâneas enquanto inexpressivas, perspectiva que parte do pressuposto de uma separação entre arte feita para expressar conteúdos importantes ou simplesmente arte pela arte, e a arte feita para simplesmente gerar rentabilidade.

Baia (2010), em sua tese sobre a historiográfica da música popular brasileira, lembra que a separação entre a arte feita para dar lucro e a arte como forma de expressão é uma “abstração teórica” bastante comum nas pesquisas do campo, mas que pouco se relaciona com as condições materiais objetivas de produção de arte atuais, ligadas intrinsecamente à organização da sociedade. A não ser que encontre uma outra forma de sobreviver, o artista produz sua arte para comercializá-la, e isso não contradiz com a produção artística com fins de expressão ou mesmo de criação. Baia ainda aponta que “toda a produção musical que não estiver amparada por alguma forma de suporte institucional” (BAIA, 2010, p. 153-154), como de Universidades públicas, tem de produzir suas obras para o consumo de outrem.

Assim como constatamos em nossa amostragem de pesquisas que abordamos no presente estudo, Baia (2010) já havia constatado a presença de Adorno em diversas das pesquisas sobre a música brasileira, apesar da “evidente má vontade e desprezo” do filósofo para com a música “popular”. Para Baia, trata-se até mesmo de “um paradoxo” o fato desse autor ser “tomado como referencial teórico privilegiado mesmo por pesquisadores que eram também aficionados da música popular” (BAIA, 2010, p. 158). Enquanto Baia constatou a quase onipresença de Adorno nas pesquisas sobre música entre 1971 e 1999, notamos algo semelhante em alguns estudos mais recentes. Ao discutirmos sobre a utilização de Adorno como referencial teórico nas pesquisas, nosso objetivo não é prestar contas ao teórico da escola de Frankfurt, mas *problematizar* a sua extensiva utilização – assim como a de outros teóricos – enquanto chave explicativa para os estudos sobre música nas Universidades. Nesse caso, o

problema é a apreciação da obra a partir do critério da “indústria cultural” enquanto um divisor entre a “boa” e a “má” música.

No caso de Anitta, por exemplo, parece que, dos pés à cabeça, e passando quase que obrigatoriamente pelo bumbum, o corpo da artista se tornou um produto cultural bastante rentável. Uma questão que se coloca é a seguinte: há como definir o conteúdo e a forma “adequados” para serem expostos em obras artísticas dos mais diversos gêneros? Na arte, o que está em jogo é justamente a liberdade em expressar conteúdos diversos das mais variadas formas, e as produções artísticas podem ser tomadas como exemplos da capacidade de cada um realizar seu próprio juízo sobre as coisas do mundo e comunicá-las em caráter de igualdade.

Quanto a utilização de uma gama de autores acadêmicos distintos para fundamentar uma leitura particular do universo artístico, por vezes verificamos nos estudos apreensões muito particulares desses autores. Um exemplo é quando Bueno faz referência à Foucault, do trecho em que esse afirma que “cada sociedade tem seu regime de verdade”, assim como “os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos” (FOUCAULT, 1979, p.12). A autora parece estar se referindo à relação entre mídia, artistas e espectadores enquanto política de verdade das sociedades, pois em seguida, relaciona este trecho a questão das relações de poder, com esse perpassando entre as pessoas comuns.

Mesmo que essa seja uma importante discussão, não seria o caso de primeiro nos voltarmos para os nossos próprios métodos acadêmicos de produção dentro de um “regime de verdade”? Quando Foucault escreve sobre os regimes de verdade, não entendemos que discorra sobre a questão artística ou mesmo de uma “sociedade do espetáculo”. Além disso, pelo *regime estético*, enquanto as coisas da arte ocorrem mais das vezes à revelia de uma pretensão pela “verdade” discursiva, o trabalho acadêmico parte do pressuposto de ter como um dos objetivos promover um discurso verdadeiro.

Dessa forma, o problema não são as leituras próprias – mesmo que discordemos enfaticamente, como no caso acima – que os pesquisadores fazem das obras de autores como Foucault, Adorno, Gramsci, Bauman, Debord, etc., conforme temos mostrado exemplos ao longo desta tese, mas é a inequação de um modelo de uso *conceitual*, que limita consideravelmente o campo de estudos com o universo artístico musical, uma vez que são estudadas prioritariamente as produções artísticas que correspondem às expectativas mais tradicionais, ou seja, as que partem de uma determinada ideia do que são produções artísticas relevantes – as de conteúdo social –, em contrapartida àquelas enquadradas como “mero consumo”. Além disso, essa perspectiva pressupõe uma hierarquia entre o trabalho acadêmico e o artístico, o que paradoxalmente distancia o primeiro daquela busca da verdade, uma vez que

tal hierarquia não se sustenta do lado de fora dos muros universitários, cujo regime de verdade que prevalece é o da *historicidade democrática*.

Nesse sentido, atendo-se ao regime de verdade da historicidade democrática, ao relacionarmos o universo artístico aos escritos acadêmicos, nosso objetivo é problematizar o último, que é justamente de onde escrevemos. Ao invés de buscarmos um referencial teórico para problematizar o universo artístico musical, é justamente a partir desse que problematizamos a perspectiva acadêmica com a constituição dos seus discursos sobre a música, uma vez que tanto as músicas dos artistas quanto os nossos escritos, assim como os referenciais teóricos utilizados, participam da mesma racionalidade democrática, em que os corpos – mente, bunda e os demais membros que formam o corpo humano – são livres para expressarem seus desejos e também livres para a formação dos mais diversos julgamentos.

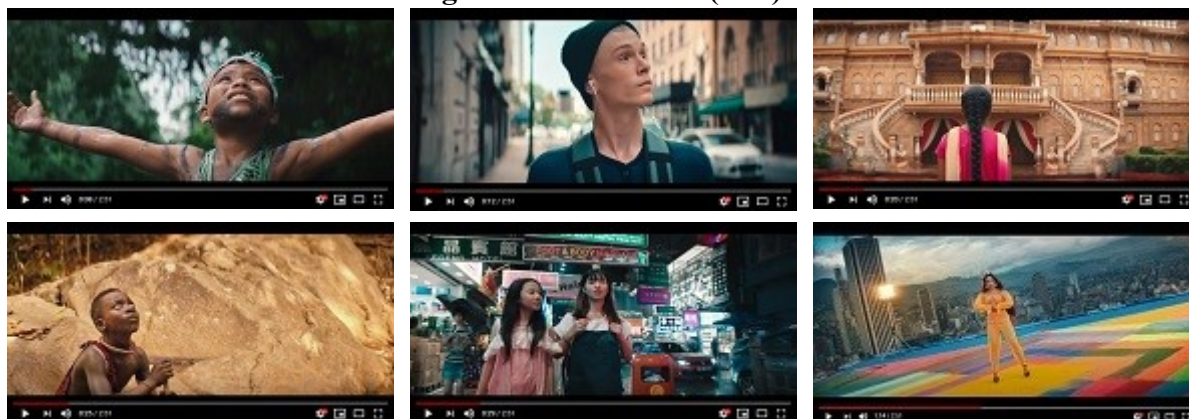
Para finalizar esta cena, vamos fazer alguns comentários sobre Anitta, explorando algumas possibilidades interpretativas distantes de uma perspectiva de uso conceitual, conforme o modelo que discutimos anteriormente. De maneira geral, o ritmo, a batida, as letras, a dança e todos os outros elementos não possuem, *a priori*, uma hierarquia no conjunto estético das obras da artista. Não concluímos isso somente a partir dos videocliques que observamos, mas também por outros aspectos, como a relevância dos registros visuais de suas músicas no conjunto de sua obra, uma vez que quase todas as suas músicas tem um videoclipe lançado, sejam *singles*, faixas de álbuns, e inclusive um álbum inteiro, *Kisses* (2019), composto por 10 músicas, cada uma com o seu respectivo registro visual disponibilizado na plataforma *YouTube* de forma simultânea ao seu lançamento (Fig. 25). Aliás, o próprio *YouTube* teve um papel importante desde o início da carreira de Anitta, começando pela sua possível “descoberta” após a publicação de um vídeo amador em que utilizava como microfone algo que parece com uma embalagem de desodorante⁵³, e passando por toda a sua caminhada artística, quando o utilizou para divulgar a maioria dos seus videocliques, como o *single Medicina* (2018), protagonizado pela artista e algumas crianças e jovens em diversos cenários ao redor do mundo (Fig. 10).

Em relação aos seus videocliques, a união entre sons e imagens formam uma expressão singular, e ouvir uma música como *Tócame* (2020) e *Medicina* (2018), depois de assistir aos videocliques pode resultar numa experiência incompleta, pela falta dos outros elementos que a música não traz, como as cores, a dança, as imagens efêmeras dos lugares, a infinidade de anônimos que aparecem e de todos aqueles corpos em movimento. Em nossa interpretação,

⁵³ Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: Anitta. 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Anitta>>. Acesso em 26 ago. 2020.

Anitta é um exemplo de como o videoclipe pode mudar a concepção que temos de determinadas músicas, ou seja, da relevância *estética* que essa forma de expressão com imagens em movimento pode ter no conjunto da obra de uma artista do universo artístico musical.

Figura 10 - Medicina (A-F)



Fonte: Anitta, *Medicina*. 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UhurAzTl5gs>.

Um outro exemplo de produção artística que observamos esse aspecto é o videoclipe da música *Is That For Me* (2017), de Alesso e Anitta, com o protagonismo da última nas gravações realizadas na floresta amazônica. Esse videoclipe muda consideravelmente a experiência estética com a música, especialmente devido a quantidade de detalhes e simbolismos. Os diversos figurinos, que possivelmente remetem a mitologia/folclore, como por exemplo, o sutiã metálico que a artista veste (Gaia, mãe terra, mas que também pode ser interpretado como uma homenagem a Fernanda Abreu, que em meados da década de 90, utilizava um sutiã com frigideiras durante a sua turnê)⁵⁴, a peruca vermelha (Curupira, o protetor das florestas), ou mesmo a estampa de onça que homenagearia o grande felino das florestas brasileiras. Além dos figurinos, as atuações que parecem “cultuar” os elementos (a terra é cultuada pelo grupo de pessoas, a água e o fogo pela artista, e talvez o ar também, sobretudo no final com os pássaros), as riquezas naturais exuberantes (as vitórias-régias, a árvore gigante, o rio), também são elementos que se destacam nesse videoclipe (Fig. 11)⁵⁵.

Em nossa breve experiência estética com os videoclipes da artista, podemos interpretá-la de maneira distinta aos comentários de alguns pesquisadores, como por exemplo, a

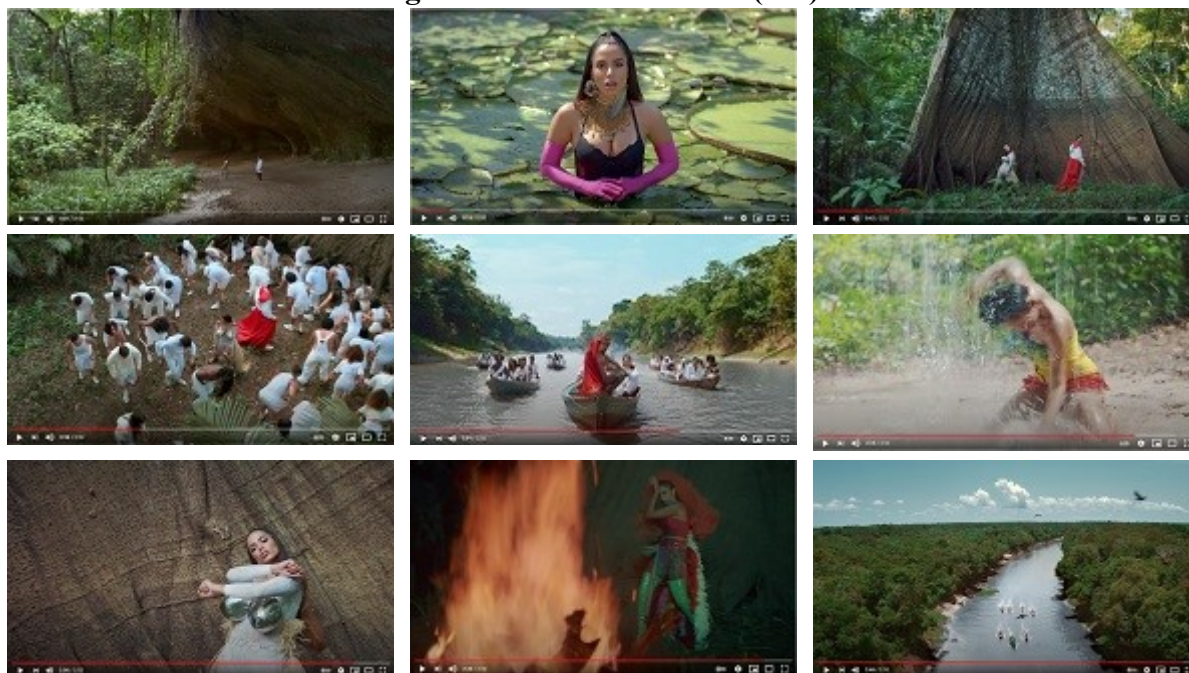
⁵⁴ Sobre o sutiã metálico de Fernanda Abreu, ver: NOIZE MEDIA. *10 momentos que provam que o 1º VMB foi surreal*. Disponível em: <https://noize.com.br/lista-10-momentos-do-primeiro-ymb-mtv-1995/#1>. Acesso em: 13 nov. 2020.

⁵⁵ Para mais informações sobre o videoclipe: WIKIPÉDIA. Verbete: *Is That For Me*. 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Is_That_for_Me. Acesso em 13 nov. 2020.

perspectiva de “dependência” apontada por Bueno. Nesse sentido, observamos que as obras de arte da artista podem estar ligadas, antes, à ideia de *emancipação*.

Por fim, ainda que não seja o nosso objetivo, é possível identificar em Anitta diversos “raciocínios fundamentais” para a sociedade. Talvez isso não ocorra por conceitualizações realizadas nos moldes dos trabalhos acadêmicos, mas por outros meios, como os versos, ritmos e as imagens de videoclipes como *Is That For me* (2017) e *Medicina* (2017), o primeiro gravado em inglês, no Brasil (Fig. 11), e o segundo em língua espanhola, com imagens que remetem a diversidade dos povos espalhados pelos continentes (Fig. 10). Nesse sentido, a partir do trabalho dos artistas, diretores, produtores, figurinistas, coreógrafos, e outros envolvidos na produção das músicas e videoclipes, é possível associar a obra de uma artista outrora identificada pela “ausência de raciocínios fundamentais”, não somente a alguns desses raciocínios, mas numa *linguagem* diversa da que utilizamos aqui: uma linguagem corporal, visual, e sobretudo, musical, podemos inclusive aproveitá-la enquanto *medicina*⁵⁶.

Figura 11 - Is That For Me (A-I)



Fonte: Alesso & Anitta, *Is that for me*. 2017. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ggZ9jIHnr8>.

⁵⁶ Fazemos alusão ao título da música *Medicina*, que traduzida do espanhol, é *remédio*.

Informação e diversão

Conforme discutimos nas cenas anteriores, em nossa abordagem com as produções artísticas procuramos nos afastar de uma perspectiva conceitual que parte de polarizações/dicotomias para a formação de critérios de análise. Isso ocorre por entendermos que essa perspectiva implica na consideração de pelo menos duas hierarquias: entre as obras/artistas que se enquadrariam ou não nos critérios estabelecidos, e entre as obras/artistas e o trabalho acadêmico, na medida em que os conceitos utilizados partem quase que exclusivamente desse meio para explicar o universo artístico.

Esta cena parte da problematização de uma linha de raciocínio que separa a música que proporciona “apenas” diversão da que supostamente traz informações relevantes. A nossa perspectiva está ligada a pressuposição de que não existe, *a priori*, uma obra que esteja alocada num ou noutro campo ideológico, e além disso, nada impede que espectadores emancipados se informem e se divirtam a partir de uma mesma produção artística, independentemente das motivações dos seus realizadores. Para discutirmos sobre essa questão, faremos comentários sobre produções artísticas dos seguintes artistas: Anitta, Emicida, Elza Soares, Flora Mattos, e também dos norte-americanos Logic e Linkin Park, ao mesmo tempo em que incluímos no debate algumas reflexões sobre a arte realizadas por um filósofo do final do século XIX, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Começamos fazendo algumas observações sobre o último álbum da banda Linkin Park com todos os seus integrantes de origem: *One More Light* (2017). Esse disco do grupo que ficou conhecido muito além das fronteiras do seu país, por fazer músicas que misturam gêneros como rock, metal, rap, música eletrônica, entre outros, foi lançado sob algumas críticas, como por exemplo, a de que seria uma obra infiel aos trabalhos realizados anteriormente na sua história. A falta de peso, a lentidão das músicas apontadas como *pops*, foram alguns dos comentários que o álbum recebeu⁵⁷. Por outro lado, em minha experiência estética, posso destacar vários aspectos, como as melodias, o uso de sintetizadores e o vocal de Chester Bennington, que chama a atenção justamente por ser diferente dos já conhecidos “berros” do vocalista. Essas são algumas das características que, em conjunto com as letras, fazem esse álbum ser significativamente diferente dos lançamentos anteriores do grupo.

⁵⁷ Ver WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *One More Light*. 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/One_More_Light>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Há um fato importante sobre a minha experiência com esse álbum. Quando tomei conhecimento das músicas, passados mais ou menos dois meses do lançamento, e passei a ouvir as faixas “*One More Light*”, “*Heavy*”, “*Battle Symphony*”, “*Nobody Can Save me*”, “*Halfway Right*”, “*Good Goodbye*”, “*Invisible*”, “*Sorry for Now*”⁵⁸, Chester tinha recém se suicidado, e esse fato me fez imaginar que essas faixas soavam aos ouvidos como uma espécie de “carta de despedida” do vocalista. Enquanto elementos como a capa do álbum e a sua sonoridade pareciam caminhar por uma via mais pacífica e conciliatória, as letras pareciam relacionar-se principalmente a um aspecto psicológico, como os próprios títulos das músicas parecem indicar. Essa interpretação durou alguns meses, até que finalmente verifiquei os autores das composições, e descobri que todas elas são de outro integrante do grupo, o multi-instrumentista e compositor Mike Shinoda. O guitarrista/compositor Brad Delson participou de 8 faixas, enquanto Chester fez parte da composição das letras de apenas duas das faixas do álbum “de despedida”: *Heavy* e *Halfway right*.

Olhando em retrospectiva, é bem provável que aquela interpretação estivesse diretamente relacionada ao fato trágico que sucedeu o lançamento do álbum. Em todo caso, mesmo após tomar conhecimento de que as composições não poderiam ser tomadas “ao pé da letra” como uma “carta de despedida” do vocalista, a não ser por duas faixas que este participara na escrita, tratava-se ainda de um álbum relevante do ponto de vista do compartilhamento de sentimentos e conflitos relacionados à saúde mental. Ou será que o trecho: “*If my armor brakes, I fuse it back together*” (PARK, 2017)⁵⁹, de *Battle Symphony* diria respeito a uma batalha medieval? Nenhuma possibilidade interpretativa pode de fato ser descartada no regime estético das artes, mas independente das motivações dos seus compositores, não são somente as letras, mas o conjunto musical, com suas melodias e arranjos sintetizados que surtem uma espécie de efeito “tranquilizador” em contrapartida às letras mais “sérias” de um suposto ponto de vista temático. Essas características em conjunto com os fatos que de alguma maneira cercaram a repercussão desse álbum, contribuem para que possamos interpretar as músicas em proximidade com uma temática psicológica, que podem até mesmo serem ouvidas e sentidas com uma espécie de fim terapêutico.

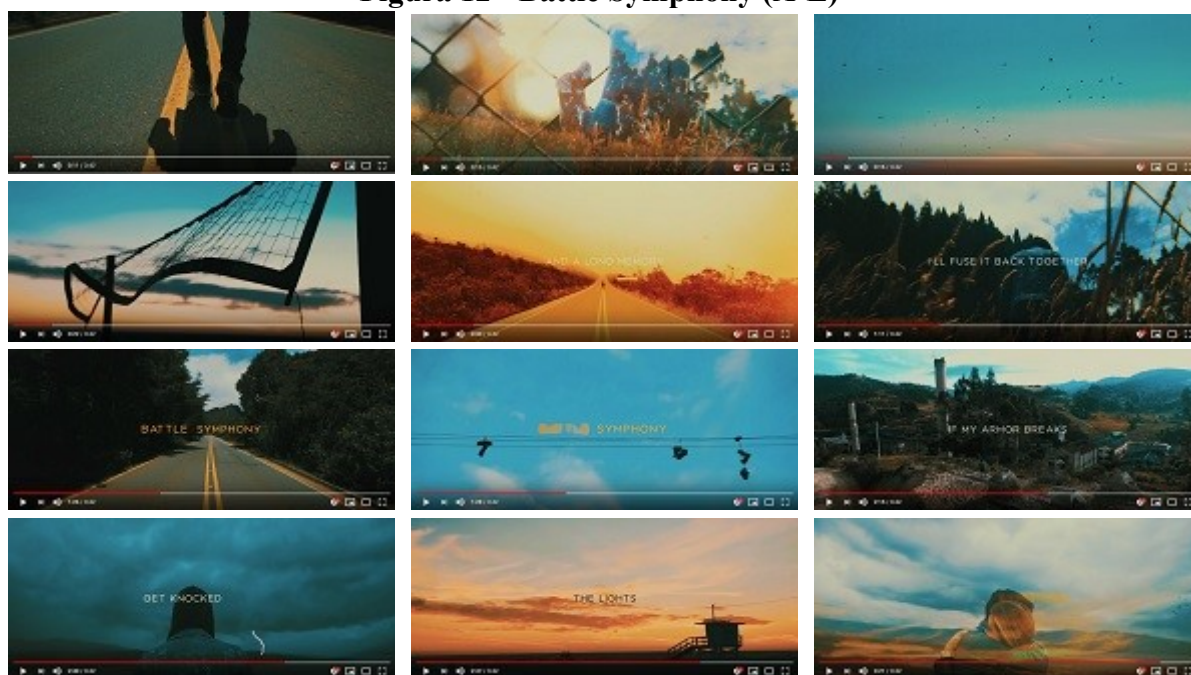
É essa a impressão que temos, por exemplo, com o *Lyric Video* de *Battle Symphony* (Fig. 12), dirigido pelo colombiano Rafatoon, e gravado em Tunja, na Colômbia e em Los Angeles, EUA. Com suas paisagens variando fundamentalmente entre tonalidades azuladas e

⁵⁸ Respectivamente: “Mais uma luz”, “Pesado”, “Sinfonia de Batalha”, “Ninguém pode me salvar”, “Meio caminho certo”, “Bom adeus”, “Invisível”, “Desculpe por agora” (Tradução nossa).

⁵⁹ “Se minha armadura quebrar, eu fundo ela novamente” (tradução nossa).

douradas, mostrando desde estradas, pássaros, praias, o céu e outras imagens ordinárias, como os sapatos pendurados na fiação elétrica e várias imagens panorâmicas possivelmente captadas com o auxílio de um drone – como observamos em diversos outros videoclipes em nosso estudo – são alguns dos elementos que contribuem para reforçar um outro sentimento que a música pode trazer ao ânimo: a beleza por trás das nossas batalhas cotidianas internalizadas. Afinal, viver em sociedade exige o aprendizado não somente dos momentos de alegria e euforia, mas também na superação das crises e na valorização das coisas aparentemente “insignificantes”, como o céu, as nuvens, a estrada e até mesmo um par de tênis pendurado nos fios de alta tensão, ou seja, uma espécie de “esplendor do insignificante”. Por mais que o nome da música seja “Sinfonia da Batalha”, o que imaginamos com as imagens e os sons parecem refletir outros sentimentos, como o de paz e tranquilidade na caminhada de Chester ou de qualquer um de nós.

Figura 12 - Battle Symphony (A-L)



Fonte: Linkin Park, *Battle Shymphony*, 2017, *Lyric Video*. Disponível em: <https://vimeo.com/209135970>.

No caso do vocalista do Linkin Park, não sabemos se Chester encontrou a paz quando decidiu colocar um ponto final no seu sofrimento, o que culminou no fim de sua história de vida terrena. O que sabemos – pela nossa experiência com algumas de suas músicas – é que, ainda que feitas em formato musical com o objetivo, entre outros, de divertir os seus ouvintes/espectadores, as composições compartilhadas por ele e sua banda também podem contribuir de alguma maneira para que possamos estar em paz conosco, sobretudo durante as “batalhas” mais difíceis que enfrentamos durante a nossa caminhada.

Aliás, complementando a frase estampada nas camisas de Emicida e Renan Samam, que observamos na primeira cena deste capítulo, podemos afirmar que todas as músicas que já fizeram parte da minha caminhada, de alguma maneira contribuíram para “salvar minha vida”. E desconfiamos que não estamos sozinhos. Por exemplo, em uma de suas “flechas” publicadas em *Crepúsculo dos Ídolos*, de 1888, Nietzsche escreveu: “Quão pouco é necessário para felicidade! O som de uma gaita-de-foles. – Sem a música a vida seria um erro.” (NIETZSCHE, 2006, p. 14). De 1888 até 2021, supomos que a música continua, de diversas maneiras, “salvando vidas” nos mais longínquos lugares do mundo.

Esse parece ser um dos objetivos da música *I-800-273-8255* (2017) (Fig. 13), de Logic. Enquanto podemos associar uma função terapêutica aos sons que ouvimos em uma música, seja pela letra, imagens, pelo som dos instrumentos, etc., muitas vezes à revelia da intenção do artista que a compôs, temos um exemplo de música que parece ter sido realizada com o objetivo específico de salvar vidas. *I-800-273-8255* é o número do “Centro de Valorização da Vida” do país em que Logic vive – os Estados Unidos –, e quando o digitamos no site de busca, *Google*, a primeira informação que aparece é o respectivo número no Brasil: 188. Logo abaixo no site, surge o link do videoclipe da música de Logic, seguido da letra: “*I’ve been on the low, I been taking my time, I fell I’m out of my mind, It feel like my life ain’t mine, who can relate? [...] I don’t wanna be alive, I just wanna die today*”⁶⁰ (LOGIC, 2017). É um fato conhecido que o suicídio é uma das principais causas de mortes de jovens pelo mundo, mas no caso desse videoclipe que lembra uma espécie de curta-metragem, as coisas terminam bem, como sugere no final, a voz aveludada de Khalid, artista dos gêneros R&B e pop, que participa dessa música cantando um dos seus últimos versos: “*I don’t even wanna die anymore*”⁶¹.

Com essa música e videoclipe, Logic, cujo nome remete possivelmente ao termo *Psychological*⁶², uniu informação, diversão e também sucesso comercial. Mesmo que não seja possível mensurar se a música cumpriu com o objetivo de salvar vidas, seja pela letra, imagens, melodia, ou simplesmente pela informação do número de telefone do CVV, destacamos alguns aspectos sobre Logic pertinentes ao nosso estudo. Trata-se de um artista do *mainstream*, com contrato com a *Def Jam Records* – pertencente a *Universal Music Group* – e que pelo menos nesse videoclipe, ao decidir compartilhar possivelmente questões ligadas à sua própria ansiedade, também se engajou de alguma maneira com os problemas da sociedade, nesse caso,

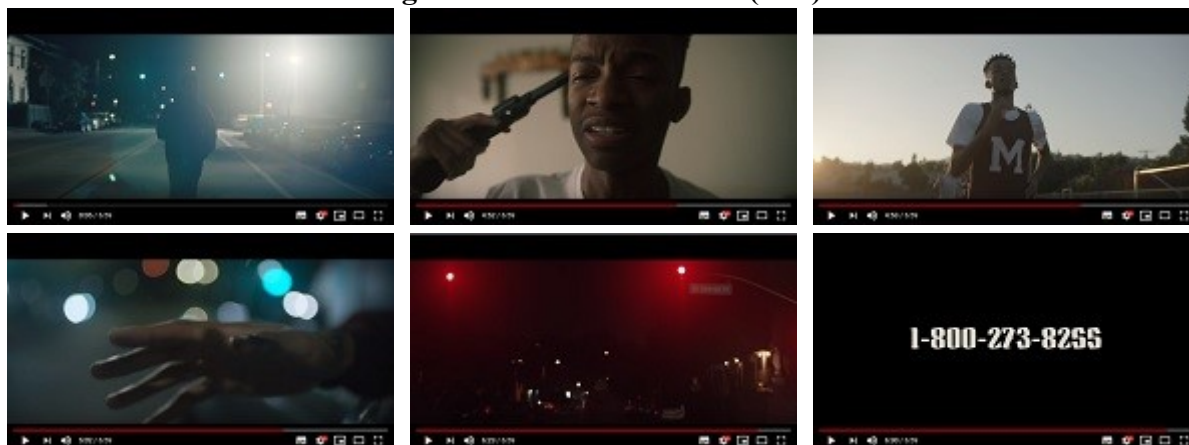
⁶⁰ Eu estive pra baixo, tenho estado na minha, me sinto como se estivesse fora da minha mente, sinto que minha vida não é minha. Quem se identifica? [...] Eu não quero estar vivo, eu só quero morrer hoje” (tradução nossa).

⁶¹ Eu nem quero mais morrer (tradução nossa).

⁶² Psicológico (tradução nossa).

a questão universal da saúde mental. Seja pelas imagens ou pelos sons compartilhados, o que nos interessa é a possibilidade de considerarmos a música, de maneira geral, como um exemplo da ajuda entre os seres humanos para a superação das adversidades da vida.

Figura 13 - 1-800-273-8255 (A-F)



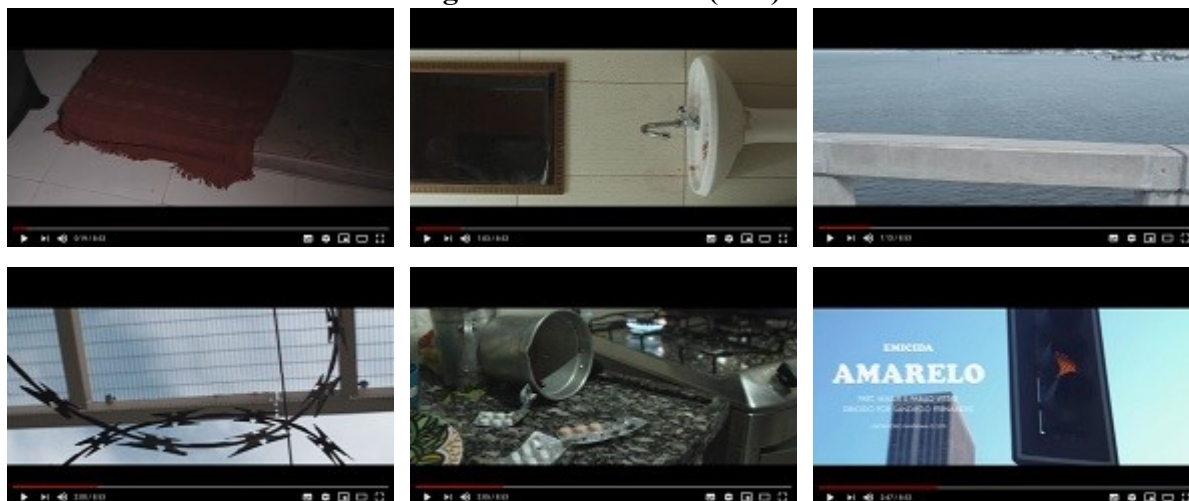
Fonte: LOGIC, *1-800-273-8255* ft. Alessia Cara, Khalid. Videoclipe, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kb24RrHIbFk>.

Um outro exemplo da relação entre música e questões ligadas à saúde mental é o videoclipe *AmarElo* (*Sample Belchior: Sujeito de Sorte*) (2019), part. Majur e Pablllo Vitar, de Emicida, que ganha quase 3 minutos em relação ao registro sonoro, antes do seu início, para dar espaço a uma espécie de desabafo de um sujeito sobre a suas dificuldades em lidar com seus pensamentos, ao mesmo tempo em que as imagens do videoclipe também seguem essa linha, ao mostrar imagens distintas das subsequentes, que remete mais a um sentimento de euforia do que de ansiedade. O relato termina assim: “Sei lá, eu só precisava falar alguma coisa” (EMICIDA, 2019), ao mesmo tempo em que o semáforo muda do verde para o amarelo (Fig. 14), e tem início a música.

Apesar de Logic e Emicida serem artistas que parecem ter a intenção de informar seus ouvintes sobre assuntos importantes, o compartilhamento de mensagens, informações, sentimentos, não precisa estar associado a uma motivação particular, lembrando uma perspectiva “engajada” ideologicamente. Em última análise, pegando de empréstimo o relato do início do videoclipe de *AmarElo*, os artistas falam, porque simplesmente “precisavam falar” (EMICIDA, 2019). Essa frase também nos lembra de outra de Nietzsche, que em *Gaia Ciência* (2012), de 1882, afirmou que escrever era uma “necessidade imperiosa”, pois era uma forma de se livrar dos seus pensamentos (NIETZSCHE, 2012, p. 111). É importante destacar que as obras que mostramos nesta cena não constituem os nossos “exemplos” de músicas apropriadas

para se tornarem objeto de estudo acadêmico, mas apenas mostramos algumas obras que em nossa breve caminhada de experimentações estéticas, interpretamos como engajadas no compartilhamento de informações e sentimentos.

Figura 14 - AmarElo (A-F)



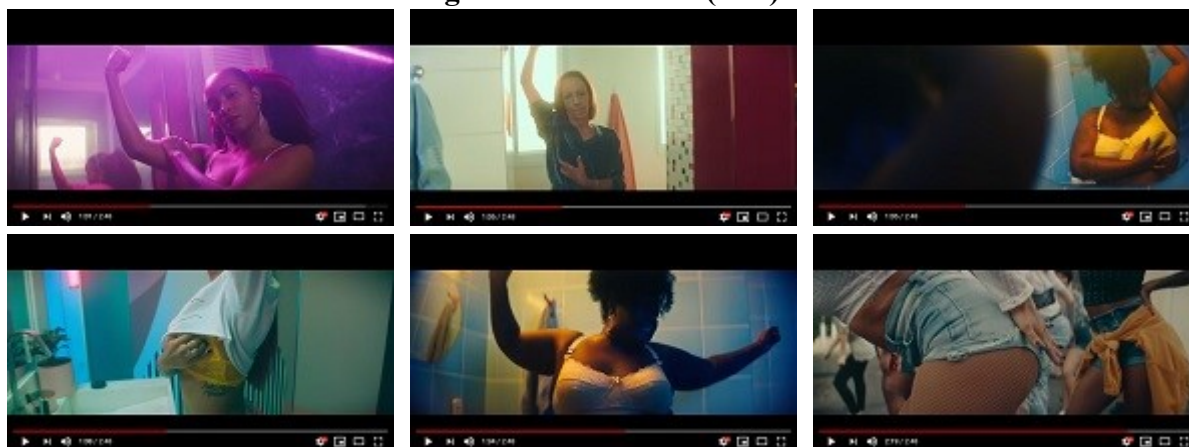
Fonte: Emicida, *AmarElo* (Sample: Belchior - *Sujeito de Sorte*) part. Majur e Pablllo Vittar. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>.

Em todo caso, o importante não é saber se a motivação do artista é para estimular reflexões sobre os problemas da sociedade, como por exemplo, a desigualdade social e o suicídio entre os jovens, ou simplesmente caminha para fazer música e videoclipe com o intuito de divertir, mas antes de tudo, trata-se de compreender que nenhum efeito esperado terá correlação garantida na experiência estética dos espectadores emancipados. Isso está relacionado com a “eficácia estética”, que segundo Rancière, “significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado, característica inerente ao *regime estético das artes*” (RANCIÈRE, 2012, p. 58), regime que consideramos participarem as obras que estudamos, além da nossa própria pesquisa. Nesse sentido, independentemente do que afirmamos a respeito da obra de um ou outro artista, não podemos perder de vista o pressuposto de que qualquer expressão artística pode ser tomada pela função de compartilhar informações, expressar sentimentos e proporcionar diversão, desde que a imaginação dos ouvintes e suas interpretações assim admitirem.

Continuando nossas observações, falaremos brevemente sobre três produções artísticas que parecem tratar de temas relevantes sobretudo para as mulheres, um videoclipe de Anitta, uma música de Elza Soares e um videoclipe de Flora Mattos. Começamos com o videoclipe de

uma das artistas brasileiras mais populares e com maior sucesso comercial nos últimos anos – tanto no âmbito da sua carreira em solo brasileiro quanto internacional –, e que conforme observamos na cena anterior, não é estimada por alguns pesquisadores acadêmicos. Trata-se de Anitta e do videoclipe da sua música *Atención* (2019).

Figura 15 - Atención (A-F)



Fonte: Anitta, *Atención*. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcMnvLzCeWM>.

Uma das interpretações que podemos fazer desse videoclipe é que propõe informar sobre o autoexame de câncer de mama, vide as imagens de diversas mulheres aparentemente demonstrando o procedimento na frente do espelho (Fig. 15). Além de supostamente informar com a demonstração de um procedimento de prevenção, a música e o videoclipe não deixam também de divertir. É possível identificar informação importante para a saúde das mulheres, mas também a performance da artista que não abre mão da dança e do rebolado, ironizado na sua própria letra: “Pensaram que eu não ia rebolar meu bumbum em espanhol?” (Anitta, 2019). Em nossa experiência estética, foi possível interpretar as duas coisas nessa obra, tanto informação (pelas imagens do videoclipe) quanto diversão (pelas imagens, letra e sobretudo o arranjo sonoro), com destaque para a forma irreverente com que é tratado um assunto tão sério como o da prevenção do câncer de mama.

Esse aspecto irreverente misturado com um tema mais “sério”, também pode ser observado na música de Elza Soares, *Maria da Vila Matilde* (2015), do álbum patrocinado pela empresa de cosméticos Natura, *A Mulher do Fim do Mundo* (2015). Segue um trecho da letra da música de uma das artistas mais longínquas em atividade no Brasil:

Cadê meu celular, eu vou ligar pro um oito zero
 Vou entregar teu nome e explicar meu endereço

Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E jogo água fervendo se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito pega
 Eu quero ver você pular, você correr
 Na frente dos vizinhos
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 (ELZA, 2015).

Em nossa experiência estética com essa música, verificamos algo entre o videoclipe de Logic e de Anitta, entre a informação e a diversão, na medida em que o ritmo e o *flow* do seu “samba de breque com arranjos distorcidos”⁶³ com alguns riffs de guitarra, além de nos contagiar, também aborda um tema sério de uma maneira irreverente, a violência contra a mulher, inclusive com referência ao número de denúncia para esse tipo de violência, o 180.

A música de Flora Matos, *Preta de quebrada* (2017), também une *flow* e ritmo marcantes com uma temática semelhante. Além disso, é interessante perceber uma diferença marcante entre as perspectivas do *Lyric* videoclipe dessa música e do videoclipe de Anitta. Enquanto essa supostamente utiliza as imagens do videoclipe para “informar” as espectadoras, Flora Matos opta por compartilhar no seu vídeo momentos da gravação da música em um estúdio, tocando instrumentos, cantando e fumando provavelmente um cigarro de maconha, e utiliza a letra para compartilhar algumas questões sobre relacionamentos e auto estima (Fig. 16). Em ambos os casos, as imagens e as letras parecem ter pouca relação. Segue um trecho da letra da música *Preta de quebrada* (2017), seguido da imagem do respectivo *Lyric* videoclipe:

Se você não liga, não entendeu nada,
 vou resolver o problema dessa mina machucada
 [...] Não fique em casa, parada
 Olha a sua cara,
 Hora de lembrar que só seu próprio sara
 (Não é maravilhoso?)
 Se ele deu mancada, dá uma segurada,
 Ninguém merece ser tirada de otária
 Meu sentimento fala, conversa com a alma,
 E a minha mente conclui que eu mereço ser respeitada
 (FLORA, 2017).

⁶³ Ver: CATRACA LIVRE. *Elza Soares aborda a questão da violência doméstica em novo single*. 2016. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/criatividade/elza-soares-aborda-questao-da-violencia-domestica-em-novo-single-ouca/>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

Figura 16 - Preta de Quebrada (A-C)



Fonte: Flora Matos, 2017. Lyric videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92jEmOnilMQ>.

Por mais que as músicas de Elza, Anitta e Flora pareçam estar alinhadas às temáticas mais voltadas ao gênero feminino, pressupomos que tanto os conteúdos quanto as sonoridades de suas obras são, *a priori*, universais. Na vida em sociedade, consideramos que o problema de uma pessoa é também problema da comunidade que o cerca, independente da sua identificação de gênero.

Para finalizar esta cena, falaremos sobre mais um videoclipe que observamos entre a informação e a diversão: *Vacina Butantan – Remix Bum Bum Tan Tan* (2021), de MC Fioti, lançado no canal de funk do *YouTube*, *KondZilla*. Como o próprio título da música já indica, trata-se de uma espécie de homenagem ao Instituto Butantan, responsável pela produção de uma das vacinas contra a Covid-19 no país, realizado a partir de uma adaptação do videoclipe nacional com mais visualizações no canal do *YouTube* até o momento, *Bum Bum Tan Tan* (2017) (Fig. 17).

Figura 17 - Bum bum tam tam (A-C); Vacina Butantan (D-F)



Fonte: MC Fioti. *Bum bum tam tam*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P7S2lKif-A>. *Vacina Butantan*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQ8xJHuW7TY>. Videoclipes.

Se a versão da música original pode ser associada a uma temática de sedução, de conquista das mulheres através da “flauta envolvente”, nessa adaptação/continuação, o tema é

a “vacina envolvente” do Butantan, com o artista pedindo ao gênio os seus dois últimos pedidos, “a cura do coronavírus, paz, amor e saúde para a humanidade” (FIOTI, 2021). Enquanto Anitta já fez uma espécie de propaganda do isolamento social no videoclipe de *Tócame* (2020) (Fig. 4), MC Fioti parece defender veemente a vacinação, ou seja, os artistas do pop e do funk utilizam um tema sério – a pandemia – nos conteúdos de suas obras, supostamente informando os seus ouvintes/espectadores, mas sem perder de vista o objetivo de diverti-los.

Para finalizar esta cena, partimos da proximidade entre a música e a poesia, para citarmos mais alguns comentários de Nietzsche sobre o tema: “essa ritmização da fala, que antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação [...], zombando de toda útil pertinência!” (NIETZSCHE, 2012, p. 104). Segundo o filósofo, a música, com seu ritmo, antes mesmo de existirem filósofos, era atribuída “o poder de desafogar os afetos, purificar a alma, abrandar a ferocidade do ânimo”. Complementando, para o autor, a melodia é “conforme sua raiz, um calmante”. Finalmente, para recuperar a harmonia da alma, era preciso ainda dançar, afirma Nietzsche (NIETZSCHE, 2012, p. 105). Em nossa experiência estética com as obras de Logic, Linkin Park, Emicida, Anitta, Elza Soares, Flora Matos e MC Fioti, entendemos que ao mesmo tempo em que podem conter uma utilidade pública, não perdem esse caráter “mágico” apontado pelo filósofo.

Destarte, nos inspiramos nesses trechos de Nietzsche, e especialmente nos sons e nas imagens que observamos nesta cena, para supormos que quando se trata de vídeos e músicas, a *diversão* e a *informação* não são necessariamente antagônicas, e inclusive, quando combinadas, podem enriquecer a experiência estética.

Produções artísticas entre o mercadológico e o político

A partir da nossa breve experiência com as produções artísticas que observamos para a realização deste trabalho, supomos que a interpretação ou não de um conteúdo de cunho social não depende necessariamente de um suposto alinhamento a noções como “ostentação”, “engajamento”, etc., e muito menos da forma como os artistas se relacionam com a “indústria cultural”. O que está em jogo, nesses casos, é a política relacionada aos espectadores e ouvintes emancipados. Isso ocorre porque a política que pressupomos, inspirados em Rancière, não é aquela ligada a política partidária oficial que “[...] consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos”, mas,

a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável (RANCIÈRE, 2012, P. 65, grifos do autor).

Essa ruptura estética ocorre naquele mesmo momento em que passa a existir o “ser da linguagem” apontado por Foucault, na quebra do reino *mimético* presente no *regime representativo* das artes, quando as palavras e as coisas não estariam mais “naturalmente” ligadas, mas agora passam impreterivelmente pela imaginação dos indivíduos.

Para finalizar esse capítulo, faremos alguns comentários a partir da nossa experiência estética com duas produções artísticas que podem ser observadas no “limiar” de nossa argumentação: o videoclipe *Rainha da Favela* (2020), de Ludmilla, que contém publicidade de produtos e marcas e o vídeo publicitário gravado por Marcelo Falcão, vocalista do grupo O Rappa, para uma montadora de veículos – a FIAT –, o vídeo “Vem pra rua” (2013).

Mesmo sendo realizadas com o intuito de vender determinados produtos, essas obras também estão sujeitas aos efeitos da ruptura estética. É importante destacar que essa ruptura implica pressupor a primazia do senso comum estético sobre os demais. Um autor que contribui para elucidar esse ponto é Gilles Deleuze.

Em *A filosofia crítica de Kant* (2000), Deleuze expõe que, ainda que acreditássemos que o senso comum estético completa o senso comum lógico e o senso comum moral (o entendimento e a razão, respectivamente), e que “ora o entendimento, ora a razão” legislariam e determinariam as outras faculdades, chegando agora “a vez da imaginação”, não é assim que ocorre, uma vez que “a faculdade de sentir não legisla sobre objetos”, não havendo nela uma faculdade legisladora. Por outro lado, Deleuze afirma que:

O *sensu comum estético* não representa um acordo objetivo das faculdades (isto é: uma submissão de objetos a uma faculdade dominante, a qual determinaria ao mesmo tempo o papel das outras faculdades relativamente a estes objetos), mas uma *pura harmonia subjetiva onde a imaginação e o entendimento se exercem espontaneamente*, cada qual por sua, conta. Por conseguinte, *o sensu comum estético não completa os outros dois; funda-os ou torna-os possíveis*. Jamais uma faculdade assumiria um papel legislador e determinante se, porventura, todas as faculdades juntas não fossem primeiro capazes desta livre harmonia subjetiva” (DELEUZE, 2000, p. 56-57, grifo nosso).

Portanto, com Kant, Schiller, Rancière, Foucault e Deleuze, é possível pensar que o *sensu comum estético* deriva de um acordo/desacordo livre e não condicionado entre as nossas faculdades, tornando possível qualquer outro tipo de juízo, que por sua vez, condiciona o uso de uma faculdade como predominante em relação às outras.

A partir disso podemos fazer dois questionamentos: Um videoclipe com *merchandising* de produtos e marcas e um *jingle* publicitário estariam comprometidos por sua natureza mercadológica, e por isso, não contribuiriam para as questões da comunidade⁶⁴? Ou ainda, é possível ligar um vídeo publicitário ao conceito de “engajamento”, associado a noção de música de “protesto”, utilizada em alguns estudos com a música? Nesta cena, vamos discorrer sobre esse tema para tentarmos responder a essas questões.

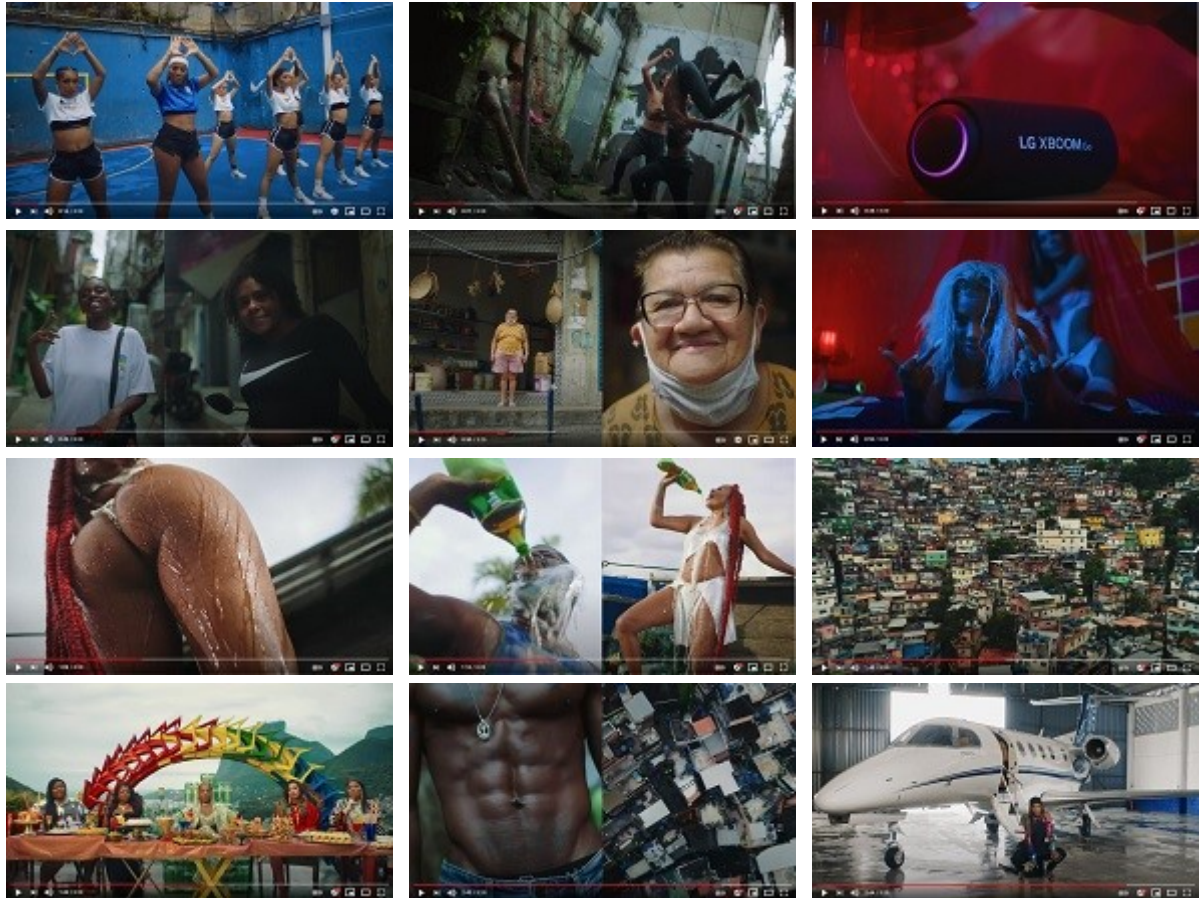
Um autor que discorre sobre o engajamento na arte é Benoît Denis. Em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (2002)⁶⁵, quando fala sobre os romancistas, Denis afirma que em um romance, não se trata “necessariamente de suscitar a adesão do leitor, mas ao menos de apelar as suas capacidades de julgamento crítico ou de indignação, a fim de convertê-lo à ação” (DENIS, 2002, P. 88). Nesse sentido, é uma “máxima” do “engajamento” converter o leitor, em nosso caso ouvinte/espectador, à determinada atitude frente aos problemas da sociedade. Nota-se que essa perspectiva é exatamente contrária à do espectador emancipado, uma vez que pressupõe a sujeição dos indivíduos ao julgamento de outros. Fundamentada na interpretação que o autor possui sobre o contexto, e com base em algumas ideias e conceitos, essa perspectiva tem o objetivo de promover a ação que o autor pressupõe ser a mais adequada.

Para exemplificarmos essa questão, façamos algumas observações sobre aspectos do videoclipe *Rainha da Favela* (2020), de Ludmilla.

⁶⁴ É o caso de Oliveira (2016), que a partir de Bourdieu (2007b), parte do conceito de “distinção”⁶⁴ para sua ideia de rap que se constitui na “distinção entre o que é a cultura *hip hop* (entendida como modo de vida ligado a uma tradição, um conjunto de experiências e lugares sociais) e o que pode ser uma mera manifestação mercadológica [...]” (OLIVEIRA, 2016, p. 54-55, grifos nossos).

⁶⁵ Esse autor é utilizado por Oliveira (2011) para fundamentar sua ideia de engajamento no rap.

Figura 18 - Rainha da Favela (A-L)



Fonte: Ludmilla, *Rainha da Favela*, 2020, Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/DWH349RfD7E>.

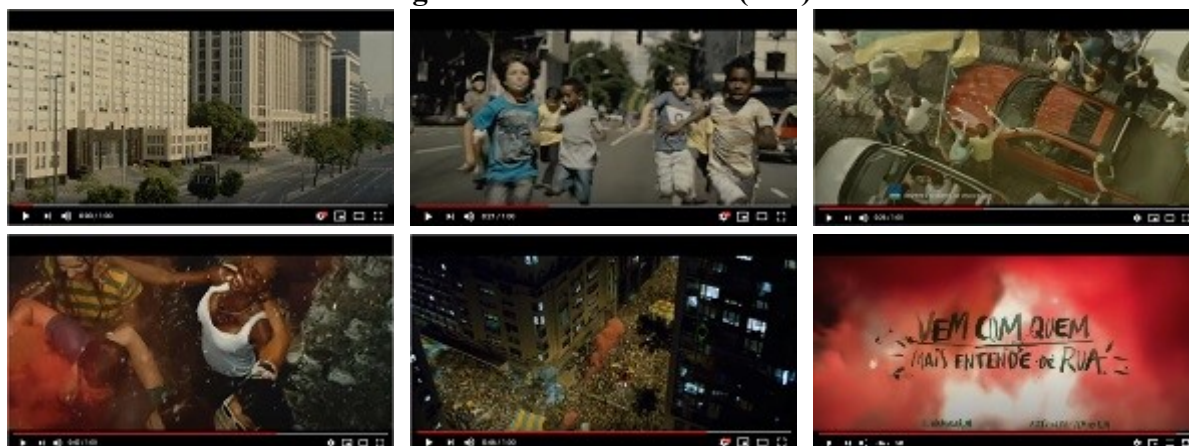
Além de explorar as possibilidades tecnológicas, como o uso de drones para captar imagens panorâmicas e a utilização de uma ampla paleta de cores na montagem final, *Rainha da Favela* (2020) possui elementos frequentes em videoclipes, como a presença de anônimos, muita dança, além de alguns elementos que não contribuem para um sentido narrativo único, como as cenas de um caminhão de refrigerante tombado, cuja carga é “comprada” por Ludmilla, o que resulta em vários banhos de refrigerante – como se fosse champagne. Destaque também para o trono feito de garrafas pet, com um arco feito com cadeiras de plástico coloridas utilizado pela “rainha” Ludmilla e outras artistas da música que são homenageadas: Tati Quebra Barraco, Valesca Popozuda, MC Carol e MC Kátia. Além disso, não é difícil perceber em diversos momentos a exposição de pelo menos duas marcas, a Nike (vestuário) e a LG (eletrônicos). Ludmilla também não abre mão de ostentar alguns luxos, como um jatinho e algumas notas de cem reais, que contrastam com os elementos de material reciclável e as imagens dos “becos e vielas”, tudo isso guiado pelo ritmo da batida do funk da artista, que também dita o ritmo da alternância da montagem final das cenas que compõem o videoclipe (Fig. 18).

Além dos elementos reaproveitados e da ostentação de alguns luxos, diversos outros contrastes podem ser observados nesse videoclipe, como entre a “rainha” em cenas mais “quentes” com sua companheira e os anônimos, entre eles uma senhora trabalhadora. Com todos esses elementos que observamos, além de muitos outros, não é uma tarefa simples seguir somente o refrão da música: “foca no meu bumbum” (LUDMILLA, 2020).

O *merchandising* explícito em algumas cenas de *Rainha da Favela*, a princípio, não afeta negativamente a nossa experiência estética, pois partimos do princípio de que um videoclipe é constituído pela junção entre imagens em movimento e música, independentemente dos outros elementos presentes. Inclusive, entendemos que o seu aspecto mercadológico – vender a sua obra e também outros produtos – não subtrai do videoclipe a possibilidade de termos uma experiência estética que toca na questão política.

Para finalizarmos esta cena, a obra que falaremos brevemente não possui, a princípio, ligação com a perspectiva de “engajamento” de Denis que comentamos anteriormente. Trata-se do vídeo publicitário gravado por Marcelo Falcão, vocalista do grupo O Rappa, para uma montadora de veículos – FIAT –, mas que foi de certa maneira “apropriada” por manifestantes brasileiros que tomaram as ruas de diversas cidades do país em meados de junho de 2013, para protestar contra as diversas esferas do poder político oficial.

Figura 19 - Vem Pra Rua (A-F)



Fonte: *Vem pra rua*, 2013. Videoclipe publicitário. Disponível em: <https://youtu.be/ctf5RZ-UdaU>.

Sem entrar nos méritos desses protestos que, de qualquer forma, foram marcantes pela mobilização considerável de diversos estratos da população, podemos fazer uma pergunta provocativa: alguma música de gêneros que alguns pesquisadores costumam atribuir à ideia de engajamento já conseguiu mobilizar tantas pessoas, ao ponto de as ruas de centenas de cidades brasileiras serem ocupadas ao mesmo tempo? Pode ser que sim, mas não é o caso de

investigarmos tal relação de causa e efeito. Por outro lado, esse questionamento nos leva a mais uma pergunta: Se uma música voltada a vender carros pode ser ligada a um protesto de grande dimensão, o que garante que uma música que se pretenda transformadora da sociedade não possa ser ligada ao conformismo, à “alienação”? Essas questões servem para pensarmos sobre os paradoxos ligados a perspectiva do “engajamento” e também para expormos o nosso ponto de vista: em nossa perspectiva de abordagem, exploramos livremente os efeitos que a experiência estética com as obras – inclusive obras com fins publicitários – podem nos proporcionar.

Sobre o *Vem pra rua* (2013), mesmo que as imagens lembrem um momento de comemoração de um campeonato de futebol conquistado (Fig. 19), e seja pouco provável que tenha motivado as pessoas a irem para as ruas se manifestarem, não podemos desconsiderar a hipótese de ter contribuído em alguma medida para isso, mesmo porque a oração “Vem pra rua” se tornou uma espécie de lema daqueles protestos. De toda forma, o poder de uma produção artística que consideramos em nosso estudo não está ligado à transmissão de uma atitude ou outra, mas antes, à revolução estética, que para Rancière, implica “[...] a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (RANCIÈRE, p. 25, 2009). Seguindo essa linha do raciocínio do autor,

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2012c, P.75).

Afinal, um videoclipe com *marketing* de produtos e um videoclipe publicitário podem constituírem-se enquanto singularidades que, no limite, exercem funções outrora identificadas nas obras supostamente alinhadas ideologicamente a “música de protesto”. De toda forma o poder de uma produção artística não é mensurável. Ela pode estimular as pessoas a irem pra rua protestarem contra as injustiças sociais, pode ajudar a salvar vidas, ou simplesmente fazer dançar e divertir. Não temos como ter o controle desse poder, e é justamente por isso que, no estado *estético*, a produções artísticas e o seu caráter *político* são indissociáveis.

II – Tecnologia

Após discutirmos sobre a relação das músicas e videoclipes com algumas questões em torno da *Sociedade*, nas cenas deste capítulo, também ancorados na querela entre os conceitos utilizados em alguns estudos com a música e o aspecto polissêmico da nossa experiência estética, acrescentamos à discussão algumas questões relacionadas à *Tecnologia*.

Quando pensamos em tecnologia, inicialmente lembramos de alguns equipamentos eletrônicos como celulares e computadores de última geração, em oposição aos já “ultrapassados” telefones fixos e máquinas de escrever. Mas o dicionário da língua portuguesa traz um sentido mais abrangente, a definindo enquanto “conjunto de processos, métodos, técnicas e ferramentas relativos à arte, indústria, educação, etc.”⁶⁶. É nesse sentido mais amplo do termo que o utilizamos em nosso texto.

Atualmente, a forma de produzir e de experimentar obras musicais está diretamente relacionada ao desenvolvimento de *processos, métodos, técnicas e ferramentas* que constituem o amplo aparato tecnológico disponível. Por exemplo, para tocar uma música posso utilizar, desde uma técnica mais antiga como o dedilhar dos acordes de um violão, produzi-la num programa de computador que reproduz esses mesmos sons, ou ainda, buscar tais acordes em uma outra música já gravada, fazendo uso da técnica do *sample*.

Quanto ao acesso a essas produções, também são diversas as possibilidades. Para ouvir uma música posso ligar o rádio, tocar um instrumento, assinar uma plataforma *streaming*, acessar o *YouTube*, adquirir um álbum em *compact disc* (CD), se tiver um toca-discos à disposição posso ouvi-las em vinil, ou ainda fazer o seu *download* na internet de forma ilegal⁶⁷.

Essas múltiplas possibilidades tecnológicas afetam praticamente todos os aspectos relacionados à arte sonora, inclusive criando novas formas de expressão – como os videoclipes –, e novas formas de acesso às obras – como pela internet –, que podem proporcionar o intercâmbio cultural de maneira quase instantânea, mesmo com a produção e a recepção por vezes distantes milhares de quilômetros.

É a partir dessas questões ligadas a tecnologia, tanto na recepção quanto na produção de músicas e videoclipes, que discutiremos sobre a experiência com a plataforma de vídeos

⁶⁶ Ver: MELHORAMENTOS. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 2020. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tecnologia/>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

⁶⁷ Ainda que focado na pirataria física, esse tema é abordado por Christiano Rangel dos Santos em: *Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo* (2010).

YouTube, o serviço de *streaming* de músicas *Spotify* e a plataforma de filmes e seriados também via *streaming*, *Netflix*, relacionando com a experiência estética e com a problematização de algumas perspectivas acadêmicas. Nosso objetivo é seguir com a discussão que realizamos no capítulo anterior, focando na construção de uma alternativa de estudo que não passe necessariamente pela utilização de critérios de abordagens a partir de conceitos como indústria cultural e/ou indústria do entretenimento.

Conforme já comentamos, alguns pesquisadores desenvolveram suas abordagens em torno do conceito “indústria cultural”, levando em consideração a separação entre a música para mero consumo/entretenimento e a música para pensar e agir frente as relações de dominação que supostamente oprimem a população, na esteira do contexto de uma “grande narrativa”. As leituras desse conceito – que remetem sobretudo a Adorno – são utilizadas para fundamentar a seleção dos artistas que supostamente se relacionariam com o mercado de bens de consumo de maneira que fique assegurado o “papel social” das suas músicas, em detrimento da arte “apenas” para consumo e, portanto, voltada apenas para a “alienação das massas”⁶⁸.

Um outro exemplo dessa perspectiva é a pesquisa com videoclipes de Santos (2009), ao sugerir que “a industrial cultural, com o processo de massificação da arte, acaba por massificar também os sujeitos, ou seja, a identidade individual é perdida”, em um processo que “ao invés de democratizar e difundir a arte, [...] mantém o público menos privilegiado economicamente distante da arte que leva à reflexão crítica e coloca ao alcance uma ‘arte’ cuja função é somente entreter”. Seguindo o raciocínio, a autora afirma que “as consequências desta alienação” nesta classe social são: o aumento do “número de analfabetos funcionais” e a aceitação e “resignação a tudo o que lhes é mostrado” e a inexistência quase absoluta da capacidade de refletir e mudar a realidade, “o que gera um círculo vicioso e a arte vira mercadoria para consumo rápido” (SANTOS, B., 2009, p. 24). Além de distinguir os videoclipes entre aqueles “cuja única função é a publicidade” e os “engajados” (SANTOS, B., 2009, p. 103), a autora sequer compreende que as classes menos favorecidas economicamente teriam acesso a arte. Será que os videoclipes que estudamos seriam compreendidos como arte nesse cenário pessimista desenhado pela autora? Não temos como dar uma resposta definitiva, mas propomos uma perspectiva de

⁶⁸ É importante lembrar que existem perspectivas diferentes a partir do mesmo conceito: Napolitano o utiliza em um caráter mais otimista em sua ideia de MPB que, para o autor “[...] passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural”, consagrando-se “como um *filtro de organização do próprio mercado*, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil” (NAPOLITANO, 2005, P. 72, grifo nosso). Outra perspectiva mais otimista é a tese em Educação: *Lições de dança no baile da pós-modernidade – corpos (des)governados na mídia* (2009), em que Airton Ricardo Tomazzoni Santos, estuda a dança a partir de diversas produções – entre elas o videoclipe – numa perspectiva da mídia como “um território de aprendizados [...], ainda que cheio de armadilhas” (SANTOS, A., 2009, p. 259).

abordagem com as produções artísticas que não passe pela “filtragem” entre a “arte” e a “não arte”⁶⁹.

De alguma maneira, a perspectiva de Santos, B., (2009) e de outros autores com a indústria cultural, parte da dicotomia entre testemunho *versus* mercadoria, defendida por Adorno em *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1996), quando o autor faz uma leitura sobre os conceitos de valor de uso e de troca das obras de Karl Marx – como *Contribuição à crítica da economia política* (2008) e *O capital: Livro I* (2013) – para asseverarem que a mudança da função da música na sociedade capitalista teria feito com que o valor de troca subtraísse o valor de uso⁷⁰ e, portanto, o consumo da arte teria se tornado um mero prazer em si mesmo (ADORNO, 1996, p. 77-79), vazio, alienante, sem relação com a qualidade da arte e com as questões da coletividade. Conforme já observamos, parece que essa ideia de que toda a música ligeira – no caso de Adorno, o jazz – produzida pela indústria cultural se tornou “mera aparência, ilusão”, assim como os ouvintes se tornaram uma massa de “consumidores passivos” e não mais de indivíduos pensantes (ADORNO, 1996, p. 70-71), continua sendo utilizada em um conjunto de trabalhos.

Por outro lado, ao acrescentarmos o aspecto tecnológico ao nosso estudo, podemos explorar as possibilidades na produção de músicas e videoclipes, desde as criações amadoras até as produções com grandes investimento, uma vez que com a popularização da internet, é possível observarmos inclusive um movimento inverso ao de uma indústria “onipotente”, na medida em que identificamos o seguinte fenômeno: não são apenas os grandes conglomerados da “indústria” que produzem obras de sucesso comercial, mas, na medida em que surge a possibilidade de divulgação de um artista pela internet de maneira independente, as gravadoras passam a contratar os artistas que já fazem algum sucesso com o público.

Um historiador que constatou essa inversão, no mercado da música sertaneja, é Gustavo Alonso. No artigo *A música sertaneja e a antropofagia das massas* (2018), Alonso lembra que após o “boom da internet no Brasil [...], as formas tradicionais de um artista atingir o grande público entraram em derrocada”, e se antes as grandes gravadoras lançavam os artistas para o estrelato, agora “passou a ser mais comum um artista já ter um disco gravado de forma

⁶⁹ Supomos que compartilhamos de uma experiência semelhante a de Rancière, quando afirma que os seus estudos permitiram “ver como obras de arte muitos filmes que, para a opinião dominante, são obras de puro consumo popular e ser sensivelmente movido por filmes que, para esta mesma opinião, são exercícios enfadonhos [...]” (RANCIÈRE, 2021b, p. 253).

⁷⁰ Napolitano, por exemplo, na esteira de Adorno, examina como a predominância do ‘valor de troca’ em detrimento do ‘valor de uso’ da música, “a crise da experiência estética subjetivante, a tendência do controle do mercado pelas grandes agências monopolistas”, se realizaram, ou não, “no período histórico e no contexto social em estudo” (NAPOLITANO, 2010, p. 9).

independente”, fazer algum sucesso” e somente depois disso “ser contratado por grandes gravadoras (ALONSO, 2018, p. 6).

Se fosse o caso de utilizarmos uma leitura dos conceitos marxianos, invertendo às perspectivas que mostramos anteriormente, poderíamos considerar que o valor de troca pode ter como base o valor de uso. Uma leitura de Marx diferente dos escritos de Adorno, por exemplo, poderia revelar algo além do pessimismo com a “indústria cultural”. Quando Marx aponta no primeiro livro de *O Capital*, publicado em 1867, que para algo ser mercadoria deve ter um valor de uso para outra pessoa, ou seja, um “valor de uso social” (MARX, 2013, P. 118), uma vez que para o autor, “não é a troca que regula a grandeza de valor da mercadoria, mas, inversamente, é a grandeza de valor da mercadoria que regula suas relações de troca” (MARX, 2013, P. 139), é possível fazer uma interpretação exatamente inversa àquela de uma “indústria cultural” onipotente e do seu desdobramento na oposição entre arte enquanto “testemunho” e arte “mercadológica”. Não é o caso de utilizarmos os conceitos trabalhados por Marx para abordarmos as produções artísticas, mas conforme temos observado ao longo deste trabalho, trata-se de problematizar um modelo de uso conceitual presente em alguns estudos com a música e com o videoclipe que observamos.

De toda forma, aquilo que corresponde em minha interpretação, a um mero produto, pode ser recebido por outrem com um valor estético imensurável, uma vez que não cabe a nós julgarmos uma obra enquanto um testemunho da realidade ou mera mercadoria. Mesmo que essa distinção possa ser relevante na experiência estética de determinados apreciadores de arte, nosso objetivo é mostrar que ela não é a única chave de leitura possível.

Em nossa perspectiva, não identificamos um problema, *a priori*, no fato da música ao longo da história ter se transformado numa mercadoria valiosa, uma vez que é graças a essa transformação que podemos ouvi-las e estudá-las em nossa pesquisa acadêmica. Aliás, muita coisa mudou no mercado de bens culturais musical nas últimas décadas, sobretudo com a popularização da internet. Conforme o filme documentário *Downloaded* (2013), com a internet, praticamente tudo o que existia até então (anos 2000) no âmbito das músicas gravadas fora disponibilizado para consumo imediato. As músicas se difundiram sem retorno àquele momento quando ainda eram “mediadas” pela indústria e também pelos críticos. Se fôssemos considerar uma perspectiva “adorniana” com as fontes de nosso estudo, como ponderar a possibilidade de as músicas serem compartilhadas livremente, sem custo algum para os ouvintes? De fato, nos distanciamos dessa perspectiva, uma vez que a nossa própria seleção de

fontes (videoclipes e músicas) foi praticamente sem custo⁷¹, principalmente a partir da plataforma gratuita *YouTube*.

Portanto, é a partir das possibilidades em torno das mudanças no acesso às tecnologias de realização e acesso às obras, na esteira da afirmação de Alonso, para o qual “a internet banda larga mudou o jeito de fazer e ouvir música no Brasil e no mundo”, principalmente através das redes sociais e do YouTube (ALONSO, 2018, p.7), que construímos as cenas deste capítulo.

Nosso objetivo não é substituir uma perspectiva de uso conceitual por outra mais adequada, mas defender um ponto de vista sobre as nossas fontes de estudo baseada nas múltiplas possibilidades interpretativas a partir da nossa experiência estética com músicas e videoclipes de Sabotage, Sam Smith, Logic, Coldplay, Big Sean, Pharrel Williams, Helena Badari, Baco Exu do Blues, Racionais Mc’s, Anitta, além do seriado *Sense 8*. Inspiramo-nos no *espectador emancipado* de Rancière, para pensarmos numa história da música a partir de *Sabotage* entre o *País da fome e o País da arte*; dos *anônimos* e da “*explosão da linguagem*”; das músicas *alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades*; do *compartilhamento das produções artísticas na internet*; e a partir da *comunidade estética* que inferimos do seriado *Sense 8*.

⁷¹ O custo maior que tivemos foi com a assinatura de internet banda larga necessária para acessar a plataforma.

Sabotage: País da fome ou País da arte?

Ao discutirmos nesta cena sobre o álbum *Sabotage* (2016) – especialmente a música/videoclipe *País da fome (homens animais)* –, temos a princípio, três objetivos: exemplificar uma espécie de conflito entre regimes de sensorialidade na arte, os regimes *ético*, *representativo* e *estético*, discutir o aspecto mercadológico na música, e mostrar uma proposta narrativa e interpretativa com a obra de *Sabotage*.

Antes de começarmos, é importante lembrar que as obras que estudamos estão sujeitas à sensibilidade de cada um, e é por isso que, enquanto pesquisadores na área de história, não pretendemos com os nossos objetos de estudo – a música e o videoclipe – estabelecer uma interpretação definitiva, mas mostrar algumas possibilidades dentro de uma infinidade de outras possíveis. Trata-se da presunção de uma *partilha do sensível*, que possibilita que cada um incorpore a arte em sua vida da sua própria maneira, sem a necessidade de mediação. Essa perspectiva inspirada em Rancière, contribui para concebermos uma pesquisa que considere “espaços que ainda não foram predeterminados por uma relação implacável entre *arte, instituição e mercado*” (RANCIÈRE, 2012, p. 305, grifo nosso), como observamos em alguns trabalhos. Por sua vez, o resultado deste estudo não contempla necessariamente novos espaços no mundo da música, mas pressupõe que a relação acima é mais complexa do que muitas vezes se pressupõe. No caso desta cena, discutiremos sobre a relação entre arte e mercado de bens culturais a partir da obra de *Sabotage* e da plataforma *streaming Spotify*.

Começamos com algumas observações sobre uma das músicas do álbum *Sabotage* (2016), e também sobre algumas imagens do videoclipe lançado mais tarde, em 2020. Trata-se da faixa *País da fome: (homens animais)*, que faz parte do álbum que leva o nome do artista, lançado em plataforma *Streaming*⁷² no ano de 2016, treze anos após a sua morte. Primeiro, vamos fazer alguns comentários em torno do lançamento do álbum.

O lançamento de *Sabotage* (2016), o segundo álbum do artista, era cercado de uma grande expectativa entre os seus admiradores, que estavam ansiosos para ouvir as novas rimas de *Sabotage*. O tempo de espera e o fato de *Sabotage* não participar de grande parte das etapas constituintes do novo álbum contribuíram para aumentar a expectativa. Finalmente, no ano de 2016, a curiosidade dos ouvintes pôde ser sanada. Os produtores conseguiram realizar um

⁷² É uma forma de distribuição de músicas via internet. Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *Streaming*. 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Streaming>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

álbum do artista munidos de sua voz gravada, mas sem a sua presença física nas outras etapas da produção, como ocorrera 16 anos antes no seu primeiro álbum gravado.

Do período que separa *Rap é Compromisso* (2000) de *Sabotage* (2016), muita coisa mudou no universo artístico musical, principalmente no que diz respeito à tecnologia envolvida na produção, divulgação e também nas possibilidades de audição musical. Naquele momento, por exemplo, o *streaming* ainda não fazia parte da vida dos ouvintes, formato que este último álbum fora lançado. De minha parte, apesar de conseguir baixar ambos os álbuns no formato MP3, o primeiro contato com o álbum de 2016 foi realizado via plataforma *Streaming*, mais especificamente no *Spotify*.

A forma como ocorreu o lançamento nessa plataforma merece destaque: uma audição do álbum em tempo real, com a participação dos envolvidos na produção, amigos e familiares, que entre uma faixa e outra eram convidados a contar algo sobre a sua convivência com o artista. Tudo ao vivo para os assinantes da plataforma sueca. Foi como uma celebração do artista dedicada aos fãs que, com o passar dos anos, talvez não tivessem mais expectativa de ouvir uma nova rima de *Sabotage* gravada sob novas bases musicais.

Um álbum póstumo conduzido dessa maneira poderia receber alguns questionamentos relacionados a um suposto “oportunismo” mercadológico dos envolvidos, principalmente sobre a capacidade de tal realização sem o protagonista presente em boa parte do processo. Não entendemos como pertinente essas questões, uma vez que consideramos que as produções artísticas, e consequentemente os raps gravados por *Sabotage*, não fazem parte somente da história de um indivíduo, mas são fruto de uma coletividade, nesse caso, formada pelos rappers do grupo RZO que não só apostaram em *Sabotage*, mas o convenceram a gravar seus primeiros raps em estúdio, além de participarem em algumas faixas; pelos integrantes dos Racionais MC’s que cederam sua gravadora para o primeiro trabalho do artista; pelos diversos produtores e parceiros do álbum *Rap é compromisso*, pelos próprios chefes do tráfico que, segundo relatos, teriam “liberado” *Sabotage* para se dedicar à música⁷³, além de outras pessoas que de alguma maneira participaram da sua caminhada artística. Ainda que neste novo álbum a presença de *Sabotage* foi tragicamente abreviada, é difícil pensar em qualquer outro álbum que não seja uma realização como *Sabotage* (2016): uma soma de diversas inteligências, entre os que atuam nos palcos e entre os que fazem o show acontecer nos bastidores do universo artístico musical.

Nessa medida, as obras de *Sabotage* são ao mesmo tempo fruto de um indivíduo e de uma coletividade, e não somente na sua realização, mas também na experiência estética. Se

⁷³ Informações obtidas em: C. Toni, *Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage* (2013).

pressupormos uma *partilha do sensível* que não implica de antemão, uma relação com as produções artísticas exclusivamente a partir de critérios de pertença a classe social, cor, gênero, religiosidade, entre outros, podemos ao menos considerar a possibilidade de qualquer indivíduo se identificar com as músicas do artista, ainda que não compartilhe das mesmas experiências de vida e do mesmo “lugar social”⁷⁴.

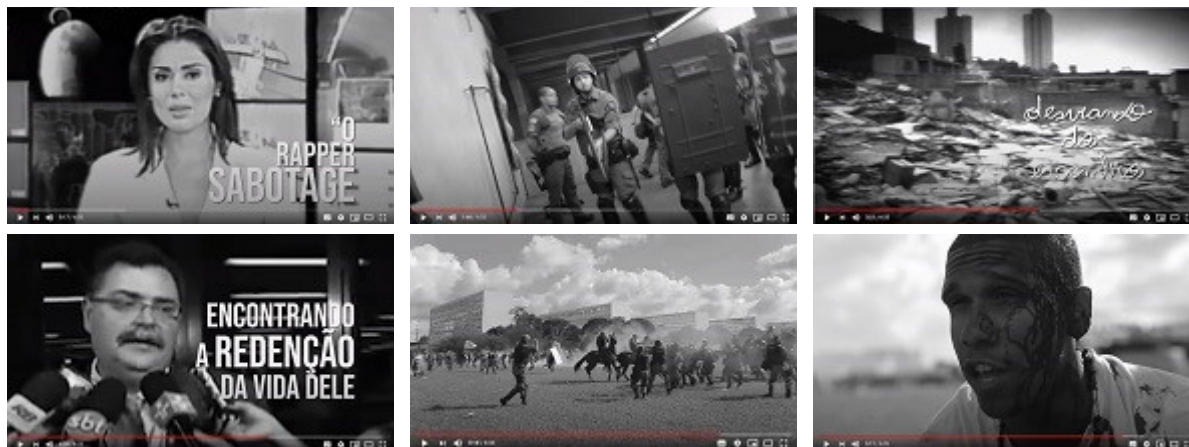
Para exemplificar essa questão, faremos algumas observações sobre a nossa experiência estética com *País da fome: Homens Animais* (2016). A música começa com as frases que foram sampleadas de um noticiário de 24 de janeiro de 2003, que como podemos notar, é o dia em que Sabotage entra para a estatística mais violenta do país: “*Repórter*: O rapper Sabotage foi assassinado em São Paulo, o músico de 29 anos levou 4 tiros nesta sexta-feira em um crime ainda sem explicação [...]” Passaram-se 13 anos para que esse trecho fizesse parte da música. DJ Cia, o produtor responsável pelos *samples* e *scratches* da faixa, ainda colocou na parte final da música outro trecho noticiado daquele momento trágico: “*Repórter*: O processo aponta que Sabotage estava encontrando a redenção da vida dele através da arte” (SABOTAGE, 2016). As imagens do videoclipe lançado em 2020 também mostram recortes da reportagem daquele momento, além de imagens que remetem a violência policial e aos “escombros” (Fig. 20).

Enquanto o primeiro trecho é o relato de um fato ocorrido no dia 24 de janeiro de 2003, o último é parte de uma narrativa sobre a vida do artista corroborada por acadêmicos, artistas, entrevistas com o próprio, e se quisermos interpretar assim, até mesmo pelas suas rimas, ainda que trechos como “Regenerado, delinquente”, “o crime é igual ao rap, o rap é minha alma” (2000), possam ser interpretados de forma dúbia. Em todo caso, não é essa a questão aqui: ainda que o artista tenha vivido boa parte de sua história na ilegalidade, trabalhando no tráfico de drogas e posteriormente entrando para o mercado da música, notamos um problema no argumento central dessa narrativa de redenção da vida pela arte: a ideia de que nas regiões periféricas (favelas), as pessoas, pela ausência de oportunidades, tendem mais à criminalidade

⁷⁴ Não é nosso objetivo fazer uma crítica ao conceito de “lugar social”, oriundo sobretudo de uma linha de pensamento marxista, mas problematizar a sua utilização como critério predominante para a experiência estética dos espectadores/ouvintes de obras de arte, como Oliveira (2016), por exemplo, que compreende a configuração da poética dos rappers brasileiros enquanto “uma espécie de consciência crítica da periferia e para a periferia” (OLIVEIRA, 2016, p. 5). Tanto Oliveira com o rap, quanto Napolitano com a MPB, partem da ideia de Pierre Bourdieu, para o qual os gostos “[...] são a afirmação prática de uma diferença inevitável. [...] eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação” (BOURDIEU, 2007b, p. 56-57). Nesse debate, apoiamos-nos na noção de “sentido comunitário estético”, principalmente da Terceira crítica kantiana (Crítica da Faculdade do Juízo), que pressupõe um sentido comunitário e uma noção de coletividade a partir do juízo de gosto (KANT, 2012, p. 81). Se partíssemos de uma estética pensada enquanto marcadora das diferenças identitárias entre as classes, possivelmente estaríamos de acordo com aquela organização platônica de sociedade em que cada um está no seu lugar, nesse caso, em sua classe. É por isso que nos inspiramos em Kant. Ver as notas n. 13 e n. 50 para mais detalhes.

que noutros lugares, e justamente por isso o rap é uma possibilidade de “redenção” para elas⁷⁵. Não é tão simples encontrar a motivação que leva alguém a entrar para o tráfico de drogas ilícitas, e talvez não se consiga sobre isso mais do que opiniões. Ainda que possamos nos basear nas próprias letras de Sabotage, delas temos como extrair outras significações, como por exemplo, a de uma relação paradoxal do artista entre o “mundo do rap” e o “mundo do crime”.

Figura 20 - País da Fome: Homens Animais (A-F)



Fonte: Sabotage, *País da fome (Homens animais)*, 2020. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7zW6nilcKlY>.

Por outro lado, podemos supor que é a história do próprio rap que em alguma medida fora “salva pelo artista”, e isso não tanto pela narrativa interpretada de suas letras, mas sobretudo pelos elementos sonoros de suas obras, como por exemplo, os *riffs* de guitarra de *Rap é compromisso* (2000), o critério estético e não ideológico na sua busca por *samples* em “*Um bom lugar*”(2000) e “*Respeito é pra quem tem*”(2000), cujas bases sonoras foram retiradas da trilha sonora de um filme de James Bond⁷⁶, além da irreverência em discorrer sobre temas polêmicos, a princípio, como em “*Cocaína*”(2000), e a ambiguidade na hora de falar sobre o mundo do crime, ora parecendo se vangloriar do sucesso conquistado, ora desaconselhando, entre outros aspectos. Esses são alguns dos elementos que nos fazem compreender a participação desse artista no cenário musical brasileiro como um exemplo de que o artista do rap não precisam necessariamente falar sobre temas ligados às mazelas da sociedade para ser relevante, e que os temas abordados nas letras, videocliques e sons do gênero podem ser tão amplos quanto a própria possibilidade de *samplear* músicas dos mais variados gêneros/formatos artísticos e utilizar instrumentos como a guitarra elétrica.

⁷⁵ Por exemplo, essa a visão de Silva (2012).

⁷⁶ Informação obtida em: C. Toni, *op. cit.*, p. 118.

Em relação aos trechos de *País da Fome* (2016) sampleados do repertório jornalístico, podemos utiliza-los como ponto de partida para exemplificar um conflito entre regimes de identificação das artes, os regimes *ético*, *representativo* e *estético*. Embora partes dessa música podem ser identificadas como a *representação* de determinada narrativa de superação que fornece a legitimação do artista perante a sociedade – *regime ético* –, quando ouvimos outros trechos da mesma música temos diversas possibilidades *estéticas*. Não se trata de negar essa possibilidade de interpretação narrativa, mas de perceber que essa não é a única possibilidade com a obra, e que esses *regimes* podem estar em conflito mesmo que no curto tempo de uma música. Nesse caso, nos referimos aos versos que o artista recita na metade da música, não em relação ao significado das palavras, mas a um outro aspecto que se destacou em nossa experiência com *País da Fome*: a entonação da voz do Sabotage, especificamente nesse trecho que inicia aos 3 minutos e 20 segundos:

Sabotage: Mãe, me dê a benção; Eu sei que o medo não é mesmo o lugar perfeito pra guardar as horas; Sul, Sampa, Brasil, aqui sem a senhora; Pra mim, tô vivendo no escuro, não faz muito tempo que o Deda foi embora, e é foda; Quando eu me lembro da senhora, o medo é o Zé Povinho, mudam da água pro vinho, engordam os zóios, atiram; E dão chapéu em si mesmo, o Pelé, Alguns espancam, enchem a cara, outros que matam mulher; Várias vezes vi na Sul, não faz nem um mês; O Binha chegou lá em casa, ligando: o Bagana tomou seis, Isso eu citei, Maurinho, pagou de Exu que eu vi, jão; Se eu descolar quem o matou não tem perdão, ah, não; Senhor, me dê mais fé; Eu vou vivendo pelas ruas no meio de um exército [...] (SABOTAGE, 2016).

Nesse trecho da gravação é possível ouvir o artista aos prantos, mal conseguindo terminar os versos, ou ao menos a montagem da música mostra esse ponto de vista desse artista outrora identificado com o *gangsta rap*⁷⁷. Segundo o *website* do selo Instituto, produtora do álbum, essa faixa “é um dos pontos altos do novo disco”, que como já comentamos: “Começa com a notícia sobre a morte de Sabotage e emociona quando, com a voz embargada, o rapper lembra do irmão, Deda, e da mãe, ambos já mortos na época da gravação”. Sabemos que Sabotage chora possivelmente por alguma lembrança que teve no momento da gravação e, ainda que com alguns indícios, não temos como saber com exatidão se tem relação com a letra. De qualquer maneira, isso é de menor importância frente ao efeito dessas rimas materializadas no álbum e que ficaram marcadas pelo “choro da saudade”⁷⁸ do artista.

⁷⁷ Estilo de rap norte americano que fala basicamente sobre o mundo do crime, das gangues. Sobre o artista, ver WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. Artigo: Sabotage. (cantor), 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabotage_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabotage_(cantor))>. Acesso em: 26 ago. 2020.

⁷⁸ CARAMANTE, André. *Álbum póstumo do ‘Maestro do Canção’, o lendário rapper da zona sul*. Selo Instituto. [s.d]. Disponível em: <http://www.seloinstituto.com.br/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

Tal é o resumo de nossa breve experiência com *País da fome: homens animais* (2016): se num primeiro momento somos compelidos a partir do conteúdo significativo da letra – a utilização do noticiário na música que por sua vez, não nos agrada enquanto ouvintes – quando terminamos de ouvi-la a experiência é outra, e não por essas palavras que supostamente contam parte da história ao mesmo tempo extraordinária e trágica de *Sabotage*, mas pelos 5 versos entre os mais de 100 em que o rapper, provavelmente sem essa intenção, simplesmente se emociona e mesmo assim continua a gravar. A partir desse momento, mesmo que os trechos com recortes jornalísticos da música não nos agradem, o que prevalece nessa experiência de audição conflituosa é a capacidade da música em nos emocionar.

Nessa medida, a entonação de alguns simples versos da música intitulada como: *País da Fome: Homens Animais*, podem nos proporcionar a imagem de um *País da Arte: Homens Sensíveis* (Fig. 21). A imagem possui tamanha potência que basta uma única experiência de audição da mesma para que o sentimento inicial frente aos trechos jornalísticos seja substituído pela empatia ao ouvirmos um ser humano emocionado. Uma amálgama de sentimentos ocorre durante a experiência com essa música. Depois de conhecê-la, quando ouvimos o seu início com a notícia do assassinato, o nosso ânimo muda, da revolta pela violência do evento e/ou insatisfação trazida pelo *sample* da reportagem cedem à expectativa em ouvi-lo cantar esses versos emocionados mais uma vez.

Certamente, o resultado final de *País da Fome*, assim como do álbum *Sabotage*, teria sido diferente com a presença do artista em todo o processo produtivo. Todavia, assim como em *Rap é compromisso* (2000), já comentamos que esse processo envolveu diversas pessoas⁷⁹, como no caso dessa música em que as bases sonoras foram divididas entre o coletivo Instituto, DJ Cia e Daniel Ganjaman. Além disso, ambos os álbuns contêm diversas participações especiais que se somam às rimas perspicazes de *Sabotage*. Se não fossem os trechos do noticiário, ou mesmo para alguém desavisado dos fatos e também desatento com o trecho, esse poderia muito bem acreditar que o artista ainda estaria vivo em 2016. Talvez não passe pela cabeça que a emoção explicitada na música foi possivelmente resultado da circunstância: não era mais possível regravar as frases de *Sabotage*, e a base musical teve que ser trabalhada em cima do que foi gravado até o dia 24 de janeiro de 2003. Aos produtores envolvidos que possibilitaram esse efeito, os fãs provavelmente agradecem.

⁷⁹ É extensa a lista de participações nesse álbum póstumo: Tropkillaz, DJ Nuts, Shyheim, Negra Li, Lakers, DBS, Gordão Chefe, Instituto, Ganjaman, DJ Cia, Funk Buia, Rappin' Hood, Duani, Quincas, Dexter, Mr. Bomba, Fernandinho Beat Box, Céu, BNegão, Rodrigo Brandão e Sandrão RZO.

Portanto, mesmo que um critério mercadológico e uma narrativa salvacionista possa ser importante para muitos pesquisadores e também para uma parte dos ouvintes, a partir da nossa audição do álbum *Sabotage* (2016) na plataforma *streaming* do *Spotify*, especialmente com uma de suas faixas, é possível afirmar que a experiência estética pode não ter relação com esses aspectos. Por outro lado, a partir da pressuposição de regimes de identificação das artes em conflito – *ético, representativo e estético* – é possível que prevaleçam sentimentos como tristeza, alegria e empatia.

Ao possibilitar uma experiência de compartilhamento de sentimentos, *Sabotage* não viveu somente no *País da fome: homens animais* (2016), mas teve a oportunidade de viver noutra lugar acessível pelas suas obras. Com isso, propomos uma mudança: no lugar do título original, podemos renomear essa música como *País da arte: homens sensíveis*. No mesmo sentido, selecionamos dois momentos entre as imagens do videoclipe lançado em 2020 em parceria entre a Mídia Ninja e a 13 Produções. O primeiro deles é respectivo ao título original, cujas imagens mostram sobretudo a violência, e o segundo, mais alinhado a nossa proposta interpretativa, mostra algumas imagens ordinárias e o artista em atividade (Figs. 20 e 21).

Por fim, a partir das tecnologias – internet, plataformas *streaming*, técnicas de composição e produção de músicas e videoclipes – as obras de *Sabotage* estão disponíveis para experimentarmos, seja para contemplação, aprendizado, bem como para nos emocionarmos.

Figura 21 - País da Arte: Homens Sensíveis (A-I)



Fonte: Sabotage, *País da fome (Homens animais)*, 2020. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7zW6nilcKIY>.

Os anônimos e “a explosão da linguagem” em videoclipes

Conforme já observamos em produções artísticas de Sabotage, Filipe Ret e Anitta, a constituição de músicas e videoclipes depende do envolvimento de diversas inteligências. Com os videoclipes, esse aspecto é ainda mais manifesto, devido aos diversos processos envolvidos – direção, produção, montagem, edição, fotografia, coreografia, figurinista, filmagens, drones, etc. –, alguns dos quais observamos ao longo deste trabalho. Esta cena é sobre outro elemento que verificamos com bastante frequência nos videoclipes, a presença dos “anônimos”.

Em *Experiencing music video: aesthetics and cultural context* (2004), Vernallis observou que uma das características dos videoclipes, principalmente em sua gênese, era de expor o artista em grande medida para fins de publicidade. Esse aspecto continua valendo para os videoclipes atuais, mas, após algum tempo de existência do formato, diversas outras características podem ser acrescentadas, e a participação dos “anônimos” é uma delas.

Além de seguir exemplificando a nossa perspectiva de estudo, com o foco nessa característica recorrente em videoclipes, alguns dos quais já mostramos, incluímos em nosso texto algumas de reflexões de Bachelard sobre a “explosão da linguagem” na primeira parte do século XX, tema que se relaciona com a discussão de Foucault sobre o “ser da linguagem”.

Começamos com algumas observações sobre a parceria entre dois artistas de gêneros diferentes, o *soul* e o *rap*, no videoclipe da música *Pray* (2018), do artista britânico Sam Smith com a participação de Logic, *rapper* norte-americano, para discutirmos sobre o caráter democrático dos videoclipes e sobre as imagens proporcionadas pelo conjunto: letra, sons e imagens. Começamos com um trecho em que o filósofo expõe a sua opinião de que o século XX, seria um “século da imagem”:

Para o bem ou para o mal, estamos mais do que nunca sujeitos à ação da imagem. E se admitirmos considerar a imagem em seu esforço literário, em seu esforço para pôr no primeiro plano as proezas linguísticas da expressão, apreciaremos talvez melhor esse ímpeto literário que caracteriza os tempos modernos. Parece que já há zonas em que a literatura se revela como uma *explosão da linguagem*. Os químicos preveem uma explosão quando a probabilidade de ramificação torna-se maior do que a probabilidade de término. Ora, no ímpeto e no fulgor das imagens literárias, as ramificações se multiplicam; as palavras já não são simples termos. Não se terminam por pensamentos; têm o porvir da imagem. A poesia faz o sentido da palavra ramificar-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens (BACHELARD, 2013, p. 5, grifo do autor).

Muito antes da invenção de videocliques como o de Sam Smith, em 1948, no livro *A terra e os devaneios da vontade* (2013), Bachelard constatou que havia *uma explosão da linguagem* na literatura. Se no ramo da física, pesquisadores como Stephen Hawking sugerem que vivemos desde o *Big Bang* num universo em expansão (HAWKING, 2015, p. 55-74), com a linguagem talvez ocorra algo semelhante, sendo que essa – assim como acontece com todo o universo –, em um determinado momento, começou a se expandir e até o momento esse movimento não há de cessar, se é possível que em algum momento ele se dê por concluído.

Um exemplo que pode ser interpretado a partir dessa discussão é *Pray*⁸⁰. Se esse videoclipe pode ser apreciado não apenas como uma expressão religiosa, apesar do seu título, podemos associar esse fato à explosão da linguagem apontada por Bachelard, e que tem ligação com uma característica humana que possivelmente passou a receber mais atenção a partir do século passado: a capacidade ilimitada da nossa imaginação. Como observou Foucault, o que une *as palavras e as coisas*, na história, é a *imaginação* (FOUCAULT, 2007, p. 95-96, grifo nosso). Nesse caso, o significado das rimas cantadas por Logic na música de Sam Smith é fornecido pelo ouvinte, que pode, em última análise, simplesmente apreciar o *flow* do artista sem sequer prestar atenção nas diversas significações possíveis.

Segue um trecho da letra da música, em um dos momentos em que é possível apreciar um pouco do *flow* de Logic, marcado pelo ritmo acelerado em que canta as rimas:

I am me
I'm a man
I'm a sinner
But understand, aren't we all?
So when it comes to passin' judgements
I don't think that you're the one to make the call
Heaven want to cast me out for being me
I know there's others like me that'll break the fall
I know you hater motherfuckers just can't relate at all
If I'm the first one to the line, that's fine, I'll take it all
Well, Logic, he gon' let 'em know
I ain't perfect, but I'm worth it
I'm alive, I deserve it
I been praying, I ain't playin'
I don't think you hear the words that I'm sayin'
I don't think you know the weight on my shoulders
That gets heavier as I get older
Callin' anybody, callin' anybody
Can you hear me?
I pray that you hear me
I pray that you hear me
(SAM, 2018)

⁸⁰ “Rezar”, tradução nossa.

Nas primeiras vezes que ouvi essa música, o que chamou a atenção foi a combinação entre os sons do piano que logo no início são acompanhados pelas rimas de Logic. Talvez isso se deva ao fato de logo no início, a mistura entre o *flow* mais “moderno” do artista e o instrumento da música “clássica” terem me levado para algum lugar diferente, e isso sem prestar tanta atenção nas letras, que não são fáceis de decifrar devido a cadência acelerada com que *rapper* as articula.

O conteúdo discursivo foi o último elemento que obteve minha atenção, momento em que tive a oportunidade de me identificar com alguns versos, como por exemplo, nesse trecho em que Logic canta: “Quando se trata de julgamentos, eu não acho que seja com você”, ou em outras palavras, quem é você para me julgar? “Eu não acho que você saiba qual o peso que carrego sobre meus ombros” (SMITH, 2018, tradução nossa), continua o artista. Podemos adaptar essa letra ao nosso estudo, que além de trabalhar pelas múltiplas possibilidades interpretativas com as obras, também realiza em segundo plano uma problematização de algumas perspectivas acadêmicas com a música.

Em todo caso, os signos de qualquer música, como as palavras utilizadas na sua composição, possuem eles mesmos, segundo Foucault, “uma natureza vibratória que a destaca do signo visível para aproximá-la da nota musical” (FOUCAULT, 2007, p. 394-395, grifo do autor). Nesse sentido, podemos interpretar as palavras que aparecem nas letras das músicas em diversos sentidos e sua significação não está ancorada, *a priori*, em nenhum lugar. Se partíssemos de uma perspectiva prioritariamente ideológica, como alguns pesquisadores⁸¹, um dos problemas seria a pressuposição de uma hierarquia entre o trabalho universitário (onde se criam “ideias”) e o artístico (onde se veiculam), em detrimento da historicidade das próprias obras e das suas múltiplas possibilidades interpretativas.

É por isso que evitamos essa perspectiva de uso conceitual em nossa relação com os signos da arte, uma vez que dentro da historicidade democrática, não precisamos nos ater em interpreta-las *necessariamente* a partir deste ou daquele conceito, mas antes, trata-se de perceber que não é mais possível retomar o seu significado em sua função discursiva/representativa – que é por onde a explicação de alguns autores que a interpretam se

⁸¹ Por exemplo, Oliveira entende o rap “no campo de um argumento (discursivo, prático, cultural)” a partir da “*seletividade de referenciais musicais e ideológicos* (OLIVEIRA, 2011, P. 43, grifo nosso). Napolitano compreende a música como um “veículo para uma boa ideia” (NAPOLITANO, 2005, p. 11), e a sua ideia de MPB é de uma “instituição cultural” constituída em níveis sociológicos e ideológicos (NAPOLITANO, 2010, p. 7.). Contier conclui que, no nacionalismo musical, “do ponto de vista da prática musical, as questões ideológicas e as técnico-estéticas interpenetram-se” (CONTIER, 1988, p. 529).

acomoda – sem abrir mão do próprio regime de historicidade da linguagem (fragmentária e múltipla) e, ao mesmo tempo, sem recorrer a uma hierarquia *sociológica* das atitudes e das representações sociais que se sobrepõe, como critério interpretativo, ao trabalho artístico.

Figura 22 - Pray (A-L)



Fonte: Sam Smith ft. Logic, *Pray*. 2018. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8h-kFui1JA>>.

Voltando as observações sobre a obra Sam Smith e Logic, a experiência estética foi ampliada significativamente após o contato com o videoclipe, uma vez que o vídeo traz imagens de pessoas anônimas, objetos efêmeros, com uma montagem com cortes entre uma e outra tomada acompanhando os sons da música, ainda que não indiquem possuir qualquer relação com as letras da mesma. Alguns homens com máscaras, um grupo de dançarinas que realizam belos movimentos em sincronia, um rosto coberto de borboletas, e até a marola provocada por uma lancha contribuem na experiência estética com essa obra que, da versão sem a parceria com Logic para a versão com a parceria e ainda com o videoclipe, tem um ganho significativo em relação às possibilidades imaginativas e interpretativas (Fig. 22). Esse incremento da

experiência estética com o videoclipe é um aspecto que verificamos em diversas produções artísticas ao longo de nosso estudo.

Quanto aos anônimos, o que fazem em *Pray*, um homem com borboletas na face, um senhor com um chapéu acariciando um cavalo e um indivíduo que corre sem sair do lugar numa sala com alguns montes de areia (Fig. 22)? Nada mais do que enriquecer o tecido estético e proporcionar ao espectador diversas possibilidades de interpretação e identificação. No universo dos videoclipes, por vezes não parecem existir algumas hierarquias, como entre artistas renomados e anônimos, ou então entre o elemento “importante” e o “acessório”.

Figura 23 - Miracles: Someone Special (A-F)



Fonte: Coldplay & Big Sean, *Miracles (Someone Special)*, 2017. Lyric Video. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9BPMjL44Aw>.

Outro exemplo nesse sentido é o *lyric video* de *Miracles (Someone special)* (2017), do grupo de pop rock também britânico Coldplay, cuja única presença dos seus integrantes nas imagens é no início do vídeo, quando é anunciada a parceria com o *rapper* Big Sean. Do restante, 100% das pessoas que aparecem nas imagens são anônimos de diversas etnias, muitos deles supostamente imigrantes. Ainda que a letra por vezes possa indicar uma referência a algumas figuras conhecidas da história, a escolha pela citação dos nomes comuns sem os sobrenomes, em conjunto com as imagens das pessoas desconhecidas, com os sons e rimas, indica uma proposta narrativa nesse sentido: “Em você, eu vejo alguém especial” (COLDPLAY, 2017, tradução nossa) (Fig. 23).

Como em *Pray*, *Miracles* também pode ser associada à religiosidade, além de também resultar de uma parceria entre estilos de música diferentes, nesse caso, o *rap* e o *rock*. Um dos efeitos dessa união é a quebra dentro da música entre o canto mais melódico do *rock* e o canto mais falado e rápido do *rap*. Essa mudança pode surtir numa experiência interessante para o

ouvinte disposto a conhecer novas formas de expressão musical. Por se tratar de um *Lyric video*, ou seja, um videoclipe que é perpassado por toda a letra da música, essa mudança de ritmo pode ser constatada também pelas imagens, uma vez que, enquanto não há dificuldade em acompanhar a legenda da música durante os momentos em que o vocalista do Coldplay canta, quando Big Sean canta seus versos é um pouco mais difícil acompanhar a letra. É curioso o recurso utilizado para que a troca das imagens siga o mesmo ritmo durante toda a obra. Durante a parte de Chris Martin, a legenda aparece de maneira sutil na tela – semelhante a legenda de um filme – e na parte de Big Sean os personagens do videoclipe interagem, segurando cartazes com a letra (Fig. 23). Mesmo assim é um desafio conseguir acompanhar e ler as rimas, devido à velocidade da mudança das cenas que acompanham o *flow* do *rapper*.

Para terminarmos esta cena, vamos fazer mais alguns comentários sobre um videoclipe que pode ser observado como um exemplo da explosão da linguagem e que também é caracterizado pela presença de diversos personagens anônimos. *Freedom* (2015), do artista estadunidense, Pharrell Williams, possui uma “explosão” de imagens, que alternam entre trabalhadores de minas, costureiras, cowboys, crianças, garotas utilizando burca, imagens do Planeta Terra por diversos ângulos, além da performance do cantor e de uma infinidade de outros elementos (Fig. 24). As imagens se alternam rapidamente, seguindo o ritmo da música que é marcada também pelos sons de um piano. Tudo está em igualdade nos quase 3 minutos desse vídeo, que traz uma quantidade ampla e diversificada de imagens ao redor do mundo. A beleza da vista panorâmica da Terra compartilha espaço com a beleza dos trabalhadores e das crianças. De fato, esse é um videoclipe que precisa ser visto mais de uma vez para ser possível prestar atenção em tudo o que é mostrado.

Podemos resumir a experiência estética com *Freedom* da seguinte maneira: entre as crianças trabalhando, estudando e correndo, entre as riquezas naturais do Planeta Terra e as paisagens urbanas, essa obra pode incitar uma reflexão sobre o aspecto paradoxal do conceito “liberdade” (Fig. 24). É uma “pancada” que pode nos deixar desorientados, pois ao mesmo tempo nos incita os sentimentos de euforia e de apreensão.

Por fim, procuramos mostrar nessas páginas que há muito o que explorar do universo dos videoclipes – mídia pouco estudada na universidade e praticamente sem estudos na área de ciências humanas –, e também do universo de artistas e gêneros muitas vezes não selecionados nos estudos acadêmicos com a música. De qualquer forma, ao mesmo tempo em que escrevemos, na esteira da *explosão da linguagem* e das inovações tecnológicas, tanto os artistas conhecidos como os *anônimos* seguem protagonizando as mais diversas produções artísticas, e com isso proporcionando novas experiências estéticas aos espectadores.

Figura 24 - Freedom (A-F)



Fonte: Pharrell Williams, *Freedom*, 2015, Videoclipe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LIY90IG_Fuw.

Músicas alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades

“Somos homens e mulheres livres”, repete algumas vezes Baco Exu do Blues no início de *Capitães de areia* (2017) – música cujo título é possivelmente inspirado no romance homônimo de Jorge Amado, de 1937 –, ao som que tem como base o *sample* de um *riff* da banda de rock/hip hop estadunidense, Rage Against The Machine, da música *Sleep now in the fire* (1999), em conjunto com uma distorção de guitarra que podemos associar os grupos do movimento musical recifense, o *manguebeat*. Em menos de um minuto da experiência estética com essa música é possível identificar influências explícitas de um autor de romance regional brasileiro das primeiras décadas do século XX; do movimento/gênero pernambucano musical da década de 90, o *manguebeat*, e da música do grupo norte-americano RATM, também dos anos 90. Além disso, no verso seguinte: “carrego comigo a coragem de Erê”, podemos interpretar uma suposta referência ao candomblé. O gênero que o brasileiro Baco Exu do Blues – oriundo do estado da Bahia, região nordeste – se identifica, é o rap, que se popularizou nos EUA principalmente após o final da década de 70.

Conforme as observações acima, consideramos *Capitães de areia* um exemplo de obra musical realizada além das fronteiras entre gêneros, países e produções artísticas, que é a discussão que realizaremos nesta cena. Começamos falando um pouco sobre a história da música no final do século XIX, para depois falarmos sobre a temática a partir de outros exemplos de músicas e videoclipes.

Grande parte da música como a conhecemos hoje resulta do contato entre diferentes populações ao redor do mundo e as suas respectivas formas de fazer música. Nos casos do Brasil e dos EUA, países envolvidos no intercâmbio cultural observado em *Capitães de areia*, o surgimento de gêneros como o maxixe, o lundu e o choro; o *blues*, *ragtime* e o *jazz*, respectivamente, coincidem muito provavelmente com o fim dos regimes de escravidão em ambos os países após a segunda metade do século XIX. Não sabemos até que ponto esse fato contribuiu para o aparecimento desses gêneros que misturam a musicalidade africana e a europeia, até porque o nosso conhecimento acerca do tema se deve em grande medida à possibilidade de gravação das músicas após a invenção do fonógrafo, “em 1877 por Thomas Edison para a gravação de sons através de cilindros giratórios” (SALAZAR, 2015, p. 34). É possível que outros gêneros tenham se desenvolvido pela população ainda em situação de escravidão, antes mesmo dessa invenção, mas devido ao fato de grande parte dessas pessoas não serem sequer alfabetizadas, não temos registros dessas músicas.

Estudiosos dos primeiros gêneros da música “popular” do final do século XIX reconhecem que a música que conhecemos desse período é fruto de uma combinação de diversos métodos de composição. César Albino e Sonia R. Albano de Lima, no artigo *O percurso da improvisação no ragtime e no choro* (2011), observaram que a formação de gêneros como o *ragtime* nos EUA e o choro no Brasil – que, por sua vez, formam respectivamente a base dos gêneros posteriores, como o jazz e samba – têm em comum “a utilização efetiva das síncopes, muito comum na música africana, mescladas às características de danças oriundas da Europa, como é o caso da polca” (ALBINO; LIMA, 2011, 72). Enquanto a influência da música negra nesses dois gêneros ocorre principalmente na rítmica, outro gênero, o *Blues* – por sua vez anterior ao próprio *ragtime*, mais que influenciou gêneros como o rock – que se popularizou mundialmente, teve os seus “aspectos harmônicos provindos da música negra” (ALBINO; LIMA, 2011, p. 74). Portanto, o surgimento desses gêneros que formam uma espécie de “espinha dorsal” na formação da música “popular” como a conhecemos hoje, ocorreu com o envolvimento musical de populações de pelo menos três continentes: África, Europa e América.

Dito isso, se gêneros já centenários como o samba e o jazz – do início do século XX – surgiram em um período em que a comunicação e a informação não circulavam da maneira quase instantânea como acontece atualmente, e ainda assim resultaram em grande medida do encontro cultural entre populações de continentes distintos, com os gêneros mais recentes cujas obras estudamos, como o pop, o rap e o funk brasileiro, não parece que a forma de fazer música deixou de ter relação com o contato entre a diversidade cultural dos povos. Supomos ainda que esse aspecto foi inclusive incrementado nas últimas décadas, como é possível observar a partir de diversos exemplos que mostramos em nosso trabalho. Ou seja, das primeiras músicas gravadas até o desenvolvimento da informática e da internet, cujas tecnologias possibilitaram a distribuição e o compartilhamento de músicas no formato digital (MP3) (SALAZAR, 2015, p. 36) – o contato entre povos é um aspecto fundamental para a constituição de grande parte dos gêneros musicais que ouvimos atualmente, como por exemplo, o pop, o rap e o funk. Vejamos brevemente alguns exemplos desse contato entre gêneros e nacionalidades na composição de músicas, começando com o rap.

Na década de 90, os Racionais MC’s, estudados nas universidades principalmente pela sua postura de “engajamento” na música, também são conhecidos por utilizarem em boa parte de suas músicas, bases sonoras – *samples* – de funks estadunidenses de décadas anteriores. A sua música mais comentada na academia, *Diário de um Detento* (1997), por exemplo, tem como base pelo menos duas outras músicas: a voz de Mano Brown versa as rimas no ritmo da batida

provavelmente sampleada da música de *Easin' In*, do artista norte-americano do estilo Soul/Funk, Edwin Starr (1974), e em outros trechos temos os riffs de uma guitarra distorcida provavelmente sampleados música também de Funk/Soul norte-americana: *Mother's Son* de Curtis Mayfield (1973). Portanto, para fazer o seu rap – que por si mesmo já é um gênero “importado” –, a fronteira entre gêneros e nacionalidades não parece ser um critério relevante para o grupo pioneiro do rap no Brasil.

Alguns anos mais tarde, já no início dos anos 2000, a perspectiva de Sabotage extrapola ainda mais fronteiras, quando para algumas de suas composições são buscados elementos de outro formato artístico: o cinema. Esse é o caso, por exemplo, da música *Um bom lugar* (2000), em que o som da sua base rítmica é possivelmente *sampleado* de uma música que faz parte da trilha sonora de um longa-metragem do agente 007, James Bond (C., 2013, p. 118), franquia de filmes britânica de grande sucesso comercial em diversos países.

É também do cinema *mainstream* que Teperman (2015) aponta uma influência importante para os rappers que surgiram pós anos 2000 no Brasil, como Emicida e Criolo. Com base no testemunho dos organizadores da “Batalha do Real”, no Rio de Janeiro, que começou no início do ano de 2003, o autor aponta que *8 Mile*, filme autobiográfico do rapper estadunidense de sucesso mundial, *Eminem*, cuja composição para a trilha sonora do filme ganhara o *Oscar* de melhor canção original por *Lose yourself* (2002), foi responsável por estabelecer “um marco no que diz respeito à disseminação da prática de batalhas de freestyle no Brasil” (TEPERMAN, 2015, n.p.).

Portanto, de um grupo de rap brasileiro da década de 90, passando por Sabotage na virada do século e chegando nos rappers que surgiram mais recentemente, é possível observar uma relação íntima com produções artísticas estrangeiras de diversos tipos. É importante lembrar que o próprio gênero possui um caráter transnacional, uma vez que que possivelmente surgiu ainda na década de 60, na Jamaica, país berço também do gênero *reggae*, e se consolidou nos EUA alguns anos depois, para logo se espalhar pelo mundo. Não demorou muito para que o estilo de músicas de rap com “canto falado” – como *Blues* – se espalhasse para além das fronteiras dos primeiros territórios em que se tornara popular. Atualmente, há raps em alemão, português, línguas indígenas e tantas outras. Em relação ao seu estilo, varia entre raps mais melódicos, com refrão, apenas falados, que utilizam instrumentos como guitarra, bateria, que usam *samples* e até mesmo raps com elementos da música “erudita”, como pode ser observado no videoclipe da versão de *Respeito é Lei* (2017), de Sabotage, com a participação nos arranjos da Orquestra Sinfônica de Heliópolis, cuja obra pode ser observada como um exemplo da dissolução das fronteiras não somente entre países e gêneros, mas entre as próprias músicas

outrora identificadas como “eruditas” ou “populares”. Como podemos notar, diversas são as possibilidades de compor músicas identificadas no gênero rap, assim como ocorre com a maioria dos gêneros musicais.

Outro exemplo que observamos de músicas alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades são as obras de Anitta. Além de fazer músicas em parceria com artistas de diversas nacionalidades, essa artista possui músicas que perpassam os mais diversos gêneros, como o Pop, Electro Pop, Pop Latino, Funk, Rap, Trap, Reggaeton, Dance, Reggae, Forró Eletrônico, Sertanejo, Rap, R&B, Samba e a MPB. *Bola e Rebola* (2019), por exemplo, é uma colaboração entre o duo brasileiro de música eletrônica Tropikillaz, Anitta, que canta em 3 idiomas – português, espanhol e inglês –, J Balvin, artista colombiano do gênero *Reggaeton*, e tem a participação ainda de um outro brasileiro, MC Zaac, do funk. Além de suas obras dialogarem com diversos gêneros musicais, a artista tem realizado uma exposição significativa da música brasileira em outros países, com destaque para o funk, cujo gênero fora escolhido para protagonizar as suas participações em músicas de artistas como Madonna e Snoop Dog, a primeira identificada com o pop e o segundo do rap. De qualquer maneira, enquadrar Anitta em apenas um gênero musical não é uma tarefa simples.

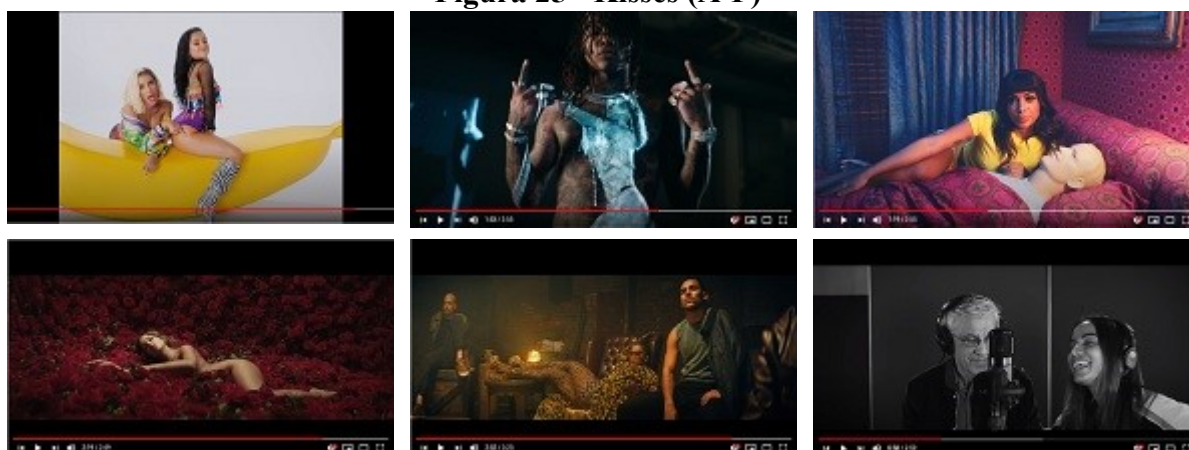
A indiferença de Anitta com as fronteiras entre gêneros e nacionalidades pode ser conferida especialmente no álbum audiovisual *Kisses*, lançado em 2019. Cantado em 3 idiomas: português, espanhol e inglês, a obra tem a participação de vários músicos, e contém elementos associados a diversos gêneros musicais. Fazemos algumas observações sobre as músicas e videoclipes que compõem esse álbum audiovisual.

Kisses (2019) começa com o engajamento de Anitta em relação aos cuidados das mulheres com a saúde: *Atención*, é um videoclipe gravado apenas com mulheres, que além de dançarem, realizam na frente do espelho o autoexame para a prevenção do câncer de mama (Fig. 15). A segunda faixa, *Banana*, tem participação da norte-americana Becky G e é cantada em inglês e espanhol num ritmo pop e numa levada entre a sensualidade e o humor (Fig. 25, A). Em seguida, *Onda Diferente* é o funk 150 BPM do álbum, mas com um toque de rap, composto pela funkeira Ludmila, que participa da música junto com o norte-americano Snoop Dog, que solta algumas rimas em inglês, como essa: “Anitta, Anitta, so glad do meet ya” (ANITTA, 2019) (Fig. 34). Destaque também para a produção de Papatinho – além de produtor, é integrante do grupo de rap carioca Cone Crew Diretoria. A quarta faixa, *Sin Miedo* tem a participação de DJ Luian e Mabo Kingz, de Porto Rico.

Chegando na metade do álbum temos *Poquito*, uma balada romântica com rimas do rap, cantada em inglês e com a participação do norte-americano Swae Lee. Nesse videoclipe, o

rapper divide as cenas – ainda que em projeções – com a cantora (Fig. 25, B). Na sequência, *Tu Y Yo*, uma balada pop com elementos sonoros do reggae, conta com a participação do jamaicano Chris Marschall. É também em inglês que Anitta canta sua música pop/dance, *Get to know me*, que tem a participação de Alesso, da Suécia, que também divide a produção com outro DJ, DVLP, dos EUA. O curioso é que nesse videoclipe Anitta contracenava basicamente com manequins (Fig. 25, C). Em *Rosa*, oitava faixa do álbum, com Prince Royce, logo no início ouvimos um som de cuíca que dita o ritmo da música até o fim. O videoclipe mostra a sensualidade da cantora que ainda lembra uma cena do filme *Beleza Americana* (Fig. 25, D). A penúltima música, *Juego*, é no estilo latino *reggaeton*, cujo videoclipe mostra a cantora assumindo alguns papéis comumente associados a homens, como uma chefe de gangue e uma treinadora de luta (Fig. 25, E).

Figura 25 - Kisses (A-F)



Fonte: Anitta, álbum *Kisses*: *Banana*; *Poquito*; *Get to know me*; *Rosa*; *Juego*; *Você mentiu*; 2019. Videoclipes. Disponíveis em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nnOjNHJcXKpIwJhsrwCOTGoAkCLAPuIFk.

Após todas essas misturas e parcerias, o álbum *Kisses* (2019) termina com uma música distinta das anteriores, por se tratar de uma composição com base em elementos mais simples e tradicionais da música brasileira, basicamente a voz e o violão, além de ser a única faixa cantada exclusivamente em português. *Você Mentiu* é um dueto com Caetano Veloso, artista reconhecido na história da música brasileira, sobretudo pela sua contribuição no gênero da MPB (Fig. 25, F). O videoclipe dessa música é também diferente dos outros, mostrando imagens descontraídas dos bastidores da gravação do dueto no estúdio.

Com as produções artísticas que mostramos nesta cena, mas sobretudo pela discussão realizada ao longo do nosso estudo, procuramos salientar alguns problemas de uma perspectiva de estudo da música nas universidades demarcada pelo aspecto nacional e/ou delimitada a um gênero, uma vez que, do *blues* ao rap, do choro à música pop e ao funk, ou seja, das músicas criadas há mais de 100 anos até as mais recentes, podemos observar uma quantidade significativa de exemplos de produções artísticas, entre músicas e videoclipes, que surgiram justamente a partir da dispersão das fronteiras entre as nacionalidades e os gêneros musicais.

Supomos ainda que esse aspecto não se deva a um movimento recente que alguns autores identificam como uma “pós-modernidade” desfragmentada⁸², cujas obras não teriam mais raízes na tradição, mas é possível associá-la a algo mais próximo do que Deleuze expôs na sua obra *Diferença e repetição* (1988): uma espécie de “sistema do simulacro”, que trabalha por “divergência e o descentramento”; cuja “única unidade, única convergência” é um caos informal que compreende todas elas”, em que nenhuma dessas séries de simulacros “goza de um privilégio sobre a outra, nenhuma possui a identidade de um modelo, nenhuma possui a semelhança de uma cópia”, e também “nenhuma se opõe a uma outra nem lhe é análoga”, mas cada uma dessas séries “é constituída de diferenças e se comunica com as outras por meio de diferenças de diferenças”, como espécies de “anarquias coroadas” (DELEUZE, 1988, p. 437-438), conclui o autor.

Os próprios autores que priorizaram em seus estudos o aspecto do “nacional-popular” na música já haviam identificado, em alguma medida, um movimento similar ao que observamos⁸³. Porém, mesmo reconhecendo essa mistura como um aspecto inerente a criação musical, o que parece estar em jogo para alguns desses autores é a “qualidade” que resulta desse processo, cujos critérios são atestados pelo conteúdo discursivo das obras (função social) e pela relação dos artistas com o mercado (indústria cultural). Além de associarmos essa perspectiva a um modelo tradicional nos estudos com a música, supomos ainda que contribua para um “silêncio” em relação às obras que não se enquadrariam nos critérios utilizados e, por isso, não são estudadas nas universidades. Um exemplo é Anitta, que apesar da sua popularidade e relevância artística – foi estudada por uma perspectiva fundamentalmente pessimista, ou seja, a partir de uma espécie de “outro lado da moeda” desse modelo.

⁸² Por exemplo, essa é a interpretação de Rita de Cássia Lahoz Morelli, em *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea* (2008).

⁸³ Alguns exemplos: Napolitano escreve que a MPB “aglutinou tudo o que veio antes” (NAPOLITANO, 2005, P. 74) e Contier observa “um processo *antropofágico*” no nacionalismo musical (CONTIER, 1988, p. 152).

Alguns pesquisadores inclusive já problematizaram sobre esses “silêncios” antes de nosso estudo. É nessa perspectiva que Paulo Cesar Araújo escreveu o seu livro *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e regime militar* (2002), originário de sua dissertação de mestrado em Memória social e Documento, de 1999. Nesta obra, o autor procura “identificar de que maneira ficou cristalizada [...] uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferido das elites, em detrimento da obra de artistas mais populares”, como por exemplo, “a produção musical ‘brega’ ou ‘cafona’ que “tem sido esquecida pela historiografia da música popular brasileira”, mas que também merece ser estudada (ARAÚJO, 2002, p. 11-12).

Outro autor que realizou seus estudos sobre a música problematizando esses “silêncios” é Alonso (2011). Em “*Quem não tem swing morre com a boa cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*” (2011) – livro baseado em sua dissertação de mestrado –, o historiador problematiza o escrutínio sofrido por Wilson Simonal no período da ditadura militar, por ter sido acusado de ser colaborador do regime. De sua tese, Alonso ainda publicou “*Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira* (2015), cujo objeto de estudo é todo um gênero “silenciado” nas pesquisas acadêmicas com a música no Brasil, o sertanejo, que “desde a década de 1970” fora “ignorado pelos mestres e doutores brasileiros”, e que passa a ser objeto de estudo apenas em 2012, ainda que sob uma perspectiva de problematização da “relação entre as letras sertanejas e o consumo de álcool” (ALONSO, 2015, p. 400).

Baia (2010) também faz uma reflexão sobre esses “silêncios” em sua tese sobre a historiografia da música popular brasileira, quando faz algumas observações sobre o estudo de Araújo, ao escrever que “os silêncios apontados por Paulo Cesar podem ser estendidos para outros gêneros de grande impacto popular, como o sertanejo, o pagode e a axé *music*, os dois últimos, fenômenos mais recentes”. Além disso, sobre um dos gêneros que diversos artistas que abordamos se identificam o autor acrescenta a seguinte reflexão: “[...] é curioso notar como o *rap*, por exemplo, é muito mais favorecido como objeto de estudo, embora seja aparentemente consumido por uma população significativamente menor” (BAIA, 2010, p. 193).

Nossa hipótese para essa última observação de Baia é a de que o *rap* é objeto de estudo em diversas pesquisas por ser um gênero cujos conteúdos discursivos podem ser facilmente alinhados com uma determinada concepção de música. Como relatamos no primeiro capítulo, em *O hip-hop salvou minha vida*, essa foi inclusive a nossa perspectiva no início da pesquisa de mestrado, assim como a de diversos outros pesquisadores, que após os anos 2000 passaram a tomar o rap como objeto de estudo nas universidades com certa regularidade. Em alguma medida, essas pesquisas associaram os artistas do gênero a um conceito de música associado às

questões identitárias da população das periferias, perspectiva que supomos reverberar em alguma medida o suposto modelo do nacional-popular da historiografia da música brasileira.

Mesmo que a perspectiva de Alonso e Araújo sejam diferentes da nossa, uma vez que esses autores priorizam suas observações principalmente a partir das letras das músicas e dos comentários jornalísticos, coadunamos de uma mesma inquietação: os “silêncios” referentes às produções artísticas que não se enquadram nas perspectivas recorrentes em estudos com a música. Em nossa perspectiva, procuramos levar em consideração alguns desses “silêncios” referentes aos artistas que na maioria das vezes não se enquadrariam nos critérios adotados pelos pesquisadores, como é o caso de Filipe Ret e Anitta⁸⁴.

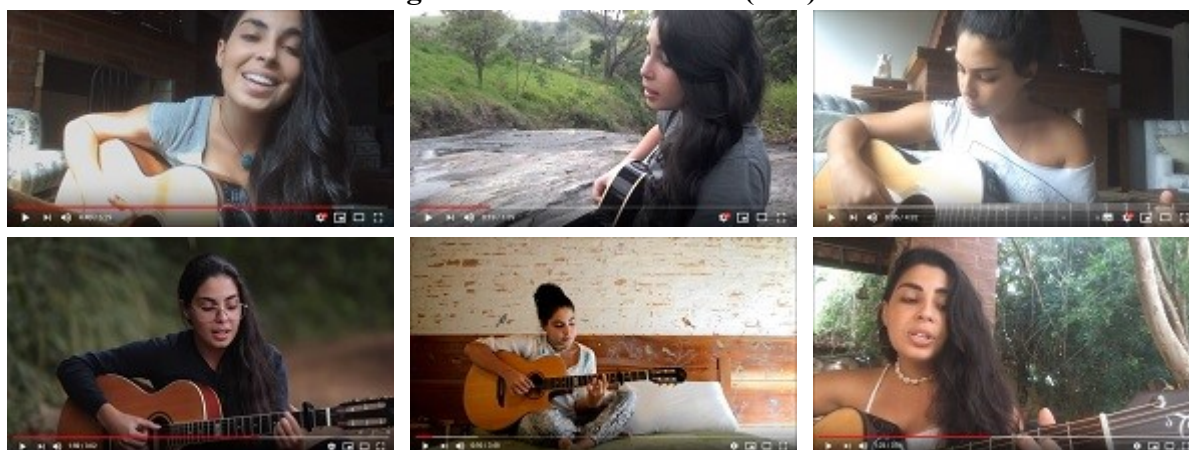
Portanto, com base nessa discussão, mas sobretudo na nossa experiência estética, ao observarmos que a música se constitui pelos interstícios entre os gêneros, nacionalidades e até mesmo entre outras produções artísticas fora do universo artístico musical, procuramos problematizar critérios comumente utilizados em alguns estudos, como a associação ao conceito de “indústria cultural” e ao critério da “função social”, uma vez que esse caminho analítico pode implicar numa espécie de “silêncio” na história da música brasileira que se constitui pelos estudos na Universidade. Ao ampliarmos o nosso campo de estudos da música, como por exemplo, para gêneros e artistas distintos do que inicialmente planejávamos, mas sobretudo, ao voltarmos nossa atenção para um formato pouco estudado como o videoclipe, talvez possamos contribuir de alguma maneira para que esses silêncios na história da música constituída no âmbito acadêmico brasileiro se tornem sensivelmente mais barulhentos.

⁸⁴ Essa é inclusive a artista com mais produções artísticas observadas em nosso estudo.

“Tô dividindo pra poder sobrar”⁸⁵: o compartilhamento de músicas na internet

As cenas que compõe este trabalho partem de singularidades, uma vez que tecemos nossos comentários a partir de algumas interpretações baseadas em nossa experiência estética com músicas e videoclipes. Nesta cena, partimos de um fato singular que ocorreu durante a nossa busca por videoclipes na plataforma de vídeos *YouTube*, a descoberta de Helena Badari, uma artista que publicou alguns vídeos em que interpreta pela sua voz e com um violão, alguns *covers* de diversos artistas da música brasileira, para discutirmos sobre o compartilhamento de músicas na internet em relação com algumas questões em torno do mercado de bens de consumo musicais.

Figura 26 - Helena Badari (A-F)



Fonte: Helena Badari (Versões), *Mun Rá/Só sei dançar com você/Sujeito de Sorte/Por causa de você, menina/Pot-Pourri Tim Maia/Baiana*, 2012-2018. Vídeos canal Youtube. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/c/HelenaBadari/videos>.

Assim como com Anitta, a plataforma *YouTube* é um meio de divulgação importante para Helena Badari. Quando a artista publicou o seu primeiro vídeo no *YouTube*, em 2012, Anitta já despontava em sua carreira artístico musical com o lançamento do seu primeiro álbum. Tanto a primeira quanto a segunda seguiram postando na plataforma nos anos seguintes, com a diferença que a primeira tem seus vídeos despretensiosos em que toca violão e canta músicas de outros artistas, enquanto a segunda tem videoclipes publicados cuja produção remete ao seu contrato com uma grande gravadora, a *Warner Music*.

⁸⁵ Frase da página inicial da página pessoal de Helena Badari na rede social de fotos e vídeos, Instagram: HELENABADARI. *Página no Instagram*. Instagram do Facebook. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/helenabadari/?hl=pt-br>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

Tomei conhecimento dos vídeos de Helena Badari enquanto pesquisava videoclipes de rap no *YouTube*. Entre as visualizações de vídeos de Sabotage e Emicida, o mecanismo de reprodução automática da plataforma baseado em algoritmos sugeriu um vídeo da música *Mun Rá* – composição gravada originalmente por Sabotage para a trilha sonora do filme *O Invasor*, em que o artista também participa fazendo papel dele mesmo – na versão com voz e violão da artista independente e que até aquele momento eu desconhecia. A performance é registrada num ambiente doméstico, e se resume ao dedilhar de um violão e ao recito suave das rimas do rap pela voz da intérprete. É um vídeo simples, uma vez que não utiliza muitos recursos técnicos, mas foi justamente esse caráter intimista um dos aspectos que chamou a minha atenção ao ponto de se tornar mais tarde o ponto de partida desta cena. Além de *Mun rá*, há vários outros vídeos de Helena com características semelhantes (Fig. 26). As versões que a artista gravou variam entre músicas de artistas identificados em diversos gêneros da música brasileira, como Tim Maia, Jorge Ben Jor, Criolo, Charlie Brown Jr, Emicida, Caetano Veloso, Zeca Baleiro, Tulipa Ruiz, entre outros.

Além do violão, dos vocais e dos cenários pitorescos, os vídeos da intérprete compreendem ainda a filmagem provavelmente feita com uma câmera amadora, e a plataforma em que seus vídeos são postados, o *YouTube*. Sem a popularização dessas tecnologias, é muito pouco provável que tivéssemos a oportunidade de ter nossa experiência com as gravações de Helena. Ao fazermos essa constatação, ao invés de partirmos do ponto de vista de uma “indústria cultural” avassaladora, massificante – como acontece em algumas pesquisas com a música brasileira – preferimos partir das possibilidades que o desenvolvimento dessas tecnologias pode proporcionar ao artista e ao ouvinte/espectador.

Na plataforma de vídeos do *YouTube*, por exemplo, estão disponíveis para visualizações, desde produções de videoclipes de artistas de grandes gravadoras que utilizam muitos recursos técnicos e grandes orçamentos, até a simplicidade da exposição de uma artista como Helena, que utiliza uma câmera, um cenário ordinário, a sua voz e um violão. Ademais, em nossa pesquisa, a plataforma *YouTube* – que pertence ao conglomerado de mídias *Google* – é o arquivo que contém a maior parte de nossos objetos de pesquisa. Quase todos os videoclipes que estudamos, e também boa parte das músicas, foram extraídas dessa plataforma.

Conforme já mostramos exemplos, alguns pesquisadores utilizam o conceito de “indústria cultural” para abordar o mercado artístico musical e costumam partir da ideia de que, na medida em que esse mercado seria controlado por algumas grandes gravadoras, o interesse nas obras lançadas seria muito mais em gerar lucro do que em proporcionar uma experiência estética rica aos ouvintes. Vimos também que essa perspectiva remete a leituras da obra de

Adorno que, por sua vez, fez uma leitura, que se popularizou no meio acadêmico, dos conceitos de valor de troca e valor de uso, discutidos por Marx, em que é atribuído a indústria um papel predominante na prevalência do valor de troca sobre o valor de uso dos bens culturais.

Seguindo essa linha de pensamento – ainda bastante comum nas pesquisas com a música – poderíamos esperar que numa plataforma de vídeos que pertence ao maior conglomerado de mídias do globo terrestre – o *Google* –⁸⁶, teríamos acesso primordialmente às produções de artistas contratados também por grandes empresas do ramo artístico. Ainda que o monopólio de empresas do ramo deva ser problematizado, não é esse o nosso objetivo, até mesmo porque entendemos que não se trata propriamente de um obstáculo para a busca do ouvinte/espectador em obter uma experiência estética com obras quaisquer.

De qualquer maneira, a respeito dos vídeos disponibilizados no *YouTube*, se compararmos com as outras formas de exposição musicais que outrora eram mais comuns – como festivais, rádio ou ainda a mídia televisiva e fonográfica – é relativamente democrática, tanto em relação ao acesso dos espectadores quanto à exposição dos artistas. Não sabemos se seguirá assim, mas o fato é que, até agora, essa plataforma nos permitiu ter contato com uma pluralidade de músicas, como os covers de Helena, que outrora não teríamos acesso com essa facilidade, uma vez que com um computador ou um celular com acesso à internet⁸⁷ – e com a disposição para conhecer novas produções artísticas – as possibilidades são imensuráveis, tanto para o pesquisador/ouvinte/espectador que queira experimentar novidades, quanto para o artista que queira divulgar suas criações.

Mesmo que não seja tão simples mensurar os efeitos das mudanças tecnológicas no acesso às produções artísticas, posso fazer algumas observações a partir da minha experiência enquanto consumidor de músicas e videoclipes. Na cena “*O hip hop salvou minha vida*” já comentei sobre a experiência com videoclipes pelo canal de televisão da MTV, que antes da popularização da internet e do *YouTube*, era a minha única fonte de acesso às obras. Em relação aos álbuns e músicas, a história começou um pouco antes disso, ainda com as fitas cassete – cujo formato foi o das minhas primeiras aquisições de álbuns completos, que eram fitas cassete piratas adquiridas com vendedores ambulantes (camelôs). Mas logo as fitas deram lugar ao formato dos CDs (*Compact Disc*) originais e também piratas. Em ambos os casos, a escolha do

⁸⁶ Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *Google*. 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Google>>. Acesso em 26 jun. 2020.

⁸⁷ Dados do IBGE de 2017 apontam que três a cada 4 domicílios no Brasil têm acesso a internet. Ver: PNAD CONTINUA TIC 2017: internet chega a três em cada quatro domicílios do país. Agência de Notícias IBGE, 2018. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/23445-pnad-continua-tic-2017-internet-chega-a-tres-em-cada-quatro-domicilios-do-pais>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

que comprar tinha que ser meticulosa, devido ao alto valor que não me permitia comprar mais de um álbum por vez. Uma dúzia de álbuns em um ano era uma marca difícil de ser alcançada para um ouvinte adolescente, na medida em que ter acesso a novas músicas exigia um esforço considerável de economia e também de pesquisa dos locais cujos meus álbuns desejados eram comercializados.

Se os anos 90 foram basicamente analógicos e limitados em relação ao acesso a músicas e videoclipes, em meados dos anos 2000 houve uma grande transformação, quando passei a ter acesso a um número considerável de obras, em decorrência de duas tecnologias que se tornaram acessíveis: a internet discada e os arquivos de música digitais no formato MP3. Com o acesso à internet pela linha telefônica sobretudo após as 00 horas e até às 06 horas da manhã – nesse horário pagava-se apenas um impulso para conectar à internet – era possível baixá-las com uma certa facilidade a partir de programas de compartilhamento como o *Napster*, que utilizavam a tecnologia P2P (*Peer to peer*, ou então, ponto-a-ponto), que é uma “forma descentralizada de distribuição de informações que prescindia de um servidor para hospedar o conteúdo”, ou seja, as músicas ficavam hospedadas nos computadores domésticos e compartilhadas pelos próprios usuários quando esses estivessem conectados (PINTO, 2011, p. 112, nota de rodapé), conforme nos lembra José Paulo Guedes Pinto em sua tese em *Economia: No Ritmo do capital: indústria fonográfica e subsunção do trabalho criativo antes e depois do MP3* (2011).

Com essas tecnologias, de um álbum por mês, no máximo, passei a ter a possibilidade de multiplicar o meu arquivo musical de forma exponencial. Pela internet discada, era possível baixar cerca de um álbum por semana, mas com a chegada da Banda Larga, com tecnologia da ADSL, a velocidade aumentou para um álbum por dia, e logo já era possível baixar em algumas horas a discografia inteira de praticamente qualquer grupo/artista que tivesse sido gravado e lançado no mercado fonográfico ao longo de toda a história da música.

Mesmo com o fim momentâneo do *Napster*, pouco tempo depois, devido aos processos judiciais de direitos autorais que o atingiram, as músicas naquele ponto já haviam se espalhado pelo mundo. Leonardo Salazar, no livro *Música Ltda: o negócio da música para empreendedores* (2015) lembra que o *Napster*, em janeiro de 2001, chegou a ter um pico de 8 milhões de usuários conectados diariamente, trocando um volume estimado de 20 milhões de músicas (SALAZAR, 2015, p. 34). Além disso, em *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*” (2011), a jornalista Tatiana Lima lembra ainda que diversos outros programas surgiram, como o “KaZaA, E-mule, Shareaza”, entre outros, enquanto que as gravadoras ainda não haviam conseguido criar um modelo de negócios que permitisse

“incorporar os *downloads*” em seus negócios (JANOTTI; LIMA; PIRES, 2011, p. 46), e gerar receita.

Portanto, houve uma espécie de “janela” nesse período, quando ainda era possível aproveitar para continuar compartilhando aquilo que já tinha sido adquirido e conseguir ainda mais músicas. Esse acontecimento que relatamos acima foi comentado por Aaron Swartz, programador que desenvolveu várias tecnologias ligadas à internet, e defensor da liberdade no acesso a toda informação científica e cultural, no texto *Os frutos da colaboração em massa* (2006), do seu *weblog*. Segue um trecho de uma espécie de “manifesto” publicado por Aaron: “A internet é o primeiro meio de viabilizar esses projetos de colaboração em massa”. [...] Um exemplo impressionante é o Napster, segue o autor:

Em apenas alguns meses, quase como um subproduto, o mundo criou a mais completa biblioteca de música e catálogos de música já vistos. Os colaboradores desse projeto sequer perceberam que estavam fazendo isso! Todos pensavam que estavam simplesmente baixando música para seu uso pessoal. No entanto, o resultado superou de longe qualquer coisa tentada conscientemente (SWARTZ, 2006, tradução nossa, grifo nosso).

Se o desenvolvimento de programas para compartilhamento de músicas na internet se deve a algumas pessoas, o resultado – o maior número de músicas já disponibilizadas gratuitamente – é fruto da colaboração em massa dos usuários do programa. Nesse caso, temos um exemplo significativo de que a “massa” não é mera consumidora passiva dos produtos da indústria, mas que foi inclusive responsável por inverter a lógica do mercado, fazendo com que as gravadoras demorassem alguns anos até se adaptarem a essa nova realidade de músicas digitais.

Contudo, essa revolução no acesso às músicas – em formato Mp3 – que me permitiu multiplicar rapidamente meu arquivo musical, chegaria ao fim, ou pelo menos, a “lua de mel” desse acontecimento. Na mesma proporção em que a velocidade da internet aumentava com a popularização da banda larga, legislações aprovadas em defesa dos direitos autorais começavam a fechar o cerco aos sites e programas de compartilhamento de músicas. Atualmente, ainda é possível consegui-las por arquivo *torrent*, mas a busca pelo seu álbum de preferência é tortuosa, e corre-se o risco de adquirir vírus de computador e não conseguir o arquivo desejado.

Finalmente, após um período sem que eu baixasse novas produções artísticas, passei a assinar a plataforma do *Spotify*. Junto ao *YouTube*, onde visualizo principalmente videoclipes, o *streaming* de músicas passou a ser minha principal fonte de acesso às músicas. Apesar das

mudanças, principalmente com o controle cada vez maior da rede, o acesso às músicas após os anos 2000 nunca mais voltou ao estado analógico anterior, quando o acesso às obras músicas despendia um grande esforço.

Atualmente, com o *YouTube* (gratuito) e o *Spotify* (pago) é possível ter acesso instantâneo às músicas e vídeos que adicionamos em nosso estudo, e como no caso de Helena Badari, também temos a oportunidade de continuar conhecendo diversas obras “por acaso”, o que contribui para o dinamismo da pesquisa. De fato, as possibilidades são muitas com a tecnologia atual que temos ao nosso alcance. Vernallis fala um pouco sobre essa questão, em *Unruly media: YouTube, music video, and the new digital cinema* (2013), quando expressa o seu desejo em conhecer tudo o que está disponível atualmente, que pode inclusive se revelar até mesmo “delirante”:

É um desejo absurdo, é claro, na medida em que o *conteúdo de mídia prolifera exponencialmente*. Ao redor do mundo, pessoas estão participando enquanto produtoras, e uma grande quantidade de *conteúdo histórico* estão sendo *redescobertos e carregados* a todo o momento. O *mediascape* começa a se parecer com um mundo, e ver tudo isso pode ser uma espécie de sublime irresistível. Tal postura tem suas recompensas: significa nada menos do que o sonho de estar interessado em quase tudo (VERNALLIS, 2013, p. 277, tradução nossa, grifos nossos).

Não temos o mesmo desejo da autora norte-americana, mas compartilhamos do mesmo sentimento contemplativo que resulta da consciência que temos da possibilidade de continuar a ter novas experiências estéticas a partir do que artistas como Helena Badari e tantos outros que compartilham suas produções artísticas na internet.

De toda forma, se escolhemos nomear esta cena com a frase de Helena, “Tô dividindo pra poder sobrar”, é porque supomos que se trata de uma frase consonante com a possibilidade do compartilhamento de músicas e vídeos pela internet entre pessoas de diversos lugares do mundo. Além do mais, transposta para o universo artístico musical, a frase pode ser interpretada de acordo com uma ideia de sociedade em que a arte não é produzida com um fim específico para determinado público, mas assim que é materializada em arquivo físico ou digital, em música ou em vídeo, está implicada uma operação de compartilhamento de visões de mundo, sentimentos, experiências e histórias.

“Sense 8” e a comunidade estética

O nosso entendimento da constituição de músicas e videoclipes alheias às fronteiras entre gêneros e nacionalidades se aplica a todo o universo artístico, e também a constituição da própria vida em sociedade. No caso de outras produções artísticas como filmes e seriados, por exemplo, observamos um processo de expansão para além do seu território de “origem”, tanto em relação a sua produção – cenários utilizados, pessoas envolvidas, etc. –, quanto ao acesso dos seus espectadores. A popularização de tecnologias como a internet e a aviação comercial contribuíram significativamente para esse cenário.

Na medida em que o *Spotify* é uma das plataformas *streaming* disponíveis para ouvir músicas, e o *YouTube* é a plataforma para assistir videoclipes, a *Netflix* é um dos serviços *streaming* mais populares para assistir filmes e seriados. Nesta cena, vamos fazer alguns comentários sobre um dos seriados disponíveis nessa plataforma: o *Sense 8*. Nossa proposta se inicia com uma breve reflexão a partir de um diálogo entre dois personagens do seriado, e finaliza com algumas observações sobre a comunidade estética de compartilhamento de sentimentos a partir de um momento do seriado em que a música exerce um protagonismo.

No décimo episódio da primeira temporada do seriado produzido e lançado pela plataforma, *Capheus*, um dos protagonistas do seriado que vive no continente africano, na cidade Nairóbi, no Quênia, e trabalha como motorista de van, recebe a “visita” de *Kala*, personagem de uma família abastada que vive no continente asiático, na Índia. Esses dois personagens estão entre os 8 protagonistas que vivem ao redor do mundo (dois deles nos EUA, os outros na Islândia, Índia, Quênia, Alemanha, Coreia do Sul e México), e que são *sensates*, pessoas que possuem uma conexão psíquica, ou seja, estão mentalmente e emocionalmente conectadas, sendo capazes de se comunicar, sentir e inclusive se apoderar dos conhecimentos e técnicas alheias.

Quando *Kala*, sem sair da sua casa, faz uma visita a *Capheus*, percebe que o queniano não possui uma cama em sua moradia, apesar de ter uma ampla TV de tela plana. A partir dessa constatação, *Kala* faz o seguinte questionamento: “Como pode a TV ser mais importante do que uma cama?”. *Capheus* logo responde: “É simples, a cama mantém você na favela, a tela plana leva você para fora dela” (SENSE 8, 2018). Podemos interpretar desse trecho uma reflexão: para o personagem que vive no continente africano numa moradia bastante simples, apenas com os elementos básicos para a sobrevivência, é imensurável o “luxo” de possuir uma televisão de tela plana, antes mesmo de ter uma cama, que seria uma necessidade básica do ser

humano para seu descanso, ou seja, as necessidades básicas para *Capheus* são diferentes do senso comum.

Tomamos de empréstimo essa reflexão que realizados a partir desse episódio do seriado, para fazermos uma observação sobre a relação dos indivíduos com as obras de arte: elas têm o poder de nos proporcionar uma experiência estética que ultrapassa muitas vezes as nossas limitações mundanas imediatas, independentes de um suposto “lugar social” o qual poderíamos ser enquadrados. Não temos como prever até que ponto essa experiência extrapola o universo da imaginação e contribui para a transformação da forma como a sociedade é organizada, mas supomos que esse contato entre artistas e espectadores de diversos lugares do mundo proporcionado pela união entre arte e tecnologia contribui em alguma medida para algum tipo de mudança.

Assim como no seriado da *Netflix*, os *sensates* estão conectados por um poder sobrenatural – e não por sua nacionalidade ou qualquer outro critério de pertencimento – podemos admitir a possibilidade de que quaisquer pessoas, artistas e/ou espectadores, independente do lugar em que vivem, estejam conectadas pelas produções artísticas e constituam uma *comunidade estética*, cujas bases são o compartilhamento universal de sentimentos, se pensarmos na esteira do trabalho que vai de Kant a Rancière.

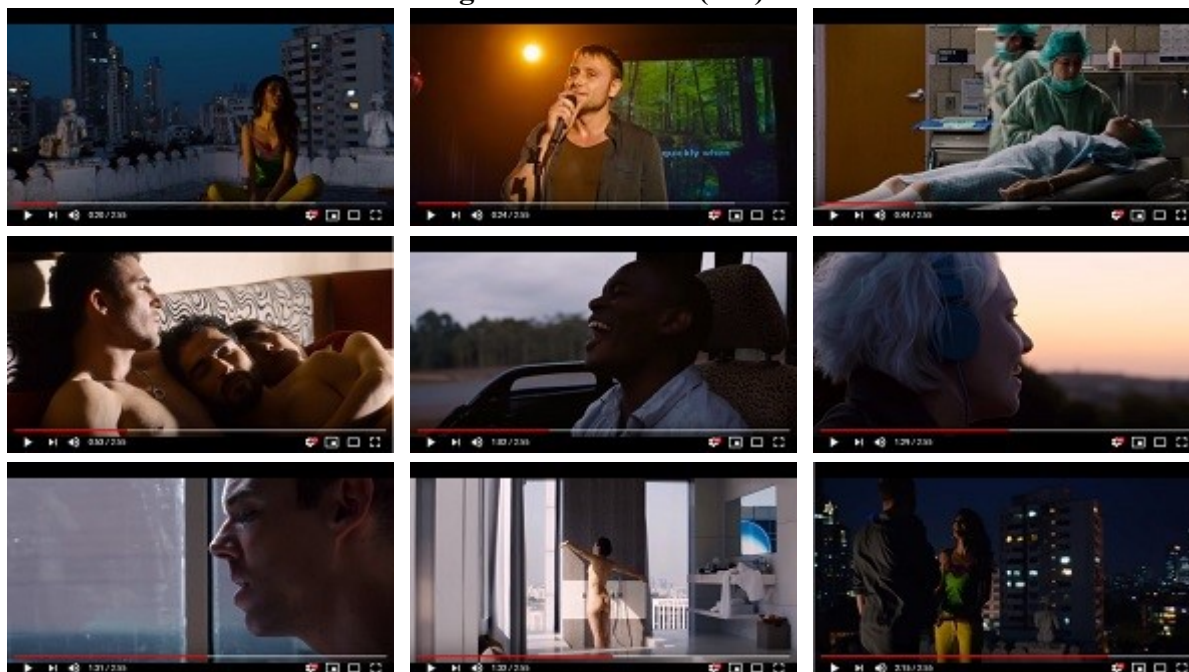
Façamos mais alguns comentários sobre o seriado, dessa vez do quarto episódio da primeira temporada. Trata-se de um momento específico, em que a sequência narrativa do episódio é “invadida” pela música. Nessa breve exposição, também comentaremos sobre um trecho de Hegel, dos seus *Cursos de estética* (2002), quando o filósofo discute sobre o conteúdo e a hierarquia entre as diversas artes. Nas palavras de Hegel:

O que sucede a pintura e a música, *em terceiro lugar*, é a arte do discurso, a *poesia* em geral, a absoluta, verdadeira, arte do espírito e a sua exteriorização como espírito. Pois tudo o que a consciência concebe e configura espiritualmente em seu próprio interior, apenas o discurso pode assumir, expressar e trazer diante da representação. Segundo o conteúdo, a poesia é, por isso, a arte mais rica, mais ilimitada (HEGEL, 2002, p. 28).

Ao contrário do que pensava Hegel, o clímax do episódio 4 da primeira temporada da série do *Netflix*, *Sense 8*, dirigido por Tom Tykwer, não é um diálogo intenso ou uma declamação de um poema em que se alcança a “exteriorização do espírito”, mas são alguns instantes quando os 8 protagonistas que vivem espalhados em seus continentes ao redor do mundo estão engajados exatamente no mesmo momento. A cena começa com uma personagem, quando começa a ouvir no seu fone de ouvido e passa a cantar a música *What's up*, do grupo 4

Non Blondes, e termina com todos os protagonistas cantando em um mesmo coro, mesmo que separados por distâncias continentais (Fig. 27).

Figura 27 - Sense 8 (A-I)



Fonte: Sense 8, episódio 4, temporada 1. Seriado *Netflix*. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/gp2JuY5eAVo>.

Nesse episódio do seriado norte-americano criado por Lilly e Lana Wachowski e por J. Michael Straczynski, a mesma música é compartilhada por indivíduos de diferentes lugares. Aliás, esta é uma característica das produções da *Netflix*: são diversas as nacionalidades das produções da plataforma que se tem acesso em qualquer lugar – brasileiras, mexicanas, japonesas, alemãs, dinamarquesas, islandesas etc. –, além do fato da plataforma estar disponível em mais de 190 países, o que possibilita o acesso as suas obras a um número bastante amplo de indivíduos⁸⁸.

Podemos relacionar as reflexões sobre o seriado *Sense 8* e sobre o *Netflix*, as produções artísticas que observamos em nosso estudo nas plataformas *YouTube*, *Spotify* e *Amazon Prime Video*. As músicas, videoclipes, seriados e shows que acessamos nessas plataformas têm em comum uma espécie de pertencimento a uma comunidade estética, onde o que está em jogo não são as distinções sociais e a delimitação das fronteiras entre as artes, ou mesmo a separação

⁸⁸ Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *Netflix*, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Netflix>>. Acesso em 26 ago. 2020.

entre a arte e a vida, mas o *compartilhamento* de experiências estéticas, cujo pressuposto fundamental é o da igualdade entre todos os seres humanos.

Portanto, seriam os espectadores e artistas partícipes do regime estético das artes, *sensates*? Essa parece ser uma concepção aproximada daquilo que entendemos como uma comunidade estética, em que o que está em jogo não são as posições que cada um ocupa na sociedade, mas o movimento de compartilhamento de histórias, experiências, sentimentos e conhecimentos entre quaisquer indivíduos, que em grande medida é proporcionado pelo uso das diversas invenções tecnológicas. Ainda que não seja possível compartilhar nossa mente com aqueles que vivem do outro lado do planeta, o compartilhamento de produções artísticas e experiências estéticas nos permite chegar a algo muito próximo disso, mesmo sem sair de casa.

III – Liberdade

Ao partirmos da hipótese da sobreposição simultânea dos regimes de identificação das artes – *ético, representativo e estético* –, enquanto princípios e conceitos aplicados na identificação da arte e nas suas formas de coletividade, até o momento discutimos sobre a relação entre a nossa experiência estética com músicas e videoclipes e aspectos observados em alguns estudos acadêmicos, ao mesmo tempo em que esboçamos a nossa perspectiva de abordagem com as produções artísticas.

Primeiramente, observamos elementos das produções artísticas que, pela nossa experiência estética, podem ser interpretadas a partir de uma concepção de *Sociedade* diferente do pressuposto em alguns estudos com a música que se valem de critérios *sociológicos, a priori*, como por exemplo, a partir de conceitos como “indústria cultural” e da “função social” das obras. Ao discutirmos sobre alguns desses aspectos teórico-metodológicos, como uma *hierarquia* entre as obras que se encaixariam nos critérios estabelecidos e a defesa implícita de uma hierarquia entre as obras artísticas e as obras acadêmicas, observamos uma distância entre algumas perspectivas de estudo e a nossa experiência estética com as obras. Nessa medida, procuramos observar a multiplicidade expressiva e interpretativa das mesmas, indicando a possibilidade de ampliação do campo de estudos com a música e com os videoclipes, na esteira de uma história da música em consonância com a historicidade democrática.

Ao acrescentarmos à discussão o tema da *Tecnologia*, relacionamos algumas transformações tecnológicas, tanto em relação às possibilidades de produção e exposição das obras, quanto na experiência estética dos espectadores, para nos afastarmos de uma perspectiva de uso conceitual que remete a um procedimento retórico que parece contribuir para uma espécie de “silêncio” na história da música constituída nas universidades, uma vez que algumas dessas perspectivas parecem remeter a um suposto modelo tradicional de estudos – o “nacional-popular” – e valem-se de uma retórica que lembra alguns preceitos da retórica aristotélica⁸⁹,

⁸⁹ Sobretudo os trechos em que o filósofo define onde residem as espécies de provas de persuasão: no “*carácter moral do orador*”; no “modo como se dispõe o ouvinte”; e “no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”. Além disso Aristóteles afirma que “[...] quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão” (ARISTÓTELES, 2005, P. 96, grifo nosso). Embora associamos alguns pesquisadores a retórica aristotélica, é importante destacar que esse caráter moral se identifica, sobretudo, com o *regime ético platônico*. Assim como é possível identificar nas obras os regimes: *ético platônico, representativo aristotélico* – da *Poética* (2011) – e o *estético*, os pesquisadores também atuam em ambos: a identificação do “engajamento” ocorre pelo *ético*, a verificação da verossimilhança pelo *representativo*, e a operação historiadora que converte qualquer objeto em objeto da história, ocorre pelo *estético*. Essa convergência ocorre porque os regimes não atuam cada um em sua época, mas se sobrepõem simultaneamente.

principalmente quando são estabelecidos os “cânones”, cuja defesa advém em última análise do seu caráter atestado pelas “provas” que o pesquisador reúne⁹⁰.

Por outro lado, ao nos inspirarmos no sentido comum do juízo de gosto kantiano, observamos não somente o trabalho dos “protagonistas”, mas também dos diversos profissionais e anônimos envolvidos na criação de músicas e videoclipes, nos afastando de uma perspectiva que apontaria os “heróis” que expressariam a “verdade de sua época” (HEGEL, 1999, p. 33), lembrando outro filósofo que – mesmo implicitamente – parece fundamentar algumas perspectivas. Partimos do pressuposto de que uma sociedade livre não é uma sociedade guiada para a liberdade por alguns eleitos – em outras palavras, uma vanguarda com o poder de articular as palavras para expressar as questões de seu tempo – mas é formada por indivíduos quaisquer que a praticam em suas vidas, seja nas produções artísticas ou na experiência estética, sobretudo a partir da mudança ocorrida com a popularização da internet que pode ter contribuído para uma maior democratização do universo artístico.

Logo, neste terceiro capítulo, o ponto de partida é a noção de uma *comunidade estética* formada por indivíduos em pleno exercício da *liberdade*, comunidade descrita por Rancière como “fundada sobre as formas de um sentir comum, oposta às instituições do Estado” (RANCIÈRE, 2011a, p. 176), ou seja, fundada no compartilhamento de *sentimentos e experiências em comum*, hipótese que não combina com uma leitura desse mesmo cenário a partir de uma ideia do “pós-modernismo” na esteira de uma “grande narrativa”, como uma era marcada supostamente pela “fragmentação da arte” que implicaria na desconexão com as questões da comunidade, supostamente exemplificada a partir das obras de gêneros e expressões que surgiram ao final do século XX, como o rap, o funk e os videoclipes.

Por exemplo, Santos (2009) recorre a uma noção de “antropofagia pós-moderna” em seu estudo com três videoclipes, em que “os artistas brasileiros utilizam uma linguagem cuja origem é estrangeira [...] para retratar temas brasileiros, como seria o caso de Marisa Monte com *Segue o seco*, que mesmo sendo uma expressão pós-moderna que surge da indústria cultural, possui um “caráter social” e não apenas tem como função “vender a canção” (SANTOS, B., 2009, p. 48-49). Nota-se que os conceitos de “pós-modernismo” e “indústria cultural” se combinam, aspecto que é recorrente, na medida que os próprios autores que

⁹⁰ Carlo Ginzburg, historiador amplamente lido nos cursos de história, por exemplo, defende o uso da tradição retórica. Para o autor: “A redução, hoje em voga, da história à retórica não pode ser repelida sustentando-se que a relação entre uma e outra sempre foi fraca e pouco relevante. Na minha opinião, essa redução pode e deve ser rechaçada pela reavaliação da riqueza intelectual da tradição que remonta a Aristóteles e à sua tese central: as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo fundamental” (GINZBURG, 2020, p. 62-63). Já mostramos na nota anterior no que se fundamentam as “provas” para o filósofo grego.

discorrem sobre o “pós-modernismo”, como Jean-François Lyotard, um dos primeiros a utilizar o termo, fazem uma leitura dos conceitos de valor de troca e de uso semelhante a Adorno⁹¹.

Em relação ao aspecto “fragmentário” dessa interpretação de um cenário global “pós-moderno” na arte, Rita de Cássia Lahoz Morelli, em *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea* (2008), enquadra simplesmente toda a música brasileira pós anos 90 como “pós-moderna”, em contrapartida justamente ao modelo que discutimos em alguns momentos deste trabalho, o *nacional-popular*, entendido pela autora como um movimento homogêneo, como por exemplo a MPB, até a década de 80 e o B-rock dos anos 80. Já na contemporaneidade, a autora aponta uma “ausência de unidade” com o “processo interno de desconstrução da nação”, e por isso podendo denominar essa “segmentação contemporânea” simplesmente enquanto “fragmentada ou, em outras palavras, de pós-moderna” (MORELLI, 2008, p. 97-101)⁹².

Pela nossa experiência com videocliques – de rap, funk e também outros gêneros – entendemos que tanto o seu enquadramento enquanto “pós-moderno”⁹³ ou mesmo a partir do modelo “nacional-popular” não condiz com a sua própria historicidade. Pelo menos nos últimos 200 anos – a partir da crítica kantiana –, verifica-se a possibilidade de interpretar a arte sem a dependência de conceitos como: modernismo, pós-modernismo, engajamento, hegemonia, contra hegemonia, identidade, consumismo, nacionalismo, etc., mas sim, numa espécie de

⁹¹ Em *A condição pós-moderna*, o autor profetiza que “O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu “valor de uso” (LYOTARD, 2013, P. 5). Um autor que faz um estudo aprofundado a partir dessa noção é Jameson, em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000).

⁹² Outras perspectivas a partir do “pós-modernismo”: Richard Shusterman, em *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* (1998), compreende o rap nessa era devido a “tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa”, além desse gênero supostamente desafiar “as noções modernistas de autonomia estética e pureza artística”, e enfatizar “a localização espacial e temporal mais do que [...] o universal” (SHUSTERMAN, 1998, P. 145). Laignier entende o funk como pós-moderno por depender “da tecnologia para existir”, assim “como o rap e outros ritmos de caráter eletrônico” (LAIGNIER, 2013, p. 79). Thiago Soares, em *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2004), estudo pioneiro com videocliques no Brasil, compreende o gênero como “pós-moderno”, devido ao seu aspecto híbrido, que “agrega conceitos que regem a teoria do cinema, abordagens da própria natureza televisiva e ecos da retórica publicitária” (SOARES, 2004, p. 34).

⁹³ Na perspectiva acadêmica com videocliques já existem diversas perspectivas. Enquanto o trabalho de doutorado em Comunicação de Ariane Diniz Holzbach, “*Smells Like Teen Spirit: a consolidação do videoclipe como gênero audiovisual*” (2013) possui um olhar do videoclipe não como um “produto [...] pós-moderno [...], mas uma nova experiência que agrega de maneira complexa e singular diversos elementos relacionados à cultura da música popular massiva e, também, à cultura do audiovisual” (HOLZBACH, 2013, p. 90), Sueli Chaves Andrade, em “*Chris Cunningham: corpo e dejetos no vídeo contemporâneo*” (2017), compreende a obra de Chris Cunningham muito próxima do “conceito de videoclipe pós-moderno” (ANDRADE, 2017, p. 50).

estado estético, que Rancière sugere como um momento em que a arte opera pela supressão das próprias fronteiras que a definem enquanto tal, ou seja, que a distinguem da própria vida.

No regime estético, a questão *política* poder estar associada justamente àquele detalhe insignificante, o que não implica automaticamente num “pós-modernismo”, mas numa ressignificação do próprio conceito de política. Nesse sentido, “o eixo fundamental da relação poético-política já não é mais aquele que liga a ‘verdade’ da enunciação à ‘qualidade’ de um representado”, lembrando aqui da retórica aristotélica e o regime ético platônico, mas ele está justamente “no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 109). Ou seja, ao mesmo tempo que aquele detalhe é insignificante, o seu registro enquanto expressão o torna tão significativo quanto qualquer outro elemento, uma vez que entre a produção do artista e a interpretação do espectador, existe a *liberdade* como elemento base no juízo do ouvinte/espectador.

Dessa forma, em vez de empregarmos “termos como ‘modernidade, ‘vanguarda’ ou ‘pós-modernidade’, na esteira de Voigt, compreendemos, “a experiência artística no interior do regime estético”, uma vez que isso implica numa ideia de que “não há um ‘real’ a ser desvendado e que não caberia a um grupo específico promover a emancipação social e política, mas sim, ao compreender a arte em seu regime de verdade, torna-se possível fazer da arte uma experiência crítica e emancipadora”, independente de uma ou outra conceitualização. No regime estético, segue Voigt, “a arte e a não-arte se articulam e se confundem, da mesma forma que a ordem das ocupações e dos gêneros de arte, assim como as fronteiras entre realidade e ficção” (VOIGT, 2014, p. 80). A partir disso, não se trata de levar a cabo uma discussão sobre qual o enquadramento mais adequado para as obras produzidas em determinada época. Em última análise, não são *nem modernas, nem pós-modernas*, pegando de empréstimo o título do artigo de Voigt, mas consideramos as obras simplesmente como expressões que podem ser interpretadas em diversos sentidos.

Nas cenas deste capítulo, partimos da nossa experiência estética parar mostrar que *o tempo* das produções artísticas não é necessariamente o mesmo tempo pressuposto nos estudos acadêmicos, – em última instância, o que poderíamos chamar de *tempo histórico-sociológico* – que sobrepõem o contexto sociocultural à análise de cada evento/obra. As narrativas acadêmicas, as leis dos países, as nacionalidades, e as instituições de maneira geral, por vezes não são levadas em consideração nas músicas e videoclipes, e isso não significa automaticamente um desprendimento da realidade, um descompromisso com a sociedade, mas pode ser compreendido como um desprendimento em relação às formas tradicionais de

organização da comunidade – como a organização cidadina platônica – e podem ter um papel importante para pensarmos ainda na construção de *outros espaços/lugares*.

Ao falarmos sobre produções artísticas que trazem elementos “frívolos” para além de uma noção de *sobrevivência*, como a *dança*, a *sexualidade* e o uso de entorpecentes, ou que projetam *outros lugares* nas *favelas*, não as compreendemos enquanto obras fragmentadas e sem compromisso com a sociedade a qual emergem, mas constituem uma outra comunidade com bases formadas por um *sentido comunitário estético* de compartilhamento de experiências, ou seja, de histórias, a partir da pressuposição da igualdade das inteligências e, conseqüentemente, de um sentido comum de gosto.

Um dos primeiros a apontar a *comunidade estética* foi Schiller, que na décima quinta carta de *A Educação Estética do Homem* (1989), afirma que o homem é somente homem pleno quando joga, e que esta afirmação, “suportará [...] o edifício inteiro da arte estética e da bem mais difícil arte de viver” (SCHILLER, 1989, p. 76). Inspirado em Kant, o poeta defende o “livre jogo” entre a imaginação e o entendimento, sem a sujeição às regras postas por meio de conceitos. Na esteira de Schiller, Rancière afirma que a “verdadeira revolução deve ser uma revolução ‘estética’, que rompe com a lógica da dominação naquilo que ela tem de mais profundo: a diferença das *naturezas*” (RANCIÈRE, 2011a, p. 172), ou melhor, a crença na diferença das naturezas entre as pessoas.

Nessa medida, trata-se de mostrar que o social e o estético não se referem respectivamente ao coletivo e ao individual, mas estão interligados. A partir de seus estudos sobre os regimes de identificação das artes, Rancière, em *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art* (2011b) afirma que “a revolução social”, ou seja, na organização da sociedade, “é filha da revolução estética” (RANCIÈRE, 2011b, p. 17, tradução nossa). Em outro momento, o autor também sugere que:

A emancipação social foi ao mesmo tempo emancipação estética, ruptura com as maneiras de sentir, ver e dizer que caracterizavam a identidade operária na ordem hierárquica antiga. Essa solidariedade entre social e estético, entre descoberta da individualidade para todos e projeto de coletividade livre constitui o cerne da emancipação operária. Mas significou, simultaneamente, a desordem das classes e das identidades que a visão sociológica do mundo constantemente recusou, contra a qual ela mesma se construiu no século XIX (RANCIÈRE, 2012c, p. 37).

De fato, as divisões entre “classes” e “identidades” não estão dadas *a priori*, uma vez que, em nossa experiência estética há o exercício de uma liberdade que não se limita tão somente às condições que o “contexto” impõe, mas está relacionado às produções artísticas que

escolho visualizar e na forma pela qual as utilizo em minha vida. É por isso que partimos das mudanças tecnológicas em nossa pesquisa com produções artísticas: elas contribuem para mostrarmos que existem outras possibilidades de se pensar as configurações do mundo atual, a começar pela nossa própria perspectiva acadêmica com as fontes de estudo artísticas.

Por fim, trata-se de mostrar uma proximidade entre as músicas, os videoclipes, desfiles de moda – as produções artísticas de maneira geral – e os trabalhos acadêmicos, a começar pelo fato de que todos participam da mesma racionalidade democrática, pelo menos desde meados do século XIX, quando a história como a disciplina que conhecemos amplia seus horizontes ao acompanhar as transformações da literatura romântica. Assim como as obras ampliaram seus horizontes pela mistura entre gêneros e ocupações, a história também segue ampliando as suas formas de encarar as experiências dos homens e mulheres no tempo e no espaço. E é justamente nessa perspectiva histórica que estudamos as produções artísticas.

Neste capítulo, vamos compartilhar a nossa experiência estética com obras de Emicida, Majur e Pablio Vittar, Karol Conka, Anitta, Tropkillaz, MC Cabelinho, Filipe Ret, Cone Crew Diretoria, 5 pra 1, Khalid, Ludmilla, Lorde, Nego do Borel, Sam Smith, Justin Bieber, Don L, Kings Of Leon, Halsey, Beyoncé e de mais alguns artistas que contribuem para pensarmos na *liberdade* em ato, isto é, verificada tanto na composição das obras quanto na sua apreciação.

Antes de iniciarmos, segue uma sugestão de Kant, da *Fundamentação da metafísica dos costumes* (2009), originalmente publicado em 1785, a qual nos inspiramos em nossa perspectiva com as obras de arte neste trabalho. Para o filósofo,

Tanto a natureza quanto a arte nada contêm que, na sua falta, pudessem pôr em seu lugar; pois o seu valor não consiste nos efeitos que resultam daí, na vantagem e utilidade que proporcionam, mas nas atitudes, isto é, nas máximas da vontade, que dessa maneira estão prontas a se manifestar em ações mesmo que o resultado também não as tenha favorecido. Essas ações tampouco precisam da recomendação de qualquer disposição subjetiva ou gosto para as olharmos com um imediato favor e comprazimento, de nenhum pendor imediato ou sentimento favorável às mesmas: elas exibem a vontade que as executa como objeto de um respeito imediato, para o que nada se exige senão a razão a fim de *impô-las* à vontade não a fim de *obtê-las* desta *por meio de lisonjas* – o que, no caso de deveres, seria de qualquer modo uma contradição. (KANT, 2009, p. 267).

“AmarElo”: o videoclipe e a música entre a vivência e a sobrevivência

Figura 28 - Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro (A-L)



Fonte: Emicida, *AmarElo* (Sample: Belchior - *Sujeito de Sorte*) part. Majur e Pablo Vittar. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU>.

A partir de algumas observações sobre o videoclipe de *AmarElo* (2019), de Emicida, com a participação de Majur, Pablo Vittar e *sample* de Belchior: *Sujeito de Sorte*, nesta cena faremos um breve resumo deste estudo com as produções artísticas.

Discutiremos sobre a nossa seleção de fontes; o pensamento social nas letras, imagens e sons; o protagonismo dos “anônimos”; a não delimitação das fronteiras nas produções artísticas; faremos algumas considerações sobre o aspecto tecnológico e também sobre a questão mercadológica. Ao mesmo tempo, discutiremos sobre como a relação entre música, videoclipe e história pode ser compreendida para além de uma noção de sobrevivência, numa perspectiva de *compartilhamento de experiências*. Começamos pela maneira como essa obra foi incluída na pesquisa, que está relacionada ao dinamismo de nosso estudo.

Assim como diversas outras produções artísticas lançadas entre 2017 e 2021 que foram incluídas neste estudo, o lançamento de *AmarElo* foi concomitante a nossa escrita. A princípio, a experiência com essa obra partiu de um interesse enquanto ouvinte, sem a pretensão, *a priori*, de estudá-la. Conforme fomos experimentando primeiro a música e depois o videoclipe, percebemos vários aspectos do seu conjunto estético que poderiam ser aproveitados nessa discussão. Um deles inclusive já foi observado no primeiro capítulo, quando falávamos sobre a não delimitação da fronteira entre *informação e diversão* na arte. Façamos mais algumas observações, começando pelas parcerias que compõem essa obra.

Enquanto no início de *AmarElo* (2019) temos o *sample* sem grandes alterações, da composição *Sujeito de Sorte* (1976), de Belchior – que manteve os elementos da música original – após cerca de um minuto surge uma batida mais grave – que remete ao som dos batimentos cardíacos – e as rimas de Emicida, revelando ao ouvinte que não se trata da música de Belchior. Mesmo não sendo provavelmente a pretensão de Emicida, podemos considerar *AmarElo* até mesmo uma nova versão de *Sujeito de Sorte*, tamanho é o protagonismo dessa composição da década de 70 nessa nova música lançada quase meio século depois.

Outro exemplo que corrobora nossa interpretação é o fato de um dos elementos com mais destaque na música ser justamente o refrão *sampleado* de Belchior – como o próprio título da música faz questão de mostrar – cantado por Majur e Pablllo Vittar ao longo da obra: “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro, ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro” (BELCHIOR, 1976). Parece que participação de Majur e Pablllo Vittar, especialmente o último com seu vocal mais agudo no trecho final da música, fortalece ainda mais o célebre refrão. Quando ouvido em conjunto com as imagens do videoclipe, composto por narrativas de algumas pessoas anônimas, a intensidade dos sentimentos que essa experiência estética pode causar aumenta, assim como as possibilidades interpretativas.

A participação de Belchior, *in memoriam*, mas também de Majur e Pablllo Vittar, implica que essa música, a princípio do gênero rap, pode ser identificada também em diversos outros gêneros, como a MPB, o R&B, o rock, o folk e o pop, pelo menos. Portanto, essa música do rapper Emicida, não se delimita na fronteira de um gênero, mas pode ser interpretada pela via da diversidade, por uma amálgama de gêneros, por vezes até vistos como antagônicos, como por exemplo, o rap e o pop. Essa não delimitação das músicas em um ou outro gênero é um aspecto determinante deste estudo, conforme reiteramos em diversos momentos.

Em relação ao pensamento social, podemos identifica-lo pelo conjunto estético formado entre as letras, os sons da música e as imagens do videoclipe, por sua vez permeado de diversidade, tanto dos artistas quanto daqueles personagens até então desconhecidos. Nesse

sentido, não precisamos ter um conhecimento prévio de que Majur é transsexual, ou que Pablllo Vittar é *drag queen*, para identificarmos uma obra feita pela historicidade democrática, mas diversos elementos do conjunto estético da obra já nos proporcionam essa impressão. Isso se estende inclusive à questão mercadológica, uma vez que *AmarElo* é composta tanto por um artista independente – Emicida com a sua própria gravadora, o *Laboratório Fantasma* – e Pablllo Vittar, que tem um contrato com a segunda maior gravadora da indústria fonográfica do mundo, a *Sony Music Entertainment*⁹⁴.

Além da diversidade de artistas que participam da música, o videoclipe contém ainda mais participações, começando pelo desabafo sobre saúde mental de uma pessoa não identificada nos primeiros minutos, que conhecemos apenas a voz, e continuando com mais algumas pessoas desconhecidas, como uma estudante de advocacia, uma costureira, alguns dançarinos e um atleta paraolímpico que protagonizam praticamente todas as imagens dessa produção artística. Essa reunião entre anônimos e artistas mais populares pode ser compreendida como constituinte de uma experiência de sociedade não delimitada por fronteiras, mas constituída de maneira livre e interligada pelo elemento *estético* (Fig. 28).

O aspecto tecnológico também merece destaque no conjunto dessa obra, uma vez que foi realizada a partir do *sample* de uma música feita a quase meio século, de um artista que já não está mais presente. Além disso, com a tecnologia foi possível a produção de um videoclipe com cores vívidas e que atuam intensificando a sonoridade das rimas e dos refrões, proporcionando um conjunto estético que segue uma narrativa cujo *clímax* é o refrão de Belchior. A paleta colorida também contribui para um sentimento de positividade, e a cada refrão as imagens mostram os artistas e os outros protagonistas com seus sorrisos largos, chegando até a euforia quando a voz de Pablllo Vittar – possivelmente a que alcança a nota musical mais aguda – entra nos últimos versos da música. Ainda que a letra fale das cicatrizes, ao mesmo tempo em que as imagens mostram as cicatrizes no corpo das pessoas – o que poderia nos levar a afirmar que esta relação imagem/palavra remeteria ao regime *representativo* – essa obra pode ser compreendida a partir do *regime estético*, uma vez que a narrativa observada é resultado de nossa interpretação, sendo possível que outros ouvintes/espectadores interpretem os diversos elementos constituintes da obra de maneira distinta, uma vez que não há uma hierarquia, *a priori*, entre elementos “acessórios” e “principais” (Fig. 28).

⁹⁴ Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *Laboratório Fantasma*, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Laborat%C3%B3rio_Fantasma>. Acesso em 27 ago. 2020, para o primeiro, e *Idem*, Artigo: *Sony Music*, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sony_Music>. Acesso em: 27 ago. 2020, para o segundo.

Outra característica dessa obra é a diferença significativa entre as experiências com a música e o videoclipe, ou somente com a música. Quando uma música gravada se torna um videoclipe, surge uma nova expressão, uma vez que, nesse formato, as imagens não são simplesmente acrescentadas aos sons para representá-los, mas permitem por si mesmas uma infinidade de possibilidades interpretativas. Para perceber esse aspecto, basta experimentar qualquer música, e em seguida assistir ao seu videoclipe. Em muitos desses casos, é possível que o ouvinte, agora também espectador, tenha registrado em sua memória duas experiências distintas. Experimentamos isso em *AmarElo* (2019). É importante destacar que ainda que tenha uma relação íntima com a música, uma vez que deriva dela, o videoclipe é um tipo de obra de arte distinta de qualquer outra, como filmes, fotografias, televisão, e a própria música, como também já constatou Vernallis em seu estudo (VERNALLIS, 2004, p. 10).

Além disso, esse videoclipe possui quase 3 minutos a mais em relação à música. As histórias que são mostradas ao longo do vídeo, em contrapartida ao relato mais dramático do início, fluem numa escalada de positividade, sempre guiados pelo refrão. A união multigêneros, desde o *sample* até as participações, também conflui nessa perspectiva otimista com o futuro próximo. Ouvir Belchior, Emicida, Majur e Pablllo Vittar numa mesma música pode se mostrar uma experiência interessante do ponto de vista estético musical, com a junção entre a distinta MPB da década de 70 do primeiro, e o rap/pop dos artistas ainda em atividade em 2021.

Entre as rimas de rap e o refrão de *Sujeito de Sorte*, entre livros de direito e colares feitos de conchas, entre as cicatrizes e uma senhora “coroadá”, entre uma dançaria de balé, uma costureira, um atleta do lançamento de disco e algumas artistas da música, é possível observar um pouco de como é a concepção de sociedade de *AmarElo* (Fig. 28). Isso também ocorre em todas as outras obras que observamos: cada uma, à sua maneira, expressa uma comunidade que não está apenas nas palavras escritas para serem cantadas, mas também nas imagens, nos *samples*, na batida e no ritmo, ou seja, em tudo que resultou do trabalho dos compositores, diretores, produtores, fotógrafos, câmeras, do operador de drone, dos atores, etc., e que ficou materializado em cada obra a partir das tecnologias envolvidas nos processos produtivos – além da própria relação de igualdade entre imagens, sons, letras, sujeitos e sujeitas. Segue um trecho da letra de *AmarElo*:

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes, que nem devia tá aqui
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz?
 Alvos passeando por aí
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes

Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem, é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir
(EMICIDA, 2019).

Por fim, o último elemento que comentaremos de *AmarElo* refere-se a nossa prática de pesquisa. Tendo em vista a infinidade de possibilidades interpretativas com as obras que observamos em nossa tese, podemos interpretar os versos acima, em conjunto com todos os outros elementos observados anteriormente, como uma espécie de advertência para a perspectiva em tomar obras de arte musicais como objetos de estudo no meio acadêmico: “Resumir” obras, artistas, ou mesmo um gênero musical por noções como a de “sobrevivência”⁹⁵, pode implicar de alguma forma em “roubar” todo o restante das “vivências” possíveis de serem interpeladas. Nesse sentido, é um paradoxo definir artistas, obras ou gêneros inteiros em volta das “mazelas”, uma vez que essa perspectiva pode contribuir para uma história da música que se constitui com base nas “grandes narrativas”, possivelmente mais pelo “lado” do “algoz”, e assim, fazer “sumir” de alguma maneira, as outras possibilidades narrativas da história das produções artísticas que estudamos em nossas teses e dissertações.

⁹⁵ Por exemplo, Carla Cristiane Mello, em *Vozes do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais* (2015), compreende alguns grupos de rap, como os Racionais MC’s e os Detentos do Rap, a partir de uma “estética da sobrevivência”.

As múltiplas temporalidades em videoclipes

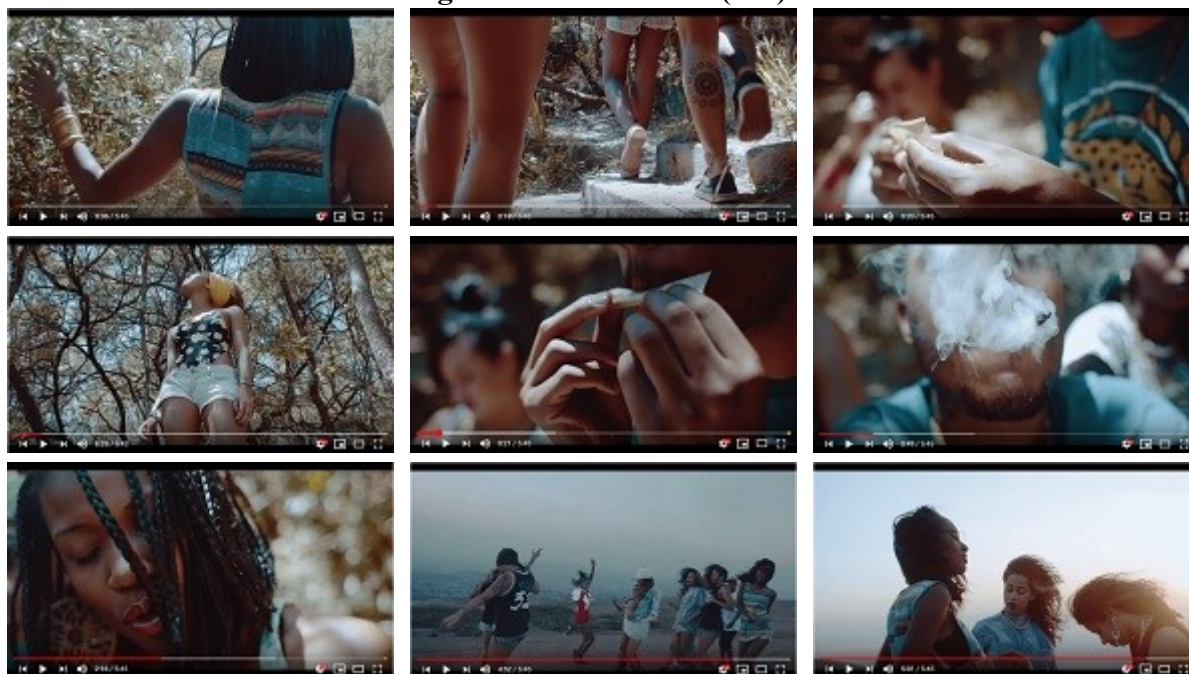
No texto “*Em que tempo nós vivemos?*” (2013c, tradução nossa), Rancière discute sobre a possibilidade de pensar a partir de outras temporalidades, que não pela “grande narrativa” que procura “fornecer uma explicação de todos os fenômenos do nosso mundo vivido”, enquanto efeitos de um “processo global” de dominação. Essa narrativa, na visão do autor, continua ativa, como podemos notar pelas inúmeras vozes que denunciam a maneira como “a vida cotidiana, a arte, a política, o sexo, a comunicação, etc., tornaram-se meramente mercadoria e espetáculo”. À medida que foi se esvanecendo uma perspectiva de “mudança revolucionária” nas três últimas décadas, o que impera atualmente nessa mesma narrativa é uma crítica ao “individualismo em massa”, ou seja, se antes, a partir de leituras de autores como Adorno, Debord, e outros, se denunciava “o vício do sistema” que submetia os indivíduos, agora é “denunciado cada vez mais como o vício dos próprios indivíduos” (RANCIÈRE, 2013c, tradução nossa), tornados meros consumidores “passivos”.

Em nossa perspectiva temporal com músicas e videoclipes, nos inspiramos no autor para “questionar a tese da homogeneidade do tempo”, uma vez que existem outras formas de temporalidade, formas que criam “distensões e quebras” na temporalidade de uma ou outra narrativa tradicional. Fruto de uma aula inaugural realizada em 2011 no *Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, na Itália, Rancière termina o texto propondo “investigar as potencialidades das formas de arte que funcionam na encruzilhada de temporalidades e mundos da experiência” (RANCIÈRE, 2013c, tradução nossa). Pensar em diferentes temporalidades implica em pensar numa redistribuição das capacidades, ou seja, de corpos e mentes que se propõem a fazer algo diferente do que, *a priori*, de acordo com um suposto contexto de uma grande narrativa, deveriam fazer.

Conforme já mostramos alguns exemplos ao longo de nosso estudo, ao mesmo tempo em que a contextualização das produções artísticas a partir de uma “grande narrativa” é comum em um conjunto de estudos com a música na Universidade, sobretudo quando a música é considerada a partir de critérios que partem de uma polarização ideológica entre aquilo que seria identificado como “mera mercadoria” e o que seria algo mais, como por exemplo, um “testemunho da realidade” e dos seus problemas históricos e sociais, mostramos exemplos de um não alinhamento de músicas e videoclipes com essa perspectiva. Nesta cena vamos mostrar alguns exemplos a partir de produções artísticas dos grupos 5 pra 1, Khalid e Kane Brown, Cone Crew Diretoria, e também de Anitta e Ludmilla, que supomos exemplificarem essas

múltiplas temporalidades. Começamos com um videoclipe do grupo de rap, 5 pra 1, da música *Bombastic*, de 2013.

Figura 29 - Bombastic (A-I)



Fonte: 5 pra 1, *Bombastic*, 2013, Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/IUTN8t2yv9U>.

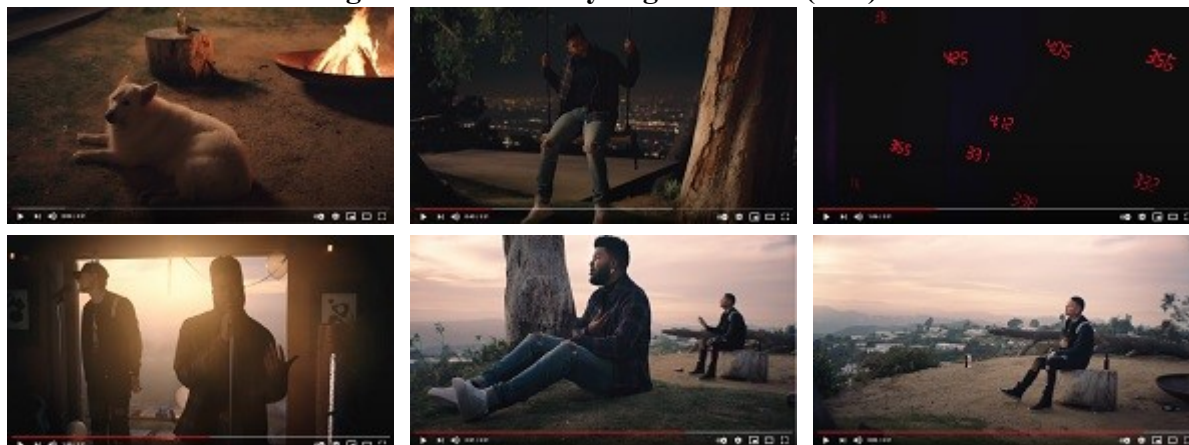
A música começa assim: “Olha que coisa mais linda trombei lá na praça, que roupa de seda, verde se destaca, perfume exala chamando atenção” (5 pra 1, 2013). É com uma adaptação do célebre refrão de *Garota de Ipanema* que o grupo 5 pra 1 inicia a sua música, cuja temática das letras pode ser interpretada ao mesmo tempo sobre mulheres e maconha. Além do jogo de palavras sob a melodia do clássico bossa novista de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, as imagens também nos levam a interpretar uma associação entre o entorpecente e o gênero feminino (Fig. 29). Segue mais um trecho da letra da música:

Sorriso largo branco igual marfim,
estamos no céu anjos tão no jardim,
eu vim te beijar flor e ver o sol se pôr pra mim,
minha brisa vem levar tudo que foi ruim,
juntos na mesma viagem, falando a mesma linguagem,
mente em liberdade,
em meio ao caos da cidade,
a paz ela me traz [...] (5 PRA 1, 2013).

As mulheres, a fumaça no ar, o ambiente da natureza, com árvores, o sopro do vento, o pôr do sol num lugar distante do “caos da cidade”, além de pessoas dançando vagarosamente no ritmo da música, criam uma ambiência distinta no videoclipe de *Bombastic*, formada pela combinação entre a letra, o ritmo e as imagens. E tudo isso concebido na simplicidade: a câmera, o cenário ao ar livre e algumas protagonistas, além dos artistas do grupo 5 pra 1.

Algo semelhante ocorre na experiência estética com a mistura entre o *R&B* e o *Country Music* do videoclipe *Saturday Nights REMIX* (2019), de Khalid e Kane Brown. Desde o início, a ambiência da obra nos leva a um lugar tranquilo e sossegado, principalmente a partir desses elementos: um cão deitado no gramado ao lado de uma fogueira e ao som de alguns acordes de violão, o artista entre duas árvores no balanço, algumas garrafas de cerveja vazias, e o cenário também em um terraço com uma visão panorâmica da cidade. Mesmo quando são acrescentados aos acordes de violão uma batida suave, ao mesmo tempo em que a noite termina, a sensação continua sendo de tranquilidade (Fig. 30). Assim como *Bombastic*, também há uma possível referência a uso de alguns tipos de cigarros, como “Blueberry cigarillos” e os enrolados pela seda “OCB’s”⁹⁶ (KHALID, 2019).

Figura 30 - Saturday Nights Remix (A-F)



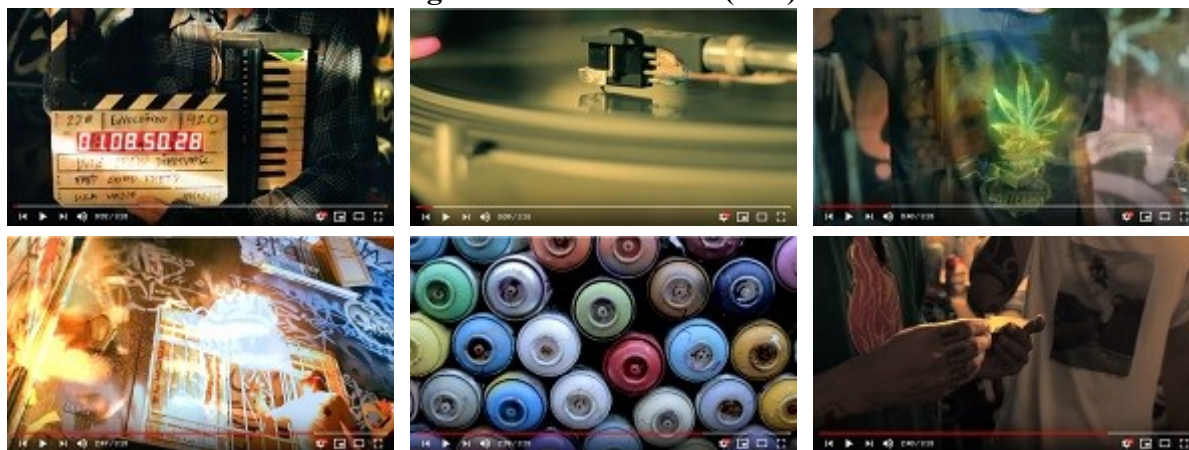
Fonte: Khalid e Kane Brown, *Saturday Nights REMIX*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/5hqK-A0UxKw>

Foi também a partir de elementos simples e referências ao uso de entorpecentes que a Cone Crew Diretoria, grupo de rap, produziu o videoclipe da música “*Evoluindo*” (2011). Trata-se de uma obra supostamente realizada no improviso, e diferente de *Bombastic* e *Saturday Nights*, foi gravada numa casa em uma área urbana, com a edição e montagem proporcionando

⁹⁶ É uma marca de seda popular no mundo inteiro, utilizada para enrolar cigarros. Ver: OCB BRASIL. Sobre nós. Disponível em: <https://www.ocbshop.com.br/sobre-nos>. Acesso em: 10 mar. 2021.

um jogo de imagens com um efeito peculiar: enquanto uma imagem esvanece a outra surge rapidamente, numa tonalidade com um tom colorido fluorescente.

Figura 31 - Euvoluindo (A-F)



Fonte: Cone Crew Diretoria, *Euvoluindo*, 2011. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/1OuP40X4tPE>

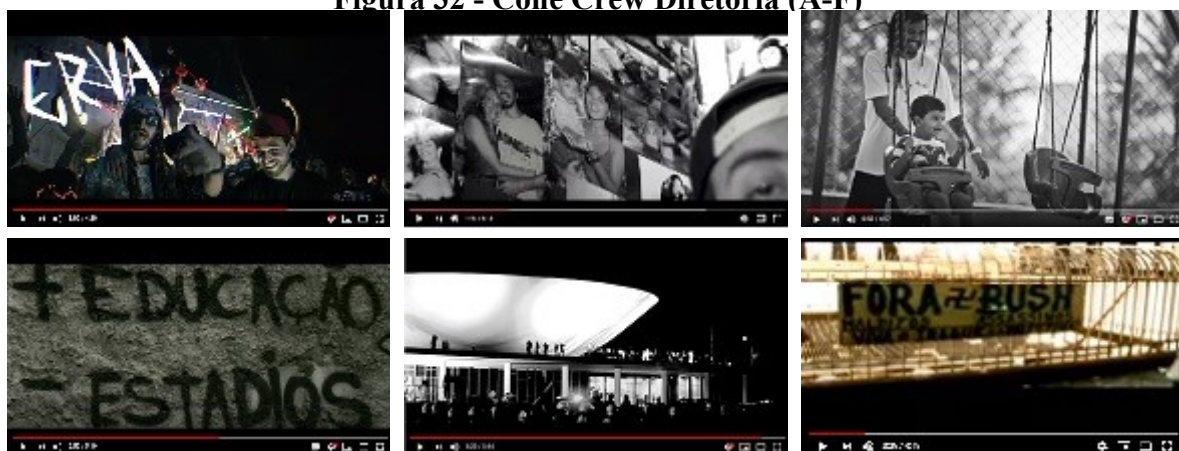
Segundo informações que constam na descrição do vídeo no *YouTube*, “No dia 13 de dezembro de 2011 a Cone Crew estava em São Paulo e foi para uma casa onde estava a galera do Rap local” e como por lá “estava o diretor Fred Ouro Preto com uma câmera, o encontro acabou virando um videoclipe” (CONE, 2011). Não sabemos até que ponto foi isso mesmo que aconteceu, mas o resultado é uma experiência estética diferente: imagens noturnas, cenas que privilegiam uma paleta de cores viva e diversificada em tom fluorescente, de um momento e objetos frívolos, um encontro descontraído entre conhecidos, com algum grafitti, consumo de bebidas, baseados e muita música (Fig. 31).

Assim como Filipe Ret, a Cone Crew é um grupo de rap que aborda diversas temáticas em suas músicas e videoclipes. Por exemplo, enquanto *Euvoluindo* (2011) e *Rap Cerva Erva & Larica* (2015), fazem referências diretas à entorpecentes, festas, bebidas, etc., e *Pra minha mãe* (2013) e *Relíquia 2* (2017) foram realizados a partir da memória afetiva dos integrantes do grupo, *Fênix* (2012), *Reflexo* (2014) e *Pronto pra tomar o poder* (2013) (Fig. 32), exploram o tema da crítica social, com esse último composto basicamente por imagens dos protestos de junho de 2013 no Brasil. Ou seja, no conjunto estético do grupo, é possível observar que o consumo de bebidas e entorpecentes compartilha espaço com o tema da crítica social e da memória afetiva dos seus integrantes.

No que diz respeito ao tema da maconha, a Cone Crew, o 5 pra 1 e Filipe Ret, são diferentes, por exemplo, do grupo Planet Hemp, cujas letras tomam o entorpecente como uma espécie de fio condutor das músicas, como por exemplo, em “Mantenha o Respeito”, “Legalize

Já”, “Queimando Tudo” entre outras obras que parecem ter uma postura mais “militante” em prol da sua legalização⁹⁷. No caso desses grupos/artistas cujas obras observamos, parecem que exploram, antes de tudo, a possibilidade do compartilhamento de experiências, entre elas, com as substâncias que consomem em seus momentos recreativos. Supomos que o fato desses grupos não serem abordados em pesquisas acadêmicas sobre a música esteja ligado à dificuldade em alinhar as temporalidades das obras às perspectivas temporais de alguns pesquisadores.⁹⁸.

Figura 32 - Cone Crew Diretoria (A-F)



Fonte: Cone Crew Diretoria, *Rap Cerva Erva & Larica* (A), 2015. Disponível em: <https://youtu.be/g-7bCYYkMak>. *Pra minha mãe* (B), 2013. Disponível em: <https://youtu.be/aaP5Xr89e3E>. *Relíquia 2* (C), 2017. Disponível em: <https://youtu.be/IIYenL-FXF4>. *Reflexo* (D), 2014. Disponível em: <https://youtu.be/c4-yv8wLCIY>. *Pronto pra tomar o poder* (E), 2013. Disponível em: <https://youtu.be/iWWScCGHVV4>. *Fênix* (F), 2011. Disponível em: <https://youtu.be/iWWScCGHVV4>. Videoclipes.

Façamos um exercício que consiste em acrescentar ao nosso breve relato da experiência com esses videoclipes, uma discussão inicialmente realizada por Kant no final do século XVIII referente ao conceito de liberdade. Em “*A metafísica dos costumes*” (2008), na parte em que discorre sobre a *Doutrina da Virtude*, sobre os meios e os fins, Kant indica que, mesmo que eu “possa ser constrangido por outros a executar ações que são dirigidas como meios a um fim”, todavia, “não posso jamais ser constrangido por outros a ter um fim”, uma vez que “somente eu próprio posso fazer de alguma coisa meu fim” (KANT, 2008, p. 225). Seguindo o raciocínio, Voigt, no artigo: *Qual a importância de uma época? Anacronismo e história* (2017), destaca que a consequência dessa máxima kantiana para “o exercício da liberdade”, é que esse “não

⁹⁷ Ver: MUNDIM, Pedro Santos. *Das rodas de fumo à esfera pública: o discurso da legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp* (2004).

⁹⁸ Nos referimos aos critérios discutidos nos capítulos anteriores, como a “função social” na música discutido na primeira parte, que por vezes conflui para uma perspectiva temporal alinhada a uma grande narrativa.

necessariamente coincide com os limites da tradição imposta pelo direito e pelos costumes” (VOIGT, 2017, p. 29), mas pode se manifestar a despeito da tradição.

A partir disso, e sobretudo com a nossa experiência com as produções artísticas que observamos neste trabalho, nossa hipótese é a de que podemos interpretá-las enquanto exercício da liberdade em diversas direções, que não somente pelos limites impostos pela tradição e costumes. Por exemplo, *Saturday Nights* (2019), *Bombastic* (2013) e *Evoluindo* (2011) não parecem se relacionar a um contexto histórico pré-determinado, na esteira de uma noção de arte produzida na “pós-modernidade”. Por sua vez, a referência ao clássico da Bossa Nova no primeiro caso, poderia nos levar a associa-la à tradição da música brasileira, mas entendemos que se trata, antes, da utilização livre dos elementos de uma tradição na composição de uma nova obra, algo próximo às “anarquias coroadas” lembradas por Deleuze (1988). A utilização de *Sujeito de Sorte* (1976) em *AmarElo* (2019) também pode ser considerado um exemplo dessa perspectiva, que em alguma medida também está presente em diversas outras obras que estudamos.

Da mesma maneira, essas temporalidades podem não estar em consonância com os aparatos institucionais da sociedade organizada, como do âmbito das pesquisas universitárias e da esfera da legalidade jurídica. As imagens e as letras não preocupadas em esconder uma atitude ilícita: o provável uso de um entorpecente proibido pela lei brasileira, também não parecem “engajadas” em prol da sua legalização. Por outro lado, podemos observar o compartilhamento de alguns sentimentos, como o prazer em uma roda de conversa/baseado, a curtição em uma reunião com amigos, o flerte, etc. Nessas obras, a prática da liberdade não está associada a uma atitude *necessariamente* contestatória, e um espectador desavisado das leis brasileiras, sequer perceberia que se trata de uma atitude passível de penalização pelo estado de direito. É por isso que podemos supor que o tempo dessas produções artísticas não é o mesmo tempo da legislação brasileira, mas um outro tempo, em que os corpos estão voltados para aquilo que vemos e interpretamos das imagens e ao que é possível imaginar pelos sons. A possibilidade de identificação de múltiplas temporalidades se estende as outras produções artísticas que estudamos neste trabalho.

Mesmo não identificando, de início, uma postura de contestação, consideramos a possibilidade de que obras com atos ilícitos, libidinosos ou então as que simplesmente expõem a “ostentação” de aspectos materiais, sejam vistos como atos de “indocilidade refletida”. Em proximidade com o comentário de Foucault no texto “*O que é a crítica*” (1990), estendemos os seus escritos, que se referem muito mais a prática do pesquisador acadêmico, à própria prática artística, quando o autor define o “foco da crítica”, como sendo o de questionar a relação entre

“o poder, a verdade e o sujeito”, quando a “governamentalização” seria como “uma prática social de sujeitar os indivíduos por mecanismos de poder que reclamam de uma verdade” (FOUCAULT, 1990, p. 3). Por exemplo, no caso dos artistas, o “foco da crítica” da Cone Crew Diretoria, do 5 pra 1 e de Khalid, seria o mecanismo do código jurídico, e em outros casos, como o de Anitta, poderia ser uma moral dos “bons costumes”. Nesse sentido, para Foucault, a crítica,

É o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade; pois bem, a crítica será a arte da inservidão voluntária, aquela indocilidade refletida. A crítica teria essencialmente por função o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade (FOUCAULT, 1990, p. 3).

Em relação a esse encadeamento governamental, identificamos uma atitude crítica em nossa experiência estética com diversas obras, mas na medida em que essa atitude não está alinhada necessariamente a uma ideia concebida nas universidades, e, portanto, não está ligada ao aparato governamental. Por outro lado, a nossa pesquisa acadêmica, a princípio, se encontra numa posição ligada a essa “governamentalização”, uma vez que, enquanto poder, o governo não se exerce simplesmente de forma arbitrária, mas necessita se entrelaçar com o saber para se legitimar em “verdade”. Para exemplificar essa questão a partir de um dos temas centrais dos vídeos que observamos nesta cena – a maconha –, vejamos o que diz um pesquisador e o que podemos observar nas produções artísticas.

Quando Teperman analisa as batalhas de *freestyle* entre rappers, sugere que, numa batalha entre Cabal e Emicida, quando o primeiro utiliza a referência da maconha em sua batalha de rima com o segundo, estaria buscando se aproximar dos jovens lá presentes, pois, segundo o autor, o uso desse entorpecente pode ser considerado um “símbolo poderoso de juventude” (TEPERMAN, 2015, n.p). Logo, o autor relaciona o tema em questão a uma determinada ideia.

Partindo do próprio universo artístico, não faltam argumentos para refutar o argumento acima utilizado por Teperman. Por exemplo, em 1888, Nietzsche já sugeria em *Ecce homo* (2008), o uso do entorpecente em alguns casos: “Quem quer se livrar de uma pressão intolerável necessita de haxixe” (NIETZSCHE, 2008), recomendou o filósofo. Ou então podemos lembrar de alguns sambas de Bezerra da Silva, que também o tematiza de forma irreverente, como nas músicas, *A semente* (1987), *A fumaça já subiu pra cuca* (1996), *Garrafada do Norte* (*Erva*

proibida) (2003), entre outras composições. Nota-se que o tema não é algo novo na literatura e na música, e pode ser compreendido muito além de um “símbolo da juventude”.

Ludmilla, por exemplo, parece se inspirar, *in memoriam*, na própria canção de Bezerra da Silva para a composição de *Verdinha* (2019). A semelhança entre as duas letras é um dos aspectos que nos levou a fazer tal suposição. Enquanto Bezerra canta: “Meu vizinho jogou, uma semente no seu quintal, de repente brotou, um tremendo matagal” (SILVA, 1987), Ludmilla solta a rima também no início da sua música: Eu fiz um pé lá no meu quintal, to vendendo a grama da verdinha a um real” (LUDMILLA, 2019). No verso seguinte, segue Ludmilla: “Minha mãe já perguntou, o meu pai já perguntou, a minha vó já perguntou, que planta é essa meu amor” (LUDMILLA, 2019), enquanto Bezerra também no mesmo verso: “Quando alguém lhe perguntava, que mato é esse que eu nunca vi, ele só respondia, não sei, não conheço isso nasceu aí (SILVA, 1987).

Figura 33 - Verdinha (A-C)



Fonte: Ludmilla, *Verdinha*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/YFNYj8tjDg>.

A não ser que interpretemos de forma literal o que as imagens do videoclipe de Ludmilla sugerem (Fig. 33), não se trata de um mato/planta como rúcula ou alface, mas de uma outra verdinha/semente popular no universo artístico, pelo menos se levarmos em consideração as referências que verificamos em algumas músicas de diversas épocas.

Para terminarmos essa cena, o último videoclipe que falaremos brevemente é *Onda Diferente* (2019), de Anitta, como a participação de Ludmila, do rapper norte-americano Snoop Dog e dos *beats* de Papatinho. Uma das diferenças de Anitta e Ludmilla para os grupos 5 pra 1 e Cone Crew Diretoria é o fato daquelas serem do *mainstream*, enquanto estes produzirem suas obras a partir de gravadoras independentes.

Além de supostamente também tematizar sobre um entorpecente que é conhecido por dar uma “onda”, algumas características desse videoclipe se destacam, como a ausência de um cenário em grande parte do tempo – vide o fundo branco –, e o papel de autômatos que Ludmila e Anitta parecem desempenhar, como nas imagens em que carregam uma pá e realizam movimento robóticos (Fig. 34). Mesmo que, aparentemente, o videoclipe trate do mesmo tema

da letra, *Onda Diferente* não tem uma narrativa evidente, mas as suas características podem causar uma certa estranheza nos espectadores, como as autômatas vestidas de collant andando ao redor de uma planta que parece ser de alguma “erva proibida”. Essa “confusão” narrativa é uma característica comum no formato dos videoclipes. Outro exemplo é *Saturday Night* (2019), que mesmo com uma perspectiva simples – apenas um cenário e dois artistas – não sabemos o que interpretar da cena em que Khalid canta ao mesmo tempo que no fundo são mostrados diversos relógios digitais com horários diferentes (Fig. 30, C).

Figura 34 - Onda Diferente (A-C)



Fonte: Anitta com Ludmila e Snoop Dog feat Papatinho, *Onda Diferente*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/syL7R25GOWk>.

Quanto a esse aspecto narrativo, Vernallis sugere que: “Geralmente, a imagem, a fim de combinar a velocidade e a energia da música, reflete um estado experimental mais elevado do que a consciência comum, e os personagens parecem robôs míticos” (VERNALLIS, 2004, p. 16). Será que os envolvidos no videoclipe acima se empolgaram com o som da música e resolveram “experimentalizar”? Esse de fato não é o único videoclipe com ausência aparente de sentido, mas é uma característica comum nessa mídia que está aberta a experimentalismos. A partir de nossa experiência estética, concordamos com Vernallis, quando constata que nos videoclipes a “liberdade interpretativa permanece imensa porque, como na música”, a narrativa nessas produções “é apenas um objeto virtual. Todas as capacidades para unir sujeito e predicado, para lembrar, esperar, resolver, são feitas pelo ouvinte” (VERNALLIS, 2004, P 19).

A partir de algumas observações sobre *Bombastic*, *Saturday Nights*, *Evoluindo*, *Verdinha* e *Onda Diferente*, entendemos que o efeito exercido no espectador pode estar ligado a diversos fatores, como nas produções independentes, à escolha de um cenário que aproveita a luz natural e uma gravação “improvisada” num ambiente festivo, ou então nas produções do *mainstream*, a irreverência possivelmente inspirada em um artista reconhecido na história da música brasileira, uma parceria internacional com uma narrativa um tanto confusa ou ainda uma gravação realizada entre a noite e o dia que parte da imagem de um cão ao redor de uma fogueira para expor alguns momentos tranquilos. Mesmo que o espectador não compartilhe com o gosto

por “Blueberry cigarrillos” e cigarros enrolados em seda “OCB” de Khalid e Kane Brown (2019), ou pela “linda mary jane” do 5 pra 1 (2013), os momentos compartilhados por esses artistas nos seus videoclipes podem ser apreciados por qualquer um.

O videoclipe, nesse sentido, pode ser um lugar para compartilhar experiências, histórias, como o de uso de drogas ilegais, mas também de sentimentos, e antes de ser um suporte para um fim determinado, é um lugar de experimentações estéticas. Nesse sentido, seriam os artistas supracitados apologistas às drogas? Supomos que não, uma vez que partimos do pressuposto dos espectadores emancipados. Além disso, é possível verificar uma perspectiva similar a que discutimos na cena *Informação e diversão*, como no caso de *Cocaína* (2001), de *Sabotage*, cujas rimas parecem ao mesmo tempo sugerir o consumo de um entorpecente (a maconha) e alertar sobre os abusos com outro (a cocaína):

Então prefiro sim um fininho ao que me diz
Do que a pedra no cachimbo e o pó no nariz. [...]
Hu ha ha ha com a cocaína eu vo para
Hu ha ha ha eu sei coca eu sei q mata
Hu ha ha ha por isso eu tenho q para de chera ha ha
Nessas eu não posso desanda (2x)
Ai sem falsidade, conheço manos tão felizes
Usavam só um baseado e não afundava o nariz
(SABOTAGE, 2001).

Quanto ao debate que realizamos entre alguns estudos, referências e observações a partir de nossa experiência estética, se optamos por votar a nossa atitude crítica principalmente ao meio acadêmico e não aos objetos artísticos, é porque entendemos que essa é uma maneira oportuna de participarmos do “aparato governamental” nesse momento. Se fosse o caso de fazermos uma crítica às obras, trabalharíamos por uma relação regulada entre o sujeito, o poder e a verdade, e como um dos nossos objetivos é mostrar justamente a relação desregulada que observamos entre alguns conceitos utilizados em estudos com a música e a nossa experiência estética, votamos a crítica preferencialmente ao nosso próprio meio.

Portanto, do *mainstream* às produções independentes; simbolizando a juventude, o prazer, um momento tranquilo; em tom de crítica social e reivindicatório, ou ainda sem um sentido narrativo aparente, o videoclipe pode ser experimentado diversamente. Independente disso, entendemos que essas produções artísticas podem ser compreendidas simplesmente como atos de liberdade, sobretudo porque as suas temporalidades não parecem alinhadas a todo o momento com os limites impostos pela lei e pelos costumes da tradição.

Favelas e videoclipes: outros lugares

Para discutir sobre músicas, videoclipes em relação com a liberdade, além da consideração das múltiplas temporalidades – *outros tempos* – também pressupomos a construção de *outros espaços* nas produções artísticas. Diferente das promessas das *utopias* – não lugares –, não é difícil encontrar exemplos de *heterotopias* – outros lugares⁹⁹ –, nos videoclipes, ou seja, lugares que divergem muitas vezes do senso comum dos costumes e da tradição. Um terreno fértil para observá-los são algumas obras que tomam como cenário/tema as favelas brasileiras.

Assim como em 2019 foi possível observar Mc Cabelinho cantar em *Favela* (2019): “muita paz na favela do Rio” (CABELINHO, 2019), cerca de duas décadas antes, Sabotage gravara a seguinte rima na música “*No Brooklin*” (2000): “Se liga Juca, *favela pede paz, lazer, cultura; inteligência, não muvuca*” (SABOTAGE, 2000, grifo nosso). Não é apenas a partir da composição dessas letras que observamos essa disposição para a paz, mas diversos outros elementos em videoclipes filmados nas favelas/periferias das cidades brasileiras podem proporcionar uma experiência estética distante de uma ideia de que músicas de gêneros cujos artistas advêm dessas localidades teriam o compromisso de denunciar os problemas sociais que os assolam¹⁰⁰.

Nesta cena, vamos mostrar a nossa experiência estética com parte do universo de videoclipes que têm como cenário ou tematizam de alguma maneira as favelas/periferias brasileiras. Além da reivindicação de paz lembrada no início, observamos elementos que nos permitem associar à paz nas favelas, de fato, e não apenas enquanto promessa futura.

Enquanto o espectador de mídias como o cinema e a televisão se depara na maioria das vezes com problemas relacionados à vida nas periferias – a violência retratada em filmes como *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus* talvez sejam os exemplos mais emblemáticos – em alguns videoclipes é possível observar um cenário distinto. *A minha alma (a paz que eu não quero)* (1999), do grupo *O Rappa*, filmando em preto em branco (Fig. 35, A-C), possui uma narrativa que começa bem, mas que termina com a violência policial, e *Diário de um Detento* (1998) dos Racionais MC’s, filmado de dentro de um presídio (Fig. 35, D-F), ainda podem ser considerados, em nossa interpretação, exemplos que não rompem significativamente com a

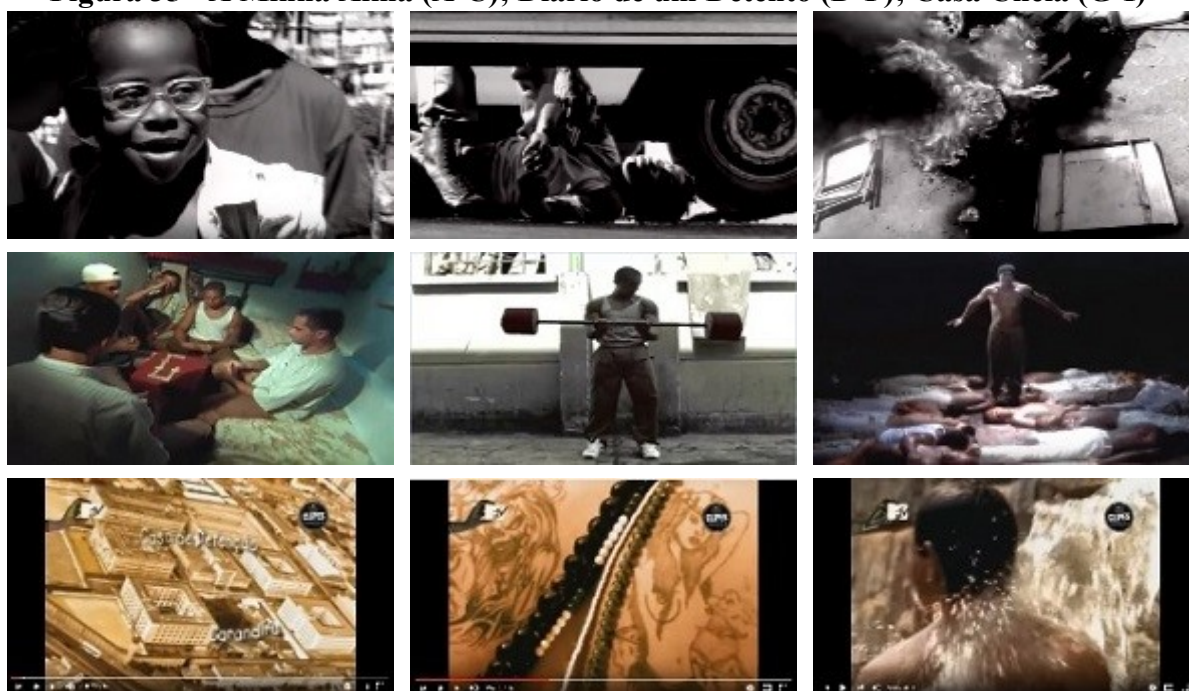
⁹⁹ Nos inspiramos em Michel Foucault, do texto *Outros Espaços* (2009), e na discussão de Jacques Rancière sobre “outros lugares” no texto *A partilha do sensível* (2005).

¹⁰⁰ Para mais detalhes desse debate ver Passold (2017), sobretudo o terceiro capítulo.

perspectiva de denúncia dos problemas históricos que assolam parte da população brasileira, como por exemplo, a violência policial sofrida pela população periférica e pelas pessoas que vivem em regime de cárcere.

Por outro lado, o videoclipe do Detentos do Rap, *Casa cheia*, também gravado de dentro do presídio cerca de um ano depois do videoclipe dos Racionais – em 1998 –, abre mão quase que completamente de mostrar a violência, destacando algo que também já foi possível observar em boa parte das imagens do premiado videoclipe dos Racionais: as trivialidades da vida na prisão, como os jogos, os corpos adornados com colares e tatuagens, uma roda de *brake*, um detento se exercitando ou então simplesmente tomando uma ducha ao ar livre (Fig. 35, G-I).

Figura 35 - A Minha Alma (A-C); Diário de um Detento (D-F); Casa Cheia (G-I)



Fontes: O Rappa, *A minha alma*, 1999. Disponível em: <https://youtu.be/vF1Ad3hrdzY>. Racionais MC's, *Diário de um detento*, 1997. Disponível em: https://youtu.be/_CZunqkl_r4. Detentos do rap, *Casa cheia*, 1998. Disponível em: <https://youtu.be/Uov-P8fCXv4>. Videoclipes.

Alguns anos depois, na década seguinte, é possível verificar um caminho narrativo semelhante ao último nas imagens do videoclipe de *Um bom lugar* (2001), de Sabotage. No lugar da violência policial ou dos problemas sociais, as imagens gravadas na favela em que Sabotage viveu parte de sua vida procuram mostrá-la por uma perspectiva mais relacionada ao efêmero do dia a dia, sobretudo a partir de imagens dos seus moradores anônimos. A escrita do artista, um indivíduo concertando uma bicicleta, o sorriso de algumas crianças, os postes e as fiações emaranhadas, símbolos religiosos, e principalmente a galera provavelmente celebrando

o momento da gravação do videoclipe da música do artista (Fig. 36), são alguns dos momentos dessa obra. De fato, qualquer coisa da periferia tem espaço nessas imagens, menos a violência policial sofrida pelos moradores dessas regiões, como no caso do videoclipe de *A minha alma* (1999), que assim como o videoclipe de *Diário de um detento* (1997), foi premiado pela escolha da audiência no VMB, promovido pela rede de televisão MTV.

Figura 36 - Um Bom Lugar (A-F)



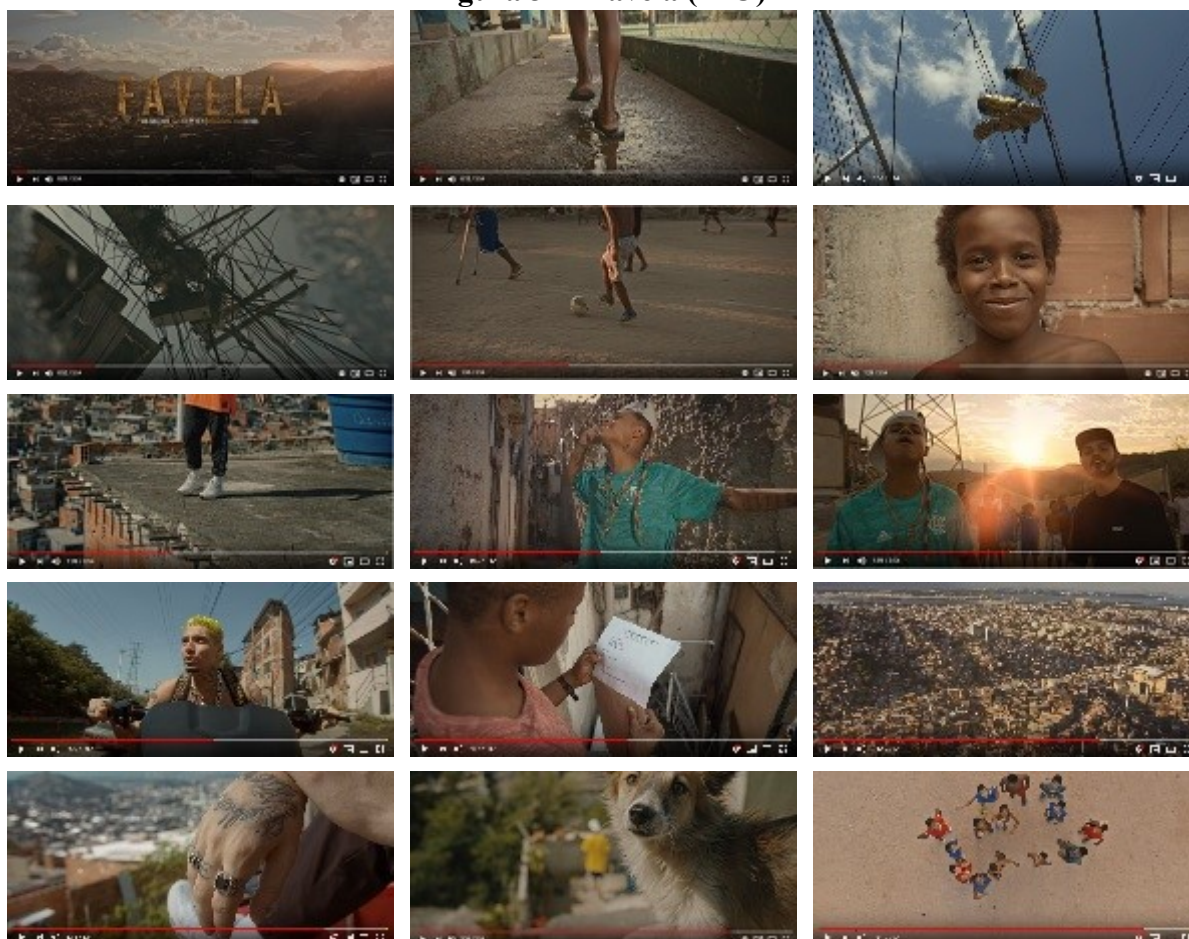
Fonte: Sabotage, *Um bom lugar*, 2001. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/GA7LcSX8tYE>.

Embora a perspectiva de *Um bom lugar* (2001) seja emblemática na opção por um ângulo diferente das favelas, foi em videoclipes de outros gêneros, como o funk e o pop, que observamos uma consolidação dessa perspectiva das periferias por ângulos não necessariamente focados nos problemas sociais, mas, tomando de empréstimo o título da música de Sabotage, principalmente enquanto bons lugares. Em todos esses casos que mostraremos adiante, o preto e branco que proporciona um tom mais dramático aos dois videoclipes premiados pela MTV mostrados acima dá lugar a uma ampla paleta de cores, contribuindo para uma mudança significativa no seu teor narrativo.

Infelizmente, após quase duas décadas entre o lançamento de *Um bom lugar* e das obras mais recentes, os problemas sociais continuam a afligir parte significativa da população brasileira, sobretudo das periferias. Todavia, de 2001 em diante parece ter aumentado a quantidade de videoclipes em que podemos observar um pouco das favelas por ângulos diferentes daqueles que focam em suas mazelas sociais, aspecto que pode ter relação com o avanço das tecnologias envolvidas em sua criação – ferramentas de captação e edição das imagens, tratamento de cores, drones, etc. –, com as escolhas dos artistas envolvidos, entre outros motivos. Um exemplo desse avanço técnico e dessa mudança de ângulo das periferias

pode ser verificado no videoclipe *Favela* (2019), do funkeiro MC Cabelinho em parceria com o rapper Filipe Ret e produzida por Dallas.

Figura 37 - Favela (A-O)



Fonte: Mc Cabelinho part. Filipe Ret, *Favela*. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/kBXYe2NGngI>.

O videoclipe dirigido por Gabriel Camacho da parceria entre os artistas do funk e do rap em *Favela* traz uma variedade de elementos, principalmente se levarmos em consideração às imagens do videoclipe. As suas roupas e tênis bacanas, anéis e até Filipe guiando um triciclo, dividem espaço com elementos comuns da favela: corredores, lajes, fiações, crianças jogando bola, cães e até mesmo um trabalhador provavelmente com seu currículo em mãos em busca de um emprego. Destaque também para o uso da tecnologia de drones, que operados por Edvaldu Neto, fornecem imagens panorâmicas das localidades e dos seus moradores. Com as imagens do complexo de teleféricos que ligava às comunidades do morro do Alemão, temos um efeito de contraste arquitetônico semelhante ao videoclipe *Vamos pra Gaiola* (2019), quando a Igreja do morro da Penha é capturada também por drone (Fig. 3). Imagens que antes dos drones só

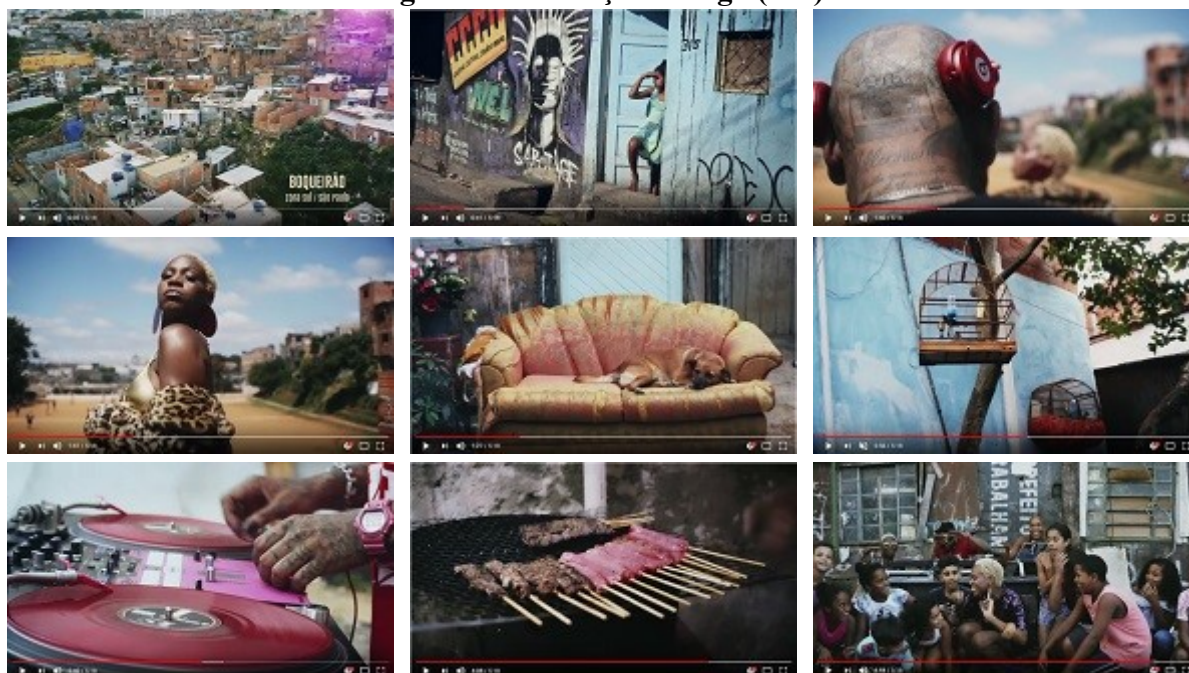
eram possíveis com o dispendioso uso de um helicóptero, dão um destaque para a fotografia desse videoclipe que realça as cores dos figurinos e cenários a todo momento, e também aproveita o céu azul e a tonalidade dourada do pôr do sol.

Entre outros momentos, destaque também para diversas capturas de objetos ordinários, como o emaranhado de fios do poste de energia capturados pelo reflexo de uma poça d'água, um cão, os passos de uma criança com chinelos e um par de tênis pendurado na fiação de energia (Fig. 37, D). A imagem do chinelo surrado e dos tênis pendurados contrasta com o tênis bacana de Filipe, assim como as camisetas bacanas de Cabelinho contrastam com a criança sem camisa. Não sabemos se essa relação paradoxal entre a ostentação e a simplicidade foi proposital. De toda forma, interpretamos esse conjunto de elementos mais no sentido de um “esplendor do insignificante”,

Além desse videoclipe conter elementos que podem estimular reflexões sociais, as letras também trazem trechos que falam, por exemplo, do problema da violência policial/estatal: “Oh sorte, falo de vida, não falo de morte, infelizmente o povo que tá pagando imposto, financia sua própria morte”, e até mesmo sobre a desigualdade social, sem perder de vista aquela “ambição” que identificamos em algumas obras de Filipe que observamos no primeiro capítulo: “teu julgamento não me define, ele só revela o teu recalque, Hoje a favela vai vencer essa desigualdade, poucos recebendo sem trabalhar, enquanto muitos trabalham sem receber”. Mas talvez o trecho que define melhor o conjunto estético dessa obra é quando MC Cabelinho pede “muita paz na favela do Rio” (CABELINHO, 2019), ao mesmo tempo em que as imagens do videoclipe focam em mostrar vários exemplos de que não se trata somente de uma frase reivindicatória, mas de algo que já faz parte do cotidiano dos moradores da favela (Fig. 37).

Outro videoclipe em uma perspectiva semelhante a essa e que também resultou de uma mistura de gêneros, dessa vez entre o *reggae* e o *rap*, é a versão da música *Cabeça de Nego* (2018) originalmente gravada por Sabotage, e regravada quase duas décadas depois por Karol Conka, com a produção do Selo Instituto e Boss In Drama. O ano que esse videoclipe foi gravado é 2018, e o cenário, a Favela do Boqueirão, zona sul de São Paulo, localidade em que Sabotage também teria vivido parte de sua vida. O céu azul com nuvens, alguns grafites nas paredes com imagens de Sabotage, crianças, mulheres, cães, espetinhos, fones de ouvido ligados à controladora do DJ, estão entre as imagens que o videoclipe colorido da versão de Karol Conka, mostra ao longo de seus mais de 5 minutos (Fig. 38). A linha do tempo da vida de Sabotage no plano terreno foi interrompida pela violência 15 anos antes do lançamento dessa obra, mas a sua voz e sua imagem puderam compor essa versão *reggae* da parceria entre o selo *Instituto* e Sabotage que resultou na composição original.

Figura 38 - Cabeça de Nego (A-I)



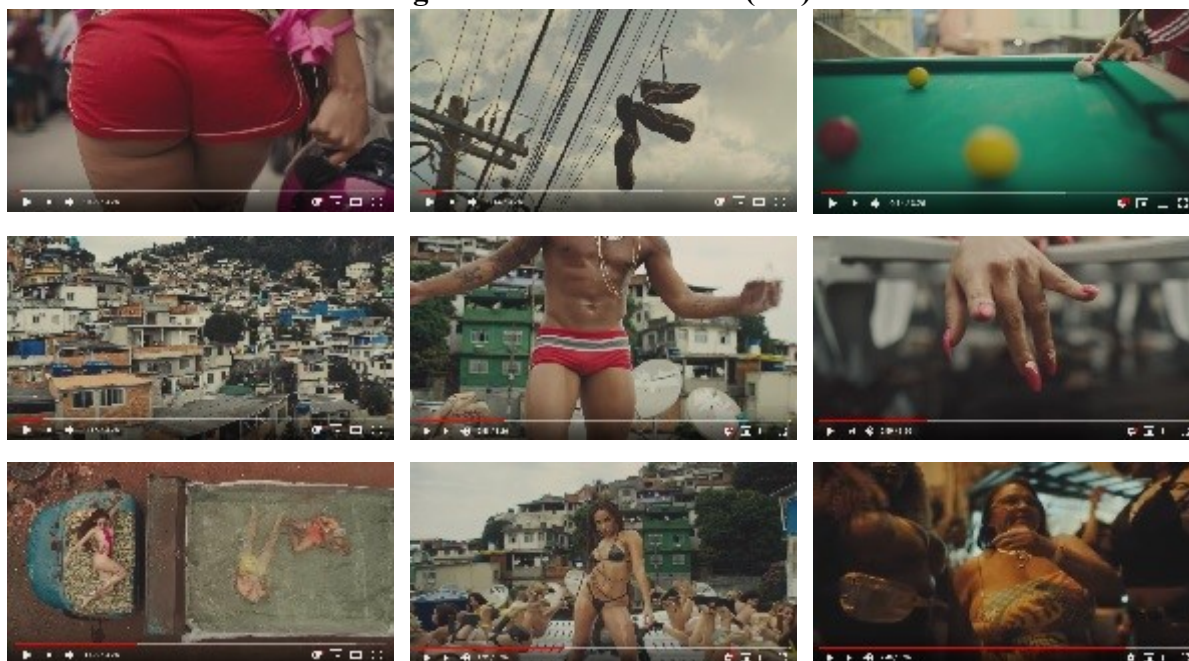
Fonte: Karol Conka & Sabotage, *Cabeça de nego*, 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/CPvEAU8U-I8>.

Produções artísticas como *Cabeça de nego* (2018), *AmarElo* (2019), e como o álbum *Sabotage* (2016), podem ser observados como exemplos de como ao mesmo tempo que a história de uma vida – em sua materialidade – tem inevitavelmente um ponto final, as obras produzidas por um artista, não. Nos inspiramos em Rancière, do seu livro *A fábula cinematográfica* (2013b), para supormos que a arte do passado – em nosso caso, a música – esteja à nossa disposição para ser ouvida novamente, mas não apenas isso, uma vez que ela pode ser regravada em uma nova versão, ou então *sampleada* numa música completamente diferente; mas na medida em que qualquer outra coisa, seja ela uma pichação, grafite, um anúncio publicitário, ou qualquer objeto, “esteja disponível para a arte como duplo recurso: como hieróglifo criptografando uma época, uma sociedade, uma história e, ao inverso, como pura presença, realidade nua, ornada como o novo *esplendor do insignificante*” (RANCIÈRE, 2013b, P. 14, grifo nosso).

Como é possível observar por algumas imagens que mostramos, os videoclipes acima contêm várias características das produções artísticas em seu estado estético, como por exemplo, a não distinção entre o que é significativo e insignificante. No caso do último, um grafite feito por um anônimo e um sofá abandonado compartilham a cena com os artistas já consagrados no cenário da música brasileira nessa música feita no passado recente por Sabotage

em parceria com o coletivo Instituto e refeita no ritmo *reggae* pela voz de Karol Conka. Por mais trágica que possa ter sido a vida do artista, com o violento fim da história de vida de Mauro Mateus dos Santos – o Sabotage –, o videoclipe colorido e o ritmo descontraído da versão de Karol transmitem outro sentimento para o espectador/ouvinte, muito mais ligado a celebração e a inspiração que a obra do artista ainda pode proporcionar. Uma combinação de cores em tons de azul claro entre o céu e as paredes, mas sobretudo em um tom de roxo, como entre os equipamentos do DJ, como a mesa controladora e o fone, as paredes das casas com os grafites, o figurino de Karol e de outros personagens, o espetinho ainda cru, e até mesmo um sofá rasgado e descartado, perpassa as imagens conduzidas pelo ritmo leve da música (Fig. 38). Além disso, o conjunto desses elementos exemplifica como a captação e a edição das imagens, combinadas com o ritmo e a batida, podem contribuir para dar vida a qualquer coisa que assistimos e ouvimos em uma produção artística no formato *videoclíptico*¹⁰¹.

Figura 39 - Vai Malandra (A-I)



Fonte: Anitta, Mc Zaac; Maejor ft. Tropkillaz & DJ Yuri Martins, *Vai Malandra*, 2017. Videoclipe. Disponível em: https://youtu.be/kDhptBT_-VI.

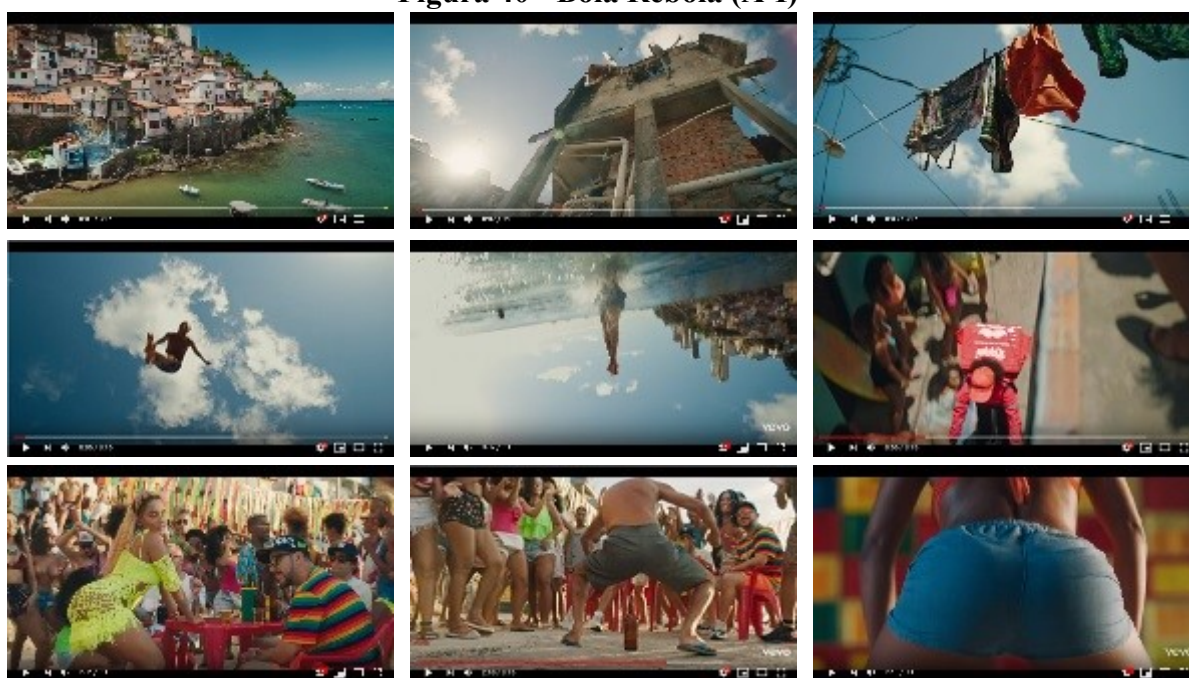
A lista de videoclipes nessa perspectiva é extensa, chegando até artistas do *mainstream*. *Vai malandra* (2017), de Anitta, Mc Zaac; Maejor ft. Tropkillaz & DJ Yuri Martins, *Bola Rebola* (2019), de Tropkillaz; Balvin, J; Anitta ft. MC Zaac e *Blue* (2013), de Beyoncé, são mais alguns exemplos que observamos nesse sentido. Essas obras também possuem uma ampla

¹⁰¹ Tomamos a liberdade de usar esse termo que até o momento não consta no dicionário da língua portuguesa.

paleta de cores, e nos primeiros dois casos contêm uma diferença dos videoclipes analisados até aqui: destacam os corpos das artistas e figurantes que dançam e cantam as músicas, junto aos elementos do cenário das periferias que já apareciam com frequência nos exemplos anteriores.

Os dois videoclipes cuja protagonista é Anitta mostram os corpos de homens e mulheres nos mínimos detalhes, concomitante com o cenário da favela também por vários ângulos, desde a visão panorâmica das comunidades captada por drones até os tênis pendurados nos fios de alta tensão. Motoboys, uma piscina improvisada na caçamba de um caminhão, roupas penduradas no varal e até uma bela imagem capturada de forma invertida com um garoto saltando no mar com o céu ao fundo protagonizam esses videoclipes (Figs. 39 e 40), que supomos estarem em algum lugar – que não sabemos exatamente qual – entre uma perspectiva social e comercial. De fato, distinguir o insignificante do significativo nessas produções artísticas não é uma tarefa fácil, quando qualquer coisa é digna de ter uma tomada materializada nas suas versões finais.

Figura 40 - Bola Rebola (A-I)



Fonte: Tropkillaz; Balvin, J; Anitta. *Bola Rebola* ft. MC Zaac. Videoclipe. 2019.
Disponível em: <https://youtu.be/lby6qH2WYXY>.

Se o céu nublado carioca pode não ter permitido que as cores capturadas pelas filmagens se tornassem ainda mais vibrantes na edição de *Vai Malandra* (Fig. 39) – pelo menos supomos que, pela quantidade de pessoas envolvidas no videoclipe, atrasar sua realização para um dia

com mais luminosidade não era uma opção – *Bola e Rebola*, por sua vez filmado na região Nordeste do Brasil, em Salvador, no Estado da Bahia, chama especialmente a atenção pelo céu azul que contrasta com os corpos e outros objetos coloridos captados pelas câmeras (Fig. 40).

Nessas duas obras em que Anitta é a principal protagonista, ainda que os corpos tem destaque em boa parte do tempo, o cenário é também bastante aproveitado. Provavelmente pelo acaso – da gravação do segundo se dar num dia ensolarado do litoral nordestino enquanto o primeiro num dia nublado no litoral carioca – o jogo de imagens em *Bola e Rebola* consegue harmonizar as diversas cores formando um mosaico colorido entre os corpos e cenários. As moradias da comunidade do Solar do Unhã, as roupas, o céu, o mar, e até um motoboy que trabalha para uma rede de comida *delivery* contribuem para isso. E isso tudo compartilhando espaço com muitas bundas, algumas famosas e outras anônimas, de diversas identidades de gêneros (Fig. 40). Em nossa experiência, a fotografia desse videoclipe dirigido por Lula Carvalho, que também assina a fotografia de *Vai malandra* e a direção de *Onda diferente*, é o seu principal destaque.

O último videoclipe que compartilharemos a nossa experiência estética nesta cena não é de uma artista nacional, mas da norte-americana Beyoncé, cujo videoclipe fecha o seu primeiro álbum audiovisual, *Beyoncé* (2013). Trata-se de *Blue*, música em homenagem a sua filha, Blue Ivy e que fora gravado todo no Brasil, possivelmente durante a sua turnê pelo país. Essa obra contém todos os elementos dos vídeos que comentamos até agora nesta cena, e também alguns aspectos já discutidos nas anteriores. Logo na primeira imagem, já nos familiarizamos com um veículo Kombi e o colorido das construções, aspectos que nos levam a suspeitar que se trata de uma obra filmada em território nacional.

Além de um colorido vibrante composto pelo conjunto formado pelo cenário, figurinos e por todos os outros objetos, não faltam anônimos, entre crianças, jovens, adultos e idosos na maior parte do tempo sorridentes. Momentos de trabalhadores em atividade, crianças brincando, jogando bola, soltando pipa e sobretudo dançando, dividem as cenas com a própria artista em alguns desses lugares, na maioria das vezes em companhia de sua filha. O próprio ritmo da música parece lembrar um samba, mesmo que por um olhar estrangeiro. Em nossa experiência estética esse conjunto de elementos se mostrou contagiante.

Além das cores vibrantes, o tratamento das imagens do videoclipe também fez com que algumas imagens lembrassem aquelas filmagens em VHS, por exemplo quando nos momentos em que é possível notar uma borda avermelhada (Fig. 41, D). Com tudo isso, temos a impressão da indistinção entre as imagens captadas da artista e sua filha, e dos anônimos. Além disso,

apesar de em alguns momentos aparecerem imagens de pessoas trabalhando, essa obra é regida por um tom de informalidade e de brincadeiras.

Figura 41 - Blue (A-I)



Fonte: Beyoncé, *Blue*, feat Blue Ivy, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/gSsMhQv6KZ8>.

Se optamos por observar em nosso trabalho videoclipes por um viés mais otimista, não é porque ligamos as características dessas produções com um suposto fim das mazelas sociais da periferia e da sociedade em geral. Não se trata de apontar qualquer relação entre causa e efeito, mas de lembrar que, tanto a favela dramatizada pelo videoclipe de O Rappa e a favela descontraída dos demais videoclipes, são parte do mesmo *regime estético das artes*, resultado das escolhas dos envolvidos nas suas construções, como os artistas, diretores, fotógrafos, produtores, etc. O que pode ter mudado, a partir dos envolvidos no processo produtivo dessas obras, é a amplidão do ângulo em que as favelas são mostradas, aspecto que contribui para associá-las a *outros lugares*.

Da mesma forma não indicamos uma “nova era” da representação da favela nos videoclipes em oposição ao período anterior. Vale lembrar que em videoclipes anteriores aos anos 2000, grupos como os Racionais MC’s e os Detentos do Rap, já tiveram suas músicas transformadas em videoclipes em que o preto e branco, por vezes, dava lugar ao colorido, e em

que o efêmero já tinha bastante destaque (Fig. 35, D-I), mesmo que os seus respectivos videoclipes fossem gravados de dentro de presídios¹⁰². Em todo caso, é importante lembrar que tanto a nossa produção acadêmica quanto as produções artísticas se constituem no regime de racionalidade democrática, e que por isso, o resultado final de ambas as obras está ligado a uma infinidade de escolhas, assim como a múltiplas possibilidades interpretativas.

O colorido da favela nos videoclipes, a recorrente imagem dos sapatos pendurados pelos cadarços nos fios de alta tensão, a dança, os corpos de mulheres e homens, ou seja, o efêmero, divide espaço com todos os outros elementos, inclusive os de cunho social. Isso pode ser observado, por exemplo, pelas imagens do emaranhado de fios e das construções sem reboco e acabamento. O que parece não acontecer nesses casos é um direcionamento prévio de como os espectadores devem interpretar as obras, ou pelo menos não é o nosso objetivo identificar uma ou outra chave de leitura interpretativa com as mesmas.

Em todo caso, supomos que essas perspectivas por um ângulo mais trivial, para além das necessidades básicas de sobrevivência dos seres humanos, não são menos políticas do que, por exemplo, as que focam mais diretamente nos problemas da sociedade. Quando os artistas criam algo que foge do senso comum que liga a favela automaticamente aos seus problemas, trata-se de uma *atitude criadora de dissenso* e que toca no âmbito da *política*, não necessariamente da política partidária, mas de uma política que pressupõe a participação de qualquer um – em igualdade – na formação da comunidade.

Nesse sentido, é possível pensar a partir de uma noção de política constituída na despreensão de constituir obras que ampliem a visão crítica, ou seja, quando os corpos “apenas” se colocam a dançar nas favelas, eles *se voltam a outra coisa, que não a dominação*, pensando na esteira de Rancière, que em *A Noite dos proletários* (1988), observou que alguns operários do século XIX se colocavam a escrever poemas e reflexões filosóficas no momento em que deveriam estar descansando para o próximo dia de trabalho, e nada mais, contrariando a racionalidade cidadina de Platão, nos termos da *República* (2014), para o qual “a obra não costuma ficar à espera de que tenha um tempo livre quem a está fazendo” (PLATÃO, 2014, p. 64, 370 a-c). É nessa perspectiva que observamos as produções artísticas em nosso estudo.

Quando Sabotage escreve suas rimas e as canta pelos estreitos corredores da favela, Anitta compõe suas músicas e vota o seu corpo para a dança e a sensualidade, os grafiteiros fazem a sua arte nas paredes e muros, Karol canta junto às crianças e os diretores concebem os videoclipes numa perspectiva efêmera, o que pode estar em jogo não são apenas as condições

¹⁰² Para ver mais sobre a discussão dessas obras, ver: PASSOLD (2017), o terceiro capítulo.

básicas para a existência do ser humano, mas justamente o direito a “futilidade” escancarada nos videoclipes. Quando a favela é exposta dessa maneira, colorida, com as pessoas dançando e simplesmente aparentando estarem aproveitando aqueles momentos, ela está fora do seu lugar no senso comum da organização social fundamentada nas hierarquias e além disso, propõem outra forma de organização da sociedade, em que os moradores das periferias, assim como os “playboys” que residem na regiões mais centrais das cidades, não apenas têm os mesmos direitos, mas efetivamente usufruem das efemeridades do dia a dia.

Em nossa experiência com videoclipes, ocorre algo como o que lembra Vernallis: eles “funcionam para nos interpelar” e nos envolver fisicamente, “bem como nos estimulando intelectualmente”, criando “*formas de identificação com ideais, valores, subjetividades e corpos*” (VERNALLIS, p. 160, 2013, tradução e grifos nossos), independentemente do “lugar social” atribuído ao artista e ao espectador. Seja com um morador da periferia, ou de qualquer outro lugar, partimos do pressuposto de que a experiência estética está ligada ao princípio de uma comunidade estética onde o que está em jogo não é o CEP ou a genealogia, mas a presunção da igualdade das inteligências e conseqüentemente, da igual capacidade de ajuizamento das expressões artísticas.

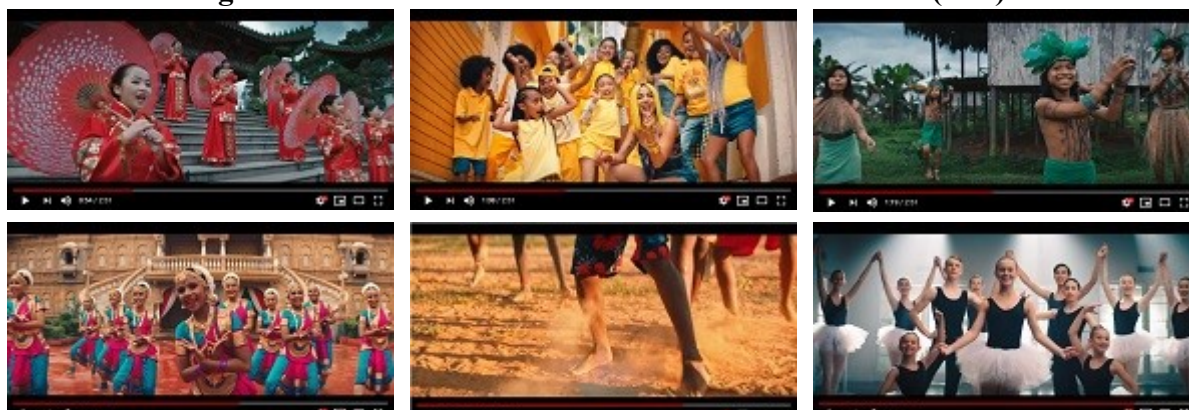
Por fim, supomos que as produções artísticas que observamos nessas páginas podem ser compreendidas enquanto exemplos de um sentido comunitário desterritorializado e da construção de *outros lugares*. Esses videoclipes estão disponíveis para qualquer pessoa se identificar, aprender, ou simplesmente contemplar, independente do lugar em que vive. Terminamos com uma frase da música *Perfect Places* (2017), da artista neozelandesa, Lorde: “De qualquer maneira, o que são mesmo lugares perfeitos?” (LORDE, 2017, tradução nossa)¹⁰³.

¹⁰³ Tradução do original: “*What the fuck are perfect places, anyway?*” (LORDE, 2017).

Corpos em movimento: dança, música e videoclipe

Um dos benefícios em realizar uma pesquisa com músicas e videoclipes pressupondo a igualdade entre os seus diversos elementos – *samples*, melodias, letras, imagens, ritmos, etc. – pode ser resumida com a ajuda de alguns versos de Anitta, da música *Medicina* (2018): “*No te entendo, pero báilame lo lento, que los cuerpos sí se sabe entender, todo el mundo con un mismo movimiento*”¹⁰⁴ (ANITTA, 2018). Se por um lado, devido ao “ser da linguagem”, o entendimento entre as pessoas por palavras as vezes pode ser desafiador – vide o litígio de palavras como “social” ou mesmo “arte” – não se pode dizer o mesmo sobre uma espécie de linguagem dos corpos em movimentos: a dança¹⁰⁵. Conforme observamos nas imagens do videoclipe de Anitta: da dança na África, na Ásia e no continente Americano; da dança de rua ao *Ballet*, podemos falar em um consenso: essa linguagem corporal universal pode ser um remédio para diversos males, a começar pela intolerância (Fig. 42).

Figura 42 - Todo el mundo con un mismo movimiento (A-F)



Fonte: Anitta, *Medicina*. 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UhurAzTl5gs>.

Do rock ao samba, do funk ao pop, músicas de quaisquer gêneros tem o poder de nos afetar psicologicamente, instigando a nossa imaginação a criar as mais diversas significações. Um outro poder sobre os nossos corpos tão significativo quanto esse é o poder da música e dos videoclipes em nos afetar também fisicamente. São várias as possibilidades: do “bate cabeça”

¹⁰⁴ “Não te entendo, mas dance comigo devagar, que os corpos se entendem, todo mundo com o mesmo movimento” (tradução nossa).

¹⁰⁵ Há inclusive quem defenda o aspecto pedagógico da dança, como Santos, (2009), que mesmo trabalhando por uma perspectiva da pós-modernidade, considera que “Em meio a padronização de certos tipos de corpos e danças que proliferam, há espaço para inventividade, inconformidade e desvios também” (SANTOS, A., 2009, p 255).

ao *street dance*, da dança de salão ao *twerk*¹⁰⁶, da dança solo à dança a dois ou em grupo, ou simplesmente como trilha sonora para a realização de uma atividade qualquer, entre outros usos.

Quando se trata de videoclipes, são raras as obras que não trazem os corpos em algum tipo de movimento. Vernallis, em sua experiência com videoclipes, constatou que a “dança é essencial nos videoclipes porque ensina como a música deve ser experimentada no corpo” (VERNALLIS, 2004, P. 71). Nesse sentido, entendemos que o videoclipe é uma forma de expressão que contribui para que a música exerça o seu poder sobre os corpos dos ouvintes e espectadores, sugerindo alguns movimentos aos espectadores.

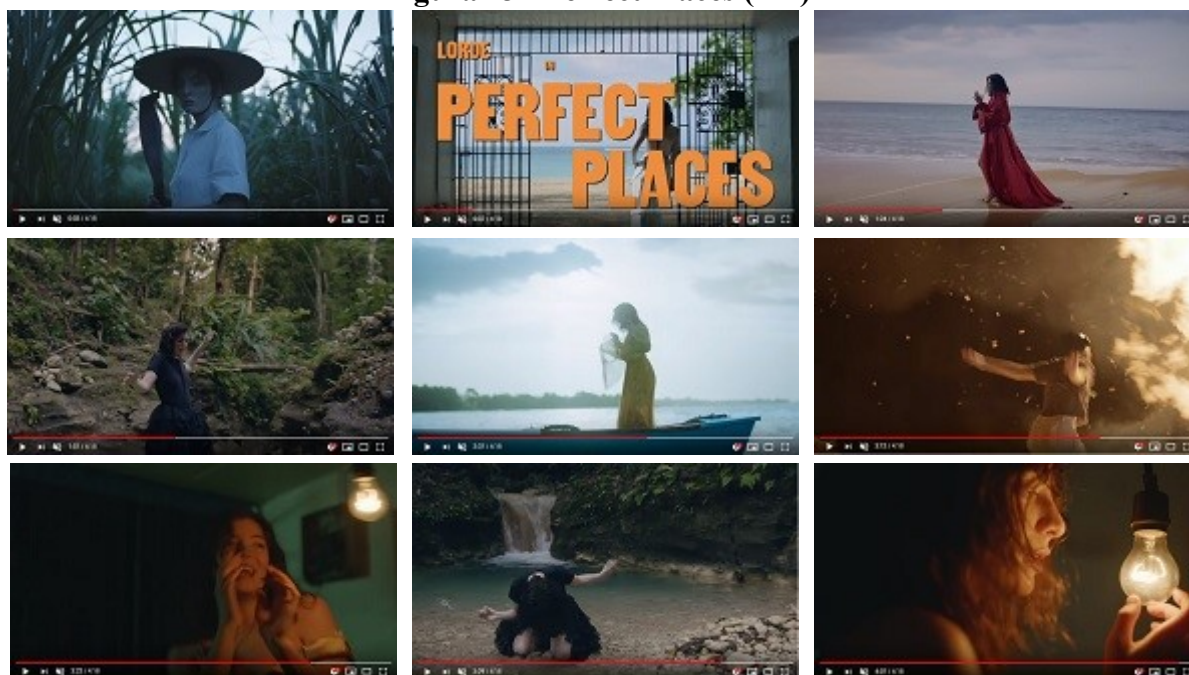
Nesta cena, mostraremos alguns exemplos de videoclipes em que verificamos a presença predominante da dança, relacionando ao livre ato da construção de uma nova comunidade, que conforme o trecho da música de Anitta, edifica-se não tão somente pela linguagem discursiva, mas também pelo protagonismo dessa linguagem universal que é a dança.

Com inspiração em Schiller e Rancière, fundamentamo-nos na distinção kantiana do juízo de gosto estético e lógico para pensarmos em um sentido comunitário que constitui uma sociedade não somente por ideias e conceitos do entendimento, mas que passa sobretudo pelo elemento *estético*. Vamo fazer alguns comentários dos videoclipes das músicas “*Me solta*” (2018), um funk/pop de Nego do Borel; “*Perfect places*” (2017); da artista neozelandesa, Lorde; *Around The World* (2016), do grupo de rock Kings of Leon; uma música de rap, *Lage das ilusões* (2017), de Don L; da música pop *The Feeling* (2015) e do álbum *PURPOSE: The Movement* (2015), de Justin Bieber; *How do you sleep* (2019), de Sam Smith, e também alguns comentários sobre três videoclipes de Beyoncé, *Single Ladies* (2009), *Mine* (2013) e *Run The World (girls)* (2011). Começamos com o videoclipe da artista pop, Lorde.

Segue um trecho da letra da música: “Eu odeio as manchetes e o clima, tenho 19 anos e estou em chamas, mas quando estamos dançando eu estou bem” (LORDE, 2017, tradução nossa). Frases como esta, que enaltecem o poder da dança, não falam tanto quanto as cenas do videoclipe de “*Perfect places*”. Utilizando cenários que variam entre uma plantação, uma praia, o mar, uma floresta, um riacho com uma queda d’água, uma fogueira, além de uma canoa e uma lâmpada que faz o papel de um microfone, a artista movimenta o seu corpo no ritmo dos arranjos musicais e realiza uma dança peculiar, quiçá divertida, em cada um desses cenários (Fig. 43).

¹⁰⁶ Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *Twerk*, 2019. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Twerk>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

Figura 43 - Perfect Places (A-I)



Fonte: Lorde, *Perfect Places*. 2017. Videoclipe. Disponível em: https://youtu.be/J0DjcsK_-HY.

A nossa experiência com essa música mudou completamente quando a ouvimos juntamente com as imagens do videoclipe. O seu poder de contágio aumenta, ao ponto de que quando retornamos para ouvir apenas a música ser difícil não imaginar as cenas já assistidas, especialmente da dança praticada por Ella Marija Lani Yelich-O'Connor, mais conhecida pelo nome artístico Lorde. Além da sua performance, a direção de Grant Singer, a direção de fotografia de Rik Zang e a edição de Nate Gross também são responsáveis pelas imagens contagiantes que ficaram materializadas nesse videoclipe, que coaduna belas paisagens, alguns figurinos e o mais importante, a dança de Lorde. Tudo isso guiado pelo ritmo dos sons dessa música pop (Fig. 43).

Na história dos videoclipes, temos diversos exemplos de perspectivas em que somente os artistas com suas danças peculiares protagonizam toda a obra. Diversas são as possibilidades, como por exemplo, a utilização de cenários naturais para expor a dança de Lorde; a dança perpassando todos os cantos do interior de um hotel em *Weapon Of Choice* (2001), do DJ da música eletrônica, Fatboy Slim; uma dançarina realizando seus movimentos em um estacionamento, como em *Wide Open* (2016), do grupo de música eletrônica Chemical Brothers em parceria com Beck; ou então a dança de Tom Yorke em um cenário não identificado no videoclipe do Radiohead, *Lotus Flower* (2011); os dois últimos inclusive com a participação do mesmo coreógrafo, Wayne McGregor. (Fig. 44).

Figura 44 - Weapon of Choice (A); Lotus Flower (B); Wide Open (C)

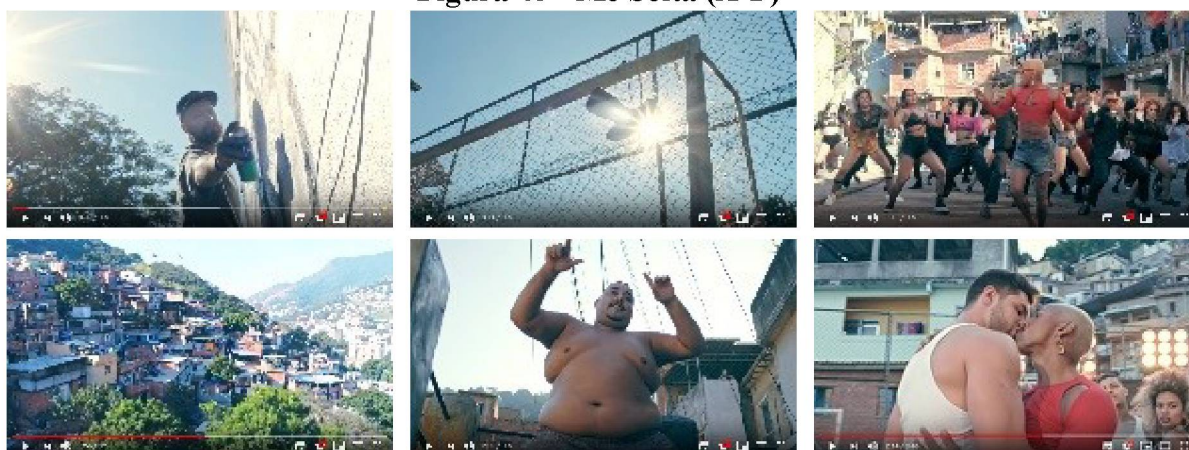


Fonte: Fatboy Slim, *Weapon Of Choice* feat Bootsiy Collins, 2001. Disponível em: <https://youtu.be/wCDIYvFmgW8>. Radiohead, *Lotus Flower*, 2011. Disponível em: <https://youtu.be/Dsv2yT4snQY>. Chemical Brothers, *Wide Open*, ft Beck, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/BC2dRkm8ATU>.

Se é possível observar diversos exemplos de dança solo em videoclipes, a presença de um grupo de dançarinos realizando coreografias é ainda mais comum, como já foi possível observar em praticamente todos os videoclipes de Anitta que mostramos até o momento, entre outras obras observadas.

Um outro exemplo dessa característica é o videoclipe da música *Me solta* (2018), do artista brasileiro Nego do Borel, que dança uma coreografia junto com um grupo de dançarinos, além do seu videoclipe mostrar várias pessoas anônimas dançando sozinhas, algumas imagens aéreas da comunidade do morro do Borel possivelmente captadas por um drone, e de outras imagens, como de grafites e os “clássicos” calçados pendurados pelos cadarços – dessa vez não nos fios de alta tensão, mas numa trave.

Figura 45 - Me Solta (A-F)



Fonte: Nego do Borel, *Me Solta*. 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/FY3m6hMyh3g>.

Trata-se de um videoclipe lançado pelo canal de funk no *YouTube*, o KondZilla, que assim como os videoclipes que observamos na cena anterior, mostra a favela por uma ampla paleta de cores, com diversos elementos efêmeros e figuras anônimas. Além disso, essa obra

contém uma diversidade de gêneros e “biotipos”, e inclusive o próprio artista parece incorporar uma personagem *Drag* (Fig. 45).

Figura 46 - Thriller (A); Praise You (B); IDGAF (C)



Fonte: Michael Jackson, *Thriller*, 1984. Disponível em: <https://youtu.be/sOnqjkJTMAA>. Fatboy Slim, *Praise You*, 1999. Disponível em: <https://youtu.be/ruAi4VBoBSM>. Dua Lipa, *IDGAF*, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Mgfe5tIwOj0>. Videoclipes.

A lista de videoclipes com dançarinos e coreografias é extensa, e não é possível fazer justiça às obras relevantes desse ponto de vista nestas poucas páginas. Entre os diversos exemplos das possibilidades de unir coreografias, música e videoclipe, estão as três obras da figura acima (Fig. 46). A primeira imagem é da super produção *Thriller* (1984), de Michael Jackson, um dos exemplos mais longínquos dessa união. Mesmo sendo uma espécie de curta metragem, essa obra possui características comuns a diversos outros videoclipes, inclusive os mais recentes, como a ausência de uma narrativa evidente e um protagonismo dos dançarinos. A segunda imagem é de *Praise You* (1999), do DJ Fatboy Slim, que também é protagonizado por um grupo de dançarinos, mas, ao contrário do anterior, é marcado por um caráter de amorismo explícito em todos os sentidos. A última imagem é de um videoclipe mais recente, da música *IDGAF* (2018), de Dua Lipa. Esta obra foi filmada em apenas um cenário simples marcado pela iluminação, e contém performances teatrais de dançarinas e alguns efeitos especiais. Entre essas obras separadas por mais de três décadas, é possível observar algumas possibilidades da união entre coreografias, músicas e videoclipes (Fig. 46).

Uma artista que também exemplifica essa relação entre dança, música e videoclipe, uma vez que a explora de maneira significativa, é Beyoncé. Três obras exemplificam esse aspecto. *Single Ladies* (2009) é um videoclipe em preto e branco, com um cenário simples (ou mesmo a ausência de cenário), em que a artista divide o protagonismo com 2 dançarinas o tempo inteiro, dançando a coreografia no ritmo da música e acompanhadas por um jogo de luz e sombra. Em *Mine* (2013), a dança também é um elemento central, mas os profissionais também atuam de uma forma dramática, vestindo figurinos exóticos, entre o fogo e a praia. A parceria com o rapper Drake começa com um ritmo lento, mas muda para um ritmo acelerado de música eletrônica, que também dita as rápidas mudanças entre um quadro e outro. Já *Run the World*

(*Girls*) (2011) é uma obra em que observamos possivelmente um “exército” de dançarinas que parecem participar de uma espécie de revolução pós-apocalíptica em que as mulheres parecem tomar as rédeas do movimento, sob liderança de Beyoncé e das suas coreografias, enquanto um exército de homens permanece parado, apenas observando (Fig. 47).

Figura 47 - Single Ladies (A); Mine (B); Run the World: Girls (C)

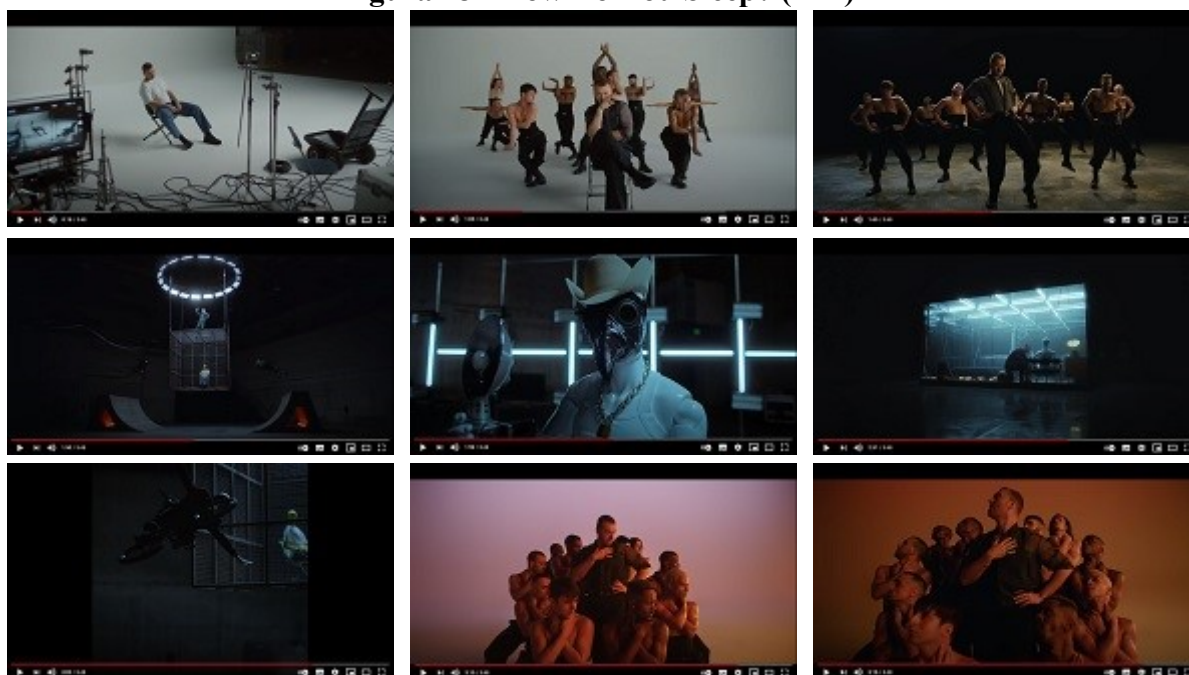


Fonte: Beyoncé, *Single Ladies*, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/4m1EFMoRFvY>. Beyoncé, *Mine*, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/IDvu1ehPq0g>. Beyoncé, *Run the World (Girls)*, 2011. Disponível em: https://youtu.be/VBmMU_iwe6U. Videoclipes.

Esses três videoclipes lançados pela artista ao longo de períodos distintos de sua carreira no universo da música, exemplificam como a relação entre dança, música e videoclipe é importante no conjunto da obra de Beyoncé, exercendo funções diferentes. Seja ligada ao aspecto narrativo, a uma questão conceitual ou simplesmente para expor a coreografia da música, em todos os momentos a dança chama a atenção do espectador, dividindo o protagonismo com os outros elementos.

Enquanto nessas obras de Beyoncé são principalmente as mulheres que protagonizam as coreografias, em *How Do You Sleep* (2019), de Sam Smith, as coreografias são realizadas, a princípio, somente por dançarinos. Nesse videoclipe também dirigido por Grant Singer, realizado a partir da música que contém elementos do soul, R&B e música eletrônica/dance, temos um exemplo do poder dos sons sobre os corpos. Essa é a sensação que tivemos desde o início, quando aparentemente o artista está dormindo antes da música começar, e segue durante todo o vídeo, cuja coreografia, a troca de quadros e iluminação acompanham a todo o momento a batida da música. Outros elementos que observamos característicos dos videoclipes são aqueles em que temos dificuldade em alinhar a uma determinada narrativa, como os bonecos – um deles é um corvo fotógrafo e outro está preso na jaula – e a pista de BMX (*Half pipe*). A única certeza que temos nessa experiência estética é do poder dos sons da música que dão vida às imagens, protagonizadas pela divertida coreografia realizada pelos dançarinos e por Sam Smith (Fig. 48).

Figura 48 - How Do You Sleep? (A-F)

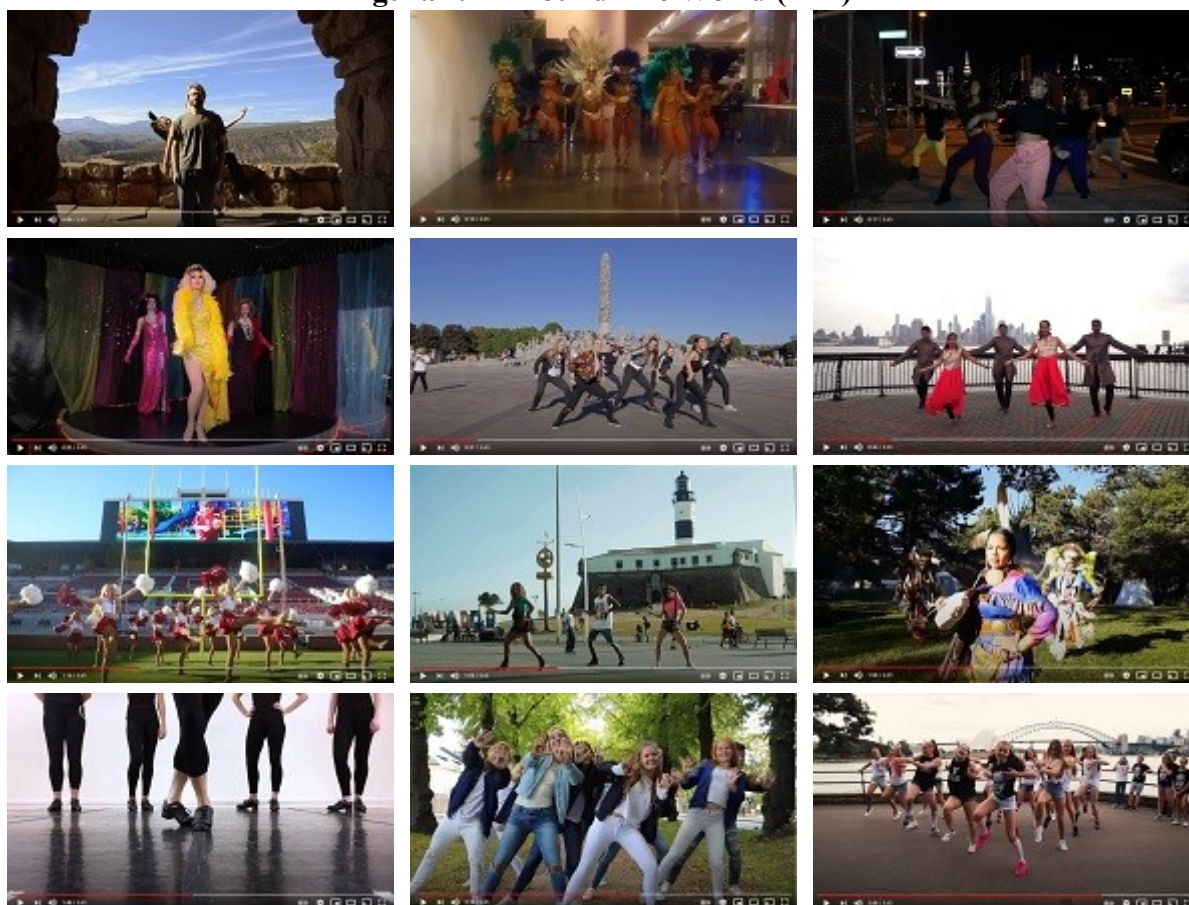


Fonte: Sam Smith, *How do you sleep*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/PmYypVozQb4>.

Como foi possível observar pelos videoclipes que mostramos até momento nesta cena, mas também a partir de diversas produções artística que mostramos ao longo de todo o trabalho, é comum uma relação entra a dança e a música, especialmente de gêneros como o pop e o funk, possivelmente devido aos ritmos desses gêneros musicais estarem intimamente ligados a determinados movimentos dos corpos. Em outros gêneros, como por exemplo, o rap e o rock, ainda que essa relação não seja, a princípio, tão evidente, também foi possível observar alguns exemplos significativos de proximidade com a dança.

O grupo de rock, Kings Of Leon, por exemplo, lançou o videoclipe da música *Around The World* (2016), composto basicamente por gravações amadoras de pessoas praticando diversos tipos de dança “ao redor do mundo”, com a dança de rua, sapateado e a dança de um grupo de *Cheerleaders*. Essa obra lembra o videoclipe de Anitta que iniciamos esta cena, mas com a diferença de que, nesse caso, foram utilizadas gravações realizadas por diversas pessoas de diversos lugares diferentes, que inclusive constam nos créditos finais do videoclipe. (Fig. 49).

Figura 49 - Around The World (A-L)



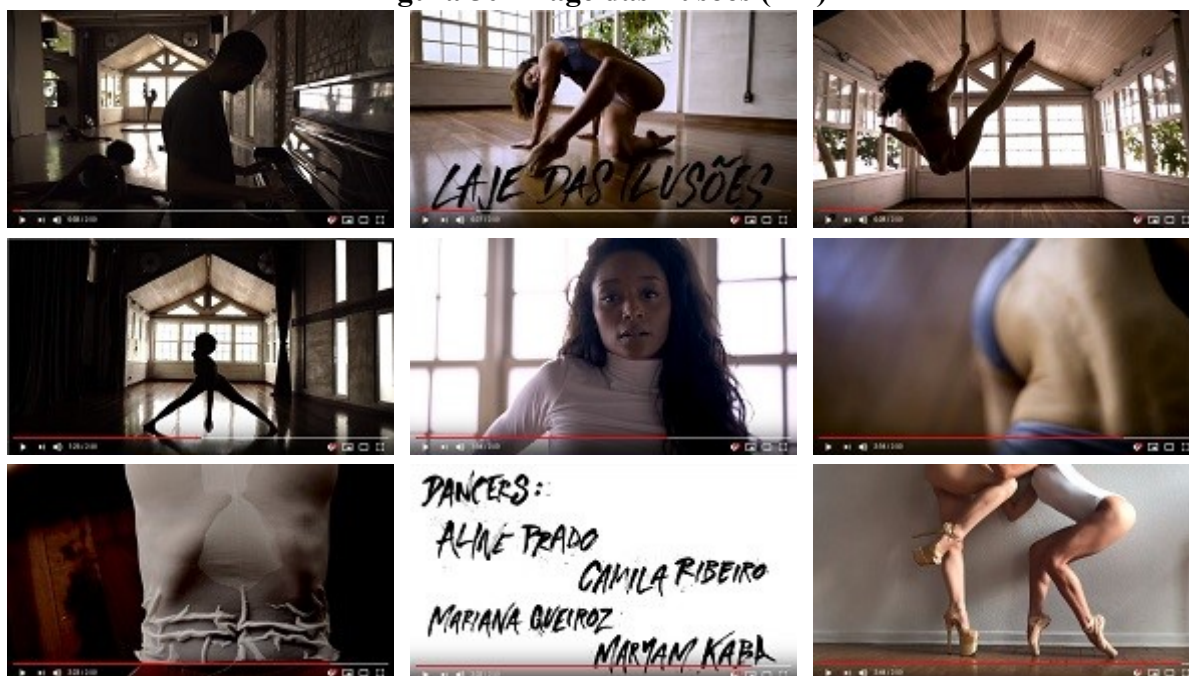
Fonte: Kings of Leon, Around the World, 2016. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/PIUqgaddAWc>.

Um exemplo da relação entre videoclipe e dança no rap, é uma obra de Don L, demonstrando que até mesmo um gênero lembrado muitas vezes pelo conteúdo das letras, também pode ser observado em proximidade com a dança, tanto quanto qualquer outro gênero. *Laje das Ilusões* (2017) é protagonizado o tempo inteiro por quatro dançarinas, Aline Prado, Camila Ribeiro, Mariana Queiroz, e Maryam Kaba, que fazem seus movimentos combinados com o ritmo do *flow* com que Don L solta as suas rimas (Fig. 50).

Além da dança, as imagens desse videoclipe mostram nos mínimos detalhes os corpos das dançarinas, desde os pingos de suor até os ossos da coluna vertebral. Sob a direção de Autumn Sonnichsen e direção de fotografia de Alexandre Ramos, a movimentação das artistas em sincronia com o ritmo e com as rimas da música de Don L tornam esse videoclipe, além de um exemplo da relação íntima entre dança e música, também dessas com a sensualidade. Com apenas um cenário – uma sala pequena do muitas janelas e com um poste para a prática de *pole dance* – esse videoclipe é um exemplo de que a união entre as rimas do rap e os movimentos

de dança de algumas mulheres pode resultar numa experiência distinta, e que destaca ainda o aspecto sensual tanto da música quanto dos corpos.

Figura 50 - Lage das Ilusões (A-I)



Fonte: Don L, *Lage das Ilusões*, 2017. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/06WJgINbsIE>.

Outro videoclipe que é conduzido por dançarinos é *The Feeling* (2015), do artista do universo pop, Justin Bieber com participação de Halsey. Enquanto no videoclipe anterior as protagonistas são dançarinas, nessa obra são praticamente todos dançarinos: Pierce Cady, Valentine Norton, James “BDash” Derrick, Keywane Pandey, Marquis Robinson, Brandon “Beno” Anastascio, com exceção de Janelle Ginestra. Em comparação com a obra anterior, ambos os cenários são espaços pequenos, mas com a diferença que enquanto no videoclipe de Don L as diversas janelas fornecem uma boa iluminação, neste caso as janelas estão fechadas, e a luz emana de apenas uma fonte artificial, dificultando a visualização do rosto dos protagonistas e dando uma impressão mais sombria. Outros elementos como o respirador com o tubo de oxigênio, e os próprios gestos dos dançarinos exercem um efeito mais dramático nesta obra do artista norte-americano, que lembra em alguma medida o videoclipe de Beyoncé, *Mine* (2013). Mesmo que os corpos em movimento protagonizem todas as cenas, a sensualidade não parece ser um elemento de destaque, ainda que um dançarino sem camisa e a proximidade dos movimentos entre alguns eles possam levar o espectador a interpretar nesse sentido (Fig. 51). De qualquer forma, esses dois últimos vídeos dos gêneros pop e rap são também exemplos

dos diversos efeitos que a utilização da dança pode proporcionar, mostrando desde um aspecto mais sensual até um apelo mais dramático.

Figura 51 - The Feeling (A-C)



Fonte: Justin Bieber feat Halsey, *The Feeling*, 2015. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/qYj415Xntt0>

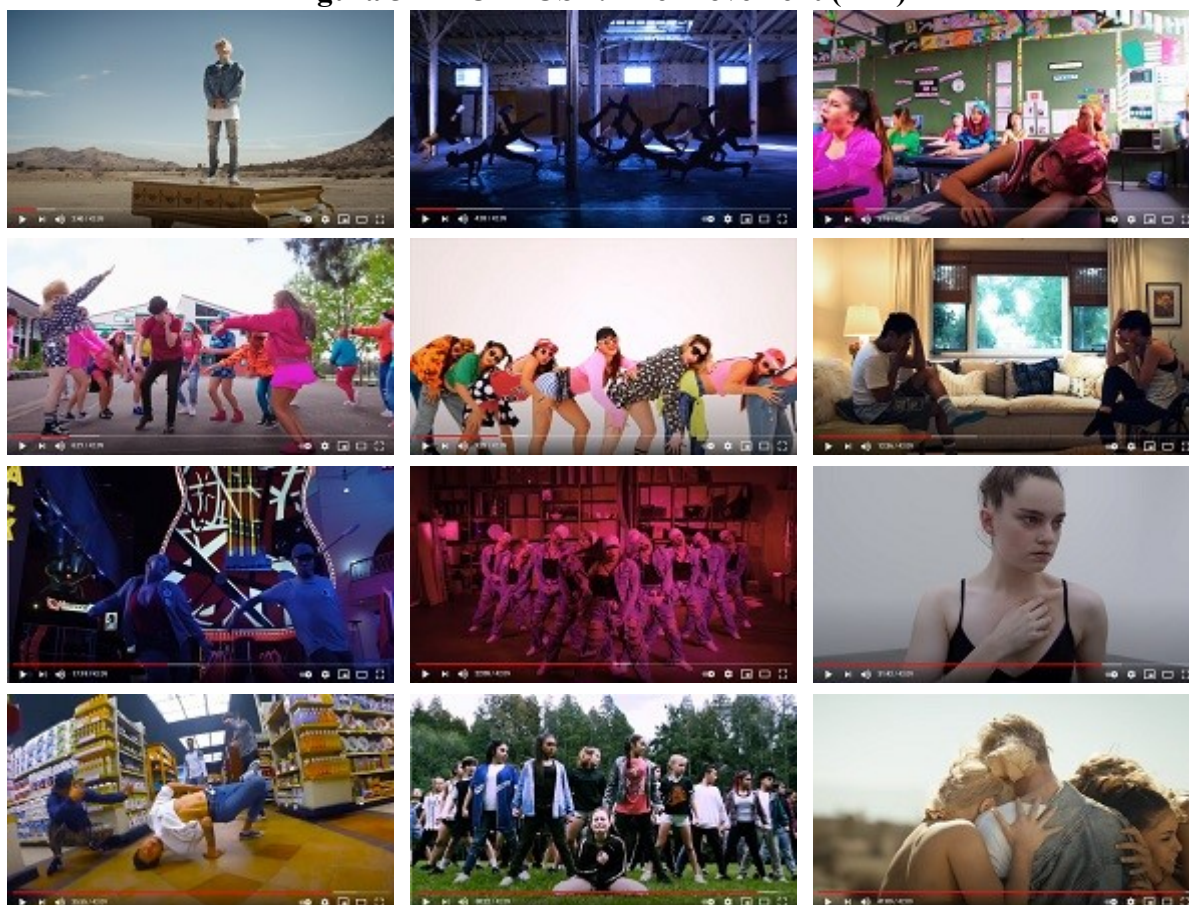
The Feeling faz parte do álbum *PURPOSE: The Movement* (2015), um álbum audiovisual protagonizado por dançarinos e dançarinas, adultos e crianças. Dirigido por Parris Goebel, que também assina a coreografia de quase todas as faixas, interpretamos essa produção artística como uma espécie de homenagem à dança. O ritmo dessa obra é ditado o tempo todo pela resposta dos dançarinos e dançarinas aos sons das músicas, exemplificando o poder dos sons e dos corpos em movimento sobre o espectador. Na faixa *What do you mean* (Fig. 52, C e D), por exemplo, o tédio da sala de aula se transforma em muito movimento quando a batida da música inicia. Além de um ritmo de tempo marcado pela dança, os espaços também são ocupados por esse elemento. Lugares públicos e privados são invadidos pelas coreografias, de um ambiente doméstico, passando por uma escola, um mercado e outros ambientes. A maior parte do álbum é filmado de forma que o movimento da câmera parece reproduzir uma pessoa acompanhando tudo de perto.

A experiência estética com essa obra pode ser resumida a partir de duas das faixas do álbum, *Life is Worth Living* (Fig. 52, I) e *Where Are Ü Now* (Fig. 52, J). A impressão que temos é que tanto nos momentos mais felizes quanto nos mais difíceis da vida, a dança e a música podem ter um papel importante, inclusive como cura. Essa dualidade perpassa toda a obra, e além da música e da dança, também são correspondidas pelas cores que variam entre momentos de euforia (coloridos) e mais dramáticos (pouca iluminação e poucas cores).

Em resumo, além dos videoclipes terem possivelmente herdado a notória relação entre a dança e a música, mostramos alguns exemplos das múltiplas possibilidades de criação de produções artísticas que exploram essa relação. Seja em superproduções ou em gravações mais simples, utilizando cenários cinematográficos ou simplesmente explorando o contraste entre os figurinos e a iluminação, ou ainda misturada com performances conceituais e/ou teatrais, a

dança protagonizada por dançarinos e dançarinas se relaciona de maneira íntima com a história do videoclipe.

Figura 52 - PURPOSE: The Movement (A-L)



Fonte: Justin Bieber, *PURPOSE: The movement*, 2015. Álbum audiovisual. Disponível em: <https://youtu.be/O9Ja9TTQt00>.

Música, videoclipe e sexualidade

Assim como a dança, e mais das vezes associada a ela, a sensualidade/sexualidade é um elemento que possui uma relação de proximidade com o formato artístico do videoclipe. Um dos exemplos da relação entre música, dança e sensualidade/sexualidade que observamos em nosso estudo são os videoclipes de Anitta, alguns dos quais já observamos ao longo deste trabalho. Ademais, no primeiro capítulo discutimos sobre como essa característica de suas obras não tem rendido leituras elogiosas de alguns pesquisadores que problematizam aspectos de sua carreira artística e da sua postura¹⁰⁷. É justamente sobre a sensualidade/sexualidade em videoclipes que discutiremos brevemente na última cena deste capítulo, a partir de alguns exemplos de nossa experiência estética e de alguns outros comentários sobre o tema.

Um cenário de censura à música pela sua relação com a sexualidade não é novidade: este discurso já foi aplicado ao *Rock & Roll* – cuja própria expressão possivelmente faz alusão à dança e ao ato sexual¹⁰⁸ – o que não impediu que o gênero se tornasse popular em grande parte do mundo, e antes disso, também ao *Jazz*, quando por exemplo, Adorno comentou em seus escritos que “a dança e a música” no jazz “imitavam as etapas da excitação sexual apenas para ridicularizá-las” (ADORNO, 1996, p. 99). De fato, grande parte da música por vezes denominada “popular” possui uma ligação íntima com o caráter sexual, e no caso específico da história da música do Brasil não é diferente.

No livro *História Sexual da MPB* (2008), o jornalista Rodrigo Faour, em especial no quarto capítulo intitulado “Do Corta-jaca à Quebra-Barraco, do maxixe ao funk, o preconceito continua...”, lembra que “desde as suas origens”, a música popular brasileira “sempre teve um lado muito libertário, com danças e letras que sugeriam a maior sacanagem”. Segundo o autor, “já havia malícia” em gêneros como “a modinha e o lundu”, e o maxixe “criado por volta de 1870 e 80 [...] já trazia uma carga ainda mais forte que a do velho lundu (e o futuro samba) de sensualidade, erotismo e ‘pouca vergonha’, no dizer dos mais velhos ou radicais de qualquer idade” (FAOUR, 2008, p. 249-254).

¹⁰⁷ Além dos autores que discutimos no primeiro capítulo, outro exemplo é Luiz Espindola de Carvalho Junior, em sua dissertação “*Música e Youtube no cenário brasileiro atual: um enfoque de suas implicações com a indústria cultural*” (2016), que pelas imagens dos videoclipes, aponta que a cantora trabalha pela “exploração da sensualidade”, revelada pelas “roupas curtas e insinuantes”, “roupas [...] Muito justas, gestos e movimentos sensuais” (JUNIOR, 2016, p. 99).

¹⁰⁸ Ver: WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: *Rock and roll*, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_and_roll>. Acesso em: 27 ago. 2020.

Figura 53 - Like A Prayer (A); Justify My Love (B); Erotica (C)



Fonte: Madonna, *Like a Prayer*, 1989. Disponível em: <https://youtu.be/79fzeNUqObQ>. Madonna, *Justify My Love*, 1990. Disponível em: https://youtu.be/Np_Y740aReI. Madonna, *Erotica*, 1992. Disponível em: <https://youtu.be/WyhdvRWEWRw>.

Nos videoclipes, a sexualidade também é um elemento que pode ser observado não apenas nas produções artísticas que observamos em nosso estudo, mas ao longo de toda a história do formato. Madonna, por exemplo, nas décadas de 80 e 90, explorava intensamente o aspecto sexual em diversos dos seus videoclipes, como *Like A Prayer* (1989) *Justify My Love* (1990) e *Erotica* (1992) (Fig. 53).

Figura 54 - Garota Nacional (A-C)



Fonte: Skank, *Garota Nacional*, 1996. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/DjPtwYunRq4>.

No âmbito nacional, o elemento sexual também não é algo recente, como podemos observar no videoclipe da banda Skank, *Garota Nacional* (1996) (Fig. 54), ganhador do prêmio da escolha da audiência do VMB, dois anos antes do *Diário de um detento* (1997) receber o mesmo prêmio. Talvez a diferença entre essa obra e as mais recentes, seja o fato de observarmos com mais frequência não apenas a sexualidade a partir do corpo feminino, mas também de corpos masculinos e de diversos outros gêneros de identificação. Em todo caso, os videoclipes de Madonna realizados a mais de três décadas também já exploravam o caráter sexual em várias direções, e para irmos adiante nessa discussão sobre a sexualidade em diversos períodos da história do videoclipe, precisaríamos de um estudo mais atento ao tema.

No caso de Anitta, grande parte de suas obras exploram a sexualidade, como pode ser observado nos videoclipes de *Vai malandra* (2017), *Bola Rebola* (2019), *Tócame* (2020) e na

maioria das produções do álbum *Kisses* (2019). Essa percepção das obras recentes da artista vai inclusive na contramão do que outros pesquisadores acadêmicos afirmaram ainda no início da sua carreira, como Tatiane Leal, que por exemplo, escreveu um artigo em 2013 afirmando que o discurso de Anitta estaria “cada vez mais para a afirmação do recato”, o que “tanto revela quanto reforça expectativas sociais colocadas sobre as mulheres” (LEAL, 2013, p. 118). Outro exemplo é o comentário de Pedro (2015) em sua dissertação, quando afirma que a cantora buscava “enquadrar-se em um determinado padrão de beleza”, assumindo “uma postura de sexualidade recatada” (PEDRO, 2015, p. 92). Em nossa interpretação de alguns videoclipes da artista, verificamos uma postura contrária aos comentários acima.

Figura 55 - Até o Céu (A-C)

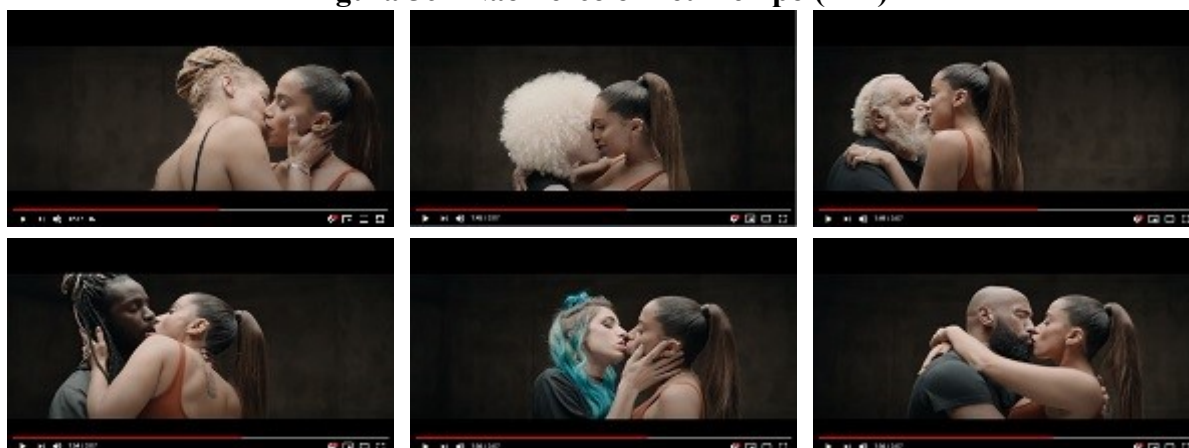


Fonte: Anitta, feat MC Cabelinho, *Até o céu* 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/HIwMbpAHJEU>.

Como é possível observar pelos exemplos que mostramos brevemente neste trabalho, comentários negativos referentes à sexualidade não parecem ter qualquer influência sobre as suas obras, vide os corpos voltados a dançar de forma sensual, o tema das suas letras e o próprio ritmo das músicas que estimulam o reboledo. *Não perco o meu tempo* (2018) e *Até o céu* (2019), são outros exemplos explícitos da utilização do tema da sexualidade nas produções da artista. O segundo é uma parceria com MC Cabelinho, e mostra diversos aspectos da intimidade de um suposto casal, que inclusive rendeu ao vídeo um alerta de restrição de idade da plataforma *YouTube* (Fig. 55).

Se nesse videoclipe com MC Cabelinho as cenas se intercalam entre alguns momentos insinuantes e outros mais prosaicos, a maior parte das cenas de *Não perco meu tempo* (2018) mostram Anitta indo além inclusive do que fora Nego do Borel, que encenou um suposto beijo homoafetivo em *Me solta*. Nessa produção artística, Anitta é “democrática”, ao encenar beijos em diversas pessoas, entre homens e mulheres de diversas idades e “biotipos” (Fig. 56). Além disso, trata-se de um exemplo característico do poder dos sons em videoclipes, uma vez que a troca de parceiros ocorre no mesmo ritmo da música.

Figura 56 - Não Perco o Meu Tempo (A-F)



Fonte: Anitta, *Não perco o meu tempo*, 2018. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/D112i1ZMEzI>.

Mesmo que o tema da sexualidade seja explorado com frequência nas produções artísticas de Anitta, resumi-la tão somente a isso seria uma conclusão apressada, uma vez que são vários os temas que observamos em seu conjunto estético, como também já mostramos alguns exemplos no decorrer desse trabalho. Em nossa interpretação, tanto de um lado, quanto de outro – sexualidade feminina “recatada” ou “mulher objeto” – são conclusões precipitadas sobre a artista. De qualquer maneira, seja com as obras dessa artista ou com todas as outras que observamos em nosso estudo, não encontramos “apenas um direcionamento unívoco” (PASSOLD, 2017, p. 109-110), mas as produções artísticas podem ser experimentadas e interpretadas em diversos sentidos.

Portanto, após algumas observações sobre a relação entre a sexualidade, a história da música e o videoclipe, levantamos a seguinte questão: se uma relação íntima entre música e sexualidade perpassa diversos gêneros e épocas, por que ainda é problematizada como se fosse uma espécie de tabu? Talvez essa perspectiva esteja relacionada com uma constatação que fizemos após observarmos algumas pesquisas com a música em nosso estudo: a utilização de critérios de abordagem que valorizam especialmente as músicas com “conteúdos” do ponto de vista histórico-social, em detrimento das músicas supostamente mais ligadas as “superficialidades” da vida, como a sexualidade. De toda forma, trata-se de uma suposição com base na observação de uma fração das pesquisas realizadas com a música, e somente um estudo com um foco maior nesse aspecto poderia fornecer uma resposta mais adequada.

Se a proximidade entre música, dança e sexualidade não é novidade – mas pode ser constatada como uma característica praticamente inerente da música que perpassa diversos gêneros e épocas – a sua problematização seria simplesmente um raciocínio *moral* sobreposto ao juízo *estético* de uma pessoa aplicado ao todo? De fato, uma música e um videoclipe podem ser compreendidos por diversos critérios e conceitos, mas será que ao estudá-los nas universidades, caberia expor esse tipo de julgamento privado como base para uma análise geral das obras? Inspiramo-nos mais uma vez na distinção kantiana entre os juízos de gosto estético e lógico para esboçarmos uma resposta à pergunta acima.

Para ajuizarmos entre o que é belo e o que não é, pelo juízo de gosto kantiano, fazemos uso da “faculdade da imaginação”, e “não pelo entendimento a objeto em vista do conhecimento”. Isso ocorre por que o juízo de gosto, para Kant, é estético, “pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 2012, p. 37-38). Sendo assim, não nos cabe julgar as produções artísticas com argumentos morais ou lógicos, *a priori*, pois estes não coadunam com os juízos kantianos de gosto, os quais pensamos serem um ponto de partida para analisarmos as obras de arte em nosso trabalho¹⁰⁹.

Além disso, nossa inspiração em Kant não ocorre apenas pela sua defesa de um juízo de gosto, mas principalmente porque o filósofo, ao mesmo tempo em que afirma que o juízo de gosto é estético – ou seja, não é nenhum juízo do conhecimento – parte de faculdades que são potencialmente iguais em todos, como no trecho em que afirma que, “estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós” (KANT, 2012, p. 144), e ainda do “seu sentimento como universalmente comunicável” (KANT, 2012, p. 147). Em outras palavras, concordamos com Kant na pressuposição de que encontramos em qualquer pessoa as mesmas capacidades que encontramos em nós para ajuizar algo belo e comunicar a qualquer um nossas sensações. Nesse sentido, partimos do pressuposto da igualdade das inteligências, em que o reconhecimento dessa igualdade, segundo Rancière, “não se concede, nem se reivindica”, mas “ela se pratica, ela se *verifica*” (RANCIÈRE, 2013a, P. 188).

Dessa maneira, posso não apreciar uma obra de arte do ponto de vista do meu juízo de gosto, mas se ao estudá-la na universidade, indico uma superioridade ou inferioridade moral num ou noutro sentido, não estou trabalhando pela *verificação* dessa igualdade, mas por uma

¹⁰⁹ É importante diferenciar o julgamento moral privado do juízo estético. A princípio, este se distingue daquele por não se resumir à esfera privada, mas iniciar na esfera subjetiva e realizar-se na esfera coletiva, pressupondo sempre a igualdade de ajuizamento entre quaisquer indivíduos.

hierarquia que não sobrevive para além do meu próprio discurso, uma vez que, entre temas como o da sexualidade, de crítica social e qualquer outro que interpretamos nas músicas e videoclipes, não existe, *a priori*, diferença de qualidade.

Finalizamos essa cena e este capítulo com uma adaptação de um raciocínio de Foucault. Em uma entrevista concedida em 1982, “*Verdade, Poder e Si Mesmo*”, o autor afirma que as pessoas “são muito mais livres do que pensam, que elas tomam por verdadeiros, por evidentes certos temas fabricados em um momento particular da história, e que essa pretensa evidência pode ser criticada e destruída”, sendo “o papel do intelectual”, modificar algo “no pensamento das pessoas” (FOUCAULT, 2004, p. 295). Empréstamos a sua fala para o nosso estudo, invertendo os “papeis”: a partir de nossa experiência estética com músicas e videoclipes, é possível pressupor que os artistas tenham pleno conhecimento de sua liberdade, e que talvez possamos aprender com eles a questionarmos alguns “temas fabricados em um momento” da história e que são tomados por “verdadeiros/evidentes”, modificando algo no nosso próprio pensamento, para quem sabe, repensarmos o nosso próprio “papel” enquanto pesquisadores acadêmicos.

IV – Experimentando videoclipes

O eixo principal da discussão realizada nas cenas que compõe esta tese é a nossa experiência estética com as produções artísticas, especialmente com videoclipes. Somadas às referências que nos inspiramos para abordar as singularidades que identificamos nas músicas, videoclipes e outras produções artísticas, também realizamos em alguma medida uma discussão sobre a abordagem acadêmica com a música, ao mesmo tempo em que expomos a nossa perspectiva de abordagem.

Nas quatro últimas cenas deste trabalho, nosso objetivo é compartilhar mais alguns momentos singulares que identificamos em nossa experiência estética com videoclipes, mas dessa vez em um caráter mais experimental, em alguma medida dissociado da discussão acadêmica que realizamos em alguns momentos nas cenas anteriores.

Primeiramente, vamos fazer algumas observações sobre a relação entre moda, arte e propaganda a partir dos shows/desfiles de moda da marca de vestuário *Savage X Fenty Show*, de Rihanna, lançado na plataforma *streaming Amazon Prime Video*, e também do videoclipe de Anitta lançado em 2020, *Me gusta*, com a participação de Cardi B e Myke Towers.

Na segunda cena, falaremos sobre as possibilidades de experimentar várias versões *videoclípticas* de um mesmo registro sonoro, a partir de nossa experiência estética com sete versões oficiais da música *Graveyard* (2019), da artista norte-americana, de Nova Iorque, Halsey, que pode ser identificada entre os gêneros pop, rock e rap.

Na terceira cena, o nosso ponto de partida é a diferença significativa que observamos entre a experiência estética com algumas músicas e as suas versões *videoclípticas*. Compartilharemos nossas impressões sobre os videoclipes de *Don't Start Now (live)* (2019), de Dua Lipa e *Nova Esperança* (2015), de Emicida, e também sobre o álbum audiovisual *Assim tocam os MEUS TAMBORES* (2020), de Marcelo D2.

Na última cena deste capítulo, e também desta tese, nos dedicamos a fazer algumas observações sobre uma produção artística de um formato que pode proporcionar uma experiência estética singular aos espectadores, especialmente para os entusiastas do videoclipe: o álbum audiovisual. A obra que compartilharemos parte de nossa experiência estética nesta cena é *Lemonade* (2016), de Beyoncé.

Portanto, ao compartilharmos algumas impressões e interpretações constituídas a partir da nossa experiência estética com mais algumas produções artísticas, neste último capítulo – *Experimentando Videoclipes* –, esperamos mostrar brevemente a abordagem que

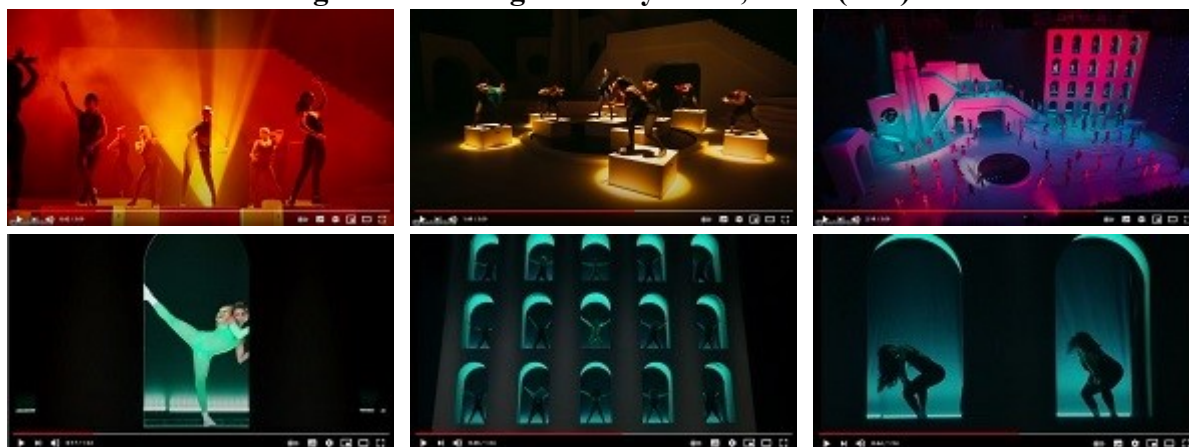
experimentamos realizar nesta tese em história concebida a partir de uma perspectiva indisciplinar.

Moda, arte e propaganda

Nesta cena, vamos fazer algumas observações a partir dos shows/desfiles da marca de vestuário *Savage X Fenty Show*, de Rihanna, lançado na plataforma *streaming Amazon Prime Video*, que mistura propaganda, moda, música, dança e ainda performances teatrais, e também do videoclipe de Anitta, *Me gusta* (2020), com a participação de Cardi B – rapper norte-americana – e Myke Towers – rapper porto-riquenho. Começamos com os shows da marca de Rihanna.

O principal objetivo dos dois volumes do *Savage X Fenty Show*, lançados em 2019 e 2020 na plataforma *Amazon Prime Video*, parece ser o lançamento da coleção da marca de vestuário *Savage X Fenty*, da artista do pop/hip hop, Rihanna. Esses shows de aproximadamente uma hora de duração expõem modelos, artistas da música convidados e profissionais da dança vestindo as roupas da coleção, especialmente de moda íntima.

Figura 57 - Savage X Fenty Show, vol. 1 (A-F)



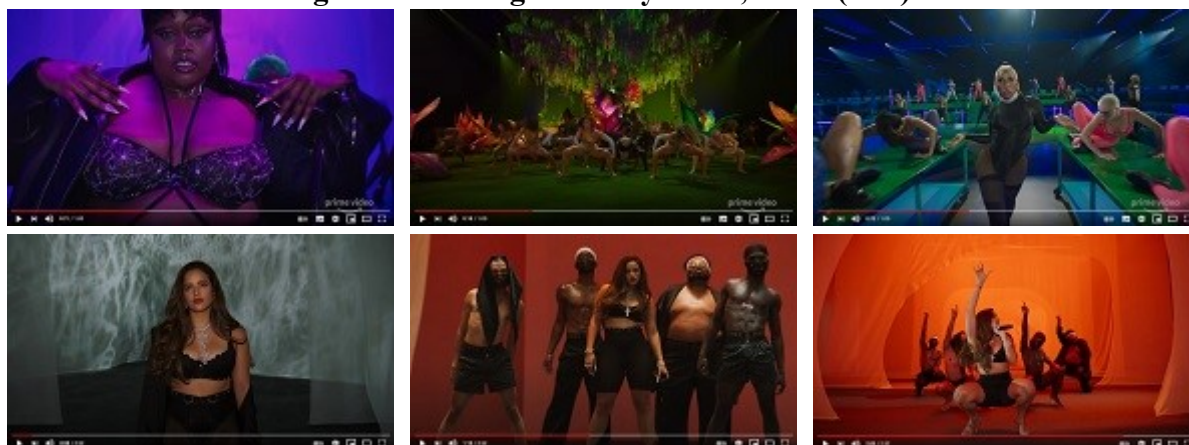
Fonte: *Savage X Fenty Show, vol. 1*, 2019, videoclipes. (A-C) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRmbzPYxBg>. (D-F) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7W2XkmugB7k>.

O primeiro volume foi realizado de uma maneira mais próxima a um show de música mais tradicional, num anfiteatro lotado de espectadores com diversos artistas se apresentando no palco, ao mesmo tempo em que as modelo/dançarinas e os próprios artistas desfilam as roupas íntimas da marca. Além das músicas de diversos artistas, inclusive de Rihanna, a iluminação e o cenário são amplamente explorados nas performances (Fig. 57, A-C). Um dos momentos mais contagiantes desse volume, em nossa experiência estética, é a performance

realizada por algumas dançarinas a partir da música de funk brasileiro, *Malokera*, de MC Lan, Skrillex, Troyboy feat Ludmilla e Ty Dolla \$ign (Fig. 57, D-F).

Lançado no ano seguinte, o volume 2 também segue a linha do primeiro, ou seja, é constituído de diversos artistas da música, modelos vestindo as roupas da marca *Savage X Fenty*, rodeados de muita dança e também com um espetáculo de luzes, mas com uma diferença importante que contribui para uma experiência estética distinta do primeiro show: nesse segundo volume os artistas fazem suas performances em diversos cenários, mas dessa vez dentro de um estúdio e não um anfiteatro, ou seja, sem a interação ao vivo com os espectadores, o que aproxima mais essa produção do formato dos videoclipes. Rihanna, que é a produtora dos shows de lançamento de sua marca, faz questão de expor modelos de diversos gêneros e “biotipos”, o que dá uma sensação democrática com ambos os volumes do seu show de lançamento das respectivas coleções anuais da marca (Fig. 58).

Figura 58 - Savage X Fenty Show, vol. 2 (A-F)



Fonte: *Savage X Fenty Show, vol. 2*. 2020. Videoclipes. (A-C) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wz3LVfecNLg>. (D-F) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bVzVuPAZWIU>.

A moda é também o principal ingrediente do videoclipe *Me gusta* (2020), de Anitta com a participação de Cardi B e Myke Towers. O cenário do centro histórico de Salvador, no estado da Bahia, um grupo de percussionistas formado apenas por mulheres do grupo Didá, são também elementos que constituem essa obra. Em nossa experiência estética, o que se destaca em todos os momentos é o conjunto harmônico colorido entre o cenário histórico da cidade, o

céu azul e as roupas que Anitta, Cardi B e algumas modelos desfilam nas passarelas montadas ao ar livre¹¹⁰ (Fig. 59).

Figura 59 - Me Gusta (A-I)



Fonte: Anitta feat Cardi B e Myke Towers. *Me Gusta*, 2020. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/kIbjHtE4fd8>.

Para finalizar esta cena, vamos fazer alguns comentários comparativos entre as obras que mostramos acima. Tanto a obra de Anitta quanto a de Rihanna possuem elementos ligados a moda, mas isso é explorado de forma distinta em cada uma delas. O objetivo principal do videoclipe de Anitta parece ser divulgar o seu trabalho, que gira em torno sobretudo de suas músicas. Rihanna, com os dois videoclipes de aproximadamente uma hora, expõe a sua coleção de vestuário, na sua própria versão de um desfile de moda, que lembra muito mais um espetáculo de música.

Os corpos são evidenciados em ambas as obras, as vezes com pouca roupa, as vezes com um pouco mais. As cores também são elementos centrais, mas exploradas de formas distintas, seja pela combinação entre as roupas e os cenários (Anitta) ou entre as roupas, o cenário, os sons e a iluminação (Rihanna). A relação entre as cores e as músicas, além do protagonismo dos profissionais da dança, este último aspecto com mais destaque nos shows de Rihanna, também atuam como fios condutores nessas obras.

¹¹⁰ Mais informações sobre o videoclipe e o figurino de Anitta em: CLAUDIA. *Figurino de Anitta é um dos pontos altos do clipe de Me Gusta*. 2020. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/moda/figurino-anitta-me-gusta/>. Acesso em: 05 jan. 2021.

Enquanto no videoclipe de Anitta a passarela onde as modelos desfilam algumas roupas de grife é facilmente identificada, o que remete a um desfile de moda mais “tradicional”, no desfile de moda – de fato –, da marca de Rihanna, os lugares utilizados como passarela não são tão perceptíveis, assim como o papel das modelos, que não parecem tanto desfilar, mas realizam performances em que a dança e a atuação parecem ser um elemento até mesmo mais central que as roupas.

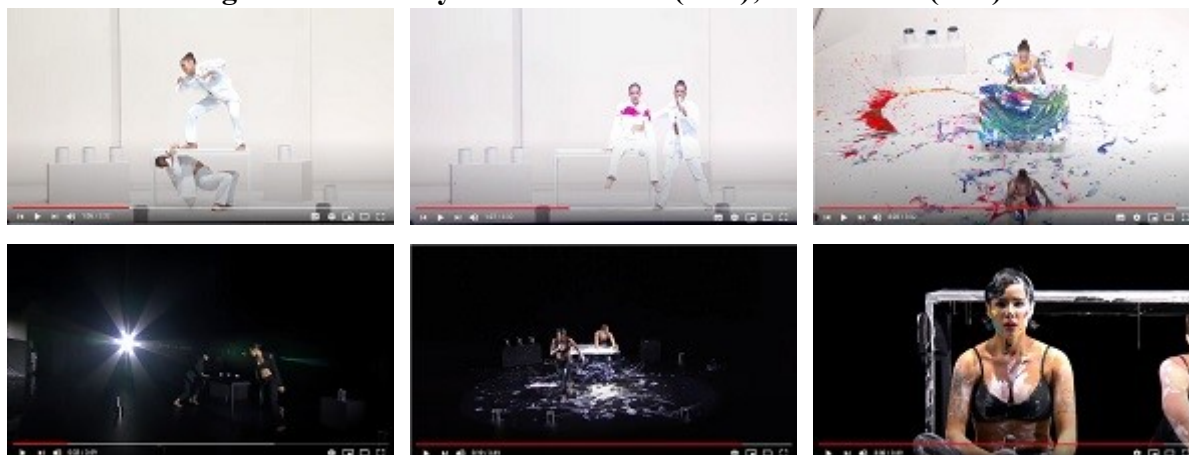
Destarte, ligamos os aspectos observados acima a seguinte questão: no regime estético das artes, as fronteiras entre os formatos artísticos não estão delimitadas, assim como a fronteira entre a arte e quaisquer coisas da vida, como por exemplo, a propaganda e a moda.

Videoclipes de uma mesma música: as sete versões de Halsey

As possibilidades estéticas em torno da criação dos videoclipes perpassam toda a nossa perspectiva de abordagem, e também constituem uma justificativa contundente na escolha desse formato artístico como objeto de estudo predominante em nosso trabalho. Uma situação que exemplifica de maneira esse aspecto é a produção de múltiplas versões de vídeos de uma mesma música. É comum encontrar no *YouTube* diversas montagens de fãs, sobretudo quando uma música não foi contemplada com o seu respectivo registro audiovisual. Músicas com dois registros audiovisuais também não são difíceis de encontrar, e isso ocorre principalmente com músicas de algum sucesso comercial, que podem ter ao mesmo tempo videoclipes com registros de apresentações ao vivo e gravações realizadas especialmente para se tornarem videoclipes. Por outro lado, não é muito comum encontrar mais do que 2 ou 3 registros oficiais de uma mesma música, como no caso da música *Graveyard*, da artista pop norte-americana, Halsey, que possui pelo menos 7 videoclipes oficiais publicados: dois registros de vídeo gravados em estúdio, três de performances em apresentações realizadas em cerimônias de premiação, além de uma apresentação em um programa de TV e uma versão acústica gravada em estúdio. Cada um dos videoclipes proporciona uma experiência estética distinta, em grande parte devido aos diversos papéis assumidos pela artista: cantora, instrumentista, atriz, artista plástica, dançarina e modelo. Nesta cena, vamos fazer alguns comentários sobre a nossa experiência com essas sete versões *videoclípticas* da mesma música de Halsey.

A apresentação no American Music Awards de 2019 protagonizada por Halsey, cuja performance, num dueto com uma atriz/dançarina, rendeu um videoclipe com poucos elementos, foi uma das primeiras experiências com *Graveyard*. No palco com um cenário todo em branco, desde o fundo até os objetos (a mesa, o microfone, os potes) e o figurino, as duas artistas realizam movimentos de acordo com os sons da música, tocando e pintando uma à outra com as tintas coloridas retiradas dos potes. Ambas realizam movimentos semelhantes, com a diferença que Halsey porta o microfone, que além de servir para cantar, também é utilizado como um objeto de malabares, aspecto que pode ser observado em diversas outras apresentações ao vivo da artista (Fig. 60, A-C).

Figura 60 - Graveyard: Live AMA (A-C); Live ARIA (D-F)

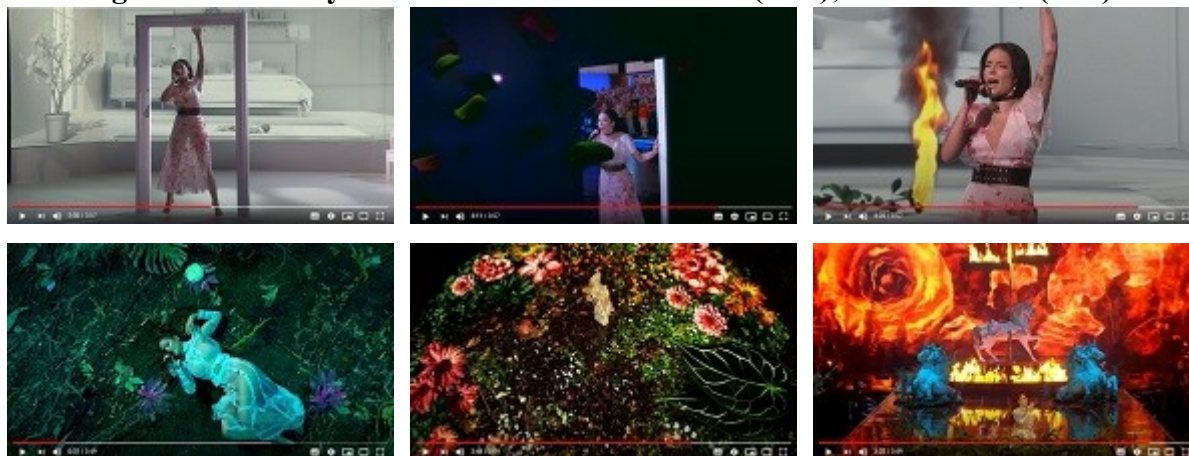


Fonte: Halsey, *Graveyard*, Live From the AMA, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/ARNZ-nam9dE>. Live from the ARIA Awards, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/FsvP32Yr2bU>. Videoclipes.

Se esse vídeo nos surpreendeu enquanto espectadores, foi em grande medida pelo fato de o que a princípio parece ser uma desprezível brincadeira de criança com tintas se revelou algo mais, quando no final somos surpreendidos com duas espécies de telas: uma delas é a mesa que foi sendo pintada com várias partes dos corpos das artistas durante o show, e a segunda é o próprio cenário esparramado de tintas coloridas. Ao assistirmos o videoclipe mais de uma vez, aquela impressão de brincadeira de criança se esvanece, uma vez que observamos pouco improvisado nessa performance gravada em tomada única, com público e com o risco adicional das artistas escorregarem na tinta fresca que vai se espalhando aparentemente de forma arbitrária pelo palco (Fig. 60, A-C).

O que também contribui para a nossa interpretação no sentido inverso ao improvisado foi uma apresentação similar realizada em outro momento: dessa vez no ARIA (Australian Recording Industry Association) Awards 2019, em que Halsey e a sua parceira de palco protagonizam mais uma performance com a mesma música e partindo do mesmo conceito, mas com algumas diferenças que impactam diretamente na experiência estética do ouvinte: a troca das cores. O cenário antes branco dá lugar ao cenário todo preto, assim como o figurino e os outros objetos no palco. Além disso, as tintas coloridas dão lugar à tinta branca. Apesar da coreografia se mostrar muito semelhante à anterior, as telas finais que resultam da performance são diferentes. Se por um lado, todo o cenário pode ser observado como uma tela, sobretudo pela tomada da câmera que nos permite ter uma visão ampla na parte final – o que também acontece na versão anterior – a outra tela continua sendo a mesa, mas dessa vez sem ser virada: o que constitui a tela final é a própria Halsey, toda pintada, encostada na mesa cuja tinta branca escorre por traz dos seus ombros (Fig. 60, D-F).

Figura 61 - Graveyard: Live On The Ellen Show (A-C); MTV EMA's (D-F)



Fonte: Halsey, *Graveyard*, (Live On The Ellen Show). 2019. Disponível em: <https://youtu.be/OJdT-b6PeFc>. Halsey, *Graveyard* (Live On The MTV EMAs). 2019. Disponível em: <https://youtu.be/itJ9yLmHRRM>. Videoclipes.

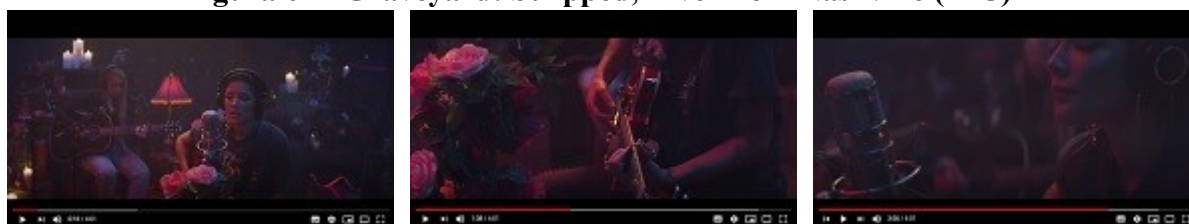
Por volta do mesmo período em que foram realizadas essas duas apresentações em eventos de premiação ocorreu a apresentação teatral de Halsey no *Ellen Show*. Essa performance tem como destaque a utilização de uma espécie de realidade aumentada, em que parte do cenário, um quarto simples todo em branco, ganha vida através de algumas projeções, como a moldura da porta que tem projetado algo indefinido – que parecem moléculas de água coloridas suspensas no ar – e uma rosa, que no final da performance pega fogo e vira cinzas. Quando olhamos o vídeo pela primeira vez é possível sermos até mesmo “enganados” pela tecnologia utilizada, mas ao observarmos com mais atenção é possível notar que, com exceção da penteadeira e da porta, os outros objetos não passam de projeções em alta definição (Fig. 61, A-C).

É também com a utilização de um efeito de realidade aumentada que foi realizada a apresentação de Halsey em outra cerimônia de premiação musical, o *MTV Europe Music Awards*. O cenário se divide entre objetos no palco, como um Cavalo de Carrossel, e os telões que seguem por todo o piso do palco, inclusive na parte que avança no público. Novamente, é o fogo que finaliza o show, só que dessa vez não é apenas um ramo de rosa que fica em chamas, mas todo o cenário, inclusive com fogo, de fato, no palco. Em todo caso, é o fogo virtual que chama mais atenção nessa experiência estética, principalmente o efeito “cascata” por todo o palco na parte final.

Graveyard também foi gravada em uma versão acústica, mais intimista, na única versão em que Halsey não se movimenta no palco, mas apenas canta e dedilha uma guitarra, nessa

versão mais desacelerada da música, ou seja, a única em que o arranjo da música é diferente das demais. O cenário segue um certo padrão de cores, que também é visto no videoclipe oficial gravado em estúdio (Fig. 63). Nesse caso, temos flores e uma iluminação intimista fornecida por algumas velas e um candelabro, que dão ao ambiente um tom lilás e uma sensação de conforto, diferente dos finais apoteóticos de seus outros vídeos gravados em apresentações ao vivo (Fig. 62).

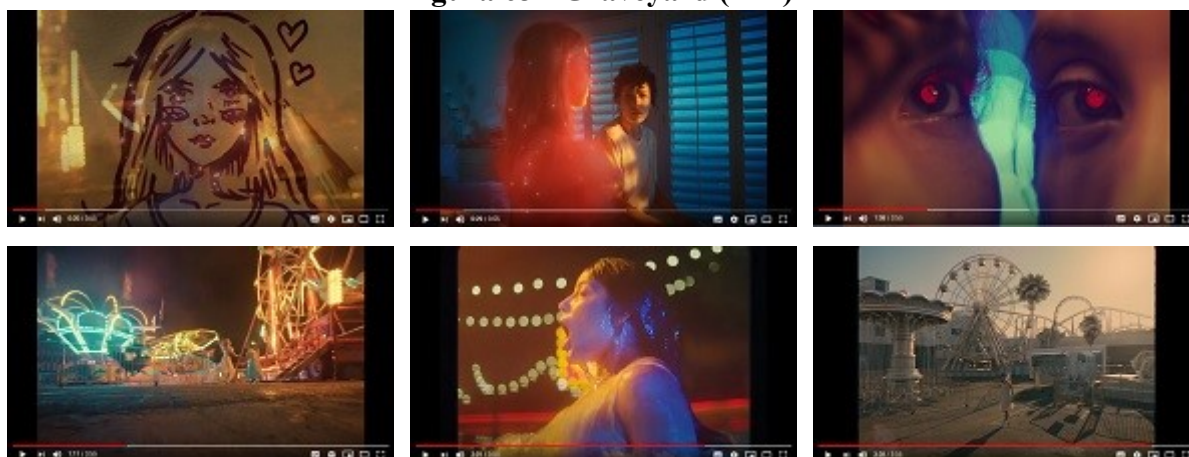
Figura 62 - Graveyard: Stripped, Live From Nashville (A-C)



Fonte: Halsey, *Graveyard* (Stripped – Live From Nashville), 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/Ue4T-ShS5-g>.

O videoclipe de *Graveyard* gravado para este fim possui uma narrativa com começo, meio e fim – mesmo que seja desafiador desvendá-la –, e contém diversos elementos que foram utilizados nas gravações das performances ao vivo. Nesse vídeo, Halsey contracena apenas com uma mulher, assim como em três das versões anteriores (Fig. 63). O elemento da pintura está presente nesse e em mais 3 vídeos, a referência ao parque de diversões está presente em mais um, e o cenário branco em mais duas apresentações. Ao contrário de outros 2 vídeos que exploram o fogo, esse vídeo é o único que mostra Halsey mergulhando e emergindo na água. Mesmo sendo possível interpretar uma narrativa, ficam várias lacunas ao final da experiência. O que são os olhos vermelhos, remetem ao fogo que vemos nas outras apresentações? Quem é a mulher fantasmagórica que ela desenha, será fruto de sua imaginação, de alguma lembrança afetiva? Será que podemos interpretar pelo título da música – Cemitério –, que a ausência de cores e de sua dupla na parte final remete ao luto? O que significa a cena aquática, quando Halsey imerge no parque de diversões iluminado e surge no cenário branco, seria algo como uma ressurreição? Enfim, são muitas perguntas que podem ser feitas, e o fato de existirem pelo menos mais 6 videoclipes oficiais dessa música e diversas possibilidades de estabelecer conexões entre eles, parece não contribuir para interpretarmos uma narrativa unívoca. De toda forma, assim como na maioria dos videoclipes que observamos neste trabalho, essa tarefa fica a cabo da imaginação de cada um dos espectadores em suas respectivas experiências estéticas.

Figura 63 - Graveyard (A-F)



Fonte: Halsey, *Graveyard*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/rPgaYeq9NvI>.

O último videoclipe de Halsey que experimentamos é a versão em *Time-lapse* da artista produzindo uma tela em tamanho grande que remete a capa do seu álbum *Manic* (Fig. 64). De fato, é possível que as 8 versões da música de Halsey em videoclipes tenham sido feitas para alavancar *Graveyard* e sobretudo o álbum *Manic*. A preferência à disponibilização dos links de acesso à compra do álbum, à visualização em diversas plataformas *Streaming* e do link para a compra de ingressos para a turnê mundial, que podem ser vistos na descrição de todas as obras no *YouTube*, em contrapartida à ausência das informações técnicas dos vídeos, corrobora com essa interpretação.

Em todo caso, é possível se emocionar com cada uma dessas produções, que apesar de se constituírem sobre a mesma base musical, são experiências estéticas singulares. Dos sete vídeos dessa música, três mostram apenas Halsey e quatro mostram a artista contracenando com uma outra artista,. Outro aspecto com destaque é o poder do corpo de Halsey, que costuma interferir nos cenários e nos outros corpos, em performances que sempre seguem o ritmo e a batida da sua música. A importância que têm os detalhes, como por exemplo, o microfone, que hora faz parte do cenário, hora é objeto de malabar, e a utilização de elementos como as chamas virtuais e as tintas também são recorrentes.

Portanto, além de observarmos as múltiplas possibilidades de criação artística a partir desses videoclipes, também é possível contemplar os múltiplos talentos da artista, que além de ser cantora e compositora, também atua como produtora, artista plástica, atriz, dançarina e instrumentista. Mesmo que esses vídeos possam ter sido motivados para a promoção do seu álbum, ao final dessas experiências, podemos interpretá-los simplesmente a partir de uma

perspectiva de compartilhamento dos múltiplos talentos de Ashley Nicolette Frangipane, a Halsey.

Figura 64 - Graveyard: Time-lapse (A-C)



Fonte: Halsey, *Graveyard (Time-lapse)*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/2HMCvRGraMw>.

A experiência estética entre a música e o videoclipe

Em diversos momentos deste trabalho comentamos sobre a diferença significativa entre a experiência estética com uma música e o seu respectivo videoclipe. *Is that for me* (2017), *AmarElo* (2019), *Pray* (2018), *Vai malandra* (2017), *Bola e rebola* (2019), *Lage das Ilusões* (2017), *Perfect Places* (2017), *Vamos pra gaiola* (2019), *Bombastic* (2013), *Rainha de favela* (2020) e *Saturday Nights* (2019) são alguns exemplos. Na maioria das vezes os videoclipes são compostos pela mesma versão sonora das músicas gravadas em estúdio, somadas as imagens que constituem os seus respectivos registros visuais, mas em alguns casos os arranjos sonoros são diferentes, como *Thriller* (1984), lançado em 1983, cujo tempo do vídeo era substancialmente maior do que da versão em áudio, já indicando a “independência da imagem sobre a canção” (SOARES, 2004, p. 18).

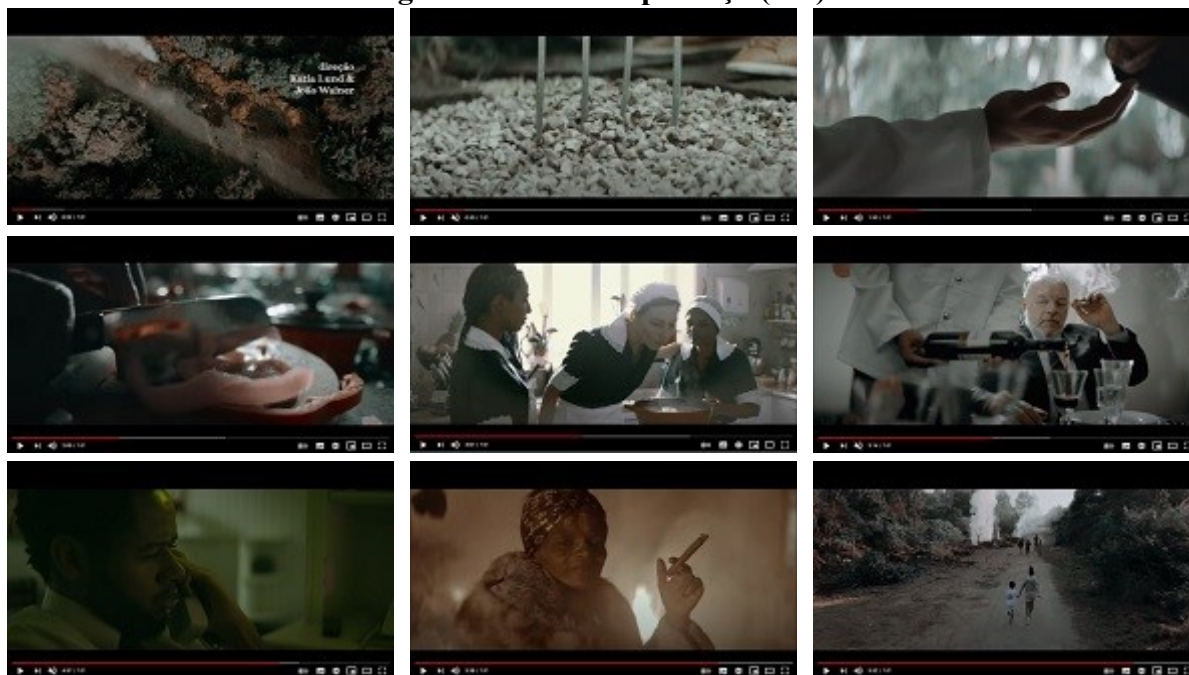
Nesta cena, vamos fazer alguns comentários sobre duas produções artísticas que, assim como a obra de Michael Jackson, também contém elementos sonoros diferentes das suas versões originais, com trechos introdutórios, pausas e outros elementos: os videoclipes de *Don't Start Now (live)* (2019), de Dua Lipa e *Nova Esperança* (2015), de Emicida. Além disso, falaremos brevemente sobre a experiência estética com o álbum audiovisual *Assim tocam os MEUS TAMBORES* (2020), de Marcelo D2, que constitui um videoclipe ininterrupto com quase 38 minutos de duração. Começamos com o videoclipe de Emicida.

Nova Esperança (2015), de Emicida e J. Ghetto possui mais que o dobro do tempo da sua versão sonora, são 7 minutos frente aos 3 minutos da versão original. De autoria e produção de Emicida e Nave (*beatmaker*), a música se tornou um videoclipe pela direção de Katia Lund e João Wainer. Essa obra pode ser interpretada como uma espécie de curta-metragem cuja principal temática é a desigualdade social e o racismo na sociedade brasileira. A forma caricata como trata desses temas histórico-sociais lembra um pouco os filmes de Quentin Tarantino, como *Django Livre*, numa perspectiva que, antes de representar a realidade, parece estar voltada para mostrar algo que poderia acontecer, ou que pode ter acontecido, por mais inverossímil que pareça.

O videoclipe possui uma narrativa em torno de um grupo de empregadas(os), a maior parte afrodescendentes, que trabalham para uma família abastada e que parece ter um nível elevado de arrogância e destrato com seus subordinados. Após uma série de humilhações sofridas pelos trabalhadores, o grupo se revolta e organiza um motim, fazendo os membros da família reféns, com exceção de uma jovem que se junta ao grupo rebelado e passa a fazer um

par romântico com um jovem trabalhador. No final do filme, alguns repórteres noticiam os acontecimentos que acabaram insuflando uma rebelião de trabalhadores por diversos outros locais e estados do país (Fig. 65).

Figura 65 - Nova Esperança (A-I)



Fonte: Emicida e J. Ghetto, *Nova Esperança* (2015). Disponível em: <https://youtu.be/AauVal4ODbE>.

Os dois minutos de registro sonoro acrescentados no início da música exercem um papel introdutório. As imagens iniciais “antecipam” a parte final do filme, com algumas pessoas correndo e com alguns focos de fumaça, e em seguida mostram cenas dos trabalhadores na mansão antes da rebelião. Enquanto isso, é possível ouvir diversas camadas da música intercaladas: um coro, a linha do baixo, o *beat* marcado por sons metálicos, e também o trecho cantado por J. Ghetto. Somente após essa parte é que ouvimos as rimas de Emicida, com frases que parecem comparar a atualidade da sociedade brasileira com a sociedade escravocrata, e que parecem exigir a retomada do fôlego do artista entre um verso e outro.

Destaque para os momentos em que as imagens parecem reforçar os timbres da música, como o rastelo na brita (correspondente ao timbre metálico) e a preparação para o seu início, quando o empregado estende a mão para pegar a chave do veículo que é jogada no chão pelo patrão (trecho acompanhado por um corte sonoro marcado por uma espécie de grito), e no exato momento em que inicia a música em sua versão sonora original, com a repetição da batida acompanhada pelos repetidos movimentos de uma faca cortando um alimento (Fig. 65). Outros momentos que são diferentes do registro sonoro original são as pausas para algumas cenas do

filme, quando cessam as rimas e sobram apenas a linha de baixo e uma parte do *beat*, enquanto ocorrem alguns acontecimentos que marcam o rumo da história.

Nossa experiência estética com essa obra pode ser resumida da seguinte forma. A letra de Emicida é contundente na abordagem com o tema da escravidão/desigualdade social/racismo. As rimas podem ser definidas pela intensidade, vide o esforço explícito que o rapper realiza. Em relação ao conteúdo da letra, trechos como “Favela ainda é senzala, Jão, bomba relógio prestes a estourar” (EMICIDA, 2015), poderiam soar melhor como “favela não é senzala, Jão”, talvez porque questionamos a analogia histórica proposta pelo artista. De toda forma, as rimas marcadas pela tomada de fôlego de Emicida, em conjunto com as imagens do filme, com a base sonora produzida por Nave em conjunto com o artista, e com a relação desta com as imagens, formam um conjunto estético que, mesmo com uma proposta temática evidente, independentemente da cor de pele e da classe social dos espectadores, pode provocar a empatia ou simplesmente a vontade de assistir a obra mais de uma vez.

O videoclipe *Don't Start Now (live)* (2019), da artista britânica Dua Lipa, é uma obra bem diferente da anterior, uma vez que não possui uma narrativa fílmica, e também não parece abordar nenhuma temática social. Trata-se de uma apresentação ao vivo da artista, um grupo de patinadores e uma banda com vários integrantes. Assim como em *Boa Esperança* (2015), esse registro visual da música possui um tempo maior – 5:42 frente aos 3:03 do registro sonoro –, que compõe o seu início, e também inicia com uma espécie de introdução que nos permite ouvir cada instrumento utilizado: o baixo, a guitarra, a bateria, os metais, violinos, piano, *backing vocals* e a percussão. Em nossa interpretação, essa perspectiva de introduzir a música aos poucos, instrumento por instrumento, funciona capturando aos poucos a atenção do ouvinte e preparando o terreno para a experiência estética com o videoclipe.

Don't Start Now inicia com alguns patinadores e os músicos em um galpão, enquanto Dua Lipa ainda não está presente no ambiente. Quando a artista entra em cena, ainda fora desse ambiente, o volume da música diminui acompanhando a mudança de cenário, dando a impressão de estarmos ouvindo a mesma do lado de fora de onde é tocada, até que Dua Lipa entra no local e desfila sorridente em direção ao seu microfone posicionado no centro da roda musical. Há uma espécie de clímax no momento em que a artista começa a cantar, semelhante ao momento em que Emicida introduz suas rimas em *Boa Esperança* (2015).

Em nossa experiência estética, esse registro visual cujo objetivo principal parece ser expor os elementos da música nos seus mínimos detalhes, corresponde com precisão ao verbo *play*, que em inglês denomina tanto a criança que brinca quanto o profissional da música que se vota a tocar. A feições alegres de Dua Lipa, dos participantes da roda de música e também

dos patinadores, em conjunto com a iluminação colorida que lembra uma discoteca, com as filmagens dos diversos instrumentos musicais, além de algumas filmagens que parecem caseiras, são alguns dos elementos que contribuem para imaginarmos um momento bastante divertido, dançante e contagiante (Fig. 66).

Figura 66 - Don't Start Now: Live in LA (A-L)

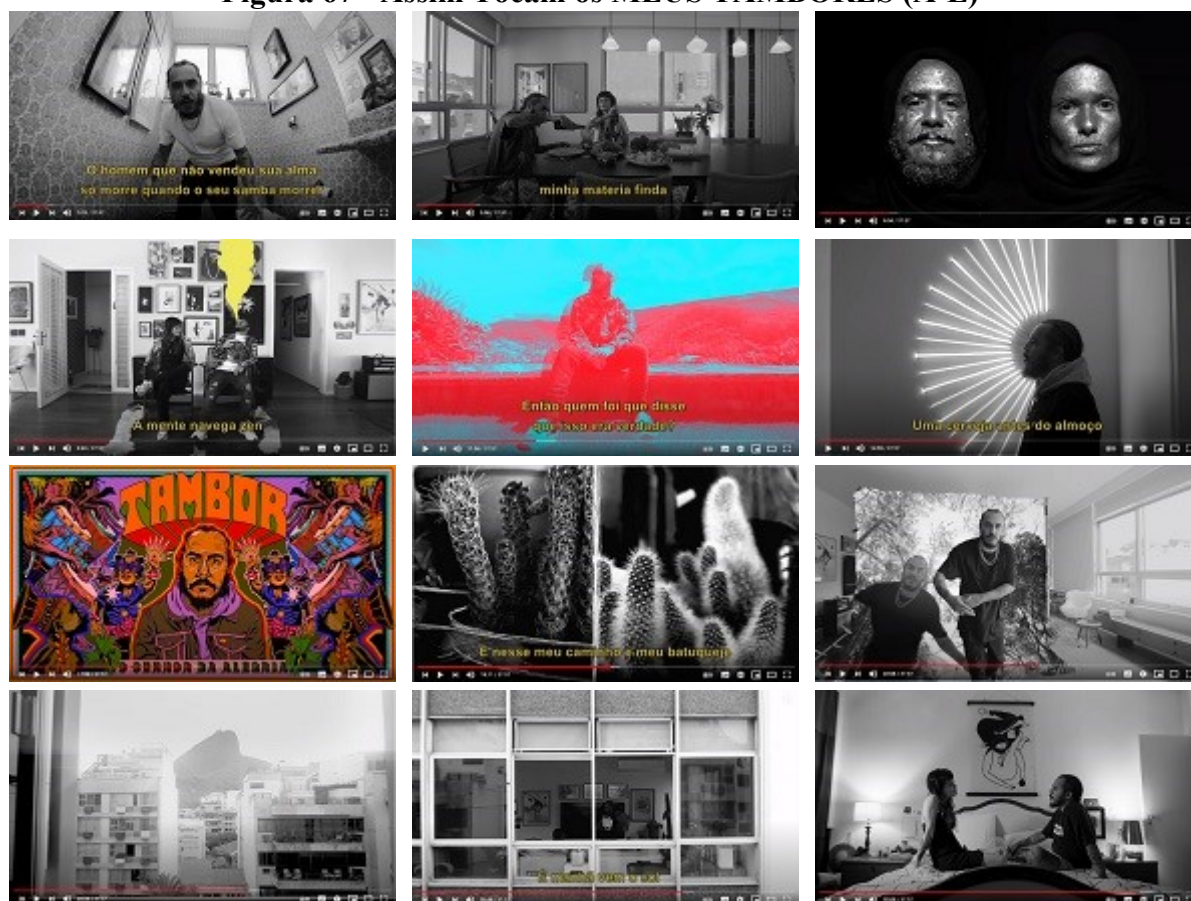


Fonte: Dua Lipa, *Don't Start Now (Live in LA, 2019)*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/YSoT3T58QFY>.

A última obra que falaremos nesta cena é um álbum audiovisual que, assim como o videoclipe acima, também não esconde a satisfação dos protagonistas, neste caso, Marcelo D2 e Luiza Machado. Assim como Anitta, Marcelo D2 é um artista brasileiro da música que costuma lançar videocliques concomitantemente com suas músicas. Antes de Anitta lançar o seu álbum audiovisual, *Kisses* (2019), o artista já havia lançado, em 2012, algo nesse sentido, com o lançamento de um videoclipe por semana para cada uma das 15 músicas do álbum *Nada pode me parar* (2012) e em 2020, lançou *Assim tocam os MEUS TAMBORES* (2020), filme/álbum que, diferente dos videocliques que comentamos anteriormente, foi lançado em sua versão filmica apenas dois dias após a sua versão sonora.

Filmado quase todo dentro do apartamento do artista, junto com a sua esposa e também produtora do filme, Luiza Machado, durante o período de isolamento social em 2020, essa obra *transmídia* foi lançada com a participação de diversos artistas, e também dos seus fãs, que participaram das transmissões realizadas via *live streaming* entre 04 de julho e 30 de agosto do mesmo ano, durante as gravações. Os fãs puderam contribuir com ideias e inclusive com as vozes na faixa *A semente*. Trata-se de uma obra com um caráter autobiográfico, cujas letras supostamente refletem os anseios do artista em quarentena, e com as imagens de sua intimidade – bolando um baseado, almoçando, etc. – e de diversos ângulos de sua residência, com os seus discos, os quadros nas paredes, algumas fotografias, diversos objetos decorativos, a visão do seu apartamento e até mesmo uma filmagem panorâmica realizada por um drone do lado de fora de suas janelas (Fig. 67).

Figura 67 - Assim Tocam os MEUS TAMBORES (A-L)



Fonte: Marcelo D2, *Assim tocam os MEUS TAMBORES*, 2020. Filme. Disponível em: <https://youtu.be/XRyPN6oiPdM>.

Enquanto as imagens remetem ao período de isolamento social, em relação as músicas, temos um processo inverso, pois diversos profissionais participam da composição sonora/beats:

Nave, DJ Nuts, Kamau, Dr. Drumah, Barba Negra e Tropkillaz, e da cantoria/rimas: Anelis Assumpção, Baco Exu do Blues, BK', Criolo, Da Lua, Djonga, Don L, Eduardo Santana, Helio Bentes, Ivan Conti "Mamão", João Parahyba, Jorge du Peixe, Juçara Marçal, Kassin, Kiko Dinucci, Luiza Machado, Nobru, Ogi, Rodrigo Tavares, Rogê, Russo Passapusso, Sain e Thiago França. É paradoxal como um álbum realizado durante esse período adverso, pôde contar com a colaboração dessa quantidade de artistas, e inclusive de alguns fãs que acompanharam as *live streaming*.¹¹¹ Em alguma medida, a tecnologia pôde aproximar as pessoas nesse momento de isolamento.

Ao final da nossa experiência com esse filme, podemos fazer algumas considerações relacionadas ao nosso estudo, especialmente sobre algumas fronteiras que o vídeo transpõe. Por exemplo, não há uma fronteira entre os gêneros musicais, sendo que a obra é composta pelo rap, samba, pop, rock (manguebeat), entre outros. Quanto ao seu formato *transmídia* – vídeo, música, rede social –, a obra parece um filme, mas o seu aspecto experimental/conceitual remete a um grande videoclipe, uma vez que não há interrupções entre as músicas que constituem o álbum. O seu aspecto colaborativo, com suas transmissões ao vivo durante as gravações o aproxima ao mesmo tempo das redes sociais e do gênero documentário, e as letras dessa obra possuem bastante relevo, vide a sua presença nas legendas, o que o aproxima de um filme musical mais tradicional. Um aspecto ligado à sua realização durante o período de isolamento revela que até mesmo a fronteira física entre o ambiente externo e interno pode ser superada, uma vez que as projeções da floresta e as imagens da paisagem externa não limitam a obra somente ao ambiente do apartamento. Portanto, essa produção artística pode ser considerada um exemplo da supressão de diversas fronteiras, especialmente a fronteira entre a arte e a vida, uma vez que qualquer objeto do apartamento de Marcelo D2 compõe sua arte, assim como sua experiência pessoal de isolamento social.

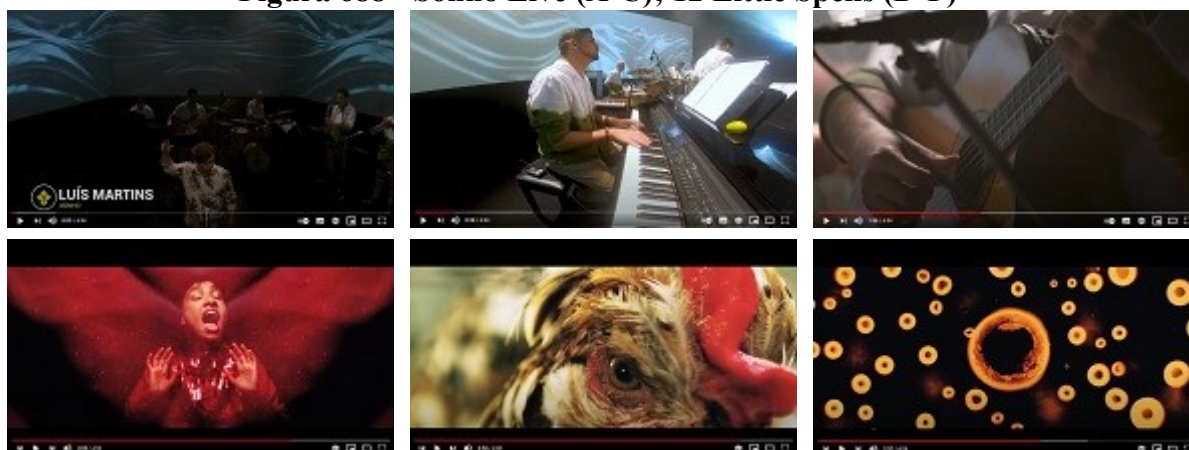
Por fim, seja para contar uma história em formato de curta-metragem, para apresentar a música detalhadamente numa performance ao vivo, ou então captar imagens do próprio lar em um álbum *transmídia*, as possibilidades de criação *videoclíptica* podem proporcionar experiências estéticas singulares aos ouvintes/espectadores, e consequentemente impulsionar uma categoria de fãs recente na história da arte: os entusiastas de videoclipes.

¹¹¹ Mais informações sobre a obra em: ROLLINGSTONE. *Assim Tocam os Tambores de Marcelo D2*, 2020, notícia. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/assim-tocam-os-tambores-de-marcelo-d2/>.

O álbum audiovisual: experimentando a limonada de Beyoncé

A última cena desta tese é dedicada a uma produção artística de um formato estimado pelos fãs de videoclipes: o álbum audiovisual. Existem diversas obras que podem ser consideradas precursoras desse formato, como os filmes *A Hard Day's Night* (1964) dos Beatles, e *The Wall* (1982), do Pink Floyd, lançados antes mesmo da popularização dos videoclipes – que ocorreu sobretudo ao longo dos anos 80 e 90 –¹¹², e que já continham a união entre imagens em movimento e as músicas dos respectivos álbuns. Mas foi sobretudo entre os anos 2010 e 2020 que foi possível observar uma quantidade maior de artistas que lançaram álbuns audiovisuais por definição, ou seja, que lançaram ao mesmo tempo as músicas e os respectivos videoclipes.

Figura 688 - Sonho Live (A-C); 12 Little Spells (D-F)



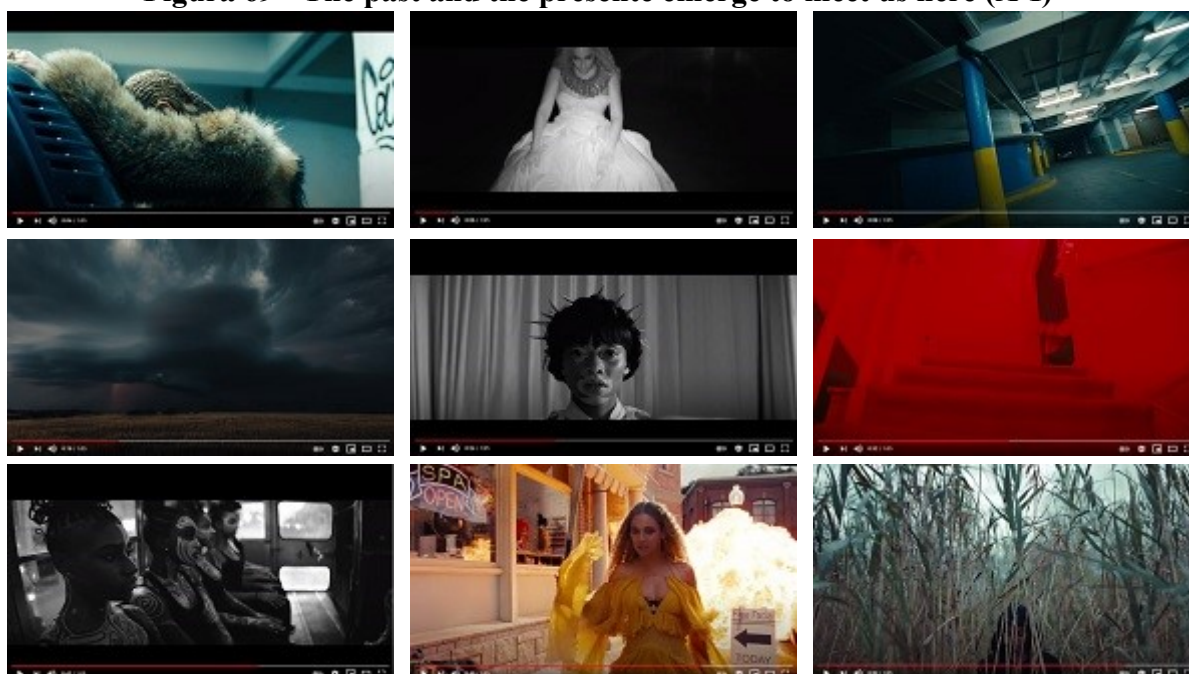
Fonte: (A-C) Luís Martins, *Sonho Live*, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/HwPfkpKtQnk>. Esperanza Spalding, 12 Little Spells, 2020. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLoCcJ3gwG3NRc_XVwvXAcry-bXDD1-zWE. Videoclipes.

Um dos aspectos potencializados por esse formato frente ao videoclipe de uma única música, são as possibilidades criativas, que permitem desde a realização de um filme sem interrupções todo filmado em casa – *Assim tocam os MEUS TAMBORES* (2020) –; videoclipes distintos para cada música lançados ao mesmo tempo – *Kisses* (2019) –; e um álbum audiovisual centrado na dança – *PURPOSE: The Movement* (2015) –. Outras possibilidades que

¹¹² Mesmo que existam videoclipes gravados anteriormente, a popularização desse formato é atribuída sobretudo ao surgimento dos canais da MTV, que nos EUA ocorreu em 1981 e no Brasil em 1990. Alguns autores inclusive atribuem as décadas seguintes como a “Era da MTV” na história dos videoclipes, que termina em meados dos anos 2000, quando teríamos entrado na era do *YouTube*. Ver: Michelle Kapp Trevisan (2011), *A era MTV: Análise da estética de videoclipe (1984-2009)*.

observamos são: uma simples gravação de um registro ao vivo, como em *Sonho Live* (2020), de Luís Martins, composto por um show gravado no Armazém Hall, em Lauro Freitas/BA, com algumas projeções em um telão, a partir de composições autorais e releituras da MPB (Fig. 68, A-C); ou então uma obra conceitual, como o álbum de jazz *12 Little Spells* (2019), da norte-americana Esperanza Spalding, que conta com a participação do artista visual Carmen Daneshmandi, do diretor de ópera/teatro Elkhanah Pulitzer, do cineasta Ethan Samuel Youg e do designer de moda Diego Montoya, que colaboraram sem terem sequer ouvido as músicas (Fig. 68, D-F). Como podemos observar, diversas são as possibilidades de criação com esse formato.

Figura 69 - The past and the presente emerge to meet us here (A-I)



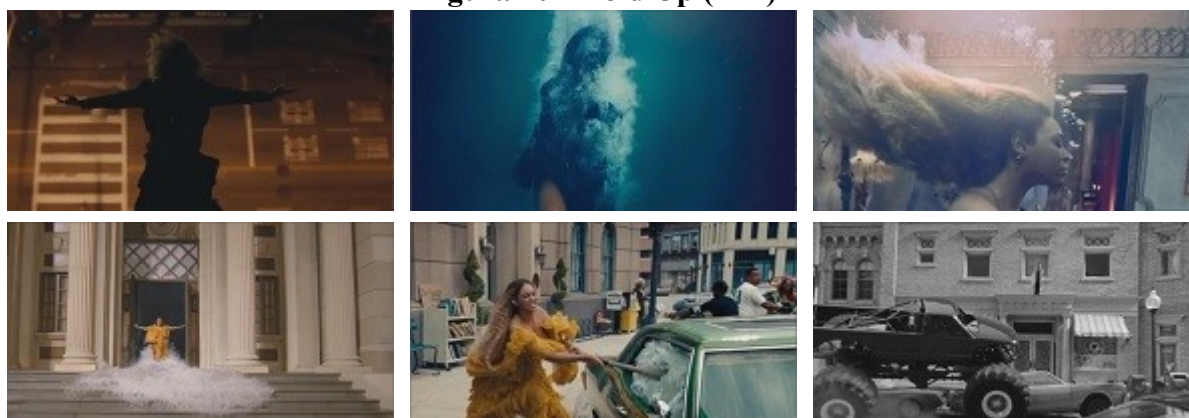
Fonte: Beyoncé, *Lemonade*, 2016. Trailer. Disponível em: <https://youtu.be/BB5zLq1zcd0>.

Esta cena é sobre o álbum audiovisual, mais especificamente, sobre uma obra de uma artista que costuma explorar diversas possibilidades criativas em os seus videoclipes: Beyoncé, que assim como Marcelo D2, já possui dois álbuns audiovisuais, *Beyoncé* (2013), que lembra o álbum de Anitta lançado seis anos depois, com um videoclipe para cada música, e *Lemonade* (2016), que possui 12 faixas que constituem um filme de 65 minutos, composto por diversas camadas narrativas, e com a participação de uma extensa equipe de profissionais, entre dançarinas, músicos, modelos, diretores etc. (Fig. 69). É sobre esse álbum visual – essa é a

definição oficial do trabalho – que comentaremos sobre alguns elementos que observamos em nossa experiência estética¹¹³.

Se em comparação com uma experiência exclusivamente sonora, assistir a um videoclipe pode implicar em novas sensações e interpretações de uma mesma música, o álbum visual *Lemonade* (2016), dirigido por Kahlil Joseph e Beyoncé – com os diretores adicionais: Melina Matsoukas, Todd Tourso, Dikayl Rimmasch, Jonas Åkerlund e Mark Romanek –, também se destaca por proporcionar uma experiência estética distinta tanto da versão musical quanto dos próprios videoclipes. Isso é possível porque a obra é constituída por 12 músicas do álbum sonoro, com metade contendo videoclipes lançados separadamente e disponíveis no *YouTube*: *Hold Up*, *Sorry*, *Love Drought*, *Sandcastles*, *All Night* e *Formation*, e a outra metade sem videoclipes lançados. Entre a experiência com os 6 videoclipes separados e em conjunto com as outras músicas do álbum, há uma diferença significativa, proporcionada por diversos novos elementos, como novas cenas, intervalos com novos sons e poemas recitados pela artista.

Figura 70 - Hold Up (A-F)



Fonte: Beyoncé, *Lemonade*, 2016. Filme.

Entre as novas cenas acrescentadas no início/fim das músicas, *Hold Up* é um exemplo, cujo início – no intervalo com a faixa anterior – *Pray You Catch Me* –, parece remeter ao ressurgimento de Beyoncé após se jogar de um prédio e submergir por alguns minutos. Após o término de *Hold Up*, também é possível assistir a uma cena inédita, uma vez que o videoclipe termina com a artista destruindo a câmera com um taco de beisebol, enquanto no filme é possível observá-la na direção de um *monstertruck* e passando por cima de alguns veículos

¹¹³ Para uma análise mais detalhada de *Lemonade*, ver: Lisa Perrot (2016), *Beyoncé's Lemonade: She Dreams in Both Worlds*, e Carol Vernallis (2017), *Beyoncé's Overwhelming Opus; or, the Past and Future of Music Video*.

estacionados, enquanto ouvimos um som de ninar (Fig. 70). Essas novas experiências que *Lemonade* possibilita podem proporcionar novas interpretações com o videoclipe.

Entre as músicas do álbum e o filme foram adicionados diversos *interludes* em que a artista recita alguns poemas criados por Warsan Shire – que também assina a adaptação do álbum para o filme – que interpretamos como uma espécie de conversa com reflexões sobre o racismo, as mulheres e questões conjugais, como um suposto caso de infidelidade, ao mesmo tempo em que as imagens mostram as diversas camadas narrativas que se intercalam até o fim.

Os intervalos entre as músicas são ricos em sonoplastia – até as gotas d’água podem ser ouvidas – e exploram com frequência a relação entre as imagens e os efeitos sonoros. Após o fim de *Daddy Lessons*, por exemplo, as imagens que aparentam ser de arquivo pessoal mudam para o cenário de uma garagem subterrânea, ao mesmo tempo em que o som passa a reverberar o ambiente. O tratamento dos sons levou em consideração os ambientes correspondentes das imagens, invertendo uma perspectiva comum em videoclipes, ou seja, ao invés da montagem das imagens acompanhar a música, nesse caso são os efeitos sonoros que acompanham as mudanças dos cenários.

Além das novas imagens, poemas e da sonoplastia, os elementos que contribuem para uma experiência estética diferente com esse álbum visual são os diversos novos trechos sonoros que introduzem algumas faixas, como *Don’t Hurt Yourself*, *6 Inch*, *Freedom* e *All Night*, numa perspectiva semelhante a *Boa Esperança* (2015) e *Don’t Start Now* (2019), em que o videoclipe não acrescenta somente imagens e palavras novas ao conjunto estético, mas também novos elementos sonoros que modificam consideravelmente a experiência musical com as respectivas músicas.

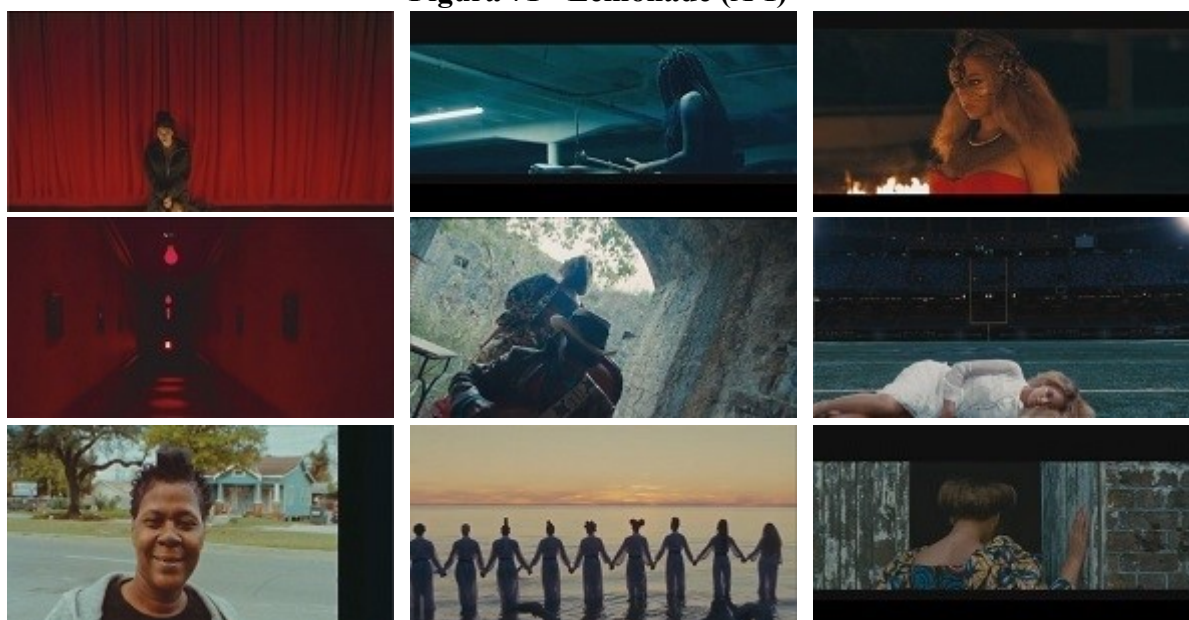
Essas novas camadas sonoras do filme permitem a percepção dos timbres de uma maneira aprofundada, sobretudo nas introduções das faixas que foram incluídas na versão audiovisual. O som das baquetas nos pratos do chimbau (Fig. 71, B) que antecede a parceria com Jack White na faixa *Don’t Hurt Yourself*, além de uma pausa no meio da música para expor um trecho gravado de um discurso sobre mulheres negras, mudam substancialmente a experiência estética com essa música a partir do filme.

A parceria com The Weekend – *6 Inch* – também possui uma introdução formada pela batida eletrônica e por Beyoncé recitando algumas frases por cerca de 1 minuto. Esse início que vai emergindo progressivamente (Fig. 71, D), na medida em que o espectador avança junto com a protagonista em um corredor vermelho, tem um efeito poderoso sobre o ouvinte, que experimenta a música de forma bastante intensa. Algumas pausas para os poemas e para a

entrada de novos instrumentos e intérpretes também marcam diversas partes dessa música e podem exercer um efeito interessante.

Freedom, com o rapper Kendrick Lamar, tem um momento semelhante ao da música de *Don't Start Now* (2019), de Dua Lipa, quando podemos acompanhar Beyoncé ouvindo a música de fora do ambiente de onde ela supostamente é tocada (Fig. 71, I). Além disso, após ouvirmos um breve trecho da versão sonora da música, somos surpreendidos com uma pausa para alguns trechos do poema, tendo ao fundo um trecho da batida e na sequência uma versão a capela da faixa cantada por Beyoncé. Somente após termos contato com essas várias camadas musicais separadamente é que passamos a ouvir música na sua versão sonora completa.

Figura 71 - Lemonade (A-I)



Fonte: Beyoncé, *Lemonade*, 2016. Filme.

Quanto à questão narrativa, aspectos ligados a variedade na sonoridade (R&B, pop, reggae, country, gospel, soul, rap, rock, blues, eletrônico) – aos figurinos e cenários (contemporâneos e de outras épocas), ao formato/fonte das projeções (*widescreen*, tela cheia, VHS, preto e branco/colorido, filmagens de arquivo pessoal e de anônimos), contribuem para a possibilidade de interpretarmos diversas narrativas ao longo da obra (Figs. 69 e 71). Essa diversidade de elementos permite a abordagem dos temas em diversas camadas, que oscilam entre uma perspectiva aparentemente autobiográfica e outra com temáticas históricas e sociais mais amplas.

Em relação a perspectiva de compartilhamento de experiências pessoais, assim como verificamos em diversas produções artísticas ao longo deste trabalho, especialmente na cena:

Informação e diversão, *Lemonade* pode ser compreendido como uma espécie de sessão de “terapia” compartilhada por Beyoncé. Entre os temas histórico-sociais que interpretamos, a artista parece relacionar os seus dramas pessoais às questões do racismo e das mulheres na sociedade. O comentário realizado por Lisa Perrott, Holly Rogers e Carol Vernallis no texto *Beyoncé's Lemonade: She Dreams in Both Worlds* (2016), descreve de forma sucinta alguns desses elementos que observamos em nossa experiência estética com a obra:

O formato incomum de *Lemonade* – um videoclipe de longa duração – possibilita a capacidade de estabelecer conexões entre a dor pessoal da infidelidade e a terrível história do racismo na América. Doze vídeos são conectados por breves passagens compostas de poesia, quadros visuais e colagem de sons. Esses interlúdios tendem para a estética de vanguarda. Uma coisa que a estética de vanguarda e o videoclipe compartilham é a capacidade de manter diversos pontos de vista em suspensão. Em *Lemonade*, essa capacidade permite que o trabalho incorpore opostos: Amor e ódio, engajamento e alienação, perdão e vingança (PERROT, p. 1, 2016, tradução nossa).

Mesmo que a nossa abordagem com videoclipes não pressuponha uma ideia de “estética de vanguarda”, foi possível observar uma característica “de suspensão” em *Lemonade* e em diversas outras produções artísticas, por exemplo, nos diversos momentos em que questionamos o enquadramento das obras/artistas a partir da polarização entre “revelância” e “mero consumo”, ao mesmo tempo em que indicamos as múltiplas possibilidades interpretativas na experiência estética com as músicas e os videoclipes.

Para exemplificar mais alguns aspectos de *Lemonade*, vamos comentar sobre a nossa experiência estética com as faixas que encerram o álbum, o videoclipe de *All Night* (2016) e *Formation* (2016). Começamos com a penúltima música do álbum, mas que em nossa experiência estética, é uma espécie de *clímax* da obra.

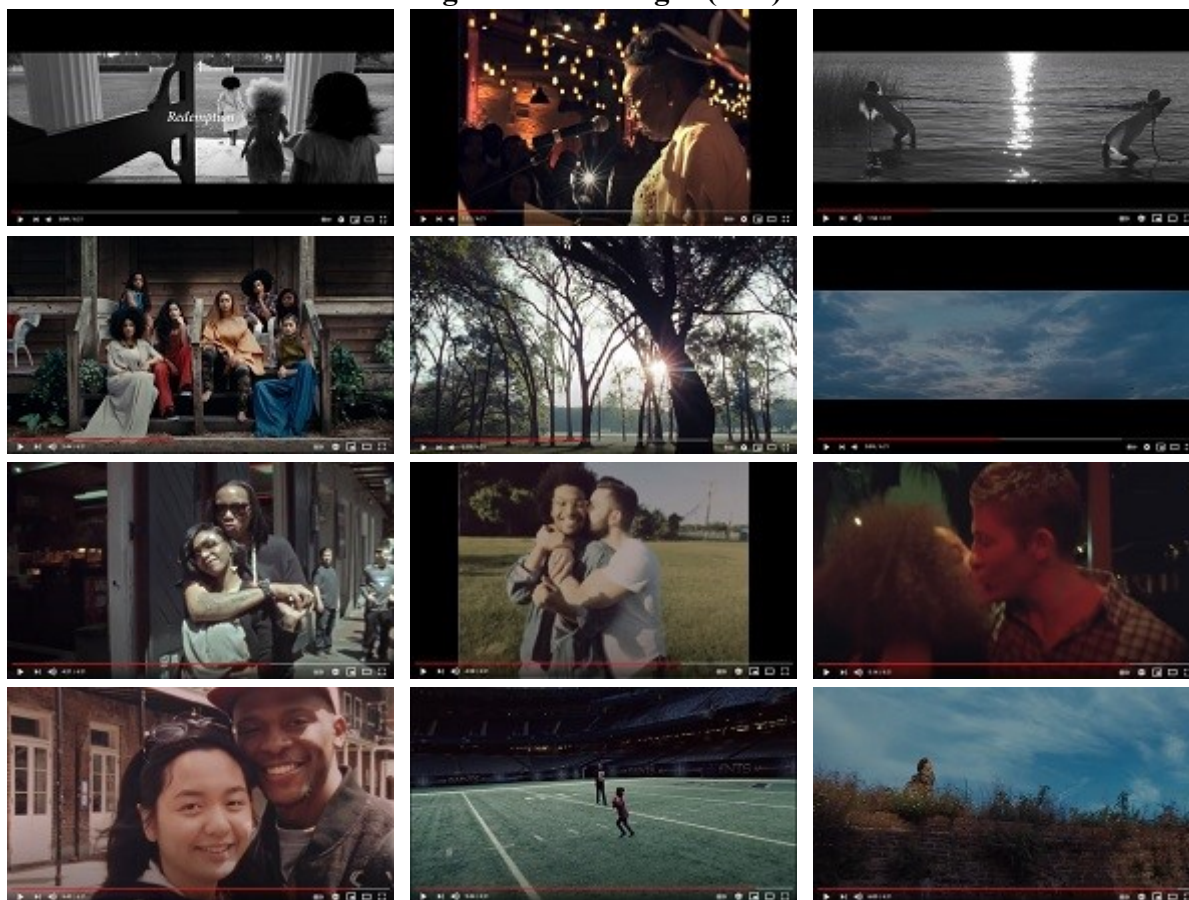
All Night é o único dos 6 videoclipes lançados de forma independente ao filme que manteve em seu início o longo trecho em que Beyoncé recita os poemas. Isso contribuiu para que pudéssemos ter acesso ao vídeo antes mesmo do filme, uma vez que, enquanto o primeiro está disponível no *YouTube* – gratuito –, *Lemonade* foi lançado somente no canal de tv a cabo HBO e na plataforma paga de *streaming* *Tidal*. Em nossa impressão, trata-se de uma obra com um início avassalador, a partir do conjunto entre as imagens, a fala e o som, que assim como as outras faixas que comentamos acima, introduz a música de forma progressiva.

Um dos aspectos que podemos observar a partir dessa faixa são as camadas que percorrem *Lemonade* e que aparecem nesse videoclipe. Logo no início do filme, na primeira faixa, *Pray You Catch Me*, já temos trechos que remetem a *All Night*, com algumas imagens de

um campo com ruínas de uma construção que parece ser uma antiga estrada, até o coro feminino que pode ser ouvido tanto no final de *Pray You Catch Me* quanto na introdução de *All Night*. Em *Daddy Lessons*, uma espécie de túnel em que a artista canta junto com um senhor tocando um violão faz parte do cenário do videoclipe, além de usar o mesmo vestido. Antes de *Love Drought*, também são mostradas imagens de um moderno estádio que mais tarde aparecem em *All Night*, mas em outra perspectiva.

Em nossa interpretação, essas camadas visuais e sonoras que podem ser observadas tanto em *All Night* quanto ao longo de todo o filme contribuem para a nossa impressão de que se trata do *clímax* do álbum. Além disso, temos uma pausa para um discurso de Hattie, avó da artista, quando possivelmente conhecemos a inspiração do nome do álbum: “Eu tive meus altos e baixos, mas eu sempre achei a força interior para me levantar. Me serviram limões, mas eu fiz uma limonada” (BEYONCÉ, 2016, tradução nossa).

Figura 72 - All Night (A-L)



Fonte: Beyoncé, *All Night*, 2016. Videoclipe. Disponível em: https://youtu.be/gM89Q5Eng_M.

As imagens de diversos casais multiétnicos e multigêneros, além de diversas imagens afetivas da própria família de Beyoncé, destoam do restante do álbum, cujas imagens possuem um tom mais dramático e costumam mostrar os personagens em posturas mais “sérias” (Fig. 72). Não é por acaso que o título dessa parte final do filme é “Redenção”. Apesar de *Lemonade* ter um tom mais dramático na suposta abordagem de temas como o racismo, a traição e a questão da mulher na sociedade e conter diversas camadas narrativas, é possível interpretar *All Night* como uma espécie de “final feliz” do filme, lembrando uma narrativa filmica mais tradicional.

Figura 73 - Formation (A-F)



Fonte: Beyoncé, *Formation*, 2016. Videoclipe. Disponível em: https://youtu.be/WDZJPJV_bQ.

Por fim, *Formation* (2016) é a música que encerra o álbum, e cuja batida também é utilizada para a exposição dos créditos finais. Enquanto a música anterior exerce um papel importante na narrativa de *Lemonade* (2016), *Formation* é uma espécie de posfácio, cuja temática parece abordar principalmente algumas questões sociais contemporâneas. Em nossa interpretação, o fio condutor se divide entre o poder dos sons em movimentar os corpos em coreografias contagiantes e também em afetar os objetos (Fig. 73, A), e uma suposta crítica a polícia, com elementos semelhantes ao que verificamos no primeiro videoclipe que mostramos, *Dedo na Ferida* (2015), como o dedo do meio, a mão cerrada e a cena com a criança em frente à tropa. Além disso, a obra também contém elementos ligados a ostentação semelhantes aos

que identificamos em Filipe Ret, como por exemplo, colares, roupas e trechos da letra: “I’m so reckless When i rock my Givenchy dress, I’m so possessive so I rock his necklaces”, e no final: “Always stay gracious, best revange is your paper” (BEYONCÉ, 2016), ao mesmo tempo em que a artista gesticula nesse sentido. De qualquer maneira, outro destaque dessa faixa é a dança que acompanha os sons da música, que ditam os movimentos dos corpos, da cabeça aos pés (Fig. 73).

Enquanto apreciadores de videoclipes, o grande mérito desse álbum visual é a riqueza de detalhes, muitos deles imperceptíveis numa primeira experiência. Essa é uma característica que *Lemonade* compartilha com muitos outros videoclipes, e o fato dessa obra ser um videoclipe/filme com uma hora de duração multiplica essas possibilidades. Por exemplo, em nosso estudo, a nossa atenção aos aspectos estruturais musicais é superficial, e nesse caso, a leitura de comentários de outros pesquisadores também pode contribuir para enriquecer a experiência com a obra. Vernallis, por exemplo, lembra que em diversos momentos as músicas da segunda metade do álbum refletem as faixas da primeira parte. Segundo a autora, “‘Hold on’ e ‘All Night’ conectam-se via Ska Jamaicano”, uma vez que “ambas têm guitarra reverberada nas batidas fracas e o baixo pesado nas batidas fortes” (PERROTT, 2016). Ao nos votarmos a ouvir esses sons, é possível identificar essa semelhança entre a segunda e a penúltima faixas.

Destarte, uma crítica que podemos fazer à Limonada de Beyoncé é sobre a disponibilidade dessa produção artística ao espectador. Ao contrário de praticamente todas as outras obras que estudamos nesta tese, só foi possível assisti-la a partir de uma versão que acessamos de um usuário da plataforma *Vimeo*, e que logo foi removida por infração dos direitos autorais, uma vez que o vídeo lançado em parceria com o canal da *HBO* é exclusivo da plataforma *TIDAL* – cujo sócio majoritário é Jay-Z, que por sua vez é parceiro de Beyoncé¹¹⁴. Monopólios à parte, lembramos da época dos *downloads* na “era de ouro” do compartilhamento de Mp3s, e felizmente tivemos tempo de fazer uma cópia do arquivo para uso pessoal antes que esse longo videoclipe fosse removido.

¹¹⁴ Ver: Wikipédia. Artigo: Tidal (serviço). 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tidal_\(servi%C3%A7o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tidal_(servi%C3%A7o))>. Acesso em: 23 fev. 2021.

Considerações finais

Ao construirmos esta tese a partir do compartilhamento da nossa experiência estética com algumas músicas e principalmente com videoclipes, visamos exemplificar as possibilidades interpretativas que as fontes artísticas podem proporcionar ao espectador/ouvinte e ao pesquisador acadêmico. Além disso, buscamos tocar em discussões mais amplas, relacionadas a algumas perspectivas acadêmicas com a música, à organização da sociedade, a alguns aspectos tecnológicos e também em torno do conceito de liberdade.

As cenas que compõem o trabalho caminharam de forma contrária a uma perspectiva delimitadora, afinal, quais são as palavras/conceitos que definem adequadamente artistas, gêneros, ou ainda um formato como o videoclipe? Mesmo que diversos elementos em nossa interpretação possam apontar para determinada direção, na medida em que a arte no estado estético está disponível para outros espectadores, não é possível chegarmos a um termo definitivo, e em última análise, qualquer entendimento é passível de modificação. Atentos a esse aspecto polissêmico na experiência estética e à querela entre diferentes racionalidades e temporalidades de nossa época democrática, experimentamos e perspectiva anti-hierárquica das cenas em nossa abordagem com as fontes artísticas.

Devido ao caráter limitado de um estudo realizado a partir de um universo amplo como o artístico, tivemos que escolher pela experimentação/estudo de uma ínfima fração das produções artísticas existentes. Outros artistas/gêneros poderiam ter sido observados sem prejuízo ao nosso estudo. Em todo caso, esta tese se constituiu com base em uma caminhada particular na história da música e do videoclipe, e as cenas do texto final da pesquisa refletem a nossa caminhada que começou no mestrado a partir de músicas de um gênero específico – o rap nacional – e terminou com a escrita desta tese em torno da experiência estética com videoclipes de diversos artistas, gêneros, nacionalidades e inclusive de outros formatos artísticos.

Em nossa perspectiva, não procuramos defender determinados artistas, gêneros, ou formatos como os mais apropriados para serem estudados, mas esperamos ter demonstrado a inadequação de um modelo acadêmico de interpretação musical, em que se insere cada produção artista em um jogo dialético que distingue entre as historicamente “relevantes” e aquelas que serviriam apenas para o mero consumo “pós-moderno”. Logo, não buscamos atualizar a “vanguarda” da relação entre a produção artística e a sociedade, mas implodir essa necessidade, pressupondo a capacidade de que cada um em ter a sua própria experiência estética

e, com autonomia, projetar formas de viver em comum, uma vez que a centralidade da igualdade estética está na pressuposição da igualdade entre todos na condição de espectadores/ouvintes. É importante destacar que a nossa interpretação dessa espécie modelo de estudos que perpassa pesquisas com a música de diversas áreas e épocas fundamenta-se na problematização de em uma ínfima parte dos trabalhos com o tema – conforme constam em nossas referências –, e não se aplica a todo o universo acadêmico.

Se porventura a perspectiva se apresentou mais elogiosa na abordagem com o universo artístico e mais crítica nos momentos em que discutimos sobre os estudos acadêmicos, não é por entendermos que não existe a possibilidade de problematizar o primeiro, mas isso se deve ao nosso estudo ter se constituído fundamentalmente a partir da problematização de algumas perspectivas acadêmicas, que em conjunto com a nossa experiência estética com músicas e vídeos, atuaram como uma espécie de mola propulsora para experimentarmos outras possibilidades de abordagem com as mesmas. Nesse sentido, não trabalhamos em “defesa da arte” – postura até mesmo inócua para um pesquisador/historiador –, mas nosso trabalho é somente em defesa de um outro ponto de vista acadêmico sobre o universo artístico, marcadamente diferente do que mais das vezes observamos.

Por fim, embora não seja possível antever a repercussão desta tese, espero ter exemplificado a possibilidade de realizar um estudo sobre vídeos e músicas na área de história, a partir de uma perspectiva indisciplinar. De toda forma, desta breve caminhada entre experimentações e discussões, saio transformado, seja como pesquisador/historiador, como espectador/ouvinte, ou simplesmente enquanto sujeito histórico.

Referências

a. Videoclipes, músicas e outras produções artísticas

5 PRA 1. *Bombastic*. EP Kush e Garotas. Direção: Toddy Ivon. Produção Geral: Juju Denden. 2014. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUTN8t2yv9U>. Acesso em: 03 set. 2019.

ALESSO e Anitta. *Is That For Me*. Videoclipe. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/5ggZ9jIHnr8>. Acesso em 12 nov. 2020.

ANITTA. *Atención*. Direção: João Papa. Diretor de Fotografia: Alex Vecchi. Diretor de Arte: Belisa Bagiani. Produtora: Barry Company. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcMnvLzCeWM>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____. Feat MC Cabelinho. *Até o céu*. 2019. Direção: Og Cruz. Produtora: Teresa Filmes. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=vhTrtN7e2bs&has_verified=1 > Acesso em: 18 mai. 2020.

_____. *Kisses*. Álbum. *Atención; Banana; Onda diferente; Sin miedo; Poquito; Tu Y yo; Get to know me; Rosa; Juejo; Você mentiu*. 2019. Gravadora: Warner Music. Produção: Umberto Tavares, Mãozinha, Tezzel, Supa Dups, Mambo Kings, DJ Luan, Kedin Maisonet, Henry Pulman, Francis Diaz, Ryan Ogren, Elvin Peña, Dimelo Flow, Alesso, Bigram Zayas, Sky, Pedro Dash, Marcelinho Ferraz, Dan Valbusa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLkwLzakKxpFoNfzGUfvjUxcn5XWiDSCqb>>. Acesso em: 05 mai. 2020.

_____. *Medicina*. Direção: Harold Jimenéz. Diretor de fotografia: Camo Osa. Produção de Arte: Lucas Spot. Produtor: Juliana Guzmán. Videoclipe, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UhurAzTI5gs>. Acesso em: 28 ago. 2019.

_____. *Me gusta*, feat Cardi B e Myke Towers. Direção: Daniel Russell. Produção: Nathian Scherrer. Produtora: Freenjoy, Inc. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kIbjHtE4fd8> >. Acesso em: 05 jan. 2021.

_____. *Não perco meu tempo*. 2018. Diretor: João Papa. Produtora: Barry Company. Diretor de fotografia: Daniel Belinky. Diretora de arte: Belisa Bagiani. Alexandre Boechat. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=D112i1ZMEzi> >. Acesso em: 18 mai. 2020.

_____. *Onda diferente*, feat Ludmilla e Snoop Dog. Direção: Lula Carvalho. Diretor criativo: Giovanni Bianco GB65. Direção de arte: Lauren Goldblum GB65. Produção: Claudia Rivas, Courtney Davies. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syL7R25GOWk>. Acesso em 04 set. 2019.

_____. *Tócame*. feat Arcangel e De La Ghetto. Gravadora: WMG. 2020. Videoclipe. Disponível em: < <https://youtu.be/xdHo7oLRjF8> >. Acesso em 21 jul. 2020.

_____. *Vai malandra*. Part. Mc Zaac; Maejor ft. Tropkillaz & DJ Yuri Martins. Diretor: Terry Richardson. Diretor Criativo: Marcelo Sebá (First Content). Diretor de fotografia: Lula Carvalho. Direção de Arte: Felipe Tadeu/Beli Araujo. Produção Executiva: Holle Singer. Videoclipe. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI. Acesso em: 16 ago. 2019.

BACO Exu do Blues. *Capitães de areia*. In: Esú. Produção: Nansy Silvvs. Gravadora Independente. 2017.

BELCHIOR. *Sujeito de Sorte; Como nossos pais*. In: Alucinação. Rio de Janeiro: Polygram. 1976.

BEZERRA da Silva. *A fumaça já subiu pra cuca*. In: Meu samba é duro da queda. Som Livre, 1996.

_____. *A semente*. In: Justiça Social. BMG Brasil, 1987.

_____ e Marcelo D2. *Garrafada do Norte (Erva proibida)*. In: Samba em Duetto, de Orquestra e Coro Cid. CID Entertainment, 2018.

BEYONCÉ. *All Night*, 2016. Videoclipe. Disponível em: https://youtu.be/gM89Q5Eng_M. Acesso em: 22 fev. 2021.

_____. *Blue*, feat Blue Ivy. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gSsMhQv6KZ8>. Acesso em: 17 jan. 2021.

_____. *Formation*, 2016. Videoclipe. Disponível em: https://youtu.be/WDZJPJV_bQ. Acesso em: 22 fev. 2021.

_____. *Lemonade*. Trailer. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/BB5zLq1zcd0>. Acesso em: 18 fev. 2021.

_____. *Lemonade*. Filme. 2016. Direção: Kahlil Joseph e Beyoncé. Direção adicional: Melina Matsoukas, Todd Tourso, Dikayl Rimmasch, Jonas Åkerlund e Mark Romanek. Adaptação para o filme e poema: Warsan Shire. Arquivo digital MP4.

_____. *Mine* ft. Drake. Columbia Records. Videoclipe. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/IDvul1ehPq0g>. Acesso em: 07 fev. 2021.

_____. *Run the World (Girls)*. Videoclipe. 2011. Disponível em: https://youtu.be/VBmMU_iwe6U. Acesso em: 07 fev. 2021.

_____. *Single Ladies (Put a Ring on It)*. Videoclipe. 2009. Disponível em: <https://youtu.be/4m1EFMoRFvY>. Acesso em: 07 fev. 2021.

BONDE da Stronda. *Mansão Thug Stronda*. Feat Mr. Catra. Direção: Raplh Richter, Tiago Cortezi. Videoclipe. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8BZU1vNLXX0>. Acesso em: 03 set. 2019.

CHEMICAL Brothers. *Wide Open*, ft Beck. Diretor: Dom & Nic. Produção: John Madsen. Coreografia: Wayne McGregor. Dançarina: Sonoya Mizuno. 2016. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/BC2dRkm8ATU>.

CHICO Science e Nação Zumbi. *Monólogo ao pé do ouvido, vinheta*. In: Da lama ao caos. Composição: Chico Science. Produção: Liminha. Rio de Janeiro, RJ: Chaos. 1994. Disponível em: <https://youtu.be/AkePvxvbrUw>. Acesso em: 29 jan. 2021.

COLDPLAY e Big Sean. *Miracles (Someone Special)*. Direção: Bem Mor. Produção: Adriana Cebada Mora. Edição: Patrick Tuck. Produtora: Pulse Films. *Lyric Video*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9BPMjL44Aw>. Acesso em: 21 ago. 2019.

CONE Crew Diretoria. *Euvoluindo*. Direção e Roteiro: Fred Ouro Preto. Direção de Fotografia: Lula Maluf. Produção: Diogo Pinheiro Pinaffi. Produção e Arte: Lelo Carvalho e Fernanda Kalil. 2011. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1OuP40X4tPE>. Acesso em: 03 set. 2019.

_____. *Fênix*. Videoclipe. Direção, filmagem e edição do vídeo: Arthur Moura 202. 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HE4rtikXcfl> >. Acesso em: 15 mai. 2020.

_____. *Pra minha mãe*. Videoclipe. Direção: Rafael Kent. Produção: Tânia Assumpção. Okent Films, 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aaP5Xr89e3E> >. Acesso em 18 mai. 2020.

_____. *Pronto pra tomar o poder*. Part. Marcelo Yuka. Videoclipe. Diretor: Bruno Bastos. Dir. fotografia: Junior Guedes; Igor Schmidt; Ulysses Costa; Renato Martins; André Pacheco; Andrey Moreira; Leo Pinotti; Tiago Peregrino; Leo Nicolay; Matias Maximiliano; Bruno Bastos. Edição: André Pacheco. 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iWWSscGHVV4> >. Acesso em: 15 mai. 2020.

_____. *Rap Cerva Erva & Larica*. Direção: Vandaló. Diretor de fotografia: Ivan Gierasinchuk. Diretora de arte: Natalia Siqueira. 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g-7bCYykMak> >. Acesso em: 18 mai. 2020.

_____. *Reflexo*. Videoclipe. Direção: PH Stelzer. Produção: Matheus Catão. Direção de fotografia: Flavio Ferreira. Direção de arte: Jorge Allen. Realização: Ganja Filmes. 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=c4-yv8wLCIY> >. Acesso em: 21 mai. 2020.

_____. *Relíquia 2*. Videoclipe. Direção: PH Stelzer. Direção de fotografia: Mano Brandão. Produção audiovisual: Ganja Filmes. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IIYenL-FXF4> >. Acesso em 21 mai. 2020.

CRIOLO. *Ainda há tempo*. Álbum. São Paulo: Oloko Records, 2016.

_____. *Sucrílhos; Mariô*, In: Nó na orelha. São Paulo: Oloko Records, 2011.

CURTIS Mayfield. *Mother's son*, In: Got to find a way. Illinois, US: Curtom Studios, 1974.

DETENTOS do Rap. *Casa cheia*. Videoclipe. Direção: João Araújo. São Paulo: Fieldzz/ Sony Music, 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uov-P8fCXv4>>. Acesso em 23 abr. 2020.

DON L. *Lage das ilusões*. Videoclipe. Direção: Autumn Sonnichsen. Dançarinas: Aline Prado, Camila Ribeiro, Mariana Queiroz, Maryam Kaba. Diretor criativo: André Maleronka. Edição: Victor Ciappina e Victor Santorsa. Diretor de fotografia: Alexandre Ramos. Produção: Lucky Bastards production. Videoclipe, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=06WJgINbsIE>> Acesso em: 11 mar. 2020.

DUA Lipa. *Don't Start Now (Live in LA, 2019)*. Direção: Daniel Carberry. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/YSoT3T58QFY>. Acesso em: 16 fev. 2021.

_____. *IDGAF*. Direção: Henry Scholfield. Direção artística: Henry Scholfield & Mosaert (Paul Van Haver aka Stromae and Luc Junior Tam. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Mgfe5tlwOj0>. Acesso em: 06 fev. 2021.

EDWIN Starr. *Easin' In*. In: Hell Up In Harlen. California, US: Motown Record, 1974.

ELZA Soares. *Maria da Vila Matilde*. In: A Mulher do Fim do Mundo. Produção: Ernst Von Bönninghausen. São Paulo, SP: Selo Circus, Natura Musical 2015.

EMICIDA, Majur e Pablllo Vittar. *AmarElo* (Sample: Belchior – Sujeito de Sorte). Direção: Sandiego Fernandes. Diretor de arte: Jeff Libluc. Música: Felipe Vassão e Ej Duh. Videoclipe. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____. *Milionário do Sonho*. Autora: Elisa Lucinda. In: O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui. Gravado no C4 por Luis Lopes e Gabriel Bueno. Laboratório Fantasma. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/QtUrxFBJB0>. Acesso em: 10 mar. 2021.

_____. J. Ghetto. *Nova Esperança*. Direção: Katia Lund e João Wainer. Produção: Deborah Osborn, Felipe Briso e Gilberto Topczewski. Montagem: Cesar Gananian. Produção musical: Emicida e Nave. Laboratório Fantasma. Videoclipe, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/AauVal4ODbE>. Acesso em: 16 fev. 2021.

_____. *Dedo na ferida*. Beat: Renan Samam. Scratches: Dj Nyack. Captação e Edição: Nicolas Prado. Arte: Shock. Mixagem e Masterização: Bruno Pompeo e Guilherme Chiappetta. Videoclipe. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QdvYAjQYdIs>>. Acesso em: 07 ago. 2019.

_____. *Mufete*. Direção: Ênio Cesar, Emicida e Evandro Fióti. Produção: Laboratório Fantasma Produções. 2015. Web Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zypOpcW62T8>. Acesso em: 05 set. 2019.

EMINEM. *Lose yourself*. In: 8 Mile Soundtrack. Califórnia/USA: Aftermath Entertainment/Interscope Records. 2020. Disponível em: < <https://youtu.be/4wOLVrGHilU>>. Acesso em: 02 set. 2020.

ESPERANZA Spalding, *12 Little Spells*. Direção e Edição: Ethan Samuel Young. Produção: Ethan Samuel Young e Julia Rich. 2020. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLoCcJ3gwG3NRc_XVwvXAcry-bXDd1-zWE. Acesso em: 12 mar. 2021.

FATBOY Slim. *Praise You*, Direção: Torrance Community Dance Group. Skint Records. 1998. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/ruAi4VBoBSM>. Acesso em: 06 fev. 2021.

_____. *Weapon Of Choice* feat Bootsiy Collins. Alstralwerks Records. 2001. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/wCDIYvFmgW8>. Acesso em: 05 fev. 2021.

FILIPPE Ret; Kevin O Chris. *Dentro de você*. Gravadora: Tudubom Records. Diretor: Gabriel Camacho. Diretor de fotografia: Roberto Riva. Mixagem e Masterização: Dallas e Jnhnny Monteiro. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ru3TIGmZEE0>. Acesso em: 22 abr. 2020.

_____. *Gonê*. Direção: Gabriel Camacho. Produção: Anna Estrella e Thiago Tico. Roteiro: Doug Martins. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qI6FE-9n2c0>. Acesso em: 29 dez. 2020.

_____. *Invicto*. Produção: Duani e MãeLee. Direção: Evandro Lima. Produtora: Filmes do Bem. Direção de Fotografia: Breno Cunha. Direção de Arte: Pedro von Tiesenhausen e Clara Rocha. Edição: Pablo Ribeiro. Selo: BUUUM Trax – Powered by Skol Music. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/cw4oJ27GzBg>. Acesso em: 08 nov. 2020.

_____. *Isso que é vida*. In: Revel. Rio de Janeiro: Tudubom Records, 2015.

_____. *Neurótico de guerra*. Produção: Mão Lee. Gravadora: Tudubom Records. Direção Kenzo Giunto. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OBt21_24zqU. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Santo Forte*. Direção: Gabriel Camacho. Roteiro: Doug Martins. Produção Anna Estrella e Allana Amorim. Produção Musical: Filipe Ret, Rick Beatz, Dallas e Mãolee. 2018. Videoclipe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_nd0Ts4l4Ak. Acesso em: 12 ago. 2019.

FLORA Matos. *Preta de quebrada*. Direção: Flora Matos, Filipe Rodrigues e Leo Pinotti. Edição: Flora Matos. Estúdio flap c4. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92jEmOnilMQ>. Acesso em: 23 jan. 2021.

HALSEY. *Graveyard*. Direção: Anton Tammi. Capitol Records, LLC. Videoclipe. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/rPgaYeq9NvI>. Acesso em: 25 out. 2020.

_____. *Graveyard* (Live From The AMAs / 2019). Capitol Records, LLC. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/ARNZ-nam9dE>. Acesso em: 24 out. 2020.

_____. *Graveyard* (Live From The ARIA Awards / 2019). Capitol Records, LLC. Videoclipe. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/FsvP32Yr2bU>. Acesso em: 25 out. 2020.

_____. *Graveyard* (Live On The Ellen Show). Capitol Records, LLC. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/OJdT-b6PeFc>. Acesso em: 24 out. 2020.

_____. *Graveyard* (Live On The MTV EMAs). Capitol Records, LLC. 2019 Disponível em: <https://youtu.be/itJ9yLmHRRM>. Acesso em: 26 out. 2020. Acesso em: 26 out 2020.

_____. *Graveyard* (Stripped – Live From Nashville). Capitol Records, LLC. Videoclipe. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/Ue4T-ShS5-g> Acesso em: 26 out. 2020.

_____. *Graveyard* (Time-lapse). Capitol Records, LLC. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/2HMCvRGraMw>>. Acesso em: 23 out. 2020.

HELENA Badari. *Mun Rá – Sabotage* (Versão). *Só sei dançar com você – Tulipa Ruiz/Sujeito de Sorte - Belchior/Por causa de você, menina – Jorge Ben Jor/ Pot-Pourri Tim Maia/Baiana – Emicida*. Violão e Voz: Helena Badari. Vídeos. 2012-2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/helenagbadari/videos>. Acesso em: 26 ago. 2019.

JUSTIN BIEBER. *PURPOSE: The movement*. Criação: Justin Bieber, Parris Goebel e Scott “Scooter” Braun. Direção: Parris Goebel. Produção: Justin Bieber, Scott “Scooter” Braun, Parris Goebel e Allison Kaye. Filmagem e Edição: Jose Omar Hernandez. Colorista: Arianna Pane. 2015. Album audiovisual. Disponível em: <https://youtu.be/O9Ja9TTQt00>. Acesso em: 10 abr. 2021.

_____. *The Feeling*. Feat. Halsey. Diretor: Parris Goebel. Produção: Justin Bieber, Scott “Scooter” Braun, Parris Goebel e Alison Kaye. Gravadora: Def Jam Recordings. Videoclipe. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/qYj415Xntt0>. Acesso em: 05 fev. 2021.

KAROL Conka e Sabotage. *Cabeça de nego*. Direção: John Araújo e Leandro Lima. Produção e gravação (música): Instituto e Boss in Drama. Videoclipe. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPvEAU8U-I8>. Acesso em 16 ago. 2019.

KEVIN O Chris. *Vamos pra Gaiola*. Part. FP do Trem Bala. Direção: Rômulo Menescal e Vinicius Olivo. Produção: K2L. Videoclipe. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=53&v=0R6zBcV9JiY. Acesso em 02 set. 2019.

KHALID; Kane Brown, *Saturday Nights REMIX*, 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/5hqK-A0UxKw>. Acesso em: 09 mar. 2021.

KINGS OF LEON. *Around The World*. 2016. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/PIUqgaddAWc>. Acesso em: 06 fev. 2021.

LECI Brandão. *Zé do carço*. In: Som Indústria e Comércio Ltda (Discos Copacabana), São Bernardo do Campo/SP, 1985.

LINKIN Park. *Batle Shymphony*. Official Lyric Video. Direção: Rafatoon. Cinematografia: Luis Rojas, Michael Shafia. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/209135970>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

_____. *One More Light, Heavy, Battle Symphony, Nobody Can Save me, Halfway Right, Good Goodbye, Invisible, Sorry for Now*. In: *One More Light*. EUA: Warner Bros Records. 2017.

LOGIC. 1-800-273-8255, ft. Alessia Cara, Khalid. Direção: Andy Hines. Produção: Andrew Lerios e Alex Randall. Diretor de fotografia: Jeff Bierman. Edição: Joe Calardo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kb24RrHbFk>. Acesso em: 19 ago. 2019.

LORDE. *Perfect Places*. Direção: Grant Singer. Produção: Nicole Barnette. Diretor de fotografia: Rik Zang. Edição: Nate Gross. Universal Music New Zealand Limited. 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=J0DjcsK_-HY>. Acesso em 16 mai. 2020.

LUDMILLA. *Rainha da Favela*. Direção: Felipe Sassi. Codireção: Ludmilla. Roteiro: Felipe Sassi, Ludmilla e Renato Monteisino. Direção de Fotografia: Daniel Belinky. Drone Rocinha: Peixe Voador. Produtor Geral: Tathiano Pessanha (Tato). 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/DWH349RfD7E>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

LUÍS Martins, *Sonho Live*. Direção Geral: Soraia Martins. Produção musical: André Almeida. Direção de Vídeo: Beto Neves. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/HwPfkpKtQnk>. Acesso em: 12 mar. 2021.

MADONNA. *Erotica*. Sire Records. Videoclipe. 1992. Disponível em: <https://youtu.be/WyhdvRWEWRw>. Acesso em: 08 fev. 2021.

_____. *Justify My Love*. Direção: Jean-Baptiste Mondino. Videoclipe. 1990. Disponível em: https://youtu.be/Np_Y740aReI. Acesso em: 08 fev. 2021.

_____. *Like a Prayer*. Sire Records. Videoclipe. 1989. Disponível em: <https://youtu.be/79fzeNUqQbQ>. Acesso em: 08 fev. 2021.

MARCELO D2. *Assim tocam os MEUS TAMBORES*. Direção: Marcelo D2. Produção Executiva: Luiza Machado. Direção de fotografia: Ronaldo Land. Direção de arte: Joana Mureb. Edição: Cauã Csik. Produção: Pupila Dilatada. 2020. Filme. Disponível em: <https://youtu.be/XRyPN6oiPdM>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MC CABELINHO. *Favela*. Part. Filipe Ret. Direção: Gabriel Camacho. Produção musical: Dallass. Produção: Yhan Keppler. Operador de Drone: Edvaldu Neto. Tudubom Records. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kBXYe2NGngI>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MC FIOTI. *Bum bum tam tam*. KondZilla Filmes Ltda. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2IKif-A. Acesso em: 26 jan. 2021.

_____. *Vacina Butantan*. Direção: Kaique Alves. KondZilla Filmes Ltda. 2021. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQ8xJHuW7TY>. Acesso em: 26 jan. 2021.

MC GUIMÊ. *Pais do Futebol*. Part. Emicida. Direção: Alex Miranda e Fred Ouro Preto. Coordenação Geral: Finson Gallar. Máximo Trator Filmes. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dIDgQA>. Acesso em: 09 abr. 2020.

MICHAEL JACKSON, *Thriller*. Diretor: John Landis. 1984. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/sOnqjkJTMaA>. Acesso em: 06 fev. 2021.

NEGO do Borel. *Me solta*. Produção musical: DJ Rennan da Penha. KondZilla Filmes Ltda. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FY3m6hMyh3g>>. Aceso em 16 mai. 2020.

O RAPPA. *A minha alma*. Direção: Kátia Lund, Breno Silveira, Paulo Lins. Warner Music. Videoclipe. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vF1Ad3hrdzY>. Acesso em: 16 ago. 2019.

PHARREL Williams. *Freedom*. Direção: Paul Hunter. Designer de produção: Justin Dragonas. Câmera: Matthew J. Lloyd. Videoclipe, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LIY90lG_Fuw. Acesso em: 22 ago. 2019.

RACIONAIS MC's. *Capítulo 4 Versículo 3*. In: Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

_____. *Diário de um Detento*. Videoclipe. Direção e Edição: Maurício Eça, Marcelo Corpanni e Tony Tiger. Chroma Filmes. 1997. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=_CZunqkl_r4&has_verified=1 > Acesso em 23 ago. 2019.

RADIOHEAD. *Lotus Flower*. Produção e direção: Garth Jennings. Coreografia: Wayne McGregor. Diretor de fotografia: Nick Wood. Editor: Leila Sarraf. 2011. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/Dsv2yT4snQY>. Acesso em: 05 fev. 2021.

RAGE Against The Machine. *Sleep now in the fire*. In: The Battle of Los Angeles. Epic Records. USA. 1999.

SABOTAGE. *País da Fome: homens animais*. In: Sabotage. Produção; Programação, Samples e Scratches: Dj Cia. Cavaco: Korinho. Teclados: João Gonçalves. Baixo: Phil Batista. Produtores Associados: Instituto, Daniel Ganjaman, DJ Cia, Quincas Moreira, Tropkillaz, DJ Nuts, Mr. Bomba e Duani. São Paulo: SP, Selo Instituto e Sabotage Prods Arts, 2016.

_____. *País da Fome (Homens animais)*. Mídia Ninja e 13 Produções. Direção: Ivan. Animação: Rafael Cerqueira. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7zW6nilcKIY>>. Acesso em: 04 jan. 2021.

_____. *Rap é compromisso; Um bom lugar; Respeito é pra quem tem; Cocaína; No Brooklyn*. In: Rap é compromisso. São Paulo: Cosa Nostra, 2000.

_____. *Respeito é Lei*, part. Orquestra Sinfônica Heliópolis. Direção: Sérgio Machado. Produção: Gullane. Arranjo: Ruriá Duprat. Produção Original: Instituto, Daniel Ganjaman, Quincas Moreira. Videoclipe, 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LIUjwjwwYgw>.> Acesso em: 25 ago. 2019.

_____. *Um bom lugar*. Videoclipe. Direção: Beto Brant, Marcelo Trotta, Renato Ciasca e Willen Dias. Cosa Nostra, 2001. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0z55pSGWSxo>> Acesso em 10 set. 2020.

SAM Smith. *How do you sleep*. Diretor: Grant Singer. 2019. Videoclipe. Disponível em: <https://youtu.be/PmYypVozQb4>. Acesso em: 11 mar. 2021.

_____. *Pray* ft. Logic. Direção: Joseph Connor. Videoclipe. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8h--kFui1JA>. Acesso em: 21 ago. 2019.

SAVAGE X Fenty Show. *Vol. 1, Malokera* – MC Lan, Skrillex, Troyboy feat Ludmilla e Ty Dolla \$ign. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7W2XkmugB7k>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

_____. *Vol. 1, Woo* – Rihanna. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRmbzPYpxBg>. Acesso em: 05 jan. 2021.

_____. *Vol. 2, Relación Remix* – Rosalía. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bVzVuPAZWIU>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

_____. *Vol. 2, Official Trailer*. Prime Video. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wz3LVfecNLg>. Acesso em 05 jan. 2021.

SENSE 8. Criação: Lilly Wachowski, Lana Wachowski e J. Michael Straczynski. Seriado. Plataforma Netflix. 2018. Cena música Whats Going On. Disponível em: <https://youtu.be/gp2JuY5eAVo> Acesso em: 22 jul. 2020.

SKANK. *Garota Nacional*. Diretor: Andrew Waddington. Sony Music Entertainment. Videoclipe. 1996. Disponível em:< <https://youtu.be/DjPtwYunRq4>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

VEM Pra Rua. Jingle publicitário da Fiat. Intérprete: Marcelo Falção. Produtora: S de Samba. São Paulo: 2013. Disponível em: <https://youtu.be/ctf5RZ-UdaU>. Acesso em 14 ago. 2019.

TROPKILLAZ; J Balvi e Anitta. *Bola Rebola* ft. MC Zaac. Diretor: Lula Carvalho. Diretor de Arte: Thiago Bastos. Produtora: Reis Leite Produções Ltda. Videoclipe, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lby6qH2WYXY>. Acesso em: 17 ago. 2019.

b. Livros, teses, dissertações e artigos sobre música e videoclipe

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. *O percurso da improvisação no ragtime e no choro*. Artigo. In: *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 71-81. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100008>.

ALONSO, Gustavo. *A música sertaneja e a antropofagia das massas*. Artigo. In: Zumbindo. Revista digital do Selo Sesc. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/zumbido/text%C3%A3o-2-4cc3dce1ff51>>. Acesso em: 03 mai. 2020.

_____. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ANDRADE, Sueli Chaves. *Chris Cunningham: corpo e dejetos no vídeo contemporâneo*. 120 fls. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo/SP, 2017.

ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e regime militar*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2002.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 278 fls. 2010. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2010.

BELO, Rafaela. *O bonde passou: Videoclipes de funk ostentação e o mercado musical brasileiro na internet*. 163 fls. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e territorialidades). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, 2016.

BENEVENTO, Claudia Toffano. *Cultura funk e cultura popular no Rio de Janeiro: Contribuições ao estudo da consciência política da mulher trabalhadora no Complexo das favelas da Maré*. 160 fls. 2019. Tese (Doutorado em Política Social). Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2019.

BUENO, Amanda Valentini Borges. *Dependência midiática como ferramenta de pesquisa e processo comunicacional: O caso Anitta*. 2016. 106 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR, 2016.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Vol. 1. 1988. 457 fls. Tese (Livre docência em História) - USP, São Paulo, 1988.

FIGUEIREDO, Maria Haber de. *Rap e funk: a busca por voz e visibilidade*. 2017. 215 fls. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos/SP: 2017.

GARCIA, Walter. *O complexo caminho da bossa nova ao rap*. Entrevista concedida a Graziela Wolfart e Pedro Bustamante Teixeira. In: IHU Online. Edição 380. 14 de Novembro de 2011. Não paginado. Disponível em: < <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4197-walter-garcia>>. Acesso em 28 dez. 2020.

GIRARDI, Javan Moisés. *O “singular-plural”: discussões teórico-metodológicas acerca da abordagem historiográfica de Arnaldo Daraya Contier e Marcos Napolitano sobre a música brasileira*. 2017. 118 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2017.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 277 fls. Tese. (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 1998.

HERSCHMAN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena* – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOLZBACH, Ariane Diniz. *Smells Like Teen Spirit: a consolidação do videoclipe como gênero audiovisual*. 25 fls. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro/RJ: 2013.

JANOTTI Jr, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet* – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JUNIOR. Luiz Espindola de Carvalho. *Música e Youtube no cenário brasileiro atual: um enfoque de suas implicações com a indústria cultural*. 2016. 156 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, GO: 2016.

LAIGNIER, Pablo. *Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro*. 2013. 391 fls. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ: 2013.

LEAL, Tatiane. “O show das poderosas”: Anitta e a performance do sucesso feminino. In: *Ciberlegenda*, n. 31 (2014). Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36967/21542>>. Acesso em: 17 fev. 2020. <https://doi.org/10.22409/c-legenda.v0i31.26315>.

MELLO, Carla Cristiane. *Vozes do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais*. 2015. 178 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC: 2015.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1499/2754>>. Acesso em: 28 fev. 2020.

MUNDIM, Pedro Santos. *Das rodas de fumo à esfera pública: o discurso da legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp*. 2004. 158 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG: 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

_____. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica: 2005.

_____. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Programa de História Social da UFRJ, 1998.

_____. *Seguindo a Canção: engajamento político e industrial cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

NASCIMENTO, Mayk Andreele do. *O mundo do rap: Entre as ruas e os holofotes da indústria cultural*. 2014. 169 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB: 2014.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Música e Política: Percepções da vida social brasileira no Rap*. 2011. 177 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2011.

_____. *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*. 2016. 325 fls. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2016.

PASSOLD, Gabriel. *Samplers, Videoclipes e Letras: um debate sobre possibilidades de abordagem com músicas de rap na universidade*. 2016. 129 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2017.

PEDRO, Thomaz Marcondes Garcia. *Funk brasileiro: música, comunicação e cultura*. 139 fls. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC. São Paulo/SP. 2015.

PERROTT, Lisa; ROGERS, Holly; VERNALLIS, Carol. *Beyoncé's Lemonade: She Dreams in Both Worlds*. Film International. Artigo. 2 jun. 2016. Disponível em: <http://filmint.nu/?p=18413>. Acesso em: 15 fev. 2021.

PINTO, José Paulo Guedes. *No Ritmo do capital: indústria fonográfica e subsunção do trabalho criativo antes e depois do MP3*. 2011. 185 fls. Tese (Doutorado em Economia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: 2011.

RIGHI, Volnei José. *RAP: Ritmo e Poesia*. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515 fls. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) - Universidade de Brasília. Brasília, DF: 2011.

SALAZAR, Leonardo Santos. *Música Ltda: o negócio da música para empreendedores (inclui um Plano de Negócio para uma banda)* – Recife: Sebrae-PE, 2015.

SANTOS, Christiano Rangel dos. *Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo*. 164 fls. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 2010.

SANTOS, Bianca Rodrigues dos. *Videoclipe: a Canção para os olhos*. 107 fls. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, SP, 2009.

SANTOS. Airton Ricardo Tomazzoni dos. *Lições de dança no baile da pós-modernidade – corpos (des)governados na mídia*. 264 fls. 2009. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2009.

SOLEDADE, Alisson Cruz. “*Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador*”: a atuação intelectual dos rappers do facção central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995-2001). 174 fls. 2017. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, CE, 2017.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* – São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. 302 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2012.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife, PE. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/38557400/Videoclipe_O_elogio_da_desarmonia. Acesso em: 15 fev. 2021.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. Ebook. Não paginado. São Paulo: Claroenigma, 2015.

TREVISAN, Michelle Kapp. *A era MTV: Análise da estética de videoclipe (1984-2009)*. 265 fls. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS: 2011.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

c. Referências de apoio

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

_____. *Retórica*. Lisboa, PT: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento* – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DOWNLOADED. Documentário. Direção: Alex Winter. Produção: Matt Wilson. VH1 Rock Docs, In Cahoots Media and Trouper Productions. 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007b.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2007a.

C., Toni. *Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage – São Paulo: LiteraRUA, 2013.*

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira – Rio de Janeiro: Record, 2008.*

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Ética, sexualidade, política (Ditos e Escritos V)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *O que é a crítica: Crítica e Aufklärung. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*. Bulletin de la Société française de philosophie, Vol. 82, nº 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução: Gabriela Lafetá Borges; Revisão de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: < <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

_____. *Outros Espaços (conferência)*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Relações de Força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HAWKING, Stephen W. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, Volume III – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.*

_____. *Filosofia da história – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.*

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Bauru, SP: EDIPRO, 2003.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. São Paulo, SP: Discurso Editorial. Barcarolla, 2009.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo* – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Gaia ciência* – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PLATÃO. *A república: [ou sobre a justiça, diálogo político]*. São Paulo : Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, FR: Éditions Galilée, 2011b.

_____. *A comunidade estética*. Revista Poiésis, Niterói, n. 17: 169-187, jul. 2011. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>. Acesso em 02 mar. 2020. 2011a.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013b.

_____. *A noite dos proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005.

_____. *Figures de l'histoire*. Presses Universitaires de France, Paris, France, 2012e.

_____. *In What Time Do We Live?* Política Cômun, open access journal. Hosted by Michigan Publishing, a division of the University of Michigan Library. Vol. 4. 2013c. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0004.001/--in-what-time-do-we-live?rgn=main;view=fulltext>> Acesso em: 13 abr. 2020. 2013c. <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0004.001>.

_____. *Jacques Rancière and Indisciplinarity*. Art & Research, Glasgow, vol. 2, n.1, 1-10, Summer 2008. Disponível em: < <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

_____. *La méthode de l'égalité*. Bayard Éditions, 2012b.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012d.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

_____. *Os nomes da História: Ensaio de Poética do Saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

VERNALLIS, Carol. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. New York: Colombia University Press, 2004.

_____. *Unruly media: YouTube, music video, and the new digital cinema*. New York, NY, US: Oxford University Press, 2013.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199766994.001.0001>.

_____. *Beyoncé's Overwhelming Opus; or, the Past and Future of Music Video*. Film Criticism, Vol. 41, Issue 1, February 2017. Online publication, Michigan Publishing. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.105?view=text;rgn=main#top>. Acesso em: 22 out. 2020. <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.105>.

VOIGT, André Fabiano. *A estética em Jacques Rancière: a questão da mimesis*. Revista Tempos Históricos, Vol. 19, 1º Sem. 2015, p. 187-207. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/10865/8832>> Acesso em: 04 mar. 2020.

_____. *Jacques Rancière e a história: palavras, regimes, cenas [recurso eletrônico]* – Uberlândia/MG: Edição do autor, 2019.

_____. *Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes*. Urdimento (UDESC), Florianópolis, v. 2, p. 63-82, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/6137/4246>>. Acesso em 25 fev. 2020. <https://doi.org/10.5965/1414573102232014063>.

_____. *O conceito de “cena” na obra de Jacques Rancière: a prática do “método da igualdade”*. Kriterion. Revista de Filosofia (UFMG), Belo Horizonte, n. 142, p. 23-41, abr. 2019. Disponível em:

<<https://www.kriterion.fafich.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/425/112>>. Acesso em: 23 ago. 2019. <https://doi.org/10.1590/0100-512x2019n14202afv>.

_____. *Qual a importância de uma época?* Anacronismo e história. Anos 90, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 23-44, dez. 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/74086/47161>>. Acesso em 05 mar. 2020. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.74086>.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 2000.

d. Homepages

BBC News Brasil. *Aluno de Harvard faz álbum de rap como trabalho final – e se forma com louvor*, 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-40047364>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

CARAMANTE, André. *Álbum póstumo do ‘Maestro do Canção’, o lendário rapper da zona sul*. Selo Instituto. [s.d]. Disponível em: <http://www.seloinstituto.com.br/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

CAPES. *Catálogo de Teses e Dissertações*. 2016. Painel de informações quantitativas (teses e dissertações). Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

CATRACA LIVRE. *Elza Soares aborda a questão da violência doméstica em novo single*. 2016. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/criatividade/elza-soares-aborda-questao-da-violencia-domestica-em-novo-single-ouca/>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

CLAUDIA. *Figurino de Anitta é um dos pontos altos do clipe de Me Gusta*. 2020. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/moda/figurino-anitta-me-gusta/>. Acesso em: 05 jan. 2021.

FORBES. *YouTube Is The Most Popular Site For On-Demand Music Streaming*, by Hugh McIntyre. 2017. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/09/27/the-numbers-prove-it-the-world-is-listening-to-the-music-it-loves-on-youtube/#325d794c1614>>. Acesso em 22 out. 2020.

HELENABADARI. *Página no Instagram*. Instagram do Facebook. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/helenabadari/?hl=pt-br>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

IBGE. *PNAD continua TIC 2017: internet chega a três em cada quatro domicílios do país*. Agência de Notícias IBGE, 2018. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/23445-pnad-continua-tic-2017-internet-chega-a-tres-em-cada-quatro-domicilios-do-pais>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

MELHORAMENTOS. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Verbete: tecnologia. 2020. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tecnologia/>>. Acesso em 21 ago. 2020.

NOIZE MEDIA. *10 momentos que provam que o 1º VMB foi surreal*. 2015. Disponível em: <https://noize.com.br/lista-10-momentos-do-primeiro-vmb-mtv-1995/#1>. Acesso em: 13 nov. 2020.

OCB BRASIL. *Sobre nós*. Disponível em: <https://www.ocbshop.com.br/sobre-nos>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ROLLINGSTONE. *Assim Tocam os Tambores de Marcelo D2*, 2020, notícia. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/assim-tocam-os-tambores-de-marcelo-d2/>. Acesso em: 13 fev. 2021.

SWARTZ, Aaron. *The Fruits of mass collaboration*, 2006. *Webblog*. Disponível em: <http://www.aaronsw.com/weblog/masscollab>. Acesso em 09 fev. 2020.

THEGUARDIAN. *Youtube tens first choice music*. Sean Michaels. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2012/aug/16/youtube-teens-first-choice-music>>. Acesso em 22 out. 2020.

WIKIPÉDIA, *A enciclopédia livre*. Artigo: Anitta. 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Anitta>>. Acesso em 26 ago. 2020.

_____. Artigo: *Google*. 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Google>>. Acesso em 26 jun. 2020.

_____. Artigo: *Is That For Me*. 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Is_That_for_Me. Acesso em 13 nov. 2020.

_____. Artigo: *Laboratório Fantasma*, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Laborat%C3%B3rio_Fantasma>. Acesso em 27 ago. 2020.

_____. Artigo: *Netflix*, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Netflix>>. Acesso em 26 ago. 2020.

_____. Artigo: *One More Light*. 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/One_More_Light>. Acesso em: 25 ago. 2020.

_____. Artigo: *Rock and roll*, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_and_roll>. Acesso em: 27 ago. 2020.

_____. Artigo: *Sabotage (cantor)*, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabotage_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sabotage_(cantor))>. Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. Artigo: *Sony Music*, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sony_Music>. Acesso em: 27 ago. 2020.

_____. Artigo: *Streaming*. 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Streaming>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. Artigo: Tidal (serviço). 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tidal_\(servi%C3%A7o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tidal_(servi%C3%A7o))>. Acesso em: 23 fev. 2021.

_____. Artigo: *Twerk*, 2019. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Twerk>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

_____. Artigo: *Zé do Carço*. 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_do_Car%C3%A7o>. Acesso em: 25 ago. 2020.