



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Mestrado em Estudo de Linguagens

Caroline Diamante Pinheiro

APROPRIAÇÕES DO VIDEOCLÍPE NA AMÉRICA LATINA:
Como a resistência política e as questões estéticas perpassam os videoclipes Na Pele, Soy
Yo e Deathless

Belo Horizonte (MG)
2020

Caroline Diamante Pinheiro

**APROPRIAÇÕES DO VIDEOCLÍPE NA AMÉRICA LATINA:
Como a resistência política e as questões estéticas perpassam os videoclipes Na Pele, Soy
Yo e Deathless**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Linha IV- Edição, Linguagem e Tecnologia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mírian Sousa Alves

**Belo Horizonte (MG)
2020**

Pinheiro, Caroline Diamante.
P654a Apropriações do videoclipe na América Latina : como a
resistência política e as questões estéticas perpassam os
videoclipes Na pele, Soy yo e Deathless / Caroline Diamante
Pinheiro. – 2020.
111 f. : il.
Orientadora: Mírian Sousa Alves

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
Bibliografia.

1. Videoclipe - América Latina - Produção e direção. 2. Corpos
femininos. 3. Comunicação de massa e linguagem - Canções e
música. I. Alves, Mírian Sousa. II. Título.

CDD: 305.42098

Caroline Diamante Pinheiro

**APROPRIAÇÕES DO VIDEOCLÍPE NA AMÉRICA LATINA:
Como a resistência política e as questões estéticas perpassam os videoclipes Na Pele, Soy
Yo e Deathless**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 27 de fevereiro de 2020, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Professora Doutora Mírian Sousa Alves - CEFET/MG- Orientadora

Professora Doutora Maria do Rosário Alves Pereira- CEFET-MG

Professor Doutor Luiz Carlos Gonçalves Lopes - CEFET-MG

Professor Doutor Roniere Silva Menezes - CEFET-MG

Dedico esta dissertação à minha filha Luana por me fazer descobrir uma mulher que eu não sabia existir dentro de mim. À minha mãe, Claudete, e ao meu pai, Amilton, por todo amor, compreensão e apoio nos momentos críticos. Ao meu marido, Pedro, pelo incentivo para ingressar no mestrado e apoio para concluí-lo. Dedico, ainda, aos meus irmãos Victor, Claudette e Hamilton pelos anos de aprendizado e cumplicidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Mírian Sousa Alves por acreditar em mim nos momentos mais difíceis, pela compreensão e paciência durante todo meu processo no mestrado, agindo sempre com empatia, mas sem deixar de ser atenta à orientação.

Agradeço à Professora Doutora Cláudia Cristina Maia e ao Professor Doutor Luiz Carlos Gonçalves Lopes pelo carinho em receber o meu trabalho durante a qualificação e pelas preciosas contribuições.

Agradeço à Professora Doutora Maria do Rosário Alves Pereira, ao Professor Doutor Roniere Silva Menezes e, novamente, ao professor doutor Luiz Carlos Gonçalves Lopes por prontamente aceitarem o convite para participar da minha Banca.

Agradeço, ainda, às professoras e professores do CEFET-MG aos quais tive a oportunidade de ser aluna em suas disciplinas. Todas (os), sem exceção, me fizeram evoluir tanto como acadêmica, quanto pessoalmente.

Agradeço a todas as amigas e amigos que fiz no CEFET-MG e que tive a oportunidade de compartilhar experiências, sejam elas alegres ou tensas.

Agradeço à diretoria e equipe pedagógica do CEFET-MG, bem como a todas (os) funcionárias (os) efetivas (os) ou terceirizadas (os) que fazem da instituição um local tão acolhedor. Em especial ao Bernardo Falcão e ao Jhonatan Vieira, da secretária do Posling, que sempre foram solícitos.

Agradeço à minha filha por me fazer sentir tão especial e ao meu marido pelo apoio. Agradeço, ainda, à minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos por estarem ao meu lado.

Nesta trajetória desses anos de estudos, várias pessoas contribuíram de alguma forma com este trabalho. A todas (os) com quem dialoguei e troquei informações, o meu muito obrigada.

“Que nada nos limite, que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância, já que viver é ser livre.”

Simone de Beauvoir

“A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos.”

Mary Del Priore

RESUMO

O videoclipe tem extrapolado sua função de marketing musical e vem sendo utilizado por artistas e bandas como um espaço de circulação de discursos das minorias, além de ser percebido como um ambiente propício para experimentações estéticas. Tendo essas compreensões acerca do videoclipe, é que este estudo verifica como as questões político-sociais e de gênero podem ser percebidas nos videoclipes *Soy Yo*, da banda Bomba Estéreo (Colômbia), *Na Pele*, das cantoras Elza Soares e Pitty (Brasil) e *Deathless* da dupla Ibeyi (Franco-cubana). As três obras possuem como pontos de convergência o fato de utilizarem mulheres como protagonistas, de possuírem cantoras/integrantes de origem latino-americana e de transformarem experiências privadas ou coletivas em linguagem videoclíptica, além dos três clipes terem suas estreias em uma mesma época (entre 2016 e 2017).

Palavras-chave: videoclipe na América Latina, corpos femininos, linguagem digital na contemporaneidade.

ABSTRACT

The video clip has extrapolated its music marketing function and has been used by artists and bands as a space for the circulation of minority discourses, in addition to being perceived as an environment conducive to aesthetic experimentation. Having these understandings about the video clip, this study verifies how social-political and gender issues can be perceived in the video clips *Soy Yo*, from the band Bomba Estéreo (Colombia), *Na Pele*, from the singers Elza Soares and Pitty (Brazil) and *Deathless* of the Ibeyi (Franco-Cuban) duo. The three works have as points of convergence the fact that they use women as protagonists, that they have singers / members of Latin American origin and that they transform private or collective experiences into a video clip language, in addition to the three clips having debuted in the same time (between 2016 and 2017).

Keywords: video clip in Latin America, feminine bodies, contemporary digital language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - MV Bill no videoclipe <i>Soldados do Morro</i>	29
Figura 2 - Elza Soares e Pitty nas imagens do videoclipe <i>Na Pele</i> , gravadas em estúdio.....	30
Figura 3 - Cenas de arquivos que fazem parte do videoclipe <i>Na Pele</i>	30
Figura 4 - Cenas do videoclipe <i>Mulher do fim do mundo</i>	37
Figura 5 - Elza Soares nas Cenas do videoclipe <i>Comportamento Geral</i>	38
Figura 6 -Cenas do videoclipe <i>Lalá</i>	38
Figura 7- Cena do videoclipe <i>Menina Pretinha</i>	39
Figura 8- Cena do videoclipe <i>Vai malandra</i>	40
Figura 9- Cena do videoclipe <i>Triste Louca ou má</i>	40
Figura 10 - Imagens de arquivo de Elza Soares presentes no videoclipe <i>Na Pele</i>	41
Figura 11- Imagens de <i>Na Pele</i> gravadas em estúdio.....	41
Figura 12 - Efeito aplicado na imagem de estúdio que se aproxima à consistência maleável da água.....	44
Figura 13-A cor azul (da água) é uma das predominantes no tratamento de cor.	44
Figura 14 - Pitty e Elza Soares aparecem no videoclipe como intérpretes da música <i>Na Pele</i> ,	44
Figura 15 - A face fechada de Elza Soares é constante nas imagens de estúdio.....	46
Figura 16 - Imagens de arquivo de Elza Soares utilizadas no videoclipe <i>Na Pele</i>	48
Figura 17-Cena do videoclipe <i>Cosita seria</i> com Andrea Echeverri (à direita) pelas ruas de Bogotá.....	64
Figura 18 - Cena do videoclipe <i>Antipatriarca</i> , de Ana Tijoux.....	65
Figura 19- Cena do videoclipe <i>Pal Nort</i>	65
Figura 20-Cena do videoclipe <i>De donde Vengo Yo</i>	66
Figura 21-Cena do videoclipe <i>Oro</i>	66
Figura 22- Cena em que a protagonista de <i>Soy Yo</i> toca a flauta para as duas meninas.....	68
Figura 23- As meninas encostadas na grade se vestem de maneira parecida, com estampas de animais, arcos no cabelo e possuem cabelos ondulados.....	68
Figura 24 - Momento em que a garota pega a bola de basquete dos rapazes que jogavam na quadra.	71
Figura 25- A garota latina dança em frente aos rapazes que dançavam na calçada.	72
Figura 26- Momento em que a garota latina empurra um dos garotos na quadra de basquete para pegar a bola dele	78
Figura 27- Cena do videoclipe <i>Deathless</i>	84
Figura 28- Cena do videoclipe <i>Deathless</i>	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I- NA PELE: MEMÓRIAS E TESTEMUNHO DE ELZA SOARES	15
1 SOBRE O VIDEOCLÍPE	15
1.1 VIDEOCLÍPE: UMA POTÊNCIA EXPERIMENTAL.....	15
1.2 VIDEOCLÍPE COMO IMAGEM MENOR	18
2 NA PELE DE ELZA	21
3 VIDEOCLÍPE: HÁ FRONTEIRAS ENTRE O COMERCIAL E O ARTÍSTICO? 23	
4 POLÍTICO NO VIDEOCLÍPE	28
4.1 FEMINISMO NO BRASIL.....	31
4.2 A VOZ FEMININA NOS VIDEOCLÍPES.....	35
5 ENTRE IMAGENS DE ARQUIVO E ESTÚDIO	41
5.1 SONORO E PLÁSTICO	42
5.2 MONTAGEM.....	43
5.3 EXPERIÊNCIA.....	45
5.4 TODAS AS ELZAS	48
5.5 DESEJO.....	49
CAPÍTULO 2- SOY YO: DESOBEDECER É RESISTIR	51
1 NO TE PREOCUPES SI NO TE APRUEBAN	51
1.1 SOY YO FENDENDO MÔNADA	51
1.2 BOMBA ESTÉREO.....	54
1.2.1 Letra de <i>Soy Yo</i>	55
2 LATINAS: VIOLÊNCIA, MIGRAÇÃO E ESTEREÓTIPOS	55
2.1 REPRESENTAÇÃO DAS LATINAS NO AUDIOVISUAL.....	57
2.1.1 Cinema	57
2.1.2 Seriados	58
2.1.3 Videoclipes.....	59
3 ANÁLISE SOY YO	66
3.1 MÁQUINA DE GUERRA EM <i>SOY YO</i>	66
3.2 FENDER A MÔNADA.....	68
3.3 NEW YORK CITY COMO RIZOMA.....	72
3.4 DESOBEDECER	73
3.5 REFLEXÕES A PARTIR DE BRIGITTE BARDOT	79

CAPÍTULO 3 - <i>DEATHLESS</i>: LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA E ESCRITA	81
PARTE I- REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA	82
1 FORA DE SI: ESCRITA COMO RESÍDUO	82
1.1 RESÍDUOS DA ABORDAGEM POLICIAL	85
1.2 A SOBREVIVÊNCIA E OS LAMPEJOS	88
1.3 <i>DEATHLESS</i> COMO REMEMORAÇÃO	91
PARTE II- LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA X LINGUAGEM VIDEOCLÍPTICA	96
CONCLUSÃO	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXOS	110

INTRODUÇÃO

O videoclipe tem extrapolado sua função de *marketing* musical e vem sendo percebido como um ambiente propício para experimentações estéticas, se afastando da linguagem cinematográfica e se abrindo para as possibilidades que o vídeo, como um meio digital, pode proporcionar. Porém, independente da aproximação com o cinema ou com o vídeo, artistas e bandas têm utilizado o videoclipe como um espaço de circulação de discursos das minorias. Um uso que somado ao alcance massivo do videoclipe na *internet*, merece atenção considerável. *Soy Yo* um dos videoclipes selecionados para o *corpus* desta dissertação, por exemplo, teve 86.951.398 visualizações, desde que foi lançado em 2016. O videoclipe gerou *hashtag* com o nome do videoclipe e comentários.

Sendo assim, esta dissertação visa analisar a forma que os videoclipes *Na Pele* das cantoras Elza Soares e Pitty (Brasil); *Deathless* do duo Ibeyi (Franco-cubano) e *Soy Yo* da banda Bomba Estéreo (Colômbia) se apropriam da ferramenta do videoclipe como meio de dar atenção às questões estéticas, político-sociais e de gênero. Isso, independente se suas linguagens conversam mais com o vídeo ou o com o cinema. Nesse sentido, intencionalmente, os três videoclipes selecionados se diferem. *Na Pele*, por exemplo, é mais documental. Possui arquivos de fotos e vídeos pessoais de Elza Soares em seu processo. Já *Soy Yo* é mais narrativo, com personagens e representação espaço-temporal que o aproxima da linguagem cinematográfica. Por fim, *Deathless* se apropria mais das possibilidades digitais e as explora com maior intensidade do que os outros dois clipes.

Os três videoclipes são de bandas/ cantoras latino-americanas ou com ascendência latina (Ibeyi), o que os iguala em alguns debates comuns, como a questão de gênero, por exemplo, uma vez que a América Latina é uma região desfavorável para as mulheres pelo alto nível de violência, segundo a ONU Mulheres.

Uma das formas que os clipes tratam questões de gênero é dando destaque ao protagonismo feminino. O modo como as latinas são representadas no audiovisual como subalternas, com

poucos papéis de destaque pode refletir essa visão de alguns países de fora da América Latina. Por isso, o protagonismo das mulheres nos três clipes é um dos pontos, que por si só, demonstra uma maneira diferenciada de se apropriar do audiovisual e de valorização feminina.

O comportamento das protagonistas, também é um diferencial, uma vez que é ousado, cheio de atitude e de quebra de clichês, como podemos verificar em *Soy Yo*. São, na linguagem de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, máquinas de guerra, que fendem mônadas com a coragem de agir. Mesmo em vídeos como em *Na Pele*, na qual Elza Soares e Pitty aparecem cantando, as expressões e a postura das cantoras, juntamente com a canção, demonstram atitude e inferem um posicionamento. Em *Deathless* não se pode falar exatamente em comportamento, mas, de qualquer modo, são corpos femininos performados e politizados. Deste modo, em todos os três videoclipes os corpos e suas manifestações trazem à tona a ideia de resistência.

Questões como racismo, migração, *bullying* na infância, entre outras, também se fazem presente nos videoclipes. Bandeiras, essas, que são frutos de experiências privadas das cantoras/ bandas ou observadas no coletivo e transformadas em linguagem videoclíptica. Sendo assim, conceitos como testemunho, memória e arquivamento, de Paul Ricœur, Jeanne Marie Gagnebin e Philippe Artières, respectivamente, são contribuições necessárias para entendermos as potências dessas experiências.

No geral, o que se percebeu foi que, ao fazerem essas abordagens político-sociais, os clipes podem proporcionar identificação ou gerar uma possibilidade de mudança de ponto de vista, assim como acontece com a linguagem. Desta forma, o conceito da estética do fora de si, pensadora Ana Kiffer, foi necessário nessa abordagem.

Para analisar como nos videoclipes selecionados perpassam questões político-sociais de gênero, e estéticas, seja diretamente ou de modo implícito, buscou-se investigar quais os traços mais marcantes dessa configuração estética em cada videoclipe, além de compreender qual o impacto que as experiências coletivas e pessoais das cantoras causam no formato do videoclipe. Os três capítulos dessa dissertação foram estruturados pensando nesses aspectos, além de refletir sobre as possibilidades e potências do videoclipe e sua utilização como forma

de resistência. Também se deu atenção para a linguagem, pensada como possibilidade de projeção interior e percepção do outro, de acordo com o que se sentiu necessidade em abordar em cada videoclipe.

O primeiro capítulo analisado foi *Na Pele*. Com a percepção de Arlindo Machado, fez-se um apanhado da definição do videoclipe e suas tendências, bem como foi explicitada a redefinição do videoclipe como um espaço de experimentações. A escassez de estudos sobre o videoclipe e a forma com a qual ele pode trazer elementos que revelem algo sobre uma época também foi abordada com a ajuda de estudos de Deleuze, Guatarri e Jacques Rancière. Outro olhar para o videoclipe foi relacionado ao caráter comercial e/ou artístico, para em seguida, ser apresentada a contribuição crucial da pesquisadora Ivana Bentes da utilização do videoclipe como discurso político.

Nesse capítulo foi retomada a história do feminismo no Brasil com o intuito de mostrar como a apropriação de meios como o jornalismo e a literatura foram essenciais para a comunicação, o encorajamento e a conscientização das mulheres. O videoclipe é percebido aqui como sugestão de um meio poderoso para tal. A análise de *Na Pele* foi dividida entre imagens de arquivo e de estúdio e foi estudada pelas perspectivas do testemunho, do arquivamento e da memória. A perspectiva do desejo, sob a visão de Deleuze e Guatarri fecha esse capítulo.

Soy Yo foi o segundo capítulo. Nele, são apresentados dados sobre a violência contra a mulher na América Latina e como produções cinematográficas americanas retratam a mulher latina. As contribuições dos estudos da professora María Elena Cepeda foram necessárias no sentido de esclarecer o papel da música colombiana para a diáspora colombiana e como questões de gênero aparecem nesse contexto. A professora destaca a banda de rock colombiana Aterciopelados, que, através de seus videoclipes aborda causas feministas. Nesse sentido, são apresentados exemplos de outras bandas na América Latina que se utilizam do videoclipe com o mesmo fim.

A análise de *Soy Yo* se utiliza de conceitos utilizados por Deleuze e Guatarri, como máquina de guerra, mônada e rizoma. A discussão em torno do desobedecer, a partir do pensamento do filósofo francês Frédéric Gros foi de grande contribuição para este capítulo. Outra abordagem

proposta deu-se a partir do olhar que Simone de Beauvoir lança sobre Brigitte Bardot e como a atitude de Bardot é semelhante à de Sarai, protagonista de *Soy Yo*.

O terceiro capítulo trata de *Deathless*. Ele foi dividido em duas partes. A primeira reflete sobre a noção da escrita como resíduo, rememoração e resistência, com base nos pensamentos de Ana Kiffer, Jeanne Marie Gagnebin e Georges Didi-Huberman. Nesta parte, foi utilizada a contribuição de Jacques Rancière a cerca do leitor emancipado. Ao mesmo tempo em que se refletiu sobre esses conceitos, eles foram aplicados na análise de *Deathless*.

Na segunda parte do capítulo, deu-se ênfase à linguagem do videoclipe, evidenciando as diferenças entre a linguagem digital e a do cinema, com Arlindo Machado e Philippe Dubois. Com a ciência destas peculiaridades, pode-se perceber a influência das linguagens nos três videoclipes *corpus* desta dissertação.

CAPÍTULO I- NA PELE: MEMÓRIAS E TESTEMUNHO DE ELZA SOARES

1 SOBRE O VIDEOCLÍPE

1.1 VIDEOCLÍPE: UMA POTÊNCIA EXPERIMENTAL

O videoclipe é o meio pelo qual artistas e bandas divulgam seu trabalho para um público massivo. Apesar do viés comercial, ele não deixa de ser, em algumas vezes, um lugar de experimentação e de atitudes transgressoras no plano da intervenção audiovisual. É o resultado da junção de duas artes: cinema e música. Diretores de cinema já dirigiram videoclipes, como Spike Jonze, que dirigiu os filmes *Quero ser John Malkovich* (1999), *Adaptação*, de (2002) e *Onde Vivem os Monstros* (2009) e videoclipes das bandas Beastie Boys, Björk, Arcade Fire, LCD Soundsystem, Weezer e Fatboy Slim.

Outra utilização do videoclipe tem sido feita por instituições com o intuito de comunicar algo de maneira mais leve com a sociedade, como foi o caso do clipe da canção *A música que todos deveriam saber a letra*, lançada em dezembro de 2018 pelo Conselho Nacional do Ministério Público (CNMP), com o apoio da União Europeia para celebração os 70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. A letra traz uma versão musicada dos 30 artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos e foi gravada pela *rapper* Karol Conka, com participação especial de Daniela Mercury.

Pesquisadores como Arlindo Machado, há décadas, fazem estudos ligados à linguagem audiovisual. Machado (2000) chama atenção para o videoclipe ao posicionar o formato como um “um dos raros espaços decididamente abertos às mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade ou novas consequências a atitudes experimentais inauguradas com o cinema de vanguarda dos anos 20, o cinema experimental dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70.” (MACHADO, 2000, p. 173).

A definição utilizada por Machado (2000) para o videoclipe é a de “um formato enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparados com os de um filme ou de um programa de televisão, e com um amplo potencial de distribuição.” (MACHADO, 2000, p. 173). No entanto, o autor reconhece que, graças ao videoclipe,

aparatos tecnológicos e financeiros consideráveis são alocados para os trabalhos experimentais, uma vez que, até pouco tempo atrás, os custos eram arcados pelos próprios realizadores. Machado ainda destaca que “graças ao papel catalisador da música *pop*, ao que o videoclipe encontra-se estruturalmente associado, esta talvez seja a primeira vez que certas atitudes transgressivas no plano da invenção audiovisual encontram finalmente um público de massa”. (MACHADO, 2000, p.174).

Em 1995, Machado já discursava sobre a poética do videoclipe. Foi naquela época que o pesquisador percebeu que esse formato já se libertara do modelo narrativo em função da linguagem digital, linguagem essa que permitiu a manipulação das imagens e a articulação dos elementos do vídeo dentro do próprio quadro.¹ Ao assistirem a clipes famosos como *Thiller*², interpretado por *Michael Jackson* e dirigido por *John Landis*, muitos espectadores pensam que o videoclipe tem uma estrutura narrativa. Esse videoclipe foge inteiramente à regra, pois além da duração demasiadamente longa, são inseridos trechos de diálogos sem música. O videoclipe dispensa o “suporte narrativo e o seu público já está preparado para aceitar imagens sem nenhum significado imediato, sem qualquer denotação direta, sem referência alguma no sentido fotográfico do termo, desde que o seu movimento seja harmônico com o da música.” (MACHADO, 1995, p.170).

Machado vem aprimorando seu estudo sobre o audiovisual e trazendo inúmeras contribuições para essa área. O autor listou tendências estilísticas e conceituais que contribuem para a redefinição do videoclipe como um espaço de experimentações, em contraposição à tarefa de ser apenas peça promocional produzida por estratégia de *marketing* para a venda de discos. A primeira delas seria a superação e substituição da imagem glamourosa dos astros e bandas da música *pop* por um tratamento mais livre da iconografia. Sendo assim, cada vez mais os clipes minimizam a presença física dos intérpretes na cena em detrimento de uma maior liberdade de um manejo plástico. A prática, segundo Machado, permite uma autonomia que possibilita a prática de exercícios audiovisuais mais ousados.

¹ MACHADO, Arlindo. Uma poética, o videoclipe. In: A arte do vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1995

² O videoclipe pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjJTMaA>

Outra tendência observada por Machado é o uso da animação no lugar das imagens naturalistas captadas pelas câmeras. A utilização da animação, em geral, se dá para a obtenção de resultados de inspiração abstrata ou surrealista (animação de objetos, animação de massa de moldar, animação de grafismo gerados em computador, etc.).

O abandono das regras do “bem fazer” herdadas da publicidade e do cinema comercial é outra tendência ressaltada por Machado. As imagens videoclípticas tendem a apresentar ao primitivismo:

Nada daquele controle de qualidade que poderia imprimir ao produto a chancela de um acabamento industrial. Em algum lugar da competência profissional ou da mera demonstração de um bom aprendizado das regras e truques do feudo audiovisual, agora presenciamos o retorno a um primitivismo deliberado, à imagem “suja”, mal iluminada, mal ajustada, mal focada e granulada, o corte na rebarba, a câmera sem estabilidade e sacudida por verdadeiros terremotos, todas as regras mandadas para o vinagre e todo o visível reduzido a manchas disformes, deselegantes, gritantes, inquietante. (MACHADO, 2000, p.177).

Apesar de clipes que seguem essa tendência serem feitos para parecerem *home videos* ou *home movies*, praticados por iniciantes, Machado adverte que essa primeira impressão engana e que muitas vezes “esses resultados aparentemente desarticulados são obtidos à custa de muito cálculo, sofisticado processamento técnico e, acima de tudo, sensibilidade para perceber um enorme potencial poético naquilo que a rotina produtiva considera erro, defeito, imperfeição ou amadorismos”. (MACHADO, 2000, ps. 177 e 188).

Para Machado, a razão mais forte que levou realizadores, produtores e bandas a romperem com os modelos narrativos e figurativos dos primeiros videoclipes foi o fato da mudança do modo de visualização do meio. Em seus primórdios, o videoclipe se firmou na TV como principal meio para ser divulgado, conferindo ao espectador, dessa forma, uma atitude passiva diante das imagens da televisão. Aos poucos, a disseminação videoclíptica conheceu diferentes aparatos e ambientes, como no interior de *shoppings centers* e performances ao vivo em *raves*. Foi nas *raves* que Machado observou a explosão do formato, já que são locais que “o público frequenta para dançar, deste modo, não fazem sentido imagens que exigem acompanhamento, contemplação, atenção fixa na tela.” (MACHADO, 2000, P.179).

Outra tendência do videoclipe destacada por Machado é a descontinuidade, seja na passagem de um plano a outro, ou na combinação imagem-som. Em relação à passagem de plano, o

autor afirma que “são unidades mais ou menos independentes, nas quais as ideias tradicionais de sucessão e linearidade já não são mais determinantes, substituídas que foram por conceitos mais flutuantes, como os de fragmento e dispersão” (MACHADO, 2000, p.180). Machado ainda alega que não existe razão para a obediência da continuidade no videoclipe porque poucos clipes são narrativos, nos sentidos literários e cinematográficos.

No tocante à descontinuidade imagem-som, Machado esclarece que o clipe passou a ser concebido com certa liberdade em relação à música, havendo casos em que a peça musical é modificada para adaptar-se à concepção fílmica. Nesse sentido, ele observou que nem sempre a duração da música coincide com a do videoclipe, há trechos silenciosos no meio do clipe, há admissão de acréscimos de ruídos, vozes, ambientação sonora e até mesmo de outras músicas.

Entre os videoclipes propostos para análise nesta dissertação, estão: *Na Pele*, *Soy Yo* e *Deathless*, em que podemos identificar algumas das tendências referidas por Machado. *Deathless*, por exemplo, não possui uma estrutura narrativa evidente como em *Soy Yo*, prezando pela manipulação das imagens digitais. Em contrapartida, em *Soy Yo* não há aparição das cantoras/ banda, ao contrário de *Na Pele* e *Deathless*. No entanto, a aparição das cantoras nesses clipes se dá de uma maneira diferente da função de apenas cantar. Em *Na Pele*, Elza Soares aparece como personagem das imagens de arquivo do videoclipe, e em *Deathless*, as cantoras cubanas são parte do vídeo digital.

Dessa forma, reconhecendo o videoclipe como um espaço de experimentações e pela sua facilidade em conversar com um público massivo, mas, sobretudo, dando ênfase à sua potência política, como veremos mais adiante neste capítulo, é que se pretende discursar sobre os videoclipes *Na Pele*, *Soy Yo* e *Deathless* nesta dissertação.

1.2 VIDEOCLIFE COMO IMAGEM MENOR

Embora o videoclipe apresente uma potencialidade criativa experimental e uma linguagem cada vez mais única, são escassos os estudos sobre esse meio no ambiente acadêmico. Dessa forma, esta dissertação busca contribuir para ampliar as pesquisas sobre esse poderoso

instrumento, que, como veremos ao longo do texto, também é um meio que permite às minorias serem representadas politicamente e terem visibilidade massiva.

O conceito de Gilles Deleuze e Félix Guatarri de literatura menor refere-se não a “uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE E GUATARRI, 1977, p.25). Essa seria uma forma de olhar para os videoclipes selecionados para este estudo (*Na Pele, Soy Yo e Deathless*), já que tratam de mulheres, latino-americanas, periféricas, ou seja, minorias. Nesses videoclipes, a linguagem audiovisual dá voz e visibilidade às mulheres, além de denunciar as injúrias consequentes do patriarcalismo, do racismo, entre outros problemas sociais e empoderar a imagem feminina. Nesse sentido, não é a voz de uma mulher, de uma cantora ou de uma banda que ecoa, mas as vozes de várias mulheres. Nas palavras de Deleuze e Guatarri, “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação” (DELEUZE E GUATARRI, 1977, p. 28).

Deleuze e Guatarri (1977) explicam que nas grandes literaturas o caso individual, seja familiar, conjugal, entre outros, tende a ir ao encontro de outros casos individuais, servindo o meio social como ambiente de fundo. Já na literatura menor, é o contrário. Tudo é político. O caso individual é ampliado na medida em que outra história se agita nele: “é nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro.” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 26).

Extraindo as características da Literatura Menor³ e transferindo-as para o videoclipe, o meio pode ser pensado como uma imagem menor, na qual em seu estudo pode-se perceber fragmentos que demonstram o todo do comportamento de uma época. Podemos observar isso tanto em *Na Pele*, como em *Soy Yo* e em *Deathless*. Os três trazem uma mudança de comportamento que não era comumente percebida em outros videoclipes ao retratar mulheres latinas exaltando apenas sexualidade do corpo feminino. Eles posicionam mulheres como

³ Para Gilles Deleuze e Félix Guatarri a conceitualização de uma “literatura menor” não se restringe a produção escrita em uma língua dita “menor”. A menoridade literária ocorre no desarranjo desterritorializante promovido pela construção no uso da língua que uma minoria faz em uma língua maior. Esse caráter desterritorializante lança a língua maior em processo de fuga, desterritorializando seus usos dentro dos ordenamentos discursivos.

protagonistas e as colocam como denunciadoras de suas condições subalternas advindas de uma estrutura social com requisitos patriarcais e racistas. Sendo assim, elas revelam uma mudança de uma ordem política, na qual as mulheres, que antes não tinham muito espaço nesses meios, agora começam a se sentirem confortáveis e encorajadas a usar o videoclipe como forma de discurso político.

Completando o pensamento de que fragmentos podem dizer sobre o todo, Jaques Rancière, em o *Inconsciente Estético*, diz que “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”. (RANCIÈRE, 2014, p.37). Ele dá o exemplo do narrador de *La Maison Du chat qui pelote* que nos leva diante da fachada de uma casa. Nela, as aberturas assimétricas, recortes e saliências caóticos formam um tecido de hieróglifos no qual se pode decifrar a história da casa, da sociedade da qual ela é testemunha e do destino dos personagens que habitam o local.

Um outro exemplo mencionado pelo autor é a do romancista de *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Na obra somos mergulhados em um esgoto em que tudo o que a civilização utiliza e rejeita é posto à tona. Ele designa o poeta como geólogo ou arqueólogo que vê em tudo um significado. Esse novo poeta faz o que fará o cientista de *A interpretação dos sonhos*, ao afirmar que “não existe o insignificante, que os detalhes prosaicos que um pensamento positivista despreza ou remete a uma simples racionalidade fisiológica são os signos em que se cifra uma história.” (RANCIÈRE, 2014, P.37). No entanto, essa hermenêutica possui uma condição paradoxal.

[...] para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado. A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão o sonho ou o ato falho- mas também a mercadoria marxiana-, desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria. (RANCIÈRE, 2014, P. 37 e 38).

Embora não tenha uma importância reconhecida como a literatura, a linguagem videoclipe, – que neste estudo refere-se apenas aos vídeos com um teor político – se adentra na complexidade do mundo social e até do ser humano. E, assim como o escritor considerado geólogo e arqueólogo por Rancière, “recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os

signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história” (RANCIÈRE, 2014, p.38).

Nesse primeiro capítulo, será analisado o videoclipe *Na Pele*. A escolha por ele para compor o *corpus* desta dissertação, juntamente com *Soy Yo* e *Deathless* se deu por três razões. A primeira porque procurou-se trabalhar videoclipes mais recentes e, em uma faixa temporal similar (entre 2016 e 2017), pois ao se escolher um período em comum para fazer as análises, tem-se as mesmas condições históricas e tecnológicas.

Outra razão se dá por ser um videoclipe brasileiro e, dessa forma, latino-americano. Procurou-se nesse trabalho dar visibilidade à América Latina pelo seu alto índice de violência contra a mulher, chegando a ser considerada a região mais letal para elas, como veremos no capítulo dois. Nesse contexto, é possível observar como esses videoclipes respondem a isso. Além disso, pesquisas relacionadas à região em que se encontra o Brasil são necessárias e importantes para criarem vínculos acadêmicos com outros países latino-americanos.

Por fim, a escolha de *Na Pele* se deu pela figura da Elza Soares, sua importância e história com a música brasileira. Em suas obras, principalmente nas mais recentes, a cantora tem se utilizado do videoclipe como meio de enunciado das questões femininas.

2 NA PELE DE ELZA

O videoclipe *Na Pele* foi gravado no dia 29 de abril de 2017, no estúdio carioca Tambor e foi lançado no dia 07 de agosto de 2017. Ele possui 3 minutos e 52 segundos e, até o dia 23 de julho de 2019, alcançou 2.695.855 visualizações na plataforma *YouTube*. *Na Pele* recebeu seis indicações ao *Pop VideoAwards 2018*, sendo o único clipe brasileiro na categoria “Vídeo do ano”. Além disso, o videoclipe venceu o *Women`s Music Event Awards* como clipe do ano, em 2017.

Embora a letra de *Na Pele* tenha sido escrita pela cantora e compositora Pitty, assim que Elza Soares a recebeu se identificou, como conta em entrevista à revista *Rolling Stone Brasil*. “A

música com Pitty é profunda, a letra é muito forte” (...); "Quando recebi *Na Pele*, foi na pele mesmo que senti. Me arrepiei. Identificação total, cara. Quando li o trecho ‘o olhar tentado e atento. Se essas são marcas externas, imagine as de dentro’”.⁴

Pitty compôs a letra durante a produção de seu álbum *Setevidas* (lançado em 2014), mas não integrou a composição à obra.

Mandei uma demo da música para ela (Elza), dizendo que fizesse o que tivesse vontade – gravasse no disco dela, cantasse no show, o que ela quisesse, que a música era dela. E ela sugeriu de gravarmos juntas, o que me deixou imensamente honrada, porque eu sempre tive vontade de fazer alguma coisa com Elza, uma mulher que admiro totalmente pela carreira, postura, vida e energia”⁵

Em 04 de agosto de 2017 (três dias antes do lançamento do videoclipe, a canção *Na Pele* foi lançada na mídia (gravadora *DecKdisc*). A composição aborda sobre as vivências e as bagagens da vida.

Olhe dentro dos meus olhos/ Olhe bem pra minha cara/ Você pensa que eu vivi muito/ Você pensa que eu nem vi nada/
 Olhe bem pra essa curva/ Do meu riso raso e roto/ Veja essa boca muda/
 Disfarçando o desgosto/
 A vida tem sido água/ Fazendo caminhos esguios/ Se abrindo em veios e vales/ Na pele leito de rio/
 Contemple o desenho fundo/ Dessas minhas jovens rugas/ Conquistadas a duras penas/ Entre aventuras e fugas/
 Observe a face turva/ O olhar tentado e atento/ Se essas são marcas externas/ imagine as de dentro/
 A vida tem sido água/ Fazendo caminhos esguios/ Se abrindo em veios e vales/ Na pele leito de rio/

O videoclipe traz as cantoras Pitty e Elza Soares cantando em um cenário simples, com uma cadeira e projeções. Intercalado a essas imagens das cantoras no estúdio, aparecem outras imagens de arquivo de Elza Soares mais jovem, que expõem momentos da vida íntima da cantora (junto ao marido, aos filhos), com momentos públicos da carreira (cantando profissionalmente no Carnaval, por exemplo). Mesmo conhecendo fatos da vida da cantora que são ilustrados no videoclipe – com os filhos e o marido, o jogador de futebol Garrincha – as imagens, ao fazerem parte do videoclipe, são ressignificadas e constroem um sentido

⁴ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica/pitty-lanca-o-clipe-da-musica-na-pele-sua-parceria-com-elza-soares,70001927356>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

⁵ Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-130/sagracao-da-guerreira#imagem0>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

próprio dentro da obra, uma vez que novos elementos estão presentes, como a letra, a melodia, a postura das cantoras no audiovisual e o cenário. Além disso, não podemos esquecer que o videoclipe propõe uma narrativa ficcional.

Tendo isso em vista, não se pode ignorar a trajetória de vida de Elza da Conceição Soares. A cantora foi criada na favela Água Santa, no subúrbio de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Casou-se forçada aos 12 anos e aos 13 já era mãe. Em 1953, mesmo com a resistência do pai e do marido, foi cantar em público pela primeira vez no programa Calouros e Desfile, apresentado por Ary Barroso, na Rádio Tupi, e levou o prêmio ao interpretar o samba Lama. Com menos de 21 anos, ela velou o marido e dois filhos e ainda tinha cinco filhos para criar. Nos anos 1960, Elza Soares teve um caso com o jogador Garrincha, quando ele ainda era casado, e durante muito tempo foi rotulada de “a amante que acabou com o casamento de Garrincha”, chegando a ser ameaçada de morte por causa disso.

Longe dos gramados, Garrincha se entregou ao vício do álcool e passou a agredir Elza Soares, chegando a quebrar seus dentes. O tema violência doméstica está na música da cantora *Maria da Vila Matilde* (2015), que faz parte do álbum “A mulher do Fim do Mundo”. A letra fala de uma mulher que sofre agressões de um homem e pretende denunciá-lo à polícia:

Cadê meu celular?/ Eu vou ligar pro 180 /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: péguix guix guix guix /Eu quero ver / Você pular, você correr/ Na frente dos vizinhos/ Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim / E quando o samango chegar/ Eu mostro o roxo no meu braço/ Entrego teu baralho/ Teu bloco de pule /Teu dado chumbado/ Ponho água no bule/ Passo e ofereço um cafezim/Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim.

Na letra de *Maria da Vila Matilde*, Elza Soares conta a tentativa de uma ligação para a polícia (número de telefone 180) a fim de denunciar as agressões físicas sofridas.

3 VIDEOCLÍPE: HÁ FRONTEIRAS ENTRE O COMERCIAL E O ARTÍSTICO?

O videoclipe é o meio pelo qual artistas e bandas divulgam seu trabalho para um público massivo. Apesar do viés comercial, o formato, por vezes, se abre para experimentações e atitudes transgressoras.

Para Arlindo Machado, a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo, retratando que “as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e é a que melhor exprime sensibilidade e saberes do homem do início do terceiro milênio” (MACHADO, 2007, p. 10). Assim, as formas de expressão artísticas que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento é a definição que Machado dá para Artemídia, ou *media arts*, em inglês. Machado afirma que, assim como as máquinas semióticas foram, em sua maioria, concebidas dentro de uma lógica de produção industrial automatizada, a fotografia, o cinema, o vídeo e o computador também estão inseridos dentro desse mesmo princípio de produtividade e de racionalidade, de modo a permitir uma produtividade em larga escala e atender a uma demanda de tipo industrial.

No entanto, Arlindo Machado reitera que há diferentes maneiras de se lidar com as máquinas semióticas e que a perspectiva artística é a mais desviante de todas por se afastar intensamente “do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa reinvenção dos meios.” (MACHADO, 2007, p.13). Machado dá exemplos dessa reinvenção:

Quando Nam June Paik, com a ajuda de ímãs poderosos, desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão, quando fotógrafos como Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazy modificam o mecanismo do obturador da câmera fotográfica para obter não o congelamento de um instante, mas um fulminante processo de desintegração das figuras resultantes da anotação do tempo no quadro fotográfico; quando William Gibson, em seu romance digital *Agrippa* (1992), coloca na tela um texto que se embaralha e se destrói graças a uma espécie de vírus de computador capaz de detonar os conflitos de memória do aparelho- então não se pode mais, em nenhum desses exemplos, dizer que os artistas estão operando dentro das possibilidades programadas e previsíveis dos meios invocados. Eles estão, na verdade, ultrapassando os limites das máquinas semióticas e reinventando radicalmente os seus programas e as suas finalidades. (MACHADO, 2007, p.13).

A conclusão pela qual Arlindo Machado chega é de que um verdadeiro criador subverte continuamente à função da máquina e do programa que ele utiliza. Em vez de se submeter a ele, maneja-se no sentido contrário de sua produtividade programada:

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho ou cumprir o projeto industrial das máquinas

semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades”. (MACHADO, 2007, p.14).

A perspectiva artística de se trabalhar com as máquinas semióticas, seguindo a lógica de Machado, pode ser aplicada ao videoclipe, uma vez que é um recurso tecnológico (utiliza-se de *softwares* e de outros aparatos em seu processo de produção e finalização e está inserido no meio digital) a serviço do mercado fonográfico. Assim como outros exemplos citados por Machado, artistas por trás da produção de videoclipes podem subverter a lógica industrial e reinventar o modo de se relacionar com o público-alvo.

No videoclipe *Just a Reflektor*, por exemplo, a banda *Arcade Fire* lançou em 2013 para o *single Reflektoo*. O espectador, por meio de cliques na tela, controla as ações do músico e de objetos do cenário⁶, trazendo, assim, uma nova forma de interação com o internauta, por meio das possibilidades do videoclipe dentro do ambiente digital.

No entanto, Thiago Soares propõe evitar a separação artísticos e comerciais. Para o autor, “a contemporaneidade prevê uma maleabilidade conceitual que nos leva a perceber que não podemos (nem devemos) traçar fronteiras/ linhas divisórias marcadas para elementos dotados do dinamismo das esferas de consumo” (SOARES, 2012, p.91). Ele aponta que o meio é massivo e híbrido.

Quando nos remetemos ao videoclipe, estamos tratando de um conjunto de fenômenos de criação nos meios de comunicação de massa angariados na ideia do hibridismo. Como gênero televisivo pós-moderno que é, o videoclipe agrega conceitos que regem a teoria do cinema, abordagens da própria natureza televisiva e ecos da retórica publicitária. (SOARES, 2012, p. 48).

Soares (2012) aborda que o videoclipe massivo é caracterizado pelo consumismo: “aquele em que o nível de produção e difusão é articulado às grandes redes de entretenimento, marco da indústria fonográfica, enfim, um produto que existe porque é consumido”. Soares diz que a produção massiva do videoclipe está dentro da dinâmica do *marketing* das grandes gravadoras, sendo assim, associa a tônica musical e a imagética. Ele considera o videoclipe um meio de criação de um conceito a um determinado artista da música pop. Por isso,

⁶ Disponível em: <<https://www.justareflektor.com/>>. Acesso em: 6 fev. 2020.

considera que, tanto o conceito artístico quanto o comercial estão articulados ao consumo, ou seja, à lógica do capitalismo.

Soares (2012) busca o conceito de simbólico e o de *legi-signo* para pensar o videoclipe. Ao citar Lucia Santaella e WinfriedNöth, ele explica que o símbolo se relaciona com seu objeto através de uma mediação: “a relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.” (SANTAELLA, 2001, p. 63).

Para um melhor entendimento dessa relação entre o símbolo e seu objeto, Soares recorre a Pierce e ao conceito de *legi-signo*.

[...]O *legi-signo* seria uma regra que determinará que [o símbolo] seja interpretado como se referindo a um dado objeto’. Estes conceitos parecem nos fornecer instrumentos para que pensemos que os videoclipes são detentores de uma confluência simbólica, de uma subjetividade oriunda do sistema capitalista que precisa articular elementos existentes no seio da sociedade de consumo – sejam estes elementos de ordem mais ‘artística’ ou mais ‘comercial’. (SOARES, 2012, p.95).

Nesse sentido, Gombrich (2001), em *A história da Arte*, lembra-se de que a definição de Arte é subjetiva, levando-se em consideração espaço e tempo diversos.

Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela moldavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades. Desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo, não existe. Na verdade, Arte com a maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche (GOMBRICH, 2001, p.15).

Tendo em vista as ideias de Soares, *Na Pele* está ligado à estratégia de *marketing* e ao projeto de divulgação das cantoras Elza Soares e Pitty, ou seja, está atrelado à lógica do capitalismo da indústria fonográfica. Porém, a letra do videoclipe e as imagens que compõem sua narrativa conseguem subverter os pilares do capitalismo em seu conteúdo, como veremos adiante.

Para Félix, o audiovisual massivo a favor de um sistema de produção causa uma dependência inconsciente e reforça um ideal imaginário que se contrapõe à realidade. Como consequência,

cria-se uma produção em série de indivíduos despreparados para a vida. Segundo ele, dessa forma, o sujeito acaba tornando-se indefeso. “É completamente desarmado que ele enfrentará a realidade, sozinho, sem recursos, emperrado por toda essa moral e este ideal babaca que lhe foi colocado e do qual ele é incapaz de se desfazer”. (GUATTARI, 1985, pág.13). Com isso, Guatarri diz que o indivíduo, fragilizado e vulnerabilizado, se apoia nas instituições organizadas que o acolhem, como escola, família, entre outras, e a elas se submete.

A crítica de Guatarri se estende ao efeito que o audiovisual pode causar na vida da mulher, já que “obté-m-se assim uma valorização fervorosa de um mundo imaginário maternal e familiar entrecortado por valores pretensamente viris, que tendem à negação e ao rebaixamento do sexo feminino, e ainda por cima à promoção de um ideal de amor mítico”. (GUATTARI, 1985, p.13).

No entanto, em se tratando de *Na Pele*, mesmo sendo ele parte do mercado fonográfico, o produto expõe um paradoxo, já que vai contra os conceitos subjetivos disseminados pelo próprio sistema capitalista. Esses conceitos, expostos por *Na Pele*, estão ligados à posição da mulher na sociedade. Esclarecendo a questão, esse não é um videoclipe que, utilizando-se das palavras de Guatarri, rebaixa o sexo feminino e promove um ideal de amor. Na contramão dessa ideia, *Na Pele* convida o espectador a pensar sobre essa lógica que deixa a mulher presa a padrões e imposições, como ter de constituir uma família e mostrar-se feliz com ela e com sua vida, mesmo não sendo. O videoclipe referido, em vez de fragilizar e vulnerabilizar a mulher, acaba por denunciar forças que incentivam essas práticas.

Isso é feito por meio de sua narrativa, que traz o discurso político da minoria. Deleuze explica que “as minorias e as maiorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme. Por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades.” (DELEUZE, G, 1992, p. 218). Pitty é mulher e é minoria; Elza Soares, como mulher e negra é minoria. *Na Pele*, como “grito de uma minoria”, denuncia a opressão sofrida pela mulher por meio da figura de Elza Soares.

O pensador francês David Lapoujade afirma que a máquina de guerra⁷ “(...) constitui uma potência de destruição positiva que faz morrer tudo que impede a livre circulação das multiplicidades. Nesse sentido, é criadora “antes” de ser destruidora. O que cria é um espaço liso que permite essa livre circulação”. (LAPOUJADE, 1995, p. 248). Sendo assim, Elza Soares e Pitty são máquinas de guerra criadoras de um espaço de manifestação da diferença, lugar no qual a minoria grita.

4 POLÍTICO NO VIDEOCLÍPE

Como foi dito anteriormente, a narrativa política de *Na Pele* é paradoxal ao capitalismo. Se por um lado ele faz parte da indústria fonográfica que tem por objetivo lucrar, por outro, ele se desvincula de algumas ideias arraigadas no capitalismo por trazer um discurso político, no qual critica o papel da mulher na sociedade.

Ivana Bentes (2003) tem percebido que as minorias encontraram oportunidades no videoclipe. A pesquisadora afirma que foi no campo da música e do videoclipe que veio a novidade na representação da pobreza e os novos discursos sobre ela. Bentes também aborda o papel fundamental de inovação estética e comentários sociais assumidos pelo videoclipe, que influenciou o cinema e tornou-se “referência de debate político para além do *marketing* da música” (BENTES, 2003, p.31). A autora cita o polêmico videoclipe *Soldado do Morro*⁸, em que o *rapper* MV Bill foi acusado de fazer apologia ao crime. Nele, a maneira de vestir e de falar de MV Bill já é representativa.

(...) quando o rapper MV.Bill canta em ritmo *hip nótico* sua canção de guerra, Soldado no Morro, falando na primeira pessoa, torso nu, um cordão de ouro no pescoço, uma arma pendurada no ombro e um tênis “de marca” no pé, capitaliza

⁷ A máquina de Guerra é um conceito Deleuze e Guattari e não tem por objeto a guerra. Segundo o livro o Vocabulário de Deleuze, a máquina de guerra é exterior ao Estado porque é irreduzível a ele em sua “multiplicidade pura e sem medida. Todavia, o conceito de máquina de guerra não se esgota na descrição de um estado clínico, individual ou coletivo: é ele que confere um verdadeiro teor problemático à crítica do Estado como forma ou como modelo (esclareceremos adiante a razão pela qual a “máquina de guerra” tende então a se identificar ao desejo como tal, em lugar de designar apenas seu limiar crítico). A tese da exterioridade da máquina de guerra significa ao mesmo tempo que não se concebe o Estado sem uma relação com um fora de que ele se apropria sem poder reduzi-lo (a máquina de guerra institucionalizada como exército), e que a máquina de guerra se relaciona de direito, positivamente, com um agenciamento social que, por natureza, nunca se fecha sobre uma forma de interioridade. Esse agenciamento é o nomadismo: sua forma de expressão é a máquina de guerra, sua forma de conteúdo - a metalurgia; o conjunto relaciona-se a um espaço dito liso”

⁸ *Videoclipe*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhzHXpakIVY>>. Acesso em: 6 fev. 2020,

numa só postura a rebeldia juvenil em estado puro, a moda, a virilidade, a atitude” *rapper* e *hip hop* vendida no mercado e o mais legítimo discurso político. Uma música e imagem de “protesto” criadas por jovens vindos das favelas e periferias e que funcionam hoje como um contradiscurso. (BENTES, 2003, ps. 131 e 132).



Figura 1 - MV Bill no videoclipe *Soldados do Morro*

Bentes (2013) retrata que o videoclipe traz novos sujeitos do discurso que saíram de territórios reais, morros, periferia, guetos e ascenderam à esfera midiática: “trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: ‘o estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc., e próximos da cultura urbana jovem: música, show, TV, internet, moda” (BENTES, 2003, p.132). Para Bentes, é nesse momento que o videoclipe assume um *status* de discurso urgente.

O discurso urgente de *Na Pele* é o grito de mulheres oprimidas há décadas no Brasil. Em vez de fragilizar e vulnerabilizar a mulher, o videoclipe acaba por denunciar essas práticas. Essa delação é feita quando as imagens com as máscaras fechadas, no estúdio, de Elza Soares e Pitty se opõem aos sorrisos, às danças, às festas, ao futebol, à alegria das imagens de arquivo. As “jovens rugas/ Conquistadas a duras penas/ Entre aventuras e fugas/” da qual fala a letra que a Elza Soares mais madura canta, revelam os caminhos por trás dos sorrisos das fotos em que aparecem a jovem Elza Soares.



Figura 2 - Elza Soares e Pitty nas imagens do videoclipe *Na Pele*, gravadas em estúdio.



Figura 3 - Cenas de arquivos que fazem parte do videoclipe *Na Pele*.

Na Pele representa a vivência de muitas mulheres privadas de serem elas mesmas por causa de valores impostos pela sociedade. Desse modo, é impossível deixar de citar o movimento feminista. A história do feminismo no Brasil pode nos ajudar a perceber o quanto as mulheres tiveram que lutar contra a opressão para terem direitos como o de aprender a ler, escrever e votar, por exemplo. Hoje, como observa Constância Lima Duarte (2003), apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência (DUARTE, 2003, p.45). Os salários inferiores, a presença desigual das mulheres nas assembleias e em cargos de direção, a violência que continua a ser praticada contra as mulheres são exemplos que corroboram essa posição, segundo Duarte.

Videoclipes como *Na Pele* ajudam a refletir sobre a posição que a mulher ainda ocupa na sociedade. Com o intuito de aprofundar um pouco na realidade feminina no Brasil, será aberto um parêntese para revisar as barreiras que as mulheres enfrentaram no Brasil para terem direitos que, embora hoje possam parecer banais, já foram considerados utópicos, como frequentar a universidade, escolher sua profissão, candidatar-se ao que quiser. Essa análise será feita a partir de uma breve observação da história do feminismo no Brasil. Nessa história

brasileira, a literatura e o jornalismo, por meio de revistas e jornais, foram importantes ferramentas utilizadas pelas mulheres como instrumentos de mobilização. Esses meios foram utilizados para divulgar ideias como igualdade de direitos em relação ao sexo masculino, defender o direito à educação, ao voto, denunciar opressões, além de incentivar a ação e de divulgar avanços importantes na luta feminista.

Desse modo, é cabível que ferramentas como o videoclipe, visto que, segundo Ivana Bentes, se tornou referência em veicular debate político, podem, na contemporaneidade, ser potentes instrumentos para uma mudança de paradigma, ao inserirem problemas enfrentados pelas mulheres na tentativa de diminuir o preconceito e fortalecer a imagem da mulher, como veremos mais adiante.

4.1 FEMINISMO NO BRASIL

A história do feminismo no Brasil teve início nas primeiras décadas do século XIX. Constância Lima Duarte (2013) aponta quatro momentos áureos que são as décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970. A primeira bandeira feminista levantada no Brasil foi a do direito básico da mulher aprender a ler e a escrever, uma vez que esse direito estava reservado somente aos homens. As mulheres só tinham acesso à educação através de conventos, nas raras escolas particulares nas casas das professoras ou em ensinos individualizados. Todas essas opções se ocupavam das prendas domésticas. As poucas mulheres que tiveram acesso a uma educação diferenciada estenderam seus conhecimentos às demais, abriram escolas e publicaram livros. Duarte (2013) cita Zahidé Muzart, que afirma: “na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente”. (DUARTE, 2003, p.27).

Outro nome de destaque nessa fase do feminismo foi Nísia Floresta Brasileira Augusta, que foi uma das primeiras mulheres a publicar textos em jornais na grande imprensa. Seu primeiro livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832), segundo Duarte, deve ser considerado o texto fundante do feminismo brasileiro. Para Nísia, a origem do preconceito no Brasil deve-se à herança portuguesa. Ela ridicularizava a ideia dominante da superioridade masculina e, segundo ela, as desigualdades que resultam na inferioridade vêm da educação e

das circunstâncias da vida. Para ela, os homens se beneficiavam ao oprimirem as mulheres e somente a educação daria às mulheres consciência de sua condição inferiorizada.

Duarte aponta que nosso primeiro momento feminista vem de fora e que Nísia Floresta tem sua importância “por ter colocado em língua portuguesa o clamor que vinha da Europa e feito a tradução cultural das novas ideias para o contexto nacional, pensando na mulher e na história brasileira.” (DUARTE, 2003, p. 29).

Em meados do século XIX surgiram os primeiros jornais dirigidos por mulheres. Os críticos consideravam as publicações como de uma imprensa secundária, inconsciente e supérflua por se destinarem ao sexo feminino. No entanto, as páginas contribuíram para a identidade feminina. Na época, nomes de escritoras como de Joana Paula Manso de Noronha e Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar se destacaram.

O segundo momento da história do feminismo do Brasil, por volta de 1870, se caracteriza pelo alto número de jornais e revistas feitos por mulheres. Periódicos como o *Sexo Feminino* defendiam o direito das mulheres ao estudo secundário e ao trabalho. Outro jornal como *Echo das Damas* defendia a igualdade e o direito da mulher à educação e divulgava realizações femininas em outros países. Periódicos como *O Domingo* e o *Jornal das Damas* divulgavam ideias novas, como a de que a dependência econômica determinava a subjugação e a de que o progresso do país dependia das suas mulheres.

Josefina Álvares de Azevedo foi uma das jornalistas que obteve destaque com sua ênfase em questionar a construção ideológica do gênero feminino e exigir mudanças na sociedade. O jornal que dirigiu, *A família*, tinha um “tom assumidamente combativo em prol da emancipação feminina, questionando a tutela masculina e testemunhando momentos decisivos da história brasileira e das investidas das mulheres na luta por mais direitos.” (DUARTE, 2003, p. 33).

Apesar da concentração dos periódicos se dar no Rio de Janeiro, outras regiões como Porto Alegre e São Paulo também tiveram grande visibilidade. No entanto, mesmo com periódicos introjando ideais femininos na sociedade, movimentos contrários surgiram na literatura, no

teatro e na imprensa masculina, com o intuito de “ridicularizar as doutoras e insistindo que seria impossível manter um casamento e cuidar de filhos ao mesmo tempo em que exerciam uma profissão.” (DUARTE, 2003, p.34). Contudo, a importância desses periódicos é inegável, conforme afirma Duarte: “Movida por uma mesma força e um mesmo idealismo, essa imprensa terminou por criar- concretamente- uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual, e por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina”. (DUARTE, 2003, p.35).

No terceiro momento da história do feminismo no Brasil, houve uma movimentação inédita de mulheres. O século XX teve início com o clamor pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho. Além de serem professoras, as mulheres queriam trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais, nas indústrias.

Bertha Lutz foi uma expressiva liderança desse período. Ela foi ativa na campanha pelo voto feminino e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil. Bertha fundou com outras companheiras a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Duarte (2013) observa a década de 20 como pródiga na movimentação de mulheres:

Além de um feminismo burguês e bem comportado que logrou ocupar a grande imprensa, com suas inflamadas reivindicações, o período foi marcado pelo surgimento de nomes vinculados a um movimento anarcofeminista, que propunha a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária, mas discordavam quanto à representatividade feminina ou à ideia do voto para mulher. (DUARTE, 2003, p.36).

Segundo Constância, em 1927, o governador do Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine, aprovou em seu estado a lei que dava o direito ao voto às mulheres. As militantes da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino ocuparam as tribunas para exigirem o mesmo direito em outros estados. Foi lançado o Manifesto Feminista, também chamado de “Declaração dos Direitos da Mulher”. Somente em 1932 que o presidente Getúlio Vargas incorporou ao Código Eleitoral o direito do voto à mulher. O Brasil passou a ser o quarto país nas Américas a obter essa conquista, no entanto, as eleições foram suspensas e somente na disputa eleitoral de 1945 as mulheres puderam exercer esse direito.

Contudo, há de se registrar que foi no Brasil, antes mesmo da mulher ter direito ao voto, que foi eleita a primeira mulher prefeita da América do Sul. Alzira Soriano, em 1929, ganhou as eleições no município de Lajes, interior do Rio Grande do Norte, de um conhecido coronel da região, com 60% dos votos. Na literatura, as mulheres se destacavam ao conquistarem prêmios e gerarem polêmica com suas obras. O meio literário era usado pelas escritoras para defender o espaço da mulher na política, a igualdade de direitos entre sexos, a emancipação da sexualidade feminina, entre outras bandeiras. Nomes como Rosalina Coelho Lisboa, Gilka Machado, Mariana Coelho e Raquel de Queiroz foram reconhecidos na literatura.

O quarto momento do feminismo no Brasil foi tido como a Revolução sexual, já que 1975 se tornou o Ano Internacional da Mulher, se estendendo para o decênio (1975 a 1985). Devido à conjuntura histórica brasileira, o movimento feminista se posicionou contra a Ditadura Militar e a censura, além da redemocratização do país, anistia e melhores condições de vida. Em meio a essas solicitações, temas como sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto foram debatidos e surgiram conquistas em prol das mulheres:

O planejamento familiar e o controle de natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado feminino, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. (DUARTE, 2003, p.42).

A imprensa dirigida por mulheres volta a surgir, jornais como *Brasil Mulher* (1975) e *Nós Mulheres* (1976) são importantes espaços de expressão.

Os dois jornais enfrentam as questões polêmicas daqueles tempos atribulados como a anistia, o aborto, a mortalidade materna, as mulheres na política, o trabalho feminino, a dupla jornada e a prostituição, trazendo ainda muitas matérias sobre preconceito racial, a mulher na literatura, no teatro e no cinema.” (DUARTE, 2003, p.42).

Outro jornal importante dessa trajetória foi o *Mulherio* (1981), com temas que iam desde denúncias da violência contra a mulher negra, à política do corpo, amamentação, trabalho feminino e da vida das operárias e da periferia das grandes cidades. O jornal também abordava a produção cultural de escritoras e artistas e os endereços de grupos feministas em todo o país.

Nesse período, Rose Marie Muraro foi um nome de destaque; Entre as suas atuações, fundou, em 1975, com outras companheiras, o Centro da Mulher Brasileira, entidade feminista que desenvolveu, entre outros importantes trabalhos, pesquisas sobre sexualidade da mulher brasileira que pautaram debates acadêmicos e orientou outras pesquisas. Na política, as mulheres ocupam espaços em partidos, disputas eleitorais, instâncias de poder, “mas não na amplitude desejada”, conforme esclarece Duarte (2003, p.43). Em 1980, grupos feministas se aliam a 26 deputadas federais para garantirem avanços constitucionais. Na literatura, escritoras continuavam a contribuir, suscitando reflexões. Na comunidade acadêmica, institucionalizam-se os estudos sobre as mulheres por meio de núcleos de estudos.

4.2 A VOZ FEMININA NOS VIDEOCLIPES

Mesmo com conquistas, o movimento feminista tem muitos desafios na atualidade contra os nichos patriarcais que resistem em esferas públicas e privadas. Para se ter uma ideia de como a luta das mulheres ainda precisa ser atuante, basta observarmos os dados divulgados pelos institutos de pesquisas. Segundo o *Atlas da Violência* de 2019⁹, a América Latina e o Caribe possuem altos índices de violência e letalidade de mulheres e meninas. No Brasil, ocorrem quase metade das mortes na região. Os dados revelam que 4.963 brasileiras foram mortas em 2017: maior registro em dez anos. A taxa de assassinato de mulheres negras cresceu quase 30%, enquanto a de mulheres não negras subiu 4,5%. Entre 2012 e 2017, aumentou 28,7% o número de assassinatos de mulheres na própria residência por arma de fogo.

Na política, a representatividade das mulheres ainda precisa se fortificar. Desde 1995 existe uma legislação no Brasil que prevê cotas eleitorais, reservando um percentual de candidaturas em eleições proporcionais para as mulheres. Essas cotas tornaram-se obrigatórias apenas com a Lei n. 12.034, de 29/09/2009, de modo que, em eleições proporcionais, haja no mínimo 30% e no máximo 70% de candidaturas de cada sexo, por cada partido ou coligação partidária. Alguns partidos políticos brasileiros também possuem cotas previstas em seus respectivos estatutos, tanto para a apresentação de candidaturas, quanto para a ocupação de cargos no interior da estrutura partidária. A presença de ambos os tipos de cotas são indicadores

⁹ Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34784&Itemid=432>. Acesso em: 7 fev. 2020.

qualitativos do CMIG. Apesar da existência de cotas, em 20/12/2017, o percentual de cadeiras ocupadas por mulheres em exercício no Congresso Nacional era de 11,3%. No Senado Federal, composto por eleições majoritárias, 16% dos senadores eram mulheres e, na Câmara dos Deputados, composta por eleições proporcionais, apenas 10,5% dos deputados federais eram mulheres.

Outro indicador do CMIG que monitora a participação das mulheres na vida política do país é a participação delas nos cargos ministeriais do governo (CMIG 43). Em 13/12/2017, dos 28 ministros de Estado, apenas dois eram mulheres, o que representava 7,1%. Entre os dois ministérios ocupados pelas mulheres, um é efetivamente ministério – dos Direitos Humanos – e o outro goza de *status* ministerial – a Advocacia-Geral da União.¹⁰

No mercado de trabalho, as mulheres ainda não conquistaram a igualdade salarial. Dados do estudo especial feito pelo IBGE, com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua) revelam que, em 2018, as profissionais ainda ganham, em média, 20,5% menos que os homens. Os dados, relativos ao quarto trimestre de 2018, consideraram apenas pessoas entre 25 e 49 anos e mostram que a disparidade entre os rendimentos médios mensais de homens (R\$ 2.579) e mulheres (R\$ 2.050) ainda é de R\$ 529. A menor diferença foi de R\$ 471,10 em 2016, quando as mulheres ganhavam 19,2% menos.¹¹

Ao tomarmos conhecimento dos alarmantes dados de violência contra a mulher, da desigualdade salarial no mercado de trabalho e da pouca ocupação do sexo feminino em cargos de poder, dá para se ter uma noção das lutas enfrentadas pelas mulheres na atualidade. No entanto, conhecendo a história do feminismo no Brasil, é inspirador observarmos os avanços na luta contra a desigualdade e na tomada de consciência da opressão sofrida pelo sexo feminino. Conforme afirma Ângela Arruda:

¹⁰ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2019.

¹¹ *Diferença cai em sete anos, mas mulheres ainda ganham 20,5% menos que homens*. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/23924-diferenca-cai-em-sete-anos-mas-mulheres-ainda-ganham-20-5-menos-que-homens>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

Diferença do rendimento do trabalho de mulheres e homens nos grupos ocupacionais. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_media/ibge/arquivos/694dba51d3592761fcbf9e1a55d157d9.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2019.

O movimento feminista foi, sem dúvida um dos responsáveis pela politização da vida privada, ao desvendar as relações de poder embutidas no convívio entre homens e mulheres, na família, na cama, além da esfera pública em geral (ARRUDA, 2019, p.335).

No Brasil, como foi visto, a literatura e o jornalismo foram de grande valia para disseminar ideais feministas. Atualmente, além desses meios citados, outros, como o videoclipe, no qual já foi apontada sua capacidade de disseminação política na contemporaneidade, podem se somar a essa luta. *Na Pele* é um desses videoclipes que, a sua maneira, denuncia e conscientiza a opressão feminina, como veremos mais a frente. Mas antes, serão citados outros exemplos de cantoras/bandas no Brasil que abordam, nos clipes, entre outras questões, problemas enfrentados pelas mulheres, seja na vida privada ou pública. Nos clipes podem ser encontradas situações diversas que discorrem sobre o corpo feminino, o sexo, a aparência, entre outras questões.

A própria Elza Soares é um exemplo, o primeiro videoclipe de sua carreira, *Mulher do fim do mundo* (2015), já tratava do feminino. O videoclipe evidencia o corpo da mulher negra de uma maneira respeitosa e diferenciada, mostrando a dor e, ao mesmo tempo, resistência, como reflete o verso: “Mulher do fim do mundo. Eu sou e vou até o fim cantar”.

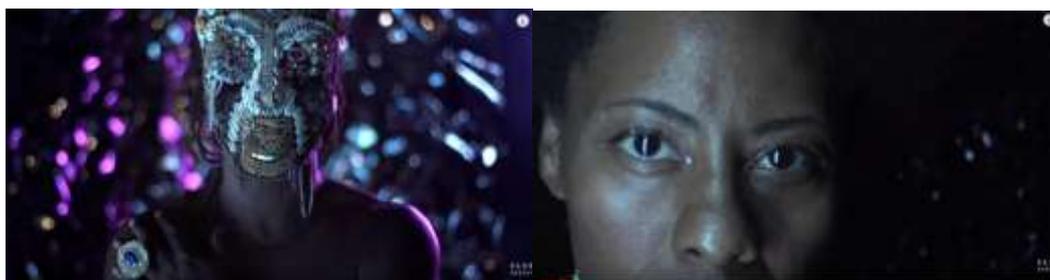


Figura 4 - Cenas do videoclipe *Mulher do fim do mundo*

Outro clipe de Elza, o recente *Comportamento geral* (2019), utiliza seu cenário e figurino como meio de denúncia. O figurino, cheio de alfinetes, remete a sua estreia no rádio em 1966, quando ela precisou utilizar alfinetes para ajustar a roupa que usava, emprestada de sua mãe, devido à diferença de tamanho entre as duas. Em entrevista ao site G1¹², Elza desabafa: “Fui

¹² *Elza Soares lança clipe em cenário apocalíptico inspirado em Mad Max*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/09/19/elza-soares-lanca-clipe-em-cenario-apocalptico-inspirado-em-mad-max-veja.ghhtml>>. Acesso em: 9 fev. 2020.

espetada a vida inteira, passei fome de comida e hoje tenho outras fomes. Nesse novo figurino quis simbolizar o que sentia, o que sinto. Naquele dia sentia os alfinetes me espetando".



Figura 5 - Elza Soares nas Cenas do videoclipe *Comportamento Geral*.

O cenário faz referências ao filme *Mad Max* que, nas palavras do produtor executivo da cantora, Pedro Loureiro:

O cenário deveria ser o caos do mundo em que estamos inseridos, o desmanche de setores importantes da nossa sociedade, contra o flagelo sofrido pelo povo negro, especialmente os jovens e as mulheres, a luta contra a violência doméstica e familiar sofrida pelas mulheres.

Além de Elza Soares, cantoras como a Karol Conka também se utilizam do videoclipe e abordam, entre outras questões, temas relacionados à mulher. No clipe *Lalá*¹³, Karol Conka fala sobre o prazer feminino sem tabu e detona os homens que estão interessados em seu próprio prazer, conforme explica o verso: “Mal sabe a diferença de um clitóris pra um ovário/ Dedilham ao contrário/ Egoístas criando um orgasmo imaginário/ Pouco importa pra ele se você também tá satisfeita”.

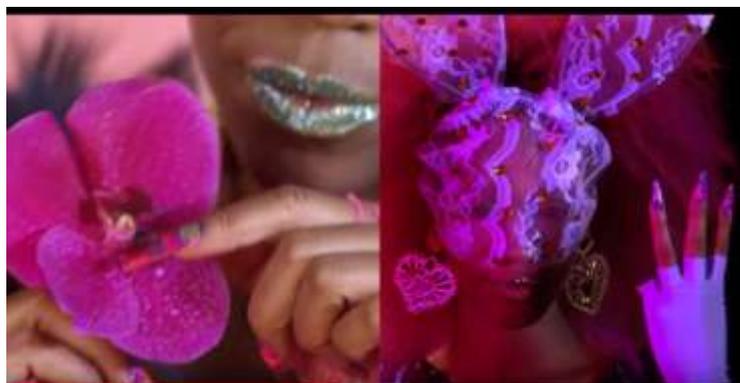


Figura 6 -Cenas do videoclipe *Lalá*

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t_veXiDyQvU>. Acesso em: 9 fev. 2020.

Outro clipe que, além de outros temas, aborda o feminino e promove conscientização é o *Menina Pretinha*¹⁴. Com apenas 11 anos, a MC Soffia lançou o clipe em 2016, em que valoriza a beleza negra. O clipe mostra meninas negras na Pedra do Sal, no Rio de Janeiro, cujo lugar é um monumento histórico e religioso em que se localizam remanescentes quilombolas. O clipe fala de racismo e do empoderamento das meninas negras. Em entrevista ao jornal *Brasil de Fato*, MC Soffia disse: “Faço música de força e resistência. Quero ajudar as meninas negras para que elas se amem e se aceitem como são”¹⁵.



Figura 7- Cena do videoclipe *Menina Pretinha*

Outra cantora que abordou sobre padrões de beleza foi Anitta, com o clipe *Vai Malandra*¹⁶ (2017), que acabou gerando discussões na Internet. Isso porque a primeira cena a mostra com um *short* curto e a celulite aparecendo. Anitta proibiu que a edição fizesse retoques para esconder a celulite e, com isso, mostrou que uma celebridade que influencia milhões de fãs pode ter um corpo com o que se considera imperfeição na sociedade.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cbOG2HS1Wko>>. Acesso em: 9 fev. 2020.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2016/07/26/mc-soffia-menina-pretinha-empodera-com-suas-rimas/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT-VI>>. Acesso em: 9 fev. 2020.



Figura 8- Cena do videoclipe *Vai malandra*

Não só cantoras ou bandas formadas por mulheres fazem videoclipes que falam sobre o universo feminino. A banda *Francisco El hombre*, formada por 5 homens e 1 mulher, apresenta no clipe *Triste Louca ou má*¹⁷, mulheres fora dos padrões estéticos por apresentarem sobrepeso. Em seus versos, a música denuncia o julgamento que a sociedade faz das mulheres: “Triste louca ou má/ Será qualificada/ Ela quem recusar/ Seguir receita tal/ A receita cultural/ Do marido, da família/ Cuida, cuida da rotina”. Com a letra, a ideia é de que se possa conscientizar a mulher do que ela representa: “o homem não te define, sua casa não te define, sua carne não te define, você é seu próprio lar”.



Figura 9- Cena do videoclipe *Triste Louca ou má*.

Assim como nesses exemplos de videoclipes mostrados, *Na Pele* também retrata a mulher e suas lutas, até mesmo pelas imagens das vivências de Elza Soares. Elza seria no videoclipe a personificação do que muitas mulheres sentem e passam. A carga política que o clipe carrega não dissocia da sua estética. A presença de Elza e Pitty no videoclipe, por exemplo, faz parte das escolhas estéticas da obra, cuja narrativa intercala a presença delas com imagens de arquivo de Elza Soares. Essas imagens trazem um resgate da memória da cantora e de sua experiência, ao mesmo tempo em que são ressignificadas no contexto do clipe.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IKmYTHgBNoE>>. Acesso em: 9 fev. 2020.

5 ENTRE IMAGENS DE ARQUIVO E ESTÚDIO

Para fins de análise do videoclipe *Na Pele*, foram singulares e diferenciais as imagens de arquivo que compõem o vídeo, diferentemente das imagens realizadas em estúdio de gravação. As imagens de arquivos são formadas pelas fotos e vídeos de Elza Soares ao longo de sua juventude e de sua carreira. São imagens em que ela aparece fazendo shows, com a família, em momentos particulares, em festas e em celebrações como o Carnaval.



Figura 10 - Imagens de arquivo de Elza Soares presentes no videoclipe *Na Pele*

As imagens de estúdio são aquelas gravadas no Estúdio Tambor Carioca, em que Elza Soares e Pitty interpretam a música que dá nome ao videoclipe.

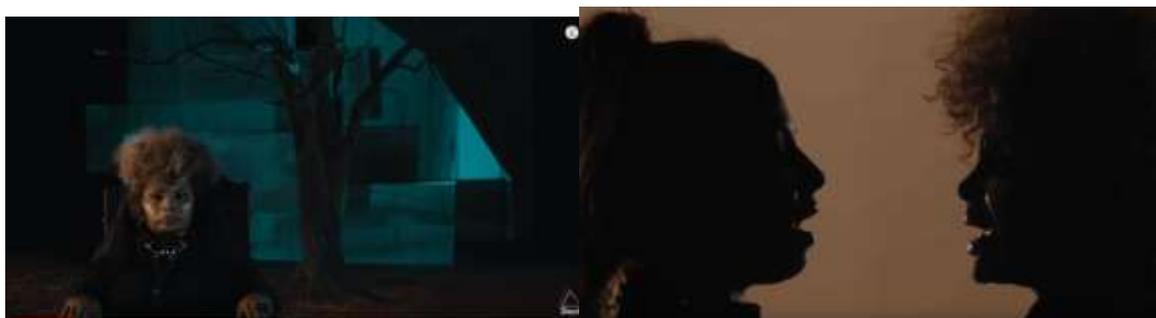


Figura 11- Imagens de *Na Pele* gravadas em estúdio

Nesse estudo, não será destrinchada cena por cena do videoclipe, pois propõe-se uma análise político-filosófica do clipe selecionado e para tal apenas alguns aspectos da produção precisarão ser ressaltados. Como abordado anteriormente, o videoclipe *Na pele* propõe um debate acerca do espaço ocupado pela mulher no Brasil. No próximo tópico, analisaremos a presença de Elza Soares e a representação de sua experiência de vida no clipe escolhido, o

objetivo é investigar de que forma o produto coloca em pauta a questão do desejo, tendo como eixo de análise a perspectiva de Deleuze e Guatarri (1977). Antes, serão feitas algumas observações técnicas sobre a relação entre os elementos sonoros e plásticos do clipe e sobre sua montagem.

5.1 SONORO E PLÁSTICO

Arlindo Machado em *A TV levada a sério* afirma que é preciso entender como as sínteses operadas no cérebro das informações perceptivas diferenciadas que recebemos por meio dos olhos (estereoscopia) e dos ouvidos (estereofonia) se combinam no cérebro para sintetizar uma unidade perceptiva verdadeiramente audiovisual. Ela dá o seguinte exemplo:

Se tenho uma sequência de notas executada em um piano com uma dinâmica decrescente (começa *forte* e vai caindo para o *pianíssimo*), mas na pista de imagem tenho um movimento no sentido inverso, ou seja, vejo a imagem do pianista inicialmente em plano geral (de longe), enquanto um *zoom in* vai fechando o campo de visão até terminar num primeiríssimo plano dos dedos do intérprete sobre o teclado, exatamente no momento em que as notas mais tênues estão sendo tocadas (MACHADO, 2000, p. 165).

Frente a essa situação, Machado (2000) se pergunta como caracterizar essa percepção “paradoxal” que nos dá o mínimo de ênfase no plano sonoro quando se tem o máximo de ênfase no plano visual. O autor observa que essas contradições entre o plano das imagens e o estrato sonoro são comuns no meio televisivo e que, muitas vezes, são feitas por inconsistência ou inconsciência do trabalho profissional. No entanto, o pesquisador afirma que há casos em que o diálogo das imagens com o som são articulados “configurando uma verdadeira fusão intersemiótica dos elementos plásticos e sonoros” (MACHADO, 2000, p. 166).

Em *Na Pele*, essa percepção “paradoxal” do sonoro com o plástico se dá com a própria tonalidade da música, que traz a ideia de seriedade, com as imagens de arquivos, que dão a ideia de alegria, felicidade, realização. No entanto, há uma consonância da música com as imagens de estúdio, que, como já foi retratado, trazem ideias contrárias às imagens de arquivo. São esses paradoxos que dão um tom irônico ao clipe e ampliam as possibilidades de construção de pensamento.

5.2 MONTAGEM

Em *A forma do filme*, Serguei Eisenstein afirma que plano e montagem são elementos básicos no cinema. Em sua definição, montagem seria “uma idia que nasce da colisão de planos independentes-planos até opostos um ao outro: o princípio ‘dramático’”. (EISENSTEIN, 2002, p.52) Por sua vez, o pesquisador Thiago Soares (2012) lembra que o videoclipe é um poderoso instrumento de divulgação de artistas da música pop, por associar música, imagem e montagem no encadeamento de imagens (p. 32). Ao enfatizar a influência do cinema no videoclipe, ele explica que tal recurso irmanou-se de uma configuração de linguagem, chegando a uma estruturação narrativa concentrada. Já pela publicidade, “o clipe bebe da fonte dos maneirismos estéticos típicos dos produtos audiovisuais feitos para o consumo, compreendendo uma produção que “já pensa” no destino final daquele produto: o mercado”. (SOARES, 2012, p. 82)

O fato de o videoclipe estar inserido no mercado fonográfico, sua linguagem também influencia em sua montagem. Segundo Soares (2012), o significado de videoclipe enfoca seu lado comercial.

Temos delineada uma primeira característica do videoclipe: a noção de recorte, pinça ou grampo. As imagens que ilustram o videoclipe são ‘amostras para vendagem’, portanto, devem ter rápido ‘prazo de validade’. Consumir logo antes que estrague, parece ser a norma.

Percebemos que estamos lidando com uma mídia audiovisual constituída por imagens “pinçadas”, “recortadas” e que estas imagens não precisam necessariamente “durar” na tela. É a tônica de uma mídia galgada na velocidade das imagens, naquilo que já nasce fadado a ter um fim. As imagens videoclípticas são assim: fruto de um eterno devir. Elas parecem feitas para serem “cortadas”, editadas, montadas, pós-produzidas. Estamos lidando com a ideia da montagem, que teve no cineasta russo Sergei Eisenstein, o seu maior entusiasta. (SOARES, 2012, p.32-33).

A montagem em *Na Pele* nos dá a ideia de que as imagens gravadas em arquivo são o passado, já as imagens gravadas no estúdio são o presente. O conjunto de imagens recortadas do passado são como lembranças que, assim como as imagens de nossa mente, aparecem de forma desordenada, sem uma linearidade. Nesse sentido, as imagens gravadas em estúdio possuem duração maior em relação às de arquivo, explorando mais a criação artística, com movimentos de câmeras, edição de cor, aplicação de efeitos.



Figura 12 - Efeito aplicado na imagem de estúdio que se aproxima à consistência maleável da água



Figura 13-A cor azul (da água) é uma das predominantes no tratamento de cor.

Notadamente, o videoclipe não apresenta as tendências estilísticas e conceituais apontadas por Arlindo Machado já citadas aqui, como a superação e a substituição da presença física dos intérpretes, a utilização de animação no lugar das imagens naturalistas captadas pela câmera, o abandono do “bem fazer”. Quanto à tendência à descontinuidade, ela pode ser percebida nas imagens de arquivo, ao contrário das cenas gravadas em estúdio, que quase não apresentam mudanças ousadas. No entanto, o fato das tendências do videoclipe não aparecerem em *Na Pele*, não enfraquece a força política que o clipe traz.



Figura 14 - Pitty e Elza Soares aparecem no videoclipe como intérpretes da música *Na Pele*, contrariando as tendências que Arlindo Machado observa no formato.

5.3 EXPERIÊNCIA

Outro aspecto necessário para se pesquisar em *Na Pele* é em relação à escolha das imagens de arquivo e o que elas podem sugerir, bem como a presença de Elza Soares no videoclipe e a representação de sua experiência de vida. *Na Pele* é um bloco de sensações, é fruto de *afectos* e *perfectos* provenientes dos momentos de vida e sentimentos de Elza Soares. Por ser uma obra audiovisual, outros *afectos* e *perfectos* se somaram aos de Elza, como a sensibilidade de Pitty ao escrever a letra, somada à percepção dos diretores e da equipe de criação que colaboraram na criação audiovisual.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE & GUATARRI, 2012, p. 213).

Sendo assim, *Na Pele* é sensação pura, tal como é observado nesta passagem: “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o *percepto* das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o *afecto* das afecções, como passagem de um estado a um outro. (DELEUZE, G.; GUATARRI, 2012, p. 217).

O fato de Elza Soares estar presente no videoclipe cantando sobre sua vida atesta a legitimidade de sua história. Com o testemunho, o que se atesta é a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. Segundo RICŒUR (2007), “a especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá” (RICŒUR, 2007, p. 172). Para Ricœur, “enquanto nas trocas ordinárias, o testemunho e sua recepção são globalmente contemporâneos, na história o testemunho se inscreve na relação entre o passado e o presente, no movimento da compreensão de um pelo outro.” (RICŒUR, 2007, p. 180).

Assim, é com o testemunho em forma de canção que Elza Soares revisita seu passado e o reconta de forma analítica no presente. A narrativa mostra o modo como ela compreende o

agora e como o passado ajudou a construir quem ela é hoje. “E graças a essa dialética- “compreender o presente pelo passado” e, correlativamente, “compreender o passado pelo presente” – que a categoria do testemunho entra em cena na condição de rastro do passado no presente” (RICŒUR, 2007, p. 180).

Uma das maneiras que as memórias de Elza são contadas e reinterpretadas no contexto do videoclipe é por meio da seleção das imagens de arquivos em diálogo com a letra da música:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões, (...) levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas (RICHARD, 1999, p.322).

A canção ajudou a propiciar um novo contexto para o conjunto de imagens que fazem parte da memória de Elza Soares, que são os vídeos e as fotos de arquivos presentes no videoclipe, em consonância com outras imagens (de água, rostos, peles e o cenário do clipe). Essa contextualização reforça a reflexão que Elza Soares faz sobre sua vida.

Pode-se observar que o testemunho de Elza Soares, além de ser dado pela letra da música que ela canta se dá, ainda, por meio de sua interpretação. Como foi observado, em grande parte das imagens de arquivos, Elza Soares está alegre. Esse estado se contrasta com a expressão facial de Elza cantando no videoclipe e da própria letra da música (olhe bem pra essa curva/ Do meu riso raso e roto/ Veja essa boca muda/Disfarçando o desgosto). É como se Elza revelasse sua vida íntima e dissesse que embora por fora demonstrasse felicidade, ela teve uma vida que nem sempre a deu motivos para sorrir.



Figura 15 - A face fechada de Elza Soares é constante nas imagens de estúdio

Os arquivos que integram o videoclipe foram ressignificados ao público, como se com o testemunho de Elza em forma de canto e com sua interpretação como cantora ganhassem um novo contexto, trazendo uma visão mais amadurecida de uma história de vida. “(...) esses 19 tipos de asserções ligam o testemunho pontual a toda história de uma vida. Ao mesmo tempo, a autodesignação faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria “enredada em histórias””. (RICŒUR, 2007, p. 173).

O videoclipe *Na Pele* pode ser visto como um arquivo, composto de outros arquivos que passaram por uma seleção, organização e um processo de edição e ressignificação para relato autobiográfico, um novo modo pelo qual Elza Soares quer ser vista. Por sua vez, o arquivamento do eu não é uma prática neutra; é, muitas vezes, a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a defesa de si e organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. “Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo.” (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

Philippe Artières (1998) faz uma reflexão sobre o modo que organizamos/arquivamos nossas vidas, de modo que: “fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens” (ARTIÈRES, 1998, p.11). Para o pesquisador, dessa prática de arquivamento destaca-se uma intenção autobiográfica. “O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social”. (RICŒUR, 2007, p. 177).

Os arquivos do videoclipe expõem momentos da vida íntima de Elza Soares (junto ao marido, aos filhos) com momentos públicos da cantora (no Carnaval, por exemplo). O arquivamento, segundo Artières, apesar de íntimo tem uma função pública. “Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte.” (ARTIÈRES, 1998, p. 32).



Figura 16 - Imagens de arquivo de Elza Soares utilizadas no videoclipe *Na Pele*.

O videoclipe *Na Pele* é um retrato autobiográfico, mesmo que ficcional, pois relembra a influência de Elza Soares como cantora brasileira, como mulher e esposa, revelando a visão que Elza tem sobre sua identidade. Em *A prática de arquivamento*, Philippe Artières aborda sobre a manutenção dos arquivos pessoais para o indivíduo ter a identidade reconhecida. “Devemos controlar as nossas vidas. Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas, sobretudo para existir no cotidiano” (ARTIÈRES, 1998, p. 14). Com o videoclipe, Elza tira uma lição do que foi sua vida no passado, ao mesmo tempo em que reafirma sua existência e reforça sua identidade.

5.4 TODAS AS ELZAS

Levando-se em consideração a presença de Elza Soares nas imagens de estúdio e nas de arquivo, pode-se inferir que o presente (imagens de estúdio) reverbera e transforma as experiências passadas. Elza Soares pode ter tido seus momentos de felicidade no passado, no entanto, ao dialogar com outras obras de Elza Soares, como *Mulher do Fim do Mundo*, esses momentos de alegria em que ela está no palco, cantando seu samba, também podem ser interpretados como momentos de “válvula de escape” do sofrimento, como pode ser percebido no trecho de *Mulher do Fim do Mundo*:

Na chuva de confetes deixo a minha dor
 Na avenida, deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida, deixei lá
 A minha fala, minha opinião.

Na Pele não aborda diretamente a posição da mulher no mercado de trabalho ou a pouca ocupação de poder. Aborda uma violência que não é física (diretamente), mas que é sentida com dor, que pode ser de muitas outras mulheres representadas por Elza no videoclipe. As marcas sofridas por Elza estão na pele. Se analisarmos o verso: “A vida tem sido água/ Fazendo caminhos esguios/ Se abrindo em veios e vales/ Na pele leito de rio”, é possível relacioná-los com o pensamento de Deleuze que afirma que o mais profundo é a superfície. Lapoujade afirma que “Deleuze não sente nenhum gosto, nenhuma atração pela noção de profundidade” (LAPOUJADE, 1995, p.36). O que interessa a ele é a produção de novas superfícies, uma vez que “Algo do fundo vem à tona” p (36).

A pele, no clipe de Elza Soares, é o mais profundo, já que as marcas de dentro são visíveis. O tempo e as vivências imprimem tudo nela, que é o maior órgão do corpo humano. A água que é a vida, “Fazendo caminhos esguios/ Se abrindo em veios e vales/ Na pele leito de rio/” territorializa e desterritorializa a pele, assim como o rio faz com seus detritos, levando-os de um canto a outro. É assim também, territorializando e desterritorializando, que Elza Soares tem sobrevivido. “A desterritorialização não é, portanto, um movimento através do qual se toma distância da terra, mas sim aquele através do qual se vai ter com ela e segui-la, através do qual se cavalgam as suas forças” (LAPOUJADE, 1995, p. 41).

5.5 DESEJO

Na Pele, como foi discutido, vai na contramão da utilização do audiovisual como ferramenta de submissão de valores vigentes na sociedade. O videoclipe fala do desejo vivido como falta. Uma vida que teve, como consequência disso, as marcas *Na Pele* com a “face turva”, da boca muda disfarçando o desgosto”. Em *O anti-édipo*, Deleuze e Guatarri explicam que a Psicanálise expôs a concepção idealista do desejo como falta de objeto, cuja essência da falta produz o objeto fantasmático:

Isso significa que o objeto real que falta ao desejo remete, por sua vez, a uma produção natural ou social extrínseca que vem duplicar a realidade, como se houvesse “um objeto sonhado atrás de cada objeto real” ou uma produção mental atrás de produções reais. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.42)

Por outro lado, Deleuze e Guatarri (2011) explicam o desejo como produção do real. Como um “conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos, os corpos, e

que funcionam como unidades de produção” (p.43). Eles defendem que nada falta ao desejo, no entanto, há de se ter em mente o que os autores deixam claro que “(...) não há, de um lado, uma produção social de realidade, e de outro, uma produção desejante de fantasma. Entre essas duas produções apenas se estabeleceriam liames secundários de introjeção.” (DELEUZE & GUATTARI, 2011. p.45).

Tendo em vista essas concepções de desejo, no contexto do videoclipe *Na Pele*, seria como se Elza Soares do estúdio percebesse que a vida da Elza “do arquivo”, era guiada pelo desejo que remetia “a uma produção natural ou social extrínseca” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.42), ou seja, uma concepção do desejo como falta, uma vez que a falta é arrumada, organizada, na produção social. Seria uma vida que procurava se encaixar no que a sociedade determinava. Sucesso, carreira bem-sucedida, casamento, festa, tudo isso foram desejos realizados a que custo na vida de Elza Soares? A custo das “marcas externas”, de “um riso raso e roto”, de “uma boca muda, disfarçando o desgosto”. Os desejos foram suprimidos pelos *socius* despótico masculino, com seus valores viris, que tendem à negação e ao rebaixamento do sexo feminino.

O videoclipe *Na pele* consegue produzir pensamento através do paradoxo, que acontece entre as imagens de arquivo de momentos felizes de festa, alegria, cantoria, família se contrapondo com as imagens de estúdio, onde Elza Soares e Pitty aparecem com máscaras fechadas, junto à melodia e à letra. Sendo assim, o clipe se mostra máquina de guerra, enfrentando os valores despóticos masculinos e criando um espaço revolucionário, um espaço do grito.

Na Pele é paradoxal, ainda, por estar inserido dentro de uma lógica do mercado fonográfico que é movido pelo consumo. No capitalismo, a falta é consumo, desejo é falta. O que *Na Pele* faz é justamente se rebelar e mostrar as consequências dessa “falta capitalista”, que tenta fragilizar e colocar em posição de submissão o sexo feminino. *Na Pele* é o desejo como produção, é revolucionário.

É comum produções de videoclipes que afirmam a lógica capitalista e concedem um lugar de submissão para a mulher, que buscam a objetificação feminina. *Na Pele* vai nessa contramão.

Só de ter Elza Soares participando, já se difere, pois a artista passa a ser signo. Ela é a presença ostensiva da diferença, indomável, capaz de causar violência e produzir pensamento.

CAPÍTULO 2- SOY YO: DESOBEDECER É RESISTIR

1 NO TE PREOCUPES SI NO TE APRUEBAN

1.1 SOY YO FENDENDO MÔNADA

Iluminado pelos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, com a ajuda das reflexões de David Lapojade, Frédéric Gros, Simone de Beauvoir e Maria Lúcia Cepeda, este capítulo visa analisar o videoclipe *Soy yo*¹⁸, da banda colombiana Bomba Estéreo. Nele, uma garotinha com traços latinos caminha e baila pelos típicos cenários suburbanos de *New York*, Estados Unidos. Partindo do conceito de mônada discutido por Gilles Deleuze, o objetivo desse capítulo é mostrar como a ação central da protagonista do videoclipe *Soy Yo* pode ser lida como uma tentativa de “fender a mônada”, trazendo à tona, em última instância, a questão da resistência. Ao encontrar pessoas em seu trajeto, com seu comportamento peculiar, a protagonista questiona determinados clichês.

O conceito de mônada, proveniente do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, é utilizado no pensamento de Deleuze e designa as populações submetidas ao princípio da razão. Nela, “o visível e o enunciável se controlam mutuamente, determinando, a priori, para cada mônada, sua linguagem e seu pensamento, mas também a organização do seu corpo e sua capacidade de ação.” (LAPOUJADE, 2015, p. 266). Dessa maneira, não faz sentido a divisão interior/exterior, pois o exterior, introjetado de clichês psíquicos nos quais pensamos e sentimos, está presente no interior, transformando nós mesmos em clichês, que, por sua vez, precedem nossas percepções e ações, pensamentos e enunciados.

¹⁸ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=bxWxXncI53U&list=PL6netN1GcTO4wwDe6Exe_2MhX69xZXyN1>, Acesso em: 11 dez. 2017.

Para fender a mônada é preciso ser capaz de agir e é necessário que algo venha de fora, “alguma coisa que quebre o encadeamento dos clichês que tornam o mundo suportável para nós”. No videoclipe *Soy Yo*, a protagonista fende a mônada ao quebrar clichês e faz isso ao ser a protagonista latina de um videoclipe, ao desprezar padrões de beleza e ao dominar espaços das ruas tido como masculinos.

Ao se investigar as representações de mulheres latino-americanas no cinema e em seriado, nota-se que, na maior parte das vezes, elas ocupam papéis inferiorizados, atuam como coadjuvantes ou são representadas de forma estereotipada, ao contrário do que faz *Soy Yo*.

Além disso, *Soy Yo* exhibe uma criança no papel principal, o que comumente não ocorre em vídeos voltados para o público adulto.

As convenções estabelecidas pela sociedade, como padrão de beleza europeu, são percebidas na cena em que duas meninas brancas, de traços finos, com modelos de roupas similares e cabelos penteados da mesma maneira olham, com tom de deboche, para a protagonista com seus óculos grandes, cabelo de tranças e miçangas. A garota latina não se curva diante delas e as enfrenta com a música andina que toca em sua flauta. A cena, seguida da letra “*Y no te preocupes si no te aprueban cuando te critiquen tu solo di Soy Yo*”¹⁹, pode ser lida como auto-aceitação de suas origens, bem como da própria garota.

Por essa maneira incomum que a garota latina foi retratada, *Soy Yo* se viralizou quando foi lançado em 2016. Em entrevista à *Fox News*, Sarai Gonzáles, a protagonista, disse que depois que o clipe foi lançado, recebeu mensagens de mulheres agradecendo a ela por seu desempenho no vídeo, pois o vídeo permitiu que surgissem nelas um sentimento de pertencimento.²⁰

O videoclipe foi tema de reportagem do *The New York Times*²¹ e a crítica abordou o tema do empoderamento feminino dado às latinas ao se referir à protagonista como ícone latino. Além disso, o clipe gerou *memes* e a *hashtag* #SoyYo²², na qual os fãs fizeram artes em homenagem

¹⁹ Tradução nossa para: E não se preocupe se não te aprovam quando criticam você só diga sou eu.

²⁰ Entrevista disponível em: <<https://www.foxnews.com/entertainment/young-actress-from-bomba-estereos-soy-yo-is-back-with-get-out-the-vote-ad>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

²¹ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/arts/music/soy-yo-sarai-gonzalez-empowering-latinas.html?_r=0>. Acesso em: 10 fev. 2020.

²² Disponível em: <<https://twitter.com/search?q=%23soyyo>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

à Sarai (anexo 1) e, algumas vezes, as *hashtags* eram precedidas de fotos antigas das pessoas dizendo sentirem-se orgulhosas de quem eram (ver anexo 2). No *twitter*, via-se agradecimentos como o de Alma Castillo: “#Soyyo capturou minha infância! Obrigado por me fazer sentir orgulho! #Latina”. A estudante e barista em Austin, Texas, Melissa Zepeda, escreveu no *Instagram*: “Gostaria que a música e o vídeo tivessem sido lançados quando eu estava mais ou menos com essa idade, quando provavelmente mais precisava dele, na época em que era muito *nerd*, muito americana, muito gorda, muito mexicana”.²³

O videoclipe foi, ainda, tema da palestra, realizada em 2018, da professora María Elena Cepeda, que estuda representações latinas na cultura popular e leciona no *Williams College* em Williamstown, Massachusetts/ Estados Unidos. O cartaz de sua palestra, intitulada “*Latina Feminist Moments of Recognition- A U.S Colombiana Encounter with Bomba Estéreo’s ‘Soy Yo’*” aborda sobre a maneira diferenciada de representar as latinas (ver cartazes no anexo 3) :

Featuring eight-year old actress Sarai Gonzalez, the viral vídeo “Soy yo” privileges young Latina subjectivities in ways rarely seen. Rejecting a focus on the White, heterosexual male gaze critiqued by feminist film scholars, Cepeda’s analysis of “Soy yo” employs textual analysis alongside an auto-ethnographic framework as a means of centering the Latina gaze. As she contends, media representations such as “soy yo” emphasize the manner in which Colombian/Latina identity write large is persistently filtered through gendered imagery in global media, while offering a feminist alternative to such limited representations.²⁴

Na época em que *Soy Yo* foi veiculado (2016), o então presidente Barack Obama convidou a protagonista do videoclipe, a atriz Sarai González, de 11 anos, para visitar a Casa Branca no *Hispanic Heritage Event*, como símbolo de orgulho das mulheres latinas. Na ocasião, Obama enfatizou a importância de se criar uma nação unificada nos Estados Unidos, na qual os latinos sejam reconhecidos por suas contribuições e trabalho duro.

²³ *Jornal Estadão*. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,vidJeo-de-sucesso-empodera-as-latinas,10000087068>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

²⁴ Com a atriz Sarai Gonzalez, de oito anos, o vídeo viral *Soy yo* privilegia as subjetividades latinas de maneiras raramente vistas. Rejeitando o foco no olhar heterossexual dos brancos, criticado por estudiosas feministas de cinema, a análise de *Soy Yo* de Cepeda emprega análise textual junto com uma estrutura auto-etnográfica como forma de centralizar o olhar latino. Como ela argumenta, representações da mídia como *Soy Yo* enfatizam a maneira pela qual a identidade colombiana / latina é filtrada persistentemente através de imagens de gênero na mídia global, oferecendo uma alternativa feminista a essas representações limitadas.

O sucesso de Sarai a fez virar personagem da série de livros infantis *Sarai*²⁵, cujos temas abordam aspectos da cultura latina, fatos reais da vida da menina, entre outros. A coleção foi escrita por ela juntamente com a escritora especialista em literatura latino-americana, Mônica Brown. Além disso, Sarai participou de vídeos durante às eleições presidenciais nos Estados Unidos contra as declarações de Donald Trump contra os imigrantes.²⁶

A faixa *Soy Yo* faz parte do quarto álbum da banda *Bomba Estéreo* intitulado *Amanecer*, que conta com a participação do ator e cantor *Will Smith* na faixa *Fiesta (Remix)*. *Amanecer* foi indicado em 2015 ao *Grammy Awards*. O videoclipe *Soy Yo* foi dirigido pelo diretor dinamarquês *Torben Kjelstrup*. Até setembro de 2016, teve 82.844.378 visualizações no *youtube*.

Por ir na contramão da maneira que a latino-americana é retratada na mídia, além da repercussão que ele gerou quando foi lançado, é que se optou por estudar nesta dissertação o videoclipe *Soy Yo*.

1.2 BOMBA ESTÉREO

A banda Bomba Estéreo é proveniente da cidade de Bogotá, na Colômbia. Surgida em 2005, ela é formada por Liliana Saumet (Voz), Simón Mejía (Bajo & Sintetizador) e Andrés Zea (Bateria). O grupo combina *hip hop*, *electronic* e *cumbia*, música tradicional colombiana. Juntos, já viajaram por 40 países, quatro continentes e disputaram grandes festivais como *Glastonbury*, *Coachella*, *Austin City Limits*, *Lollapalooza*, *Outside Lands*, *Sonar*, *Roskilde*, *Vive Latino*, entre muitos outros. Em setembro de 2017, a banda participou pela primeira vez do *Rock in Rio* no Brasil, dividindo o palco com a cantora brasileira Karol Conká. Bomba Estéreo também abriu os shows da banda *Arcade Fire*, durante sua turnê em 2017 que, inclusive, teve passagem pelo Brasil.

²⁵ Os livros podem estar disponíveis em: <<https://kids.scholastic.com/kids/books/sarai-and-the-meaning-of-awesome/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

²⁶ O vídeo *Be You y Vota* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x2UfA3sTzik>>. E o vídeo *Get Out the Vote* pode ser assistido em: <<https://vimeo.com/184330621>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

1.2.1 Letra de *Soy Yo*²⁷

Soy Yo	Sou eu
<p>Yo caí me pare camine me subí Me fui contra la corriente y también me perdí Fracase, me encontré lo viví y aprendí Cuando más te pegas fuerte más profundo es el beat Sigo bailando y escribiendo mis letras Sigo cantando con las puertas abiertas Atravesando todas estas tierras y no hay que viajar tanto pa encontrar la respuesta Y no te preocupes si no te aprueban cuando te critiquen tu solo di Soy yo Soy yo soy soy soy Soy yo Sigo caminando y sigo riendo Hago lo que quiero y muero en el intento A nadie le importa lo que estoy haciendo lo único que importa es lo que esta por dentro A mi me gusta estar en la arena, bañarme en el mar sin razón sin problema Estar sentada sin hacer nada mirando de lejos y estar relajada Y no te preocupes si no te aprueban cuando te critiquen tu solo di Soy yo Soy yo soy soy soy Soy yo yo yo yo Soy asi soy asi Relaja Y tu ni me conoces a mi Bien relaja You know what I mean You know what I mean Y no te preocupes si no te aprueban cuando te critiquen tu solo di Soy yo Soy yo soy soy soy Soy yo yo yo yo</p>	<p>Eu caí eu parei de andar eu subi eu fui contra a corrente e também me perdi falhei, eu descobri que eu vivi e aprendi Quanto mais você acerta, mais forte é a batida Continuo dançando e escrevendo minhas letras Eu ainda estou cantando com as portas abertas Passando por todos esses países e não viajar tanto para encontrar a resposta E não se preocupe se não te aprovam quando criticam você só diga sou eu eu sou Eu sou eu sou sou eu Continuo caminhando e continuo rindo Eu faço o que eu quero e morro na tentativa Ninguém se importa com o que eu estou fazendo, a única coisa que importa é o que está dentro Eu gosto de estar na praia, tomar banho de mar sem motivo, sem problema Sentada sem fazer nada desviando o olhar e relaxando E não se preocupe se não te aprovam quando criticam você só diga sou eu eu sou Eu sou eu sou eu eu eu eu Estou tão relaxada e você não me conhece Bem relaxar Você sabe o que quero dizer Você sabe o que quero dizer E não se preocupe se não te aprovam quando criticam você só diga sou eu eu sou Eu sou eu sou eu eu eu eu</p>

2 LATINAS: VIOLÊNCIA, MIGRAÇÃO E ESTEREÓTIPOS

Para a análise de *Soy Yo*, de início, serão apresentados dados oficiais sobre a mulher na América Latina com o intuito de se verificar as condições às quais boa parte delas estão submetidas. Em seguida, iremos ver como os latino-americanos, enfatizando a imagem

²⁷ <https://www.letras.mus.br/bomba-estereo/soy-yo/traducao.html>
 Acessado em 14/12/2017

feminina, são representados fora do continente (principalmente nos EUA, lugar em que *Soy Yo* foi gravado) em filmes, seriados e na música. Com base nesses dados e com a ajuda do referencial teórico escolhido por essa dissertação, analisaremos porque o videoclipe *Soy Yo* traz uma representação diferente da mulher latina, propondo reflexão e chamada para ação.

A América Latina compreende o continente da América do Sul, além do México, América Central e ilhas do Caribe. Os países dessa área têm um histórico de colonização espanhola e portuguesa.²⁸ Ser mulher na América Latina pode representar, por si só, um enorme risco. De acordo com um relatório²⁹ do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e a ONU Mulheres, a região da América Latina e do Caribe é a mais letal do mundo para elas, mesmo com o aumento de políticas nacionais de proteção à mulher, que cresceu de 24 em 2013 (74% do total) para 31 em 2016 (94%). O estudo, elaborado entre 2014 e 2015 em 33 países, alerta que o número de feminicídios apresentou aumento e que dois em cada cinco são resultados da violência doméstica. Cerca de 30% das mulheres foram vítimas de violência por parte de parceiros e 10,7% sofreram violência sexual fora do casamento, segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS).

Segundo o *Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe (OIG) de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)*, em 2018, ao menos 3.529 mulheres foram assassinadas por questões de gênero em 25 países da América Latina e do Caribe³⁰. Na Colômbia, país de origem da Banda Bomba Estéreo, o conflito armado, que se estende há cerca de 50 anos, afeta principalmente as mulheres, uma vez que a violência sexual foi amplamente empregada tanto por grupos guerrilheiros, como pelos grupos paramilitares.

Os estupros, escravidão sexual e abortos forçados eram praticados por guerrilheiros, e os grupos paramilitares, além de também cometerem escravidão sexual, praticavam a prostituição controlada, provocando ondas de deslocamento interno. A Colômbia tem a segunda maior população de deslocados internos no mundo, ficando atrás somente da Síria, e 80% dos deslocados são mulheres, e pelo menos 50% sofreram violência sexual. A chamada

²⁸ Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/list-of-countries-in-Latin-America-2061416>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

²⁹ Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2017/12/DEL_COMPROMISO_A_LA_ACCION_ESP.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2019.

³⁰ Disponível em: <<https://oig.cepal.org/es/indicadores/femicidio>>. Acesso em: 10 fev. 2020.
<https://www.cepal.org/pt-br/node/50477>

violência de gênero é, ao mesmo tempo, uma causa direta de deslocamento e uma tática usada por grupos armados para impor controle sobre as comunidades.

O Artigo Estratégico “Gênero, justiça e segurança no Brasil e na Colômbia: como prevenir e tratar da violência contra mulheres?”³¹, de março de 2018, publicado pelo Instituto Igarapé, revelou que as mulheres representam a maioria das vítimas em vários tipos de violências na Colômbia. De acordo com a Unidade para as Vítimas, órgão do governo colombiano, elas conformam mais da metade das vítimas de deslocamentos internos: são 3,8 milhões de um total de 6,7 milhões desde o início do conflito. Além disso, cerca de 460 mil foram assassinadas, 192 mil ameaçadas, 77,1 mil foram vítimas de desaparecimento forçada, 47,6 mil sofreram inestimáveis perdas econômicas e patrimoniais e mais de 40 mil foram afetadas pelas ações bélicas diretas da guerra, como atos terroristas, combates, intimidações e tiroteios, entre outros.

Durante os anos mais intensos do conflito, entre os anos 2000 a 2009, a violência sexual contra mulheres aumentou cerca de 46%. Segundo a organização *Ruta Pacífica de las Mujeres*, que contribuiu com a Comissão da Verdade e Memória das Mulheres Colombianas, mais de 50% dos casos registrados de violência sexual correspondem a estupros.

2.1 REPRESENTAÇÃO DAS LATINAS NO AUDIOVISUAL

2.1.1 Cinema

Soy Yo apresenta como protagonista uma menina com traços latinos caminhando pelas ruas dos EUA. No videoclipe, a garota é representada de modo incomum, se observarmos como os latinos são retratados nas produções cinematográficas americanas. A forma comumente mostrada dos latinos foi analisada pela pesquisadora Stacy L. Smith da USC, *Annenberg Inclusion Initiative*, em parceria com a *National Association of Latino Independent Producers (NALIP)* e a *Wise Entertainment*. Esse estudo resultou no relatório *Latinos In Film: Erasure On Screen & Behind The Camera*³², no qual se pesquisou 1200 filmes com a

³¹ https://igarape.org.br/wp-content/uploads/2018/03/2018-03-30-AE-30_Genero-Brasil-Colombia.pdf

³² *Latinos no cinema: apagamento na tela e por trás da câmera em 1.200 filmes populares*. Disponível em: <<http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-study-latinos-in-film-2019.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

maior bilheteria entre 2007 e 2018. A conclusão foi de que a prevalência na tela dos principais atores latinos é pouco frequente. Apenas 4,5% dos 47.268 personagens falados ou nomeados nos últimos 12 anos eram latinos; 3% dos filmes apresentam atores principais ou coadjuvantes latinos. Quanto às atrizes, em 49% desses filmes (17 filmes) elas são principais ou coadjuvantes.

O relatório critica as produções de Hollywood que pregam diversidade e inclusão, uma vez que não promovem mudanças nas representações dos latinos, que compreendem 39% da população do estado da Califórnia e 49% da população de Los Angeles. São 77% dos 50 estados e 2 territórios americanos, possuem população com uma porcentagem maior de latinos do que é visto nos filmes de Hollywood.

Um outro resultado da análise é sobre os estereótipos da comunidade latina. Um quarto dos personagens mais falados e latino-americanos em 200 filmes foi descrito como criminoso, e 17% de todos os personagens latino-americanos foram retratados como pobres ou com uma renda mais baixa. A porcentagem é de 36% de todos os personagens que falam latim e 60% dos latinos com faturamento mais alto foram mostrados isolados da comunidade latina mais ampla, ou seja, sem artefatos culturais, simbólicos ou referência ao grupo étnico dos personagens.

2.1.2 Seriados

Nos seriados³³, a representação dos latinos, em especial das mulheres, não é muito diferente dos estereótipos vistos no cinema. Um estudo³⁴ do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada-NEFCIS da Universidade Federal do Paraná, ao abordar a representação da mulher latina no audiovisual, concluiu que, em sua maioria, a imagem feminina está relacionada ao contexto da migração. As mulheres migradas representam 50% da migração internacional. Entre os principais motivos está a mudança no sistema laboral mundial e a demanda por mão de obra barata do capital internacional. Apesar do aumento da informalidade no mercado e a

³³ O mapeamento inclui todas as séries exibidas pelas emissoras de sinal fechado no Brasil no primeiro semestre de 2016, bem como toda a produção de ficção seriada disponibilizada pela Netflix.

³⁴ Mulheres latinas e arquétipos melodramáticos: primeiras teorizações para uma crítica da ficção seriada.

exploração trabalhista implicar toda a classe trabalhadora, as mulheres são especialmente afetadas. A migração feminina se dá pelo aumento dos mercados informais de trabalho e no contexto de uma contínua e intensa divisão “racial” e sexual do trabalho. Sendo assim, as mulheres migrantes são desvalorizadas e exploradas.

São nessas circunstâncias que se dá a representação feminina nos seriados:

[...] as representações sobre as mulheres latinas encontradas nos audiovisuais, em sua maioria, estão associadas a esse contexto já descrito e refletem um cenário de indocumentação, pobreza, criminalidade, ignorância, maternidade obrigatória e numerosa, prostituição, a dotes especiais para o cuidado da casa e dos outros, a uma ideia racializada e exotizada (e por vezes sexualizada) de feminilidade, à passividade, à violência de gênero, etc

Dessa maneira, o estudo revela as representações estereotipadas das mulheres de maneira negativa, dando-lhes um lugar subalterno no contexto migratório e incitando uma mensagem discriminatória.

2.1.3 Videoclipes

Relacionado à imagem latina dentro do universo da música, a professora María Elena Cepeda³⁵ em seu livro *Musical imagination: U.S.-colombian identity and the latin music boom* contribui indicando o papel que a música possui para migrantes nos Estados Unidos. Com foco na música colombiana, ela afirma que a música popular fornece um espaço comum alternativo para imaginar e encenar a identidade colombiana. Para isso, ela leva em consideração o contexto de imigração colombiana, na qual um em cada dez colombianos, atualmente, vivem fora de sua terra natal, e na situação da Colômbia frente aos clichês do tráfico de drogas e da violência política.

Como talvez a marca mais fácil da identidade colombiana além da linguagem e como local comum para a negociação de noções de raça, classe, gênero, sexualidade e nação, a música fornece um espaço coletivo para imaginar a colombianidade fora das fronteiras geopolíticas tradicionais. Igualmente significativas são as maneiras pelas quais essas alternativas imaginadas existem (se não prosperam) em um contexto amplamente divorciado do escândalo e da vergonha do comércio de narcotráfico e da guerra civil à qual a Colômbia contemporânea está associada

³⁵ María Elena Cepeda, que leciona no *Williams College* em Williamstown, Massachusetts.

principalmente. Dessa maneira, a música popular colombiana efetua uma ‘fantasia de unidade [trans] nacional entre os cidadãos de um país no qual política e governo partidário se tornaram praticamente sinônimos de violência e corrupção nas últimas décadas. (Cepeda, 2018, p. 4)³⁶

Cepeda (2018) explica que a música popular colombiana se tornou um lugar de “projeto social cotidiano” da auto-imaginação, atuando como um poderoso árbitro de memória e identidade entre a diáspora colombiana.

A pesquisadora também abrange em seu estudo questões de gênero, fazendo uma interpretação de que nas músicas populares colombianas as mulheres experimentam uma relação com a cultura popular diferente do homem, bem como a música popular “constitui o terreno sobre o qual muitas das contradições e complexidades dos movimentos feministas contemporâneos são promulgados” (CEPEDA, 2018, p.11)³⁷

Para esse fim, ela percebe a nação colombiana e sua diáspora como construções de gênero formadas em parte a partir da “memória masculinizada”, assim como nacionalismos (e transnacionalismos) surgiram historicamente com base em raça, etnia, sexualidade, religião e cultura.

Imagens convencionais de mulheres e da nação frequentemente giravam em torno da representação das mulheres como o tradicional "corpo" da nação, sugerido por termos como madre pátria, ou "país mãe". Essas representações contrastam fortemente com aquelas dos homens, que são frequentemente representados como os agentes progressistas do progresso nacional. Essa dicotomia masculino / feminino, intelecto / corpo é de particular relevância para o estudo da música e do gênero popular latino-americano, dada a longa história de feminização da região por meio da colonização. Como os ganchos de sino nos lembram, a sexualidade sempre serviu como fonte das metáforas de gênero da colonização. Além disso, a sexualidade não fornece apenas a metáfora colonizadora; também contribui para o próprio processo de colonização (e o processo de construção nacional. Assim, no contexto neocolonial, o status subordinado das mulheres implica sua dupla (ou, como no caso das mulheres de cor, tripla) marginalização. (CEPEDA, 2018, p.12)³⁸

³⁶ Tradução própria. Texto Original: *As perhaps the most facile mark of Colombian identity besides language and as a communal site for the negotiation of commonsense notions of race, class, gender, sexuality, and nation, music provides a collective space for imagining colombianidad outside traditional geopolitical borders. Equally significant are the ways in which these imagined alternatives exist (if not thrive) in a context largely divorced from the scandal and shame of the drug-trafficking trade and civil war with which contemporary Colombia is primarily associated. In this way, Colombian popular music effectuates a “fantasy of [trans]national unity” among the citizens of a country in which partisan politics and government have become virtually synonymous with violence and corruption in recent decades.*

³⁷ Tradução própria. Texto Original: *[...] constitutes the terrain upon which many of the contradictions and complexities of contemporary feminist movements are enacted.*

³⁸ Tradução própria. Texto Original: *Conventional images of women and the nation have often revolved around the representation of women as the traditional, backwards “body” of the nation, as suggested by terms such as madre patria, or “mother country.” These depictions stand in stark contrast to those of men, who are frequently represented as the forward-moving agents of national progress. This male/female, intellect/body dichotomy is of particular relevance to the study of Latin(o) American popular music and gender, given the region’s long history of feminization through colonization. As bell hooks reminds us, sexuality has long served as a source of the gendered metaphors of colonization. Furthermore, sexuality does not merely provide the colonizing metaphor; it also contributes to the colonization process (and the process of national*

Cepeda (2018) reserva um capítulo de seu livro para falar sobre a banda de rock colombiana Aterciopelados. Formada por Andrea Echeverri e Héctor Buitrago, o grupo se tornou famoso na década de 1990, tanto pela fusão de rock com música folclórica colombiana e outros ritmos latinos, como também pelas letras de protesto contra a violência, a destruição do meio ambiente e o machismo. A causa feminista é uma das marcas da banda, nesse sentido, Cepeda (2018) alerta para o fato de ser uma mulher nos vocais, já que ela observa um histórico mundial do rock em excluir as mulheres. Para isso, ela retoma artigos como *Tough as Males*, de Tim Padgett, que examina o papel das mulheres no rock latino-americano. Neles, conclui-se que “a associação entre masculinidade e rock persiste a tal ponto que as credenciais artísticas das mulheres no rock são em grande parte um reflexo da sua capacidade de se adaptar ao padrão masculino do gênero ou de ser “tão duro quanto o homem””. (CEPEDA, 2018, p. 96)³⁹

Por meio de análises de gravações e de videoclipes dos Aterciopelados e da mídia impressa popular, Cepeda (2018) elucida as maneiras pelas quais a mídia popular representa Andrea Echeverri como um sujeito de gênero para os consumidores dos EUA. Andrea Echeverri acaba por ser a cara da banda não só por sua presença, mas também pelo interesse em se envolver em discussões francas sobre o assunto feminino na sociedade colombiana contemporânea. Além de ataques à misoginia em relação à reificação da corporalidade feminina, a banda abrange uma ampla variedade de temas, como corrupção florestal do governo e a histórica união nacional de igreja e estado do país.

Cepeda (2018) observou que a mídia, frequentemente, coloca Echeverri em oposição à Shakira, “que na mídia convencional parece incorporar uma noção mais estereotipada da

construction) itself.⁴⁰ Thus, in the neocolonial context, women’s subordinate status entails their double (or, as in the case of women of color, triple) marginalization.

³⁹ Tradução própria. Texto Original: [...] *the association between masculinity and rock persists to such an extent that women’s artistic credentials within rock are in large part a reflection of their ability to measure up to the genre’s masculine standard, or to be as “tough as a male.*

identidade latino-americana, repleta de concomitantes dependências de representações de hipersexualidade, marianismo, ‘ritmo inato’ e assim por diante”. (CEPEDA, 2018, p.96)⁴⁰

O enquadramento de Echeverri como anti-Shakira, é sugerido na crítica do Miami Herald:

Uma estrela do rock em cena espanhola, ela gosta de subir ao palco com uma camiseta desbotada e calças de pára-quedas largas. Esqueça os apetrechos da típica garota latina. Echeverri. . . trabalha em piercings e tatuagens. Ela é uma oliva olímpica, sem alma, com alma e hard-core, que não precisa de delineador, batom ou cabelo lacado para transformar uma multidão em um frenesi. (CEPEDA, 2018, p. 96)⁴¹

Por meio dos videoclipes de Aterciopelados, Cepedo (2018) nos fornece exemplos de como os discursos feministas, bem como outras bandeiras, são abordados pela banda. De acordo com ela, o videoclipe foi um meio que teve um papel crucial para a banda divulgar seu trabalho fora das fronteiras colombianas e obter seguidores internacionais. O formato é uma possibilidade de construir uma narrativa visual específica em conjunto com sua instrumentação e letra. “Para artistas femininas em particular, o videoclipe ofereceu a oportunidade de obter apoio da indústria e transmitir uma visão textual singular.” (CEPEDA, 2018, p. 101)⁴²

A MTV Latino passou a veicular os videoclipes da banda, que, além de conquistar uma base de fãs fora das fronteiras colombianas, representou uma saída consistente dos paradigmas tradicionais de gênero nos videoclipes, comumente retratadas nos vídeos da MTV Latino. Neles, as mulheres se limitam a seus padrões de beleza.

De fato, a maioria dos vídeos da MTV Latino apresenta exclusivamente bandas masculinas e artistas masculinos, enquanto vídeos com artistas femininas são invariavelmente dirigidos por homens. E, assim como no contexto de heavy metal dos EUA descrito por Robert Walser, as mulheres são frequentemente representadas em narrativas em vídeo que giram em torno de relacionamentos heterossexuais tradicionais (que constituem a tarifa padrão da MTV Latino) como figuras em um

⁴⁰ Tradução própria. Texto Original: [...] *who in the mainstream media appears to embody a more stereotypical notion of Latin(a) American identity, replete with its concomitant reliance on depictions of hypersexuality, marianismo, “natural rhythm,” and so forth.*

⁴¹ Tradução própria. Texto Original: *A star of the rock en español scene, she’s fond of hitting the stage in a washed out T-shirt and baggy parachute pants. Forget the accouterments of the typical Latin girl act. Echeverri . . . works it in piercings and tattoos. She’s an unstudied, soulful, hard-core Olive Oyl look-alike who doesn’t need eyeliner, lipstick or lacquered hair to whip a crowd into a frenzy.*

⁴² Tradução própria. Texto Original: *For female artists in particular, music video has furnished the opportunity to win industry support and to convey a singular textual vision.*

verdadeiro “mundo dos sonhos” masculino adolescente. O formato de vídeo confere maior visibilidade às músicas (indiscutivelmente uma bênção mista, dadas as pressões resultantes sobre as intérpretes para se adequarem aos rígidos padrões de beleza), para as fãs também pode significar a introdução de novos discursos de identidade. (CEPEDA, 2018, p. 101)⁴³

Cepeda (2018) cita exemplos de como Aterciopelados faz isso em seus videoclipes. Uma das estratégias é a utilização frequente das imagens de Echeverri nas ruas de Bogotá nos vídeos. Mulheres na rua (*mujer en la calle*), nas ideologias culturais arraigadas, significa mulher da rua (*mujer de la calle*). Esses espaços públicos geralmente compreendem um domínio masculino de atividade e significação. Desse modo, os videoclipes da banda rompem com a noção convencional de cultura que “as ruas incorporam como campo de treinamento exclusivo de adolescentes do sexo masculino, para quem as ruas costumam servir como uma primeira amostra dos privilégios sociais de gênero que os aguardam na idade adulta”. (CEPEDA, 2018, p. 100)⁴⁴

A música *Cosita seria* (Coisinha séria), por exemplo, critica as normas de gênero dirigidas pela sociedade que dão aos homens colombianos a liberdade de dominar física e verbalmente as mulheres em espaços públicos.

⁴³ Tradução própria. Texto Original: *Indeed, the majority of MTV Latino videos feature exclusively male bands and male performers, while videos featuring female performers are invariably directed by men. And, much as in the U.S. heavy metal context described by Robert Walser, women are frequently represented in video narratives revolving around traditional heterosexual relationships (which constitute MTV Latino’s standard fare) as figures in a veritable adolescent male “dreamworld.” Conversely, while the video format imparts increased visibility to female musicians (arguably a mixed blessing, given the resulting pressures on female performers to conform to rigid beauty standards), for female fans it can also signify the introduction of novel identity discourses.*

⁴⁴ Tradução própria. Texto Original: *[...] the streets embody, as the exclusive training ground of male adolescents, for whom the streets typically serve as a first taste of the gender-biased social privileges that await them in adulthood.*



Figura 17-Cena do videoclipe *Cosita seria* com Andrea Echeverri (à direita) pelas ruas de Bogotá.

Além da Colômbia, outros países latinos também possuem bandas que se utilizam dos videoclipes para dar voz às mulheres. No Brasil, como foi visto no capítulo *Na Pele*, exemplificamos como Elza Soares e outras cantoras, como MC Soffia, Karol Konca, Francisco El ombre, entre outras, se apropriam do meio do videoclipe com esse propósito.

No Chile, o videoclipe *Antipatriarca*, da chilena Ana Tijoux foi todo feito de maneira colaborativa, com imagens de mulheres em seus locais de vida, e fala sobre enfrentamento direto ao machismo. A letra da música ressoa a revolta:

“Você não vai me humilhar, você não vai gritar comigo/ você não vai me submeter, você não vai me bater/ você não vai me denegrir, você não vai me obrigar/ você não vai me silenciar; você não vai me calar. Nem submissa, nem obediente/ mulher forte, insurgente/ independente e corajosa/ quebrando a cadeia da indiferença/ Nem passiva, nem oprimida/ mulher bonita que dá vida/ emancipada em autonomia/ antipatriarca e feliz”.



Figura 18 - Cena do videoclipe *Antipatriarca*, de Ana Tijoux.

Na Argentina, Nathy Peluso, a banda Fémina, Femigangsta também são exemplos de mulheres que se dedicam a causas feministas em suas letras e videoclipes. Na Guatemala, a *rapper* Rebeca Lane dá voz às mulheres e às minorias com sua música. Além de dar voz às questões de gênero, o videoclipe também é utilizado em outros países latino-americanos para denunciar questões sociais. O videoclipe da canção *Pal Nort*, do duo porto-riquenho *Calle 13* e o grupo Cubano *Orishas*, por exemplo, fala da imigração dos latinos rumo ao norte, enfrentando os desafios, como o deserto, na fronteira com os Estados Unidos.



Figura 19- Cena do videoclipe *Pal Nort*.

Um outro exemplo são os videoclipes *De donde Vengo Yo* e *Oro*, da banda ChocQuibTown. Ambos mostram os pontos altos, como as belezas naturais e baixos da região, como a pobreza e o racismo, do local de origem dos integrantes, que é Quibdó, capital do departamento de Chocó, no pacífico colombiano.



Figura 20-Cena do videoclipe *De donde Vengo Yo*.



Figura 21-Cena do videoclipe *Oro*.

3 ANÁLISE *SOY YO*

3.1 MÁQUINA DE GUERRA EM *SOY YO*

Basta vermos o videoclipe *Soy Yo* que, rapidamente, percebemos estas características da protagonista: gênero feminino, com peso acima do que apresentam as outras personagens, traços de imigrante em meios às ruas dos Estados Unidos. No entanto, essas qualidades podem ser rodeadas de preconceitos para alguns grupos da sociedade americana. Contudo, a garota tem tudo para ser qualificada como uma máquina de guerra ao acompanharmos suas

ações. “Com efeito, o que é uma máquina de guerra? É uma máquina de destruição(…)” (LAPOUJADE, 2015, p. 248). Destruir é o que a protagonista de *Soy Yo* faz ao transitar pelas ruas nova-iorquinas e, ao seu modo, destruir padrões estéticos e de comportamento. No entanto, como alerta Lapoujade, a máquina de guerra:

[...] constitui uma potência de destruição positiva que faz morrer tudo que impede a livre circulação das multiplicidades. Nesse sentido, é criadora “antes” de ser destruidora. O que cria é um espaço liso que permite essa livre circulação (LAPOUJADE, 2015, p. 248).

Dessa forma, a máquina de guerra destrói padrões impostos pela sociedade, como a moda e os padrões de beleza europeu (nariz fino, pele clara, etc.). Exemplos no vídeo podem ser vistos no modo de se vestir e nos traços físicos das duas garotas que aparecem logo no início dele. Elas se apresentam praticamente com as mesmas roupas e penteado e são de características físicas semelhantes: brancas, magras, traços finos. Quando a protagonista com seus óculos grandes, suas tranças espalhadas pela cabeça, vestida com uma jardineira e seus acessórios exóticos (como o anel de chupeta) passa pelas garotas, as duas riem em tom de deboche. A protagonista não se deixa acanhar. Pega sua flauta e enfrenta as meninas tocando o instrumento e as garotas se retiram do local. A cena descrita configura mais uma característica da máquina de guerra, uma vez que Deleuze e Guattari (2004) dizem que a máquina de guerra é “um fluxo de guerra absoluta que escoar de um polo ofensivo a um polo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra)” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 97).

Na cena descrita, a flauta que, ao ser tocada afugenta as duas garotas, pode adquirir um significado de enfrentamento de um padrão pela arte. Se a máquina de guerra desobstrui a livre circulação das multiplicidades, a música pode ser um instrumento para que isso aconteça.



Figura 22- Cena em que a protagonista de *Soy Yo* toca a flauta para as duas meninas.



Figura 23

Figura 23- As meninas encostadas na grade se vestem de maneira parecida, com estampas de animais, arcos no cabelo e possuem cabelos ondulados

3.2 FENDER A MÔNADA

David Lapoujade, em *Deleuze, os movimento aberrantes*, assim define o conceito de *mônada*:

[...] o que é uma mônada? É uma unidade individual feita “para” o mundo, mas porque o mundo foi posto nela como o que ela exprime. O sujeito se torna uma mônada sem porta e sem janela; não é que ela não tenha mundo exterior, ocorre que é o próprio mundo exterior que não tem exterioridade. Trata-se de um mundo sem fora (LAPOUJADE, 2015, p. 266)

Cada personagem/ grupos de personagens que a protagonista latina encontra é a representação de uma mônada, posto que são produtos da axiomática, quer dizer, da sociedade do controle. Mesmo no subúrbio de uma cidade tão multicultural como é *New York City*, as mônadas são perceptíveis. Voltando ao exemplo das duas meninas que encontram a protagonista no início do vídeo, vale destacar que o modo como elas se vestem e a forma como arrumam os cabelos retransmitem, em maior ou menor medida, as ordens da moda e dos padrões de beleza,

ditados pela axiomática. Quem não está inserido nessa ordem é passível de deboche por aqueles que estão.

A nova mônada é como um autônomo espiritual preso nas garras da dupla articulação: falar é uma maneira de retransmimir as palavras de ordem de uma dada formação social; ver consiste em recortar o visível e fazer proliferar suas imagens em conformidade com as palavras de ordem; agir consiste em utilizar seu corpo em conformidade com as palavras de ordem e os recortes dos corpos. As duas ordens, conteúdo e expressão, param de se ---relançar mutuamente. Somos pegos sem agenciamentos que nos fazem ver, --falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo do que se fala, que falamos apenas do que se vê e que agimos em conformidade com essa relação. (LAPOUJADE, 2015, p. 267)

Outra questão importante contextualizada no videoclipe é a da imigração. As duas garotas possuem traços semelhantes aos das americanas, enquanto a protagonista exibe traços que remetem às feições de uma latino-americana. A reportagem do site jornalístico Lavanguardia⁴⁵ sobre o videoclipe *Soy Yo* afirma que “(...) *el video también se convirtió en una especie de “antídoto” contra los sentimientos anti-inmigrantes que rodearon la campaña del -en su día- candidato a la presidencia estadounidense, Donald Trump.*” Além das questões da moda do ideal de beleza, o desprezo das meninas pela garota latina e a reação da protagonista também pode ser interpretado como uma crítica a esse sentimento anti-imigrante do qual atribui a reportagem do *Lavanguardia*. Ao anunciar em 2015 sua candidatura ao partido Republicano para as eleições presidenciais, Trump provocou polêmica com o comentário sobre imigração: “Quando o México envia (aos EUA) sua gente, não envia os melhores. Envia as pessoas que têm muitos problemas, que trazem drogas, crimes, são estupradores”.⁴⁶

Dessa forma, os imigrantes são vistos como minoria nos Estados Unidos. Lapoujade (2015) define minoria:

[...] Em sua boa consciência, a insuportável seleção da axiomática mundial não exclui ninguém, mas certas populações deixam de ser percebidas quando não respondem mais às exigências da axiomática em curso, às múltiplas redistribuições

⁴⁵ O vídeo também se tornou uma espécie de “antídoto” para os sentimentos anti-imigrantes que cercaram a campanha de - em seu dia - candidato à presidência dos EUA, Donald Trump (tradução nossa). Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170830/43919180239/bomba-estereo-el-grupo-colombiano-que-encandilo-a-barack-obama-llega-espana.html>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

⁴⁶ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/08/trump-diz-que-deportara-todos-os-imigrantes-ilegais-dos-eua-se-eleito.html>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

de trabalho. Elas são reduzidas ao estado de *minoría* assim que deixam de satisfazer aos requisitos deste ou daquele programa. Elas se tornam subsistemas ou ficam de fora do sistema. (p. 269)

Conforme exposto pelo fragmento anterior, considerando-se o contexto no qual o videoclipe surgiu, pode-se inferir que a protagonista representa uma minoria por ser imigrante ou filha de imigrante nos Estados Unidos. Apesar de existirem milhões de imigrantes⁴⁷ nos EUA, grande parte é minoria, já que não possuem poder, nem sequer alguns direitos, ao contrário daqueles que são considerados maioria. “(...) A maioria supõe um estado de poder e dominação, e não o contrário. Ela é o produto de uma seleção, de uma segregação. Por isso a maioria não é uma questão de número” (LAPOUJADE, 2015, p. 269). Ainda sobre as minorias, Lapoujade (2015) afirma que:

As minorias não pertencem mais ao mundo exterior e não aparecem senão sob a forma de clichês, por trás dos quais desaparece a própria miséria. Os clichês sobre a miséria fazem desaparecer a própria miséria. As minorias são por assim dizer o exterior do mundo exterior percebido pelas mônadas; elas estão fora, são inexistentes, destituídas de todo direito e de todo modo de exercer qualquer potência social: são sem porvir. (LAPOUJADE, 2015, p. 269)

Nesse sentido, o que pode ser percebido em *Soy Yo* é a quebra com os clichês pelas quais são retratadas as minorias. Mesmo lidando com outras minorias – o fato de se passar dentro de um subúrbio – ressalta-se a minoria por ser mulher, quando encontra os jovens homens jogando basquete e dançando na rua. É a minoria dentro da minoria. Os jovens podem passar a ser mônadas pelo fato de pertencer ao gênero masculino, jogarem um jogo mais popular entre homens. Mas, ao mesmo tempo, são minorias suburbanas, enfrentam todos que a garota latina se depara em suas andanças pela cidade, seja com sua flauta que espanta as meninas, seja jogando basquete ou dançando de seu jeito, ela se torna livre porque fende as mônadas. Nas palavras de Lapoujade: “Para se liberar é preciso fender a mônada”. (LAPOUJADE, 2015, p. 270). A garota fende relações preestabelecidas e as denuncia.

Em entrevista veiculada ao site da *People en Español*, a vocalista do grupo Bomba Estéreo, *Liliana Li Saumet* explica que “(...) El video se enfoca en los niños, haciendo referencia

⁴⁷42,1 milhões, segundo dados do censo analisados pelo Centro de Estudos de Imigração (CIS), em 2015.

al bullying que sucede en el colegio”.⁴⁸ Se para Lapoujade há uma crise da ação, na qual “(...) O problema não é o de saber como agir, mas, primeiro, de se tornar capaz de agir “ (LAPOUJADE, 2015, p. 263), esse problema não faz parte do universo da nossa protagonista. Mesmo não sabendo jogar basquete, mesmo não sabendo dançar, ela joga bola e dança. Embora seja alvo de *bullying*, ela não se deixa afetar, ela age, e como diz a letra da música:

Sigo caminando y sigo riendo
 Hago lo que quiero y muero en el intento
 A nadie le importa lo que estoy haciendo lo único que importa es lo que esta por dentro
 A mi me gusta estar en la arena, bañarme en el mar sin razón sin problema
 Estar sentada sin hacer nada mirando de lejos y estar relajada Y no te preocupes si no te aprueban cuando te critiquen tu solo di
 Soy yo

O problema de não saber agir também não é da banda Bomba Estéreo, que com sua canção e videoclipe *Soy Yo* encoraja as pessoas a serem elas mesmas, se valorizarem, independentemente se não tiverem a aprovação exterior.



Figura 24 - Momento em que a garota pega a bola de basquete dos rapazes que jogavam na quadra.

⁴⁸ O vídeo enfoca nas crianças, fazendo referência ao bullying que acontece na escola) Tradução nossa. Entrevista disponível em: <<http://peoplenespanol.com/article/bomba-estereo-estrena-video-de-soy-vo-con-un-mensaje-contra-el-bullying/>>. Acesso em: 14 dez. 2017.



Figura 25- A garota latina dança em frente aos rapazes que dançavam na calçada.

3.3 NEW YORK CITY COMO RIZOMA

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam, em *Mil Platôs* (1995), que “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”. (DELEUZE; GUATTARI 1995, p. 15/16). O videoclipe *Soy Yo* se faz rizoma ao apresentar a cidade de *New York City* como ambiente no qual acontecem tais conexões e se manifesta a heterogeneidade. Um lugar que se apresenta como passagem, em que encontros imprevisíveis se dão e no qual se relacionam diferentes signos culturais. *New York City* agencia multiplicidades.

A garota latina está sempre de passagem pelas ruas da cidade que são ocupadas, seja através do grupo que se encontra para jogar basquete na quadra ou dos meninos que se reúnem para dançar na esquina. São grupos que, no todo, ilustram a multiplicidade dentro da cidade, mas cada qual possui sua particularidade, com códigos compartilhados, com conhecimento de uma determinada linguagem – seja da dança ou do jogo de basquete – vestimentas parecidas, faixa de idade e até tipos físicos semelhantes. Desse modo, ilustram o pensamento de que “(...) todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.18).

Cada grupo, com seus signos compartilhados, são como um tubérculo, pois, segundo o pensamento deleziano, “aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos,

mímicos, gestuais, cognitivos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16) Os encontros imprevisíveis, típicos do rizoma, se dão quando a garota encontra os outros personagens. São encontros contingenciais, que denunciam os choques culturais, e inauguram um acontecimento.

3.4 DESOBEDECER

Em *Desobedecer*, o filósofo francês Frédéric Gros (2018), debate a desobediência a partir da questão da obediência. O questionamento que ele faz é por que as pessoas obedecem frente a absurdos e irracionalidades. O filósofo cita a provocação de Howard Zinn de que o problema não é a desobediência, mas a obediência.

A desobediência civil não é nosso problema. Nosso problema é a obediência civil. Nosso problema são as pessoas que obedecem aos ditames impostos pelos dirigentes de seus governos e que, portanto, apoiaram guerras. Milhões de pessoas foram mortas por causa dessa obediência. Nosso problema é a obediência das pessoas quando a pobreza, a fome, a estupidez, a guerra e a crueldade assolam o mundo. Nosso problema é que as pessoas sejam obedientes enquanto as prisões estão cheias de ladrões e que os grandes bandidos estão no comando do país. Esse é o nosso problema.⁴⁹ (GROS, 2018 *apud* HOWARD ZINN).

Gros, ao fazer referência ao *Sobre a pedagogia*, de Kant, reflete sobre a obediência no processo educativo, que tem início na infância quando entramos na escola. Kant faz a distinção entre instrução e disciplina. Na visão de Kant, a instrução consiste no aprendizado da autonomia, aquisição de um juízo crítico, domínio racional dos conhecimentos elementares – e não a injeção passiva de informações que se deve ser capaz de recitar depois gaguejando” (GROS, 2018, p.28). No entanto, para chegar nessa fase, é necessário passar por um momento provisório e negativo de coerção, pressão e domesticação, do qual a animalidade se transforma em humanidade. Essa adstração seria para Kant a disciplina, no qual ele classifica como o alicerce sobre o qual se constrói a autonomia. As crianças, desde cedo, são aplicadas à disciplina através da escola, onde aprendem a obedecer ao que lhes é mandado. Mas Kant previne para o perigo disso se tornar escravidão.

⁴⁹ Excerto de um discurso pronunciado em 1970, por ocasião de um debate sobre a desobediência civil, republicado em *Violence: The Crisis of American Confidence* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972).

Gros invoca as suas inquietações, a partir das definições de Kant, uma delas é a ideia de que “a obediência incondicional abre caminho para o processo de humanização” (GROS, 2018, p.29). Kant afirma que é através da obediência que nos desfazemos das propensões naturais rebeldes e domesticamos os instintos anarquistas. Kant diz afirma que é preciso começar por obedecer sem pensar e que o homem é esse animal que tem necessidade de um senhor. O filósofo distingue dois tipos de obediência: i) a voluntária, que supõe o reconhecimento da superioridade do senhor; ii) e a obediência absoluta, que é incondicional e automática. O filósofo considera a obediência absoluta necessária por preparar a criança para o respeito às leis que deverá seguir como cidadão, mesmo se elas não lhe agradarem. “A obediência cega prepara o futuro sujeito político para a aceitação das leis com as quais ele não concordaria” (GROS, 2018, p.30)

[...] a desobediência constitui nosso primeiro estado, nossa natureza talvez, se por “natureza” entendermos o que nos liga às feras e aos lobos. De saída, seríamos refratários à regra. A primeira modernidade lê essa desobediência primitiva como o reino ilimitado das paixões egoístas, o domínio dos instintos brutos, a imperiosa urgência do desejo narciso. E é para lhes contrapor as mediações pacientes da razão e as regras sociais de interesse comum que é consagrada a parte disciplinar. Trata-se de dominar em nós o animal. A obediência disciplinar é o que em nós faz afirmar-se o princípio de humanidade. A partir do momento em que se trata de contrapor o homem civilizado à selvageria suposta, a obediência é pensada como o que nos humaniza- e a desobediência é monstruosa (GROS, 2018, p.30-31).

A esse pensamento, Gros contrapõe a experiência do século XX, relativa aos regimes totalitários e aos grandes genocídios, que inquietou, perturbou, ou antes, fragmentou, rompeu com essa evidência cultural maciça que vincula, de maneira cerrada, a capacidade de obedecer a afirmação de humanidade. Gros cita o exemplo do coordenador Eichmann, que destruiu seis milhões de judeus na Europa. No tribunal de Jerusalém, ele alegou não poder ser responsabilizado pelos assassinatos porque seguiu ordens e, por isso, não poderia ser punido, nesse sentido:

O subterfúgio, a evitação, a desobediência, a recusa, eis o que poderia tornar humanos os gestores impecáveis do crime e do horror. Para sua defesa, ele nos contrapõe essas virtudes preconizadas nas salas de aula e no seio das famílias: docilidade, aplicação, exatidão, senso de eficácia, lealdade, credibilidade, meticulosidade. (GROS, 2018, p.32)

Em seu livro, Gros destrincha os núcleos do sentido das obediências que passam pela submissão, a subordinação, o conformismo, a obrigação e o consentimento. Ao falar do consentimento, o pesquisador afirma que a obediência que temos é como cidadão. É como se encontrássemos um estilo de obediência propriamente política.

É nesse estilo de obediência tão particular que a modernidade política foi buscar suas referências. A evocação recorrente que cada governante faz do pacto republicano inscreve-se nessa linha. Se você comente a loucura de desobedecer a uma lei votada segundo os devidos procedimentos por representantes livremente eleitos, considerando que ela é injusta por ser puro produto de transações iníquas, ou de contestar decretos escandalosos, mas estabelecidos segundo uma regularidade administrativa, ouvirá esse discurso: “Você *deve* obedecer às leis. Como sujeito político, como cidadão você aceitou o jogo democrático. Conhece as regras, *desde sempre*, já consentiu”. Dogma maior, único, sacrossanto do contrato social: a obediência política é o eco de um consentimento inicial, cujo efeito colossal é bloquear a obediência, tornando a desobediência impossível, ilegítima. (GROS, 2018, p.136)

Na modernidade, se situava o consentimento no centro da relação política. Atualmente, Gros diz que a sociedade é regida por “regras do viver-junto, leis públicas que a justiça e a polícia, dominadas por autoridades políticas as fazem respeitar.” (GROS, 2018, p.137) O pesquisador também se debruça em Thoreau, que reestabelece a filosofia com uma arte de viver e acredita que a exigência de desobedecer está ligada às exigências da verdadeira vida, sendo “inútil multiplicar os discursos críticos e as contestações teóricas se for para, no final, obedecer passivamente e tudo ratificar.” (GROS *apud* THOREAU, 2018, p.152). Para ele, não há crítica autêntica a não ser como desobediência prática.

Thoreau faz uma oposição entre o Estado e o indivíduo habitado por sua consciência e experiências. Para ele, o indivíduo, é capaz de ação, iniciativa e inventividade e essas qualidades se depararam com entraves absurdos, normas abusivas e exigências pesadas da máquina estatal. Todavia, é no indivíduo que se faz ouvir a moral e o apelo de justiça e para a consciência ser soberana, é necessário haver prioridade com os nossos próprios princípios. “Cada um, porquanto existe realmente, deve deixar-se guiar por sua consciência em vez de obedecer cegamente às leis em completa passividade, (GROS, 2018, p.153). Thoreau aborda o dever de ser desobediente ao Estado quando necessário:

A desobediência é um dever de integridade espiritual. Quando o Estado toma decisões iníquas, quando empreende políticas injustas, o indivíduo não pode se limitar a resmungar antes de ir dormir. O indivíduo não está simplesmente ‘autorizado’ a desobedecer, como se tratasse de um direito do qual ele poderia fazer uso ou não em nome de sua consciência. Não, ele tem o dever de desobedecer, para permanecer fiel a si mesmo, para não instaurar entre ele e si mesmo um lamentável divórcio (GROS, 2018, p.153)

Mesmo estando em uma democracia, Thoreau diz que a única maioria que conta é a da sinceridade moral, e o que deve preponderar é uma superioridade ética. Gros ressalta, ainda,

outro tipo de desobediência, que não é sustentada pela consciência nítida de valores, por uma moral superior, a isso ele denomina de dissidência cívica. O dissidente desobedece porque não pode continuar a obedecer. Por seus hábitos de submissão, ele se conscientiza e compreende que a obediência era uma sucessão indefinida de negações interiores.

Com fundamentos de Sócrates, Foucault e Hannah Arendt, Gros reflete sobre o desobedecer e afirma que o que nos faz desobedecer “trama-se não em um Eu consistente que deteria em seu íntimo os valores eternos. O que nos faz desobedecer é a bricolagem tenaz de nossas inquietações éticas.” (GROS, 2018, p.182). Para ele, a obediência é uma renúncia e sacrifica o ético. Contudo, seria o pensamento pensante (e não o pensado), o trabalho crítico que nos faz desobedecer. Com isso, ele direciona para não sermos passivos, não repetirmos fórmulas e confiarmos na hesitação da consciência. O filósofo lembra, ainda, do princípio da responsabilidade indelegável, na qual ninguém pode pensar e responder em nosso lugar.

Gros conclui que “desobedecer é, portanto, supremamente, obedecer. Obedecer a si próprio” (GROS, 2018, p.214). Nós nos traímos quando mentimos para nós mesmos e obedecer seria ser o traidor de si mesmo. Mais uma vez, o filósofo remete à desobediência ao ato do pensamento “pensar é se desobedecer, desobedecer a nossas certezas, nosso conforto, nossos hábitos. E se nos desobedecemos é para não sermos os ‘traidores de nós mesmos’”. (GROS, 2018, p.215)

Com base no exposto por Gros, podemos inferir que a garota protagonista de *Soy yo* é desobediente. Sendo minoria (por ser imigrante ou descendente de imigrantes nos EUA, por ser mulher, por estar na periferia, etc.), ela é resistente e não se rende às leis que são subjetivamente impostas à sociedade como padrões de beleza, espaços femininos/ masculinos, modos esperados de comportamento, entre outros. A menina latina não segue as ordens sociais e ignora os aprendizados de comportamento tidos como adequados para uma menina. Por ser desobediente, não importa se a garota não tem domínio da bola de basquete ou se não sabe dançar como os meninos na rua. Ela não quer seguir as regras do jogo de basquete ou as técnicas da dança, nem mesmo se importa em colocar os dedos nos buracos certos da flauta para tocá-la. Isso porque ela não trai a si mesma, muito pelo contrário, ela é sincera ao se assumir, ao dar atenção às suas vontades.

Seria ela uma dissidente cívica? Talvez a desobediência representada nesse videoclipe faça menção à consciência de tantas imigrantes que, por tanto tempo, obedeceram às regras de esferas sociais que as oprimiam. A desobediência da cena pode ser lida como um basta ao preconceito e ao machismo. Talvez por isso a protagonista do clipe fenda mônadas e aja enfrentando a todos e atuando, dessa forma, como uma máquina de guerra.

A protagonista teve a introdução institucional da obediência pela escola; a mochila infantil carregada pelo adulto no final do vídeo denuncia sua ida à escola. Mas ela pensa por si só, e não é porque ela aprende a obedecer na escola que deve obedecer padrões de comportamento. A garota desobedece como um ato de resistência, de sobrevivência dela mesma, de suas raízes latinas, de sua singularidade como ser humano. Por que ela tem de se vestir igual às outras meninas? Por que ela não pode passar pelas ruas de *New York* dançando em vez de andar? Ela não liga para os julgamentos por não agir como esperam dela.

Só-o fato de uma menina andar pelas ruas de *New York* sozinha estabelece um modo de desobediência, como foi visto anteriormente com os vídeos da banda Aterciopelados, por estar em um espaço tido como masculino. Assim como a vocalista Andrea Echeverri andando pelas ruas de Bogotá foi utilizado como uma espécie de ousadia, em *Soy Yo*, não seria diferente. Ao falar de Aterciopelados, a professora Maria Elena Cepeda cita a pesquisa sobre gênero e violência de Peter Wade, na qual são feitas distinções nítidas entre o que é considerado comportamento apropriado ao gênero no ambiente doméstico e aqueles que são aceitáveis em público. Nos videoclipes do Aterciopelados, essa divisão do privado (feminino) e público (rua), é desconstruída a partir do momento em que uma mulher ocupa o espaço público. Uma vez que “a rua está associado à performance ao vivo, à atividade e à rebelião masculinas e aos espaços públicos que as mulheres não devem frequentar” (CEPEDA, 2018, p. 100).⁵⁰

⁵⁰ Tradução própria. Texto Original: [...] “the street . . . is associated with live performance, male activity and rebellion, and with the public spaces that women are not supposed to frequent.”

Em *Soy Yo*, com exceção da cena em que a menina latina encontra outras duas meninas na rua, os demais espaços que ela passa são praticamente masculinos. A calçada tomada pelo grupo de garotos dançando *hip hop*, por exemplo, é um local invadido pela menina que encara os meninos e faz sua dança. Outro espaço é a quadra de basquete, que é um ambiente predominantemente masculinizado, bem como o esporte nos EUA, no qual os times com maior cobertura da mídia são formados por homens. A latina é provocadora não só por entrar no espaço, como também por empurrar um dos três garotos, que são maiores do que ela, para pegar a bola e jogar sozinha.



Figura 26- Momento em que a garota latina empurra um dos garotos na quadra de basquete para pegar a bola dele

Esse comportamento tido como agressivo geralmente não é associado às mulheres. A garota não é submissa, o que nas palavras de Gros significa obediência de pura coerção. “Ser submisso é ser prisioneiro de uma relação de forças que subjuga, domina, aliena no sentido literal. Submisso, estou sob a inteira dependência do outro, o outro que comanda, decide, grita ordens, acaba com você e destrói as vontades” (GROS, 2018 p.38). O pesquisador também explica que ser submisso é executar, passivamente, o que um dominador pede, ou seja, trata-se de uma relação na qual se é forçado a agir em detrimento do outro.

Nesse sentido, Gros coloca o problema da desobediência na perspectiva de uma ética política, fazendo uma abordagem pelo ângulo do sujeito político. “O que chamo aqui de ética é a maneira como cada um se relaciona consigo mesmo, constrói para si certa “relação” a partir da qual se autoriza a realizar determinada coisa, a fazer isto e não aquilo. A ética do sujeito é a maneira como cada um se constrói e trabalha” (GROS, 2018, p.33 e 34). Dessa forma, a garota latina é ética ao respeitar suas origens, seu corpo, suas vontades, não se relacionando

em posição submissa com quem se encontra pelo caminho. Ela pensa por si só, é dona de si. Não é submissa aos padrões, às formas de comportamento sócio-culturalmente compartilhadas.

3.5 REFLEXÕES A PARTIR DE BRIGITTE BARDOT

Brigitte Bardot (BB), a atriz francesa lançada nos cinemas em 1950 e 1960, encarnou mulheres sedutoras em seus papéis, como em *E Deus criou a mulher* (1956) e *O amor é minha profissão* (1958). Simone de Beauvoir (2018) conta uma passagem da cena do jantar de casamento do filme *E Deus criou a mulher*, na qual a personagem Juliette, interpretada por Bardot, vai para cama com seu marido imediatamente após se casarem. Essa cena é um dos exemplos dados por Beauvoir, na qual podemos ver a espontaneidade e a ousadia da personagem de B.B, pois no meio do banquete, Juliette aparece de robe, pega comidas e bebidas e vai embora tranquilamente, sem se importar com a opinião alheia. “Segue suas inclinações. Come quando tem fome e faz amor com a mesma simplicidade. O desejo e o prazer parecem-lhe mais verdadeiros de que os preceitos e as convenções” (BEAVOUIR, 2018, p.80).

A espontaneidade das personagens de B.B estão na própria atriz, conforme diz o diretor Roger Vadim, que apresentou Bardot como um fenômeno natural que não atua. Ela existe. A própria B.B. afirmou que Juliette é igual a ela, também disse que, quando está em frente à câmera, é simplesmente ela mesma. Vandim destacou, ainda, a ingenuidade de Bardot, elevando ao nível do absurdo. Beauvoir fala que a inocência dela é inerente ao mito da infância, mas a revelação que faz em seu ensaio *Brigitte Bardot e a Síndrome de Lolita*, é a de uma Bardot que descaracteriza a mulher como objeto.

Nos países latinos, onde os homens se apegam ao mito da “mulher objeto”, a naturalidade de B.B. parece mais perversa que qualquer tipo de sofisticação. Desprezar joias, cosméticos, saltos altos e cintas é recusar transformar-se num ídolo. É afirmar-se como semelhante e igual ao homem, é reconhecer que entre a mulher e ele existe desejo e prazer mútuos. (BEAVOUIR, 2018, p.83)

Magda Guadalupe dos Santos fala que Beauvoir reconheceu em B.B. o impacto moral e estético que B.B causou.

É isso que Beauvoir reconhecia: a recepção do público, a cada encontro com B.B., que se mostrava na tela ao longo de várias décadas do século XX, e a forte

repercussão que isso tinha para os questionamentos em torno às figuras de mulheres cobiçadas como objetos, coisas belas, e jamais apreendidas em sua autonomia ética ou de novos modelos de *ethos* cultural e histórico (SANTOS, 2019, p.102)

A personagem de *Soy Yo*, assim como Brigitte Bardot, tem a espontaneidade e ousadia sem se importar com o que irão pensar dela. Ela é a mesma, como diz o próprio nome do videoclipe *Soy Yo*. E isso pode ser percebido com a autenticidade que ela se veste, em sua bicicleta personalizada, no modo como ela anda na rua dançando, na cena que ela empurra um garoto maior do que ela para pegar a bola de basquete em sua mão e brincar com a bola sem ter domínio dela e, em seguida, chutar a bola em vez de entregar ao rapaz. Suas ações são ousadas para uma menina e possuem a espontaneidade de uma criança. No entanto, Sarai não é ingênua, ela tem plena consciência de suas ações desobedientes.

O videoclipe *Soy Yo* também é ousado em colocar uma descendente de imigrantes se reafirmando em pleno período eleitoral, no qual o candidato Donald Trump, com fortes intenções de alcançar a presidência dos Estados Unidos, desconsidera-os em seus pronunciamentos.

Se o comportamento de Bardot detecta, como analisa Maria Guadalupe dos Santos, ao falar de Simone de Beauvoir, o senso moral de uma época, *Soy Yo* também traz essa identificação. Santos aponta em B.B dilemas morais e provocações eróticas.

A figura de Brigitte Bardot permite a Simone de Beauvoir explorar com maestria a ambiguidade do feminino no seio de uma cultura que tudo faz para padronizar as condutas e normatizar a estética corporal, inserindo-a em padrões morais que parecem intangíveis. Beauvoir ressalta a feição natural, imprevisível, autônoma que B.B. apresenta e a forma como a sociedade tenta reduzi-la ao mito tradicional da feminilidade, indicando seus perigos e leviandade, que deveriam ser tabulados pelo homem. (Santos, 2018, p.110)

No caso de *Sou Yo*, a personagem de Sarai pode ser usada para detectar o senso moral presente em um país como os Estados Unidos, que descaracteriza -a mulher latina atribuindo-lhes clichê de submissão, pobreza, sexualização e papéis secundários na mídia, conforme já foi visto. Os EUA possuem uma grande ampliação da sua produção cinematográfica e de seus seriados e, mesmo assim, ignora nos roteiros papéis de visibilidade para personagens latinos, e isso em um contexto de um país formado por grande maioria de imigrantes latinos. Sarai é protagonista em um videoclipe gravado em um país como os EUA. A garota se impõe e, com isso, chama as latinas a fazerem o mesmo. Tanto B.B como Sarai fendem mônadas com suas

ações e derrubam clichês. Assim como B.B descaracteriza a mulher como objeto, Sarai descaracteriza a mulher latina como submissa, como um ser secundário.

CAPÍTULO 3 - *DEATHLESS*: LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA E ESCRITA

Este capítulo pretende analisar o videoclipe *Deathless* (2017), da banda Ibeyi. A escolha por esse videoclipe deve-se a diversas razões. Além de ser da mesma época que *Na Pele* (2017) e *Soy Yo* (2016), tangenciar questões político-sociais da contemporaneidade e ter o protagonismo de mulheres latino-americanas, a escolha foi feita considerando as peculiaridades de sua narrativa. Ao contrário dos outros vídeos que fazem parte do *corpus* desse estudo, *Deathless* é o mais ousado no que concerne à linguagem do vídeo. É o videoclipe, entre os três, que mais se liberta da função narrativa em detrimento da linguagem digital.

Com o intuito de analisar a linguagem do videoclipe em *Deathless*, esse capítulo será dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Reflexões sobre a escrita”, tem cunho mais conceitual e buscará, com a ajuda dos autores Ana Kiffer (2014), Jeanne Marie Gagnebin (2006) e Georges Didi-Huberman (2011), tecer um debate acerca das noções de escrita como resíduo, escrita como lembrança e escrita como resistência, conceitos caros ao clipe aqui analisado. A noção de espectador emancipado de Jacques Rancière (2010) é também um conceito-chave à análise aqui proposta. Já a segunda parte desse capítulo visa a refletir sobre a potência do videoclipe como linguagem. Nela, portanto, daremos uma ênfase maior à linguagem videoclíptica, evidenciando as diferenças da linguagem digital (explorada pelo clipe *Deathless*) em relação à cinematográfica. Para isso, recorreremos às contribuições dos estudos de Arlindo Machado (1993) e Philippe Dubois (2004).

O duo *Ibeyi* é formado pelas gêmeas franco-cubanas Naomi Díaz e Lisa-Kaindé Díaz. As cantoras são filhas do percussionista de Miguel Angá Díaz, do famoso grupo *Buena Vista Social Club*. Elementos da musicalidade cubana são comuns de serem encontrados em seus trabalhos, já que elas utilizam instrumentos tradicionais de percussão cubana, como o *cajón* e

a bateria *batá*. Mesmo com as letras das músicas em inglês, podemos perceber a inserção nas letras do *iorubá*, uma língua africana que chegou a Cuba por escravos africanos. O próprio nome Ibeyi tem um significado em *iorubá* que é gêmeas.

No início da carreira, as gêmeas fizeram um trabalho com Beyoncé e Jay-Z, participando do álbum visual *Lemonade*, foi então que ganharam maior visibilidade do público. No Brasil, elas gravaram em 2018 com o *rapper* Emicida a faixa *Hacia el amor*, cantada em três idiomas (inglês, espanhol e português).

Deathless faz parte do álbum *Ash* e é o segundo de estúdio da dupla, com lançamento em 29 de setembro de 2017 pela *XL Recordings*. A canção teve a participação do saxofonista americano *Kamasi Washington*, já o primeiro álbum da dupla foi *Ibeyi*, lançado em 2015. *Deathless* foi dirigido por *Ed Morris*, que também dirigiu os clipes *Ghost*, *River* e *Mama Says*, do duo.

PARTE I- REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA

1 FORA DE SI: ESCRITA COMO RESÍDUO

O videoclipe *Deathless* foi criado a partir da canção de mesmo nome, cuja letra foi escrita depois de uma situação vivenciada por uma das cantoras da dupla, a Lisa-Kaindé. Aos 16 anos ela estava no metrô de Paris, a caminho de sua aula de piano, quando foi abordada por um policial, que a fez tirar os sapatos e todos seus pertences da mochila acreditando que a jovem portava drogas. Em entrevista ao programa *Al Punto*, Lisa-Kaindé relata que foi sujeita a esse constrangimento devido a seu cabelo. “*Porque tengo un afro y creo que pensaban que vendía droga*”.⁵¹ Para a seção de Cultura do site do jornal *O Globo*⁵², as cantoras afirmaram que a música é bem mais que um hino. “Quando alguém se sente pequeno, assustado ou maltratado, esperamos que essa música dê três minutos de força e sensação de imortalidade.”

⁵¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1885611974789793>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

⁵² ESSINGER, Silvio. *Ibeyi volta ao Rio com indignado disco ASH*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ibeyi-volta-ao-rio-com-indignado-disco-ash-22345438>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Lisa-Kaindé relatou ao *rapper* Emicida que, apesar de achar sua experiência muito pequena perto do que acontece com outros jovens negros, ao conversar com sua irmã, decidiu falar e escrever a letra da música sobre o ocorrido. “Naomi me disse algo incrível: ‘Você não precisa ser estuprada ou agredida por um policial para poder falar sobre o que aconteceu já ter sido errado (sic)’”.

Ao tornar pública uma experiência marcante de sua vida, transformado-a em canção e em videoclipe, Lisa-Kaindé e sua irmã trazem a noção do fora de si, proposto por Ana Kiffer ao falar da escrita. A autora diz que estar fora de si “exprime uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas, por outro, essa mesma noção vem evocar um certo deslocamento, mais além, uma profunda dissociação entre um eu mesmo e algo fora dele.” (KIFFER, 2014, p.52).

Kiffer cita Evelyne Grossman e Maurício Blanchot para enfatizar que a relação escrita/leitura traz o movimento do rasgo, do corte, sendo uma experiência de violência. E foi pensando nessa hipótese que Ana Kiffer inseriu a ideia de deslocamento, de um passo ao lado do qual as escritas “desestruturadas” e “desestruturantes” buscam modos de se relacionar, criticamente, com os projetos de reconstrução da humanidade a partir do pós-guerra.

Nesse sentido, *Deathless* traz a estética do fora de si, ao permitir o deslocamento ou a projeção do mundo interior da cantora para fora, apagando as fronteiras entre o dentro e o fora. Esse dentro de Lisa-Kaindé, consequência da experiência do racismo e da humilhação que ela sofreu, ao ser transformado em canção e em videoclipe, acaba por trazer uma dissociação do “eu mesmo” da cantora e algo fora dele. “Estar habitado pelo fora, ou escrever como processo de uma experiência do desabrigo subjetivo é o que vem nos propor muitas das experiências artísticas modernas e contemporâneas.” (KIFFER, 2014, p.53).

Mesmo não sabendo da história da experiência da abordagem policial da cantora, por meio do videoclipe *Deathless*, podemos sentir o poder do rasgo e da violência disruptiva e desestruturante dessa experiência. “A escrita saiu de si mesma, deixou sua identidade fixadora para transformar-se num procedimento (sic) algo móvel, vibrátil e, sobretudo (...) algo que

puddesse refazer seu próprio corpo, ele mesmo doente, desalojado e despossuído de ‘si mesmo’” (KIFFER, 2014, p.55).

A imagem do corpo estático e deitado sozinho, saindo dele outro corpo com vida em movimento temporal cíclico, e o fato de o novo corpo se paralisar para dele tornar a sair uma outra vida, que também desfalece, nos permite inferir a ideia de não mudança, de algo que se repete. Assim como o *ritornello*, que na teoria da música é definido como retorno⁵³ que se dá quando um trecho musical tiver de ser executado outra vez, esse corpo morre e renasce, em um ciclo. O paradoxo é que as imagens são constantes, praticamente não muda, mas o impacto que elas trazem ao fazerem isso é desestruturante e dilacerante, traz o fora de si, que “é antes de tudo um desalojar da alma, um passo ao lado, um despossuir-se que reaparecerá na cena contemporânea através (...) de ‘uma falência de vozes interiores’” (KIFFER, 2014, p.59).



Figura 27- Cena do videoclipe *Deathless*.

⁵³ Definição da apostila de Teoria Musical elaborada pelo maestro Jorge Nobre. Disponível em: <<http://www2.secult.ce.gov.br/Recursos/PublicWebBanco/Partituraacervo/Apt000002.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

O conceito de ritornelo é usado por Gilles Deleuze apontando para a repetição. O ritornelo pode se referir a uma imagem ou a um som isoladamente, que sofre uma alteração rítmica. Ele compreende o caos (enorme buraco negro); uma pose calma e estável em torno do caos e uma abertura, que permite, pela pose, que se escape ao caos. Na tese “Mutum: do murmúrio à letra” (2013), da Professora Mírian Alves, o conceito de ritornelo é utilizado para explicar o espaço híbrido em que se encontra o filme “Mutum” (2007), de Sandra Kogut, que situa-se entre o texto literário “Campo Geral” (João Guimarães Rosa) no qual o filme foi inspirado, e o espaço resultante das relações estabelecidas entre a terra, os atores, e os objetos no momento da filmagem. A tese pode ser acessada em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95WJEE/1/mutum_final.pdf

1.1 RESÍDUOS DA ABORDAGEM POLICIAL

A letra de *Deathless* traz o que supostamente estaria nas falas do policial ao abordar a cantora, além de narrar o episódio: *He said, he Said/ He said, he Said /Do you smoke?/ What's your name? /Do you know why I'm here?/ She was, she was/ Innocent/ Sweet sixteen/ Frozen with fear*⁵⁴. Esse aparecimento do privado na obra pública, que no caso seria o diálogo do policial que abordou a cantora e o suposto aparecimento dessa fala na letra de *Deathless*, lembra a discussão sobre o inapreensível que perpassa as dualidades proposta por Kiffer, que relembra uma conversa entre o pesquisador de arte Ricardo Basbaum, a artista Tatiana Grinberg e a autora Cecília Cotrim. Basbaum pergunta onde está o limite entre o que é anotação privada e o que é feito para ser exposto na obra de Grinberg, que responde que é tudo misturado. Basbaum, por sua vez, pergunta se isso tem a ver com a lógica do mundo exterior/interior, espaço privado/público e indaga onde está o limite. É, então, que Cecília Cotrim se lembra do texto *heterotopia*, de Foucault, abordando as oposições (exterior/interior, público/privado) que continuam vigorando “meio residuais (...) e na verdade quem vai contar a história desse novo espaço que a gente não sabe o que é são essas provocações da arte mesmo” (KIFFER, 2014, p.64). Desse modo, Kiffer conclui que a pergunta sobre o limite é de menor interesse, sendo ele aquilo que não está, como esclarece o fragmento a seguir.

A pergunta pelo limite (...) evoca essa matéria residual das oposições que vem constituindo a forma majoritária na cultura ocidental do mundo. Se antes apostaríamos que esse modo é fundante de um sujeito, que ele será sempre o modo de ser de sua relação com a linguagem, com o outro, com o corpo, hoje já não poderíamos nos servir de tanta assertividade... (KIFFER, 2014, p.65)

Com essa baixa da assertividade, Kiffer (2014) faz indagações sobre o limite, e uma delas é se a mistura de notas pública e privada estariam não apenas criando outro espaço anti-residual e, indo além, criando outra escrita que não se quer perdurável, mas aberta ao acontecimento transitório, escrevendo seu precívél em cada letra.

A questão da escrita como resíduo também é evocada em *A vaca escrevente*, de Daniel Heller Roazen. Ao recontar a história exposta por Ovídio em *Metamorfose*, o autor lembra a relação

⁵⁴ Tradução nossa para: Ele disse, ele disse/ Ele disse, ele disse/ Você fuma?/ Qual o seu nome?/ Você sabe por que estou aqui? Ela era, ela era/Inocente/ Doce dezesseis/ Congelado com medo

guardada entre a escrita e a identidade⁵⁵. Em *Metamorfose*, a ninfa Io, filha do deus-rio Ínaco, foi tomada à força como amante por Júpiter. O pai dos deuses tentou esconder o feito de sua esposa Juno cobrindo de neblina a área ao redor da cena do crime, mas, desconfiada, a mulher desceu à Terra para investigar. Para ocultar a amante, Júpiter a transformou em uma bela vaca. Ainda desconfiada, Juno interrogou o marido sobre o aparecimento repentino do animal e foi informada por ele que o bovino simplesmente apareceu. Juno pediu o animal de presente para o esposo e, para não piorar as coisas, ele concedeu. A vaca ficou sob a custódia de Argo de cem olhos, podendo passear e pastar livremente durante o dia, mas a noite teria que retornar ao seu vigilante que amarrava seu pescoço e a alimentava com frutas e raízes amargas, além de fazê-la beber água de poços barrentos. Io implorava por piedade, mas era em vão. Na forma de vaca, Io não conseguia estender os braços em pedido de súplica, pois não os tinha. Ao falar, saía um mugido. Certo dia, a vaca encontrou o caminho para seu rio nativo. No entanto, foi incapaz de gesticular ou emitir um som com sentido para avisar a seu pai quem ela era. Foi quando, servindo-se de seu casco, escreveu na areia IO e seu pai, rapidamente, soube estar diante de sua filha desaparecida.

Daniel Heller Roazen afirma que a fábula de Ovídio trata da alegoria da metamorfose, por tratar-se de um corpo que se transforma totalmente em outro. Para que a transformação seja perceptível, algo tem que indicá-la.

[...] algo na nova forma tem que marcar o acontecimento da mudança. Justamente para que a metamorfose não possua resíduos, ela deve, paradoxalmente, admitir um resto que testemunhe o acontecimento da mutação: um elemento ao mesmo tempo estranho ao novo corpo, mas ainda contido nele, um traço excepcional no “estranho” corpo, que remeta à forma que outrora possuía. No caso da vaca, o vestígio é o nome escrito da ninfa desaparecida, cuja inscrição marca a transformação da criatura que designa. I e O, as duas letras desenhadas na areia às margens do rio, tanto testemunham a mudança quanto a desmentem. São em todos os sentidos da palavra, aquilo que *trai* a metamorfose. (HELLER, 2010, p.105 e 106)

Assim como em *A Vaca escrevente*, em *Deathless*, a experiência de Lisa-Kaindé, embora subjetiva, pode se metamorfosear nas cenas do videoclipe. Lisa-Kaindé, como corpo físico, não sofreu mutação, como se transformar em outro ser diferente dela, mas sua transformação

⁵⁵ Assim como na tese *Mutum: do murmúrio à letra* (2013), da Professora Mírian Alves, a letra é o que resta da metamorfose da novela *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa para o filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut.-A tese pode ser acessada em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95WJEE/1/mutum_final.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

foi na forma de ver o mundo, que foi materializada no videoclipe *Deathless*. O resíduo paradoxal dessa mutação é a letra da música, ou seja, a escrita, indicando o que restou do testemunho da jovem Lisa-Kaindé frente à abordagem policial, bem como ocorreu na transformação em vaca da ninfa, que não deixou intacta a sua forma original e o que persistiu foi a escrita. “No caso da ninfa que se tornou uma vaca, o “resto” surge apenas, por assim dizer, quando não resta mais nada de sua forma passada e permanece, por essa razão, completamente irreduzível àquilo que testemunha” (HELLER, 2010, p.107).

A letra da música é a escrita da vivência da garota franco-cubana que causou medo, conforme os versos denunciam: *She was, she was/Innocent/Sweet sixteen/Frozen with fear*⁵⁶. Uma experiência preconceituosa e opressora por parte da autoridade policial. (*He said, he Said/ You're not clean/ You might deal/ All the same with that skin/ She was, she was/ Funny looks/ With her books/ Left for dead in the streets*⁵⁷). As imagens do videoclipe somadas à canção denunciam essa transformação subjetiva de Lisa-Kaindé, que traz essa ideia de imortalidade (*deathless*). No *Aurélio*, o significado de imortal é “aquele que não morre; eterno, imorredouro” e “que será sempre lembrado”. As imagens do videoclipe sugerem uma imortalidade, vinda de um renascimento constante. Uma imortalidade, que, assim como a Fênix, da mitologia grega, possui esse ciclo de morrer e renascer de suas próprias cinzas. O imortal no videoclipe é o renascimento constante de uma nova Lisa-kaindé, e nela, todas as outras Lisas que têm que sobreviver ao mundo preconceituoso. Imortal também será essa lembrança da abordagem policial sempre que for noticiado um caso de racismo. A letra de *Deathless* diz: *Whatever happens, whatever happened / We are deathless*⁵⁸. Essa ideia de imortalidade traz, ainda, uma ideia de resistência. Uma resistência, como lembrança que, como Didi-Huberman destaca em *A sobrevivência dos vagalumes*, através dos lampejos da arte ajuda-nos a enxergar as injustiças, como mostraremos no próximo tópico. No caso dessa dissertação, videoclipes como *Deathless* cumprem esse papel.

⁵⁶ Ela era, ela era/ Inocente/ Doce dezesseis/ Congelado com medo

⁵⁷ Ele disse, ele disse/ Você não está limpo/ Você pode lidar/ O mesmo com essa pele/ Ela estava, ela estava/ Com looks engraçados/ Com seus livros/ À esquerda para morrer nas ruas

⁵⁸ O que quer que aconteça, o que aconteceu/ Nós somos imortais

1.2 A SOBREVIVÊNCIA E OS LAMPEJOS

O filósofo francês Didi-Huberman (2011), em *A sobrevivência dos vagalumes*, reflete sobre a sobrevivência da experiência e da imagem a partir do famoso artigo dos “Vaga-Lumes”, escrito por Pier Paolo Pasolini em 1975. Didi-Huberman se contrapõe à visão de Pasolini e associa os vaga-lumes às formas de resistência da cultura, do pensamento e do corpo diante das luzes ofuscantes do poder da política, da mídia e da mercadoria.

Didi-Huberman (2011) descreve uma passagem em que o cineasta Pier Paolo Pasolini observa o desaparecimento dos vagalumes nos grandes centros urbanos e atribui isso ao excesso de iluminação. No entanto, Didi-Huberman afirma que os vagalumes não desapareceram: “é somente aos nossos olhos que eles desaparecem pura e simplesmente.” Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

Pasolini escreve uma carta a seu amigo Franco Farofi, em 1941, em um contexto que o neofascismo italiano exercia seu poder centralizador e os “resistentes” se “transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos como possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.17). O jovem Pasolini conta a Franco Farofi sobre o dia em que foi a um prostíbulo com um amigo e, ambos, ainda virgens, ao se depararem com as prostitutas com seus fartos seios e desnudas, lembraram-se da infância e depois se desesperaram frente às mulheres.

Em seguida, já à noite sem luar, subiram até o *Pievo del Pino* e observaram uma quantidade imensa de vaga-lumes. É sabido que os vaga-lumes brilham para chamar a atenção do parceiro para se reproduzirem. Então, os rapazes os invejaram “porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes”, enquanto eles estavam secos e eram “apenas machos em uma vagabundagem artificial”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19).

O fato fez Pasolini refletir sobre a beleza da amizade e a alegria da juventude com sua despreocupação frente ao mundo, sua virilidade e que tudo se transforma em risos e

gargalhadas. Didi-Huberman relaciona a alegria dos homens a lampejos de inocência e vê a situação descrita por Pasolini como “uma espécie de dilaceramento relativo ao desejo heterossexual” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20).

[...] o essencial, na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nesta alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos triunfantes. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.20)

Um tempo depois, Pasolini teoriza/ afirma o desaparecimento dos vaga-lumes. Em 1975, ele publica no *Corriere della Sera* um texto que ficou conhecido como “O artigo dos vaga-lumes”. “Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite- ou pela luz “feroz” dos projetores- do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26).

A tese é de que mesmo com o fascismo dos anos 1930 e 1940 sendo vencido, “sobre suas ruínas está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25), Pasolini via o regime democrata-cristão como uma continuidade do fascismo. Em meados de 1960, ele observou o surgimento de um fascismo marcado pela violência policial e desprezo pela constituição. Para o cineasta, os intelectuais e os críticos não enxergavam que os vaga-lumes estavam desaparecendo.

Mas os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente *de não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política.”(DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37)

Didi Huberman (2011) explica que o desaparecimento dos vaga-lumes para Pasolini significa que a cultura reconhecida pelo cineasta na qual se observava uma prática popular e vanguardista de resistência se transformou em um instrumento de *barbárie* totalitária. Didi-Huberman afirma que Pasolini perdeu o jogo dialético do olhar e da imaginação:

O que desapareceu nele foi a capacidade de ver- tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores- aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade reminiscente, como novidade inocente, no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 65)

Deathless, assim como os outros videoclipes que compõem o *corpus* dessa dissertação (*Na Pele e Soy Yo*) podem ser vistos como vagalumes que sobrevivem, resistem. Se Didi-Huberman vê Pasolini como descrente na humanidade, os lampejos da arte nos ajudam a enxergar e, de certa maneira, denunciar as injustiças do ser humano. “Pois não foram os vagalumes que foram destruídos, mas algo central no desejo de ver- no desejo em geral, logo, na esperança política de Pasolini” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 59).

Deathless é atravessado por lutas históricas na qual o sexo e a raça são passíveis de discriminação. Pode-se interpretar esse videoclipe como uma resistência de anos de submissão da mulher e de discriminação pela cor da pele, uma vez que, historicamente, sexo e raça foram duas condições que foram subprivilegiadas com a chegada do modo de produção capitalista.

A professora Heleieth Iara Bongiovani Saffioti, em seu livro *A Mulher na sociedade de classe: mito e realidade*, focaliza as relações entre a posição da mulher e o capitalismo, abordando, ainda, a raça como fator de marginalização nas relações de produção. “Há que se buscar nas primeiras (relações de produção) a explicação da seleção de caracteres raciais e de sexo para operarem como marcas sociais que permitem hierarquizar, segundo uma escala de valores, os membros de uma sociedade historicamente dada.” (SAFFIOTI, 1976, p.15). As categorizações subalternas, de acordo com a professora, são operadas “segundo as necessidades e conveniências do sistema produtivo de bens e serviços, assumindo diferentes feições de acordo com a fase de desenvolvimento do tipo estrutural da sociedade.” (SAFFIOTI, 1976, p.15).

Para a autora, nas sociedades pré-capitalistas, as mulheres sempre desempenharam um papel econômico fundamental. Na Inglaterra e na França, as liberdades femininas se circunscreviam às atividades da mulher negociante. Em outras esferas, as mulheres eram consideradas

menores e incapazes, necessitando da tutela de um homem. Com o aparecimento do capitalismo, as condições para as mulheres continuavam adversas.

O aparecimento do capitalismo se dá, pois, em condições extremamente adversas à mulher. No processo de individualização inaugurado pelo modo de produção capitalista, a mulher contaria com uma desvantagem social de dupla dimensão: no nível superestrutural era tradicional uma subvalorização das capacidades femininas traduzidas em termos de mitos justificadores da supremacia masculina e, portanto, da ordem social que a gerara; no plano estrutural, à medida que se desenvolviam as forças produtivas, a mulher vinha sendo progressivamente marginalizada das funções produtivas, ou seja, periféricamente situada no sistema de produção. (SAFFIOTI, 1976. p.20)

Esse novo modo de produção trouxe um peso para os estamentos inferiores do antigo regime. O capitalismo foi responsável pela divisão da sociedade em classes sociais e pela exploração das classes tidas como superiores sob as inferiores. Desse modo, o capitalismo “(...) lança mão da tradição para justificar a marginalização efetiva ou potencial de certos setores da população do sistema produtivo de bens e serviços.” (SAFFIOTI, 1976, p.21).

A resistência que *Deathless* apresenta ao racismo e ao sexismo pode ser interpretado pelo protagonismo das mulheres no vídeo. São duas mulheres de ascendência latina, sendo uma delas de cabelo afro. Ambas insistem na vida. Uma gêmea dá à luz a outra, se reinventando a cada nascimento. Ora uma sai de dentro da outra, abrindo os botões do vestido, ora pela abertura da saia da vestimenta, de costas, de lado ou de frente para o chão. A gêmea que, no início, está desfalecida no chão (Lisa-Kaindé), no final do clipe aparece de modo oposto, renascida.

1.3 *DEATHLESS* COMO REMEMORAÇÃO

Deathless é uma lembrança, no sentido que Jeanne Marie Gagnebin⁵⁹ nos mostra de atenção precisa ao *presente*, e às ressurgências do passado no presente. “Não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006, p.55)

⁵⁹ Texto Memória, história e testemunho, em *Lembrar escrever esquecer* (2006).

A imortalidade da qual fala o videoclipe é um lampejo em meio aos holofotes do racismo, do abuso de autoridade e da violência feminina. Sua ação no presente é convidar à resistência e a não aceitação de injustiças por meio dessa ferramenta que é o videoclipe, com alcance de um público massivo.

O trabalho da dupla Ibeyi, em si, também é uma lembrança ao manter vivos traços da cultura cubana em seus trabalhos, como a língua *iorubá*, presente em canções como *River* (2014), os ritmos e os instrumentos cubanos (bateria *cajón* e *batá*). É uma forma de não deixar morrer suas raízes, bem como preservar parte de uma cultura.

Quem assiste à *Deathless*, mesmo não sabendo da história que gerou a canção e o videoclipe, acaba por testemunhar o ocorrido. Lisa-kaindé foi testemunha direta da abordagem racista que sofreu do policial. Quando essa experiência foi transformada em videoclipe, a cantora propõe que o espectador também se torne uma testemunha, já que, para a autora,

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos (...), a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como um revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2006, p.57)

Gagnebin (2006) contextualiza essa noção de testemunha ao refletir sobre a memória e também ao falar da dificuldade que vítimas do genocídio em *Auschwitz* possuem de serem ouvidas. Ela afirma que o massacre é ainda mais terrível hoje, na medida em que continua a ser ignorado e denegado pela comunidade política internacional. Sendo assim, através das reflexões de duas descendentes de sobreviventes do genocídio armênio, Hélène Piralian e Janine Altounian, ela convida a fazermos o exercício da palavra nos campos de nossas atividades, como nas universidades:

Nossa tarefa consistiria, talvez, muito mais em reestabelecer o espaço simbólico onde se possa articular aquele que Hélène Piralian e Janine Altounian chamam de 'terceiro' - isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado e do assassinado. (GAGNEBIN, 2006, p.57).

Desse modo, esse lugar fora do par mortífero algoz-vítima, daria um sentido humano ao mundo. Ainda falando do papel da testemunha, Gagnebin (2006) remete ao sonho de Primo Levi⁶⁰ no campo de *Auschwitz*:

Sonho, sonhado, descobre ele, por quase todos os seus companheiros a cada noite. Sonha com a volta para casa, com a felicidade intensa de contar aos próximos o horror já passado e ainda vivo e, de repente, percebe com desespero que ninguém o escuta, que os ouvintes se levantam e vão embora, indiferentes. Primo Levi pergunta: 'Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?' (Gagnebin, 2006, p.55).

No sonho de Primo Levi, Gagnebin (2006) se atém aos que se levantam e vão embora na indiferença, não permitindo que a história os alcance e ameace a tranquilidade da linguagem. No entanto, é somente dessa maneira que a história poderia ser retomada ou contada em palavras diferentes. Videoclipes como *Deathless* possibilitam outra maneira de chamar os espectadores a serem testemunhas ao contar uma história que confere visibilidade a delicadas questões sociais. Desse modo, relembremos a ideia de Ivana Bentes (2003) no primeiro capítulo desta dissertação, quando abordamos, a partir de sua percepção, que as minorias encontram no videoclipe oportunidades e trazem o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais e próximo à cultura jovem.

Deathless não traz, literalmente, a experiência vivida por Lisa-kaindé na abordagem policial, tanto que, se assistirmos ao videoclipe, não saberemos da história que motivou sua criação. Mas, além do resíduo, já discutido nesse capítulo, Gagnebin (2006) nos traz uma reflexão com base no ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, que também podemos levar para *Deathless*. O texto ressalta o fim da narração tradicional e, ao mesmo tempo, esboça a ideia de uma narração das ruínas, colocando o narrador na figura do trapeiro, do catador de sucata e de lixo, mas movido pelo desejo de não deixar nada se perder. Esse narrador não tem a intenção de recolher os grandes feitos, mas apanha o que é deixado de lado, sem significação, sem importância, as sobras dos discursos históricos. Esses elementos que sobram do discurso histórico são, em primeiro lugar, o sofrimento indizível, levado ao auge nos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial. Em segundo lugar, o que sobra do discurso histórico são os anônimos, aqueles que não deixam rastros, que desapareceram por completo.

⁶⁰ Primo Levi, *É isto um homem?*, Rio de Janeiro, Rocco, 1988, p.60

Sendo assim, o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição oficial ou dominante, justamente não recorda. “Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo, – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Levando essa reflexão para *Deathless*, quando se pensa na abordagem policial de Lisá-kaindé, obviamente percebemos que não é um grande acontecimento histórico. Todos os dias pessoas são abordadas nas ruas em qualquer parte do mundo e sofrem racismo. Isso pode ser banalizado por muita gente, mas, para a cantora da dupla Ibeyi, que sofreu a abordagem, foi marcante ao ponto dela fazer uma música e um videoclipe. Foi um sofrimento que não é comparável aos das vítimas da Segunda Guerra Mundial, na qual Benjamim em *O Narrador* e também em *Experiência e Pobreza*, aborda ao falar sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o *trauma*,⁶¹ Todavia, foi o sofrimento indizível da cantora, foi o sofrimento dela, cuja linguagem cotidiana não dá conta, que motivou a produção do clipe. Lisa-kaindé é a anônima, é o caco de uma história do racismo, proveniente da escravidão africana. Ele é, dessa forma, testemunha e narradora do acontecimento.

O filósofo francês David Lapoujade (2017) aborda o acontecimento como um fato que modifica algo no modo de existência dos seres, sendo uma guinada no ponto de vista, uma brusca transformação no plano de existência. O centro de gravidade da existência de Lisa-kaindé foi deslocado pela abordagem do policial e isso foi transfigurado para as cenas do videoclipe *Deathless*. Para Lapoujade, o virtual tem o poder de perturbar a ordem do real. “O que era real deixa de ser e o que ainda não era torna-se. A força de um problema real não é sua tensão interna, é a incerteza que ele introduz na (re) distribuição de realidade.” (LAPOUJADE, 2017, p. 71). Complementando o que já foi falado no tópico desse capítulo intitulado “Fora de si: escrita como resíduo”, “trata-se de dar outro modo de existência aos virtuais, de dar corpo aos fantasmas, enfim, de permitir que um ser exista em outro mundo que não o dele.” (LAPOUJADE, 2017, p.72).

61 “(...) porque este, por definição, fere, separa, corta no sujeito o acesso ao simbólico, em particular, à linguagem” (GAGNEBIN, 2006, p.51).

Lapoujade (2017) afirma que a arte e a filosofia possuem essa capacidade de penetrar no ponto de vista da maneira de existir do outro, fazendo não somente ver o que ele vê, mas também aumentando a dimensão de sua existência ou fazê-lo existir de uma outra maneira. Ao falar da arte, Lapoujade discute os limites dela, relativizando a abstração. Ele dá exemplos para dizer que “não temos mais um limite abstrato que represente a derradeira possibilidade de uma arte, e que erga um muro para separar uma arte daquilo que é estranho à sua própria essência”. (LAPOUJADE, 2017, p.115). Um dos exemplos dados por ele é dos corpos tecnológicos.

Os corpos, inclusive os corpos técnicos ou tecnológicos, não são mais ferramentas de reprodução ou de adaptação, mas sim superfícies de gravação, captadores sensíveis. Gravam movimentos, “ruídos”, no limite do audível ou do visível, e isso faz deles espécies de almas ou espíritos, mesmo quando são mecanizados ou industriais. Não se trata mais apenas de criar almas, mas compor, constituir novos corpos. Se o limite não pode ser alcançado, é justamente por causa desses corpos. (LAPOUJADE, 2017, p.111)

Lapoujade (2017) diz que, por meio de novas arquiteturas, a arte se torna captação e composição de heterogêneos em vez de caminhar para sua essência. Ao citar o filósofo Étienne Souriau, ele diz que “estamos entrando em um mundo no qual a solidez dos corpos, a clareza dos contornos e a fixidez das imagens se dissipam, dando lugar a verbos que afetam todos os modelos de existência: aparecer, desaparecer, reaparecer.” (LAPOUJADE, 2017, p.117). Nesse sentido, *Deathless* rompe os limites abstratos que o videoclipe impõe e traz possibilidades de mostrar outra realidade, outro ponto de vista, outra maneira de existir. Os corpos das cantoras no videoclipe não são meros corpos, eles vibram, trazem ruídos de uma existência. Os corpos desafiam os limites do real, saem um dos outros, nascem, morrem, renascem e ao final sobrevivem.

Conhecendo ou não o fato por trás de *Deathless*, o espectador, de alguma forma, vai captar algo do videoclipe de acordo com sua experiência de vida. Jacques Rancière (2010), ao falar do teatro, afirma não perceber o espectador com a passividade que deve ser transformada em atividade, uma vez que ele traduz a seu modo aquilo que está vendo, fazendo conexões. O mesmo pode ser validado se pensarmos no espectador do videoclipe. Para Rancière, o espectador está em sua situação normal. “Nós aprendemos e ensinamos, atuamos e sabemos, como espectadores que ligam o que vêm com o que já viram e relataram, fizeram e

sonharam” (RANCIÈRE, 2010, p.118). Rancière compara a relação entre o aluno e o mestre com aquela existente entre o espectador e o ator. O mestre aproveita o conhecimento do aluno para ensinar-lhe o conhecimento que ele precisa. Sendo assim, elimina a distância de conhecimentos, resultando na emancipação.

A “emancipação é o processo de verificação da igualdade de inteligência. A igualdade de inteligência não é a igualdade de todas as manifestações de inteligência. É a igualdade em todas as suas manifestações” (RANCIÈRE, 2010, p.113). O espectador é emancipado, uma vez que presta atenção ao espetáculo na medida da sua distância. Ele observa e é intérprete distante daquilo que se apresenta diante dele; é ativo. Observa, seleciona, compara e interpreta, conectando o que se observa com muitas outras coisas que ele viu em outros palcos ou em outros espaços.

PARTE II- LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA X LINGUAGEM VIDEOCLÍPTICA

Entre os videoclipes que compõem o *corpus* desta dissertação (*Na Pele, Soy Yo e Deathless*), *Deathless* é o que mais abusa das possibilidades técnicas da imagem digital, ou seja, possui um trabalho de manipulação das imagens e de articulação dos elementos do vídeo dentro do próprio quadro, fazendo do videoclipe um espaço experimental. Para entendermos melhor como o vídeo tem essa capacidade, vamos recorrer a Arlindo Machado (2001) quando ele difere a imagem cinematográfica da imagem digital pela inscrição no tempo. O cinema, segundo Machado, consiste na projeção de fotogramas fixos independentes, cujo espaço entre eles é o vazio, que deixa a tela negra. É uma ilusão de ótica, que busca produzir o efeito de continuidade sobre uma sequência de imagens estáticas, cujo nossos olhos não conseguem perceber. A inscrição no tempo não afeta a imagem em si:

[...] Quando o cinema violenta a percepção habitual do tempo através de procedimentos sintáticos tais como retrocesso de ação por montagem invertida, câmera lenta ou acelerada, dilatação ou condensação de movimentos, na verdade está intervindo sobre a sucessão das imagens sobre o ordenamento dos fotogramas e planos, mas nenhum desses gestos pode afetar estruturalmente a própria imagem. (MACHADO, 2001, p.102)

Já na imagem eletrônica, comumente encontrada nos videocliques, nos vídeos e na televisão, a estrutura da imagem pode ser modificada devido ao tipo da captação da câmera.

Como já é sabido, as câmeras eletrônicas diferem das câmeras fotográficas e cinematográficas por retalharem as imagens num sequência de linhas de retículas, de modo a possibilitar varrê-las por feixes de elétrons e assim convertê-las numa sequência de impulsos elétricos, que serão por sua vez, distribuídos através de ondas ou gravados em suporte eletromagnético. Em outras palavras, a imagem eletrônica não consiste em outra coisa que um conjunto de linhas sobrepostas e sucessivas, cada uma delas constituídas por um número dado de pontos elementares de cor, que se juntam num quadro para formarem um painel de retículas, à maneira da técnica pictória do *mosaico*. Ela é também uma imagem iridescente, uma imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente, a imagem eletrônica se resume a um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. (MACHADO, 2001, ps.113 e 114).

Sendo assim, as imagens eletrônicas, ao contrário das cinematográficas, são capazes de anotar o tempo em imagens sequenciais. Phillippe Dubois (2004) também difere a linguagem videográfica da cinematográfica, desvendando as possibilidades do vídeo. Ele explica que o vídeo se movimenta “entre a ordem da arte e da comunicação, entre a esfera artística e a midiática” (DUBOIS, 2004, p.74). Dubois observa que, nas críticas, nas revistas e nos catálogos, ao se referirem ao vídeo, são utilizados termos como plano, montagem corte, espaço *off*, voz *off*, *close*, campo/ contracampo, ponto de vista, profundidade de campo, ou seja, toda um vocabulário da imagem cinematográfica. Para o autor, esse transporte vocabular entre os meios é visto como problemático, pois, dessa forma, pensa-se a imagem eletrônica por meio dos conceitos do cinema, como se ambos não fossem diferentes.

Para explicar as diferenças dos meios, Dubois recorre a dois pilares da linguagem cinematográfica: plano e montagem.

O plano é a parte do filme que existe entre dois cortes, correspondendo à continuidade espaço-temporal da tomada. “um plano se constitui a partir de um fechamento (o quadro) e de uma exterioridade (o espaço off), que ele possui uma profundidade (o campo) homogênea e estruturada (pela muito antropomórfica escala dos planos) e, que ele institui um ponto de vista ligado à perspectiva) a partir do qual o Todo se define, tanto em termos de óptica quanto em termos de consciência (o Sujeito da enunciação visual). (DUBOIS, 2004, p.76).

Já a montagem, Dubois define como “a operação de agenciamento e encadeamento dos planos pela qual o filme inteiro toma corpo” (DUBOIS, 2004, p.76). Ela produz a continuidade do

filme que organiza e liga o caráter fragmentário dos planos, gerando o imaginário de um corpo global unitário e articulado no imaginário do espectador.

Dubois reconhece que há o uso da noção de plano e montagem no vídeo e não vê nada demais nisso, uma vez que “nada impede de ‘fazer planos’ com imagens registradas em suporte magnético e captados por uma câmera eletrônica” (DUBOIS, 2004, ps.76 e 74). Da mesma forma, na ilha de edição há a possibilidade de montar planos captados para criar a continuidade baseada na linearidade e na homogeneidade que é a narrativa audiovisual. No entanto, o que Dubois chama a atenção é que a “instauração de uma narrativa (ficção com personagens, ações, organização do tempo, desenvolvimento de acontecimentos, crenças do espectador, etc.) não representa o modo discursivo dominante no vídeo. (DUBOIS, 2004, p. 77). Segundo o autor, o cinema se ajusta perfeitamente ao gênero narrativo e ficcional.

Os principais modos de representação no vídeo, de acordo com Dubois, são o plástico e o documentário, ambos com um senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação. “Em suma, estes grandes modos de criação videográfica ajudaram a relativizar o modelo narrativo e a desenvolver em seu lugar modelos de linguagem de outra ordem” (DUBOIS, 2004, p.77). No vídeo, frequentemente são preponderantes as dimensões de pesquisa e de ensaio, gerando uma espécie de linguagem ou estética videográfica, não sendo específica do vídeo, mas gerando uma força expressiva evidente.

Dubois (2004) apresenta os parâmetros estéticos que emergem com intensidade nas práticas do vídeo. O primeiro que ele expõe é a mixagem de imagens se contrapondo à montagem de planos. Nesse terreno, ele aborda três procedimentos reinantes: a sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e, sobretudo, a incrustação (ou *chroma key*). A sobreimpressão é uma espécie de quase simultaneidade. É como se fosse uma representação caleidoscópica que divide e multiplica o olhar através da montagem de imagens umas em cima das outras. Já os jogos de janelas operam por recorte de imagens, porções ou fragmentos adaptados de forma geométrica umas do lado das outras, na qual existe uma subdivisão do quadro em imagens que se abrem e se fecham. A incrustação é a figura mais importante, segundo Dubois, por ser a mais específica ao funcionamento eletrônico da imagem.

[...] suas modalidades técnicas bem conhecidas, (...) passam pela separação, no sinal de vídeo, entre uma parte da imagem e outra, segundo um tipo de frequência da crominância ou da luminância. Esta parte do sinal, que corresponde na realidade visual a tal tipo de cor ou luz, é separada do restante, posta de lado nas máquinas, criando assim um ‘buraco eletrônico’ na imagem, que pode então ser preenchido por uma parte correspondente de outra imagem que nele se embute” (DUBOIS, 2004, p. 82).

Assim como na figura das janelas, a incrustação combina dois fragmentos de imagem de origem distinta, mas o que a especifica é o fato de ela ser “comandada eletronicamente a partir de flutuações formais (luminosidade ou cor) do próprio real filmado” (DUBOIS, 2004, p. 82). O videoclipe *Deathless*, como podemos perceber, não possui uma narrativa, com personagens, cenários, organização do tempo, montagem, etc. Ao contrário, ele traz a estética típica da linguagem videográfica, com forte manipulação plástica e caráter experimental. A figura da incrustação é preponderante nesse videoclipe. A imagem da mulher saindo de dentro da outra, a redução de tamanho de uma em relação à outra e as diferentes formas como um corpo deixa o outro atestam esse uso da imagem. Tudo isso só é possível por se tratar de uma manipulação digital da imagem.



Figura 28- Cena do videoclipe *Deathless*.

As escalas diferentes dos tamanhos das mulheres no vídeo independem da feita pela câmera com a aproximação do *zoom* ou do enquadramento, isso porque as imagens das mulheres foram manipuladas no interior do próprio videoclipe, modificando o real. Essa coexistência de

planos, imbricação das imagens é uma oposição que o vídeo faz ao cinema é o que Dubois chama de composição da imagem.

Ao realismo perceptivo da escala humanista dos planos do cinema, o vídeo opõe assim um irrealismo da decomposição/recomposição da imagem. À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo. Ao olhar único e estruturante, o princípio de agenciamento significativo e simultâneo de visões. Isto é o que eu chamaria de imagem como composição (DUBOIS, 2004, p.84).

Em *Deathless*, não podemos falar de profundidade de campo, como existe no cinema, uma vez que não há uma imagem única. As imagens são embutidas umas sob as outras. O que acontece em *Deathless* é uma mixagem imagética que produz efeito de profundidade, mas uma profundidade de superfície, profundidade de espessura de imagem. A imagem de uma mulher saindo de dentro da outra é pré-registrada para depois, na edição, se unir ao corpo do qual ela sai. Desse modo, não há o sentido hierárquico da profundidade, determinando qual imagem está à frente e qual está por detrás.

Dubois (2004) explica que a profundidade de campo no cinema pressupõe “a perspectiva monocular, a homogeneidade estrutural do espaço, a recusa da fragmentação e da decupagem, a teleologia do ponto de fuga e, sobretudo, a referência originária absoluta ao olho, ao ponto de vista, ao Sujeito, instaurador e termo de todo o dispositivo” (DUBOIS, 2004, p.86). No vídeo, essa profundidade é de superfície, é fundada na estratificação da imagem em camadas: “embutir uma imagem em outra é engendrar um efeito de relevo (o ‘buraco’ e seu preenchimento) que é invisível fora da imagem, e só existe para o espectador” (DUBOIS, 2004, p.87).

Um outro aspecto do vídeo em contraposição à imagem cinematográfica é que, no vídeo, as imagens são montadas umas sobre as outras, nas outras ou do lado das outras, mas sempre no interior do quadro, em uma mixagem de imagens, ao contrário da montagem de planos cinematográfica. Na mixagem “tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço. O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem múltipla e composta.” (DUBOIS, 2004, p.90).

Por fim, Dubois compara o espaço *off* do cinema com a imagem totalizante do videoclipe. Ele explica que o cinema tem a ideia do fora da imagem. Se há um quadro, existe também um fora dele. Em contrapartida, a videomixagem apresenta uma visada mais totalizante, acumulando, simultaneamente, em uma imagem de que o cinema espalha na sucessividade de planos.

Com a ajuda dos conceitos de Machado e Dubois, podemos perceber porque *Deathless*, em relação a *Na pele* e *Soy Yo*, é o videoclipe mais ousado esteticamente e o que mais se apropria da linguagem videográfica. Entre as tendências estilísticas e conceituais observadas por Arlindo Machado para o videoclipe está, sem sombras de dúvidas, a liberação do modelo narrativo e a aposta na linguagem videográfica. Quanto à tendência de minimizar a presença física dos intérpretes na cena em busca de uma maior plasticidade, podemos perceber a aparição das cantoras de uma forma diferente no videoclipe. Elas não aparecem de uma maneira *glamourosa*, e sim como parte conceitual do vídeo. Suas imagens são manipuladas, são sobrepostas, são mixadas, ou seja, são reconstruídas como parte conceitual do vídeo. Elas nem cantam em suas aparições no videoclipe. Os corpos tornam-se meras formas plásticas e maleáveis disponíveis à construção do discurso videográfico.

CONCLUSÃO

Os videoclipes *Na Pele*, *Soy Yo* e *Deathless* possuem suas diferenças em relação à linguagem. Enquanto *Deathless* possui uma linguagem que se aproxima do vídeo, explorando as possibilidades digitais, *Soy Yo* se aproxima mais da linguagem cinematográfica, e *Na Pele* de uma linguagem documental. No entanto, independente de suas apropriações da linguagem cinematográfica ou da linguagem do vídeo, ou de serem mais ou menos experimentais, seguirem ou não as tendências estilísticas do meio, os três clipes são políticos por darem voz às questões sociais e de gênero, cada um da sua maneira. Questões que, embora sejam individuais, reverberam no coletivo.

De fato, conforme observa Arlindo Machado, o videoclipe tem se encontrado como um espaço de experimentação estética com as possibilidades da linguagem digital e isso, somado à capacidade de disseminação em massa do meio, representa um grande ganho artístico. Entretanto, para passarem suas mensagens, o fato de os videoclipes serem mais ou menos experimentais não possui relevância, pois *Na Pele*, *Soy Yo* e *Deathless* construíram maneiras competentes de aliar a estética ao conteúdo.

Isso porque as mensagens dos três videoclipes podem ser vistas como escritas que resultam das experiências (sejam individuais ou coletivas), das artistas/cantoras. Através dos videoclipes, o espectador se torna testemunha dessas experiências e pode penetrar em maneiras de existir, que são passíveis de causar identificação. Toda vez que alguém os assiste, está revisando os traumas inenarráveis das cantoras/bandas ou de um grupo social.

O corpo tem uma grande relevância como meio de passar as mensagens dos videoclipes. São corpos que representam no mínimo três gerações. O corpo da Elza Soares mais madura, o corpo infantil da Sarai, e os corpos jovens das gêmeas Lisa-Kaindé e Naomi Díaz, de Ibeyi. Eles são ou apresentam a metamorfose. A metamorfose em *Na Pele* é da jovem Elza para a Elza envelhecida. Em *Soy Yo*, a criança é a própria metamorfose, uma vez que o corpo infantil passa por rápidas transformações de tamanho, peso, hormonais, entre outras decorrentes da fase de crescimento. Os corpos das gêmeas de Ibeyi são os corpos que parem, que reproduzem, metamorfoses que somente as fêmeas podem experimentar.

A resistência, seja da opressão, do machismo, do preconceito, está nos corpos das protagonistas dos três videoclipes. Em *Na Pele* o corpo é memória e testemunho. Em *Soy Yo*, o corpo é livre e desobediente. Já em *Deathless*, vemos o corpo estático ou morto, que se refaz parindo.

Em *Na Pele*, o corpo das fotos e vídeos de arquivo é memória, enquanto o das imagens gravadas em estúdio é um corpo que dá o testemunho das marcas de uma longa experiência de vida a partir dos arquivos. Um corpo que, através do passado, compreende o presente, bem como nos mostra Ricœur ao falar que o testemunho se inscreve na relação entre o passado e o presente, no movimento da compreensão de um pelo outro. O fato de narrar, ou seja, dar o seu

testemunho de vida, é lembrar, é resistir aos percalços. Resistir, no sentido que nos fala Jeanne Marie Gagnebin, mostrando atenção precisa ao presente e às ressurgências do passado no presente. Acepção essa que vai de encontro ao que Philippe Artières fala de manter arquivos para recordar e tirar lições do passado se preparando para o futuro, mas, sobretudo para existir no cotidiano. Esse existir de Elza Soares também é resistência. Ela existe com seu *glamour*. Em *Na Pele*, o corpo, mesmo com máscara fechada, se mantém glamouroso como era antes. O sorriso não está presente como no passado, mas há o fascínio das roupas, dos penteados, da maquiagem alegorizando o corpo.

No entanto, apesar da glamourização exterior, esse corpo revela suas marcas internas que não são tão encantadoras. Se, para Deleuze, o mais profundo é a superfície, a pele, em *Na Pele* é o mais profundo, com as marcas de dentro visíveis nela. Essas marcas na pele são as escritas, pois são o que restou da pele metamorfoseada, assim como o videoclipe *Na Pele* também é a escrita das subjetivações de uma vida que percorreu “caminhos esguios, se abrindo em veios e vales”.

Em *Soy Yo*, o corpo da protagonista é o que mais transita em relação aos corpos de *Deathless* e *Na Pele*. A liberdade da garota Sarai está nos movimentos, na sua dança, no seu andar pelas ruas e no modo como adorna seu corpo. É a juventude expressiva e cheia de energia reverberando no físico. É o corpo que desobedece e por isso é resistência. Desobedece por ser um corpo protagonista, contrariando a opção pela submissão que resta para muitas mulheres latinas, seja por uma sociedade machista que as violenta ou por uma sociedade racista que reserva a elas papéis secundários tanto nos filmes quanto no cotidiano das latinas migrantes.

Nos cinemas e em seriados restam a elas papéis ligados ao universo da pobreza, violência e subordinação, com pouco destaque. Isso quando não mostram seus corpos com o intuito de sexualizá-los. Sarai não é retratada como submissa, o que é comumente esperado por ela ser criança, do sexo feminino e latina. Ela está fora dos padrões e o videoclipe passa a mensagem de que isso não é nenhum problema, muito pelo contrário, é motivo de orgulho. *Soy Yo* subverte representações clichês das latinas e traz outra maneira de mostrá-las. Uma forma em que cada uma pode ser protagonista, independente de sua raça, de ser imigrante, criança ou mulher. Isso faz do videoclipe uma chamada para ação. Não é por acaso que muitas mulheres

se identificaram com o clipe e agradeceram à protagonista e que a hashtag #SoyYo se espalhou pela internet. *Soy Yo* empodereu.

Sarai é uma criança e tem pouca experiência de vida, mas, talvez por sua ousadia desobediente conseguiu inspirar e encorajar várias latinas. Em *Soy Yo*, a protagonista é uma máquina de guerra, criadora de um espaço de circulação da multiplicidade. A menina enfrenta os padrões socioculturais e tem suas ações em conformidade com ela mesma, e não com ordens axiomáticas, repetidas por indivíduos em uma mônada. Ela é desobediente, não deixa se domesticar, sendo fiel a sua ética.

Em *Deathless* os corpos se encontram estáticos, mas ao mesmo tempo são plásticos, maleáveis, passíveis de serem modificados digitalmente. Quando eles se movem, estão determinados a algo, o que é visível nos olhos das mulheres. São corpos que dão vida a outro igual, já que uma irmã gêmea sai da outra. É como se ela parisse e quando termina, o corpo morre, mas deixa um corpo parecido. Esse ciclo, que não se finda, pode representar a imortalidade que dá título ao videoclipe. O imortal é resistente, dura para sempre. Parir uma vida é algo que somente mulheres e animais fêmeas fazem, jamais um macho. Só o sexo feminino pode saber o que é a dor do parto, assim como só as mulheres sabem o que é ser mulher e, por isso, nascer em desvantagem em relação aos homens. Ser uma mulher negra que é discriminada por um policial e, depois de passar por essa situação, fazer uma canção e um videoclipe é resistência.

Nos três clipes a resistência também pode ser percebida no protagonismo de Elza e Pitty, de Sarai, de Lisa-Kaindé e Naomi Díaz. Elza é cantora do seu videoclipe, bem como as gêmeas aparecem no videoclipe de sua canção. Em um primeiro momento pode parecer óbvio elas os protagonizarem. Mas a questão é a forma como elas aparecem. Sarai, em *Soy Yo*, não faz parte da Bomba Estéreo, como já foi falado, e seu protagonismo já foi analisado aqui. Porém, em *Na Pele* e *Deathless*, cujas mulheres parecem em clipes de suas canções, o diferencial é o uso de seus corpos como instrumentos de partilhar o sensível. São corpos que não são enfeites, eles agem, contam histórias, revelam pontos de vistas e experiências passadas por mulheres. É por isso que as questões de gênero atravessam esses vídeos.

Historicamente a mulher é categorizada como subalterna- como nos fala Heleieth Iara Bongiovani Saffioti e como nos mostra Constância Lima Duarte ao contar a história do feminismo no Brasil- e esse já é um grande motivo para que suas experiências positivas ou negativas sejam disseminadas, os abusos denunciados e para que haja encorajamento para agir. E são nessas condições que os videocliques *Na Pele* , *Soy Yo* e *Deathless* existem.

Deste modo, é importante ressaltar que, assim como na história do feminismo no Brasil, a literatura e o jornalismo foram ferramentas utilizadas pelas mulheres para fortalecê-las e disseminar ideias e empoderar, na contemporaneidade as mulheres podem utilizar mais uma ferramenta para isso, que é o videoclipe. Um meio que alcança a massa e, por isso, pode ser uma estratégia interessante. Um meio que não é somente um espaço para mostrar questões de gênero, mas também, questões sociais, como migração, *bullying*, racismo, assim como abordam *Na Pele*, *Soy Yo* e *Deathless* .

Sendo assim, por darem voz a essas bandeiras e serem escritas, os próprios videocliques podem ser considerados resistência. São lampejos de vaga-lumes que não desapareceram, apropriando da linguagem videoclíptica como uma maneira contemporânea de mostrar questões político-sociais e de gênero. Só de serem mostrados, de existirem, de gritarem, eles empoderam e fendem mônadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOSTILA de Teoria Musical. Disponível em: <http://www2.secult.ce.gov.br/Recursos/PublicWebBanco/Partituraacervo/Apt000002.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.

APOSTILA de Teoria Musical. Disponível em: <http://www2.secult.ce.gov.br/Recursos/PublicWebBanco/Partituraacervo/Apt000002.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Histórico*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 11, no. 21, 1998, p. 9-34. Endereço eletrônico: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 28 jan. 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *Brigitte Bardot e a síndrome de Lolita e outros escritos*. Belo Horizonte, Quixote + Do editores, 2018. Tradução, organização e notas de Magda Guadalupe dos Santos e Paulo Sartori. [1959]

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. Curador Arlindo Machado; Texto Walter Zanini, Fernando Cocchiarale, Cacilda Teixeira da Costa et al.. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 275 p., il. p&b.

Bomba Estéreo estrena video soy yo con un mensaje contra el bullying. Disponível em: <<http://peopleenespanol.com/article/bomba-estereo-estrena-video-de-soy-yo-con-un-mensaje-contra-el-bullying/>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

Bomba Estéreo el grupo colombiano que encandilo a Barack Obama llega Espana. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170830/43919180239/bomba-estereo-el-grupo-colombiano-que-encandilo-a-barack-obama-llega-espana.html>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

CEPEDA, M. *Musical ImagiNation: U.S-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. NYU Press, 2010.

Critic's choice? Disponível em: <<http://assets.uscannenberg.org/docs/cricits-choice-2018.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

DELEUZE, G. Controle e Devir. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed.34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 2011.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Kafka: por uma literaturar menor*. Rio de Janeiro. Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELZA Soares. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359516/elza-soares>>. Acesso em: 30 de Jan. 2018.

Elza Soares e Pitty lançam clipe inédito Na Pele. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/elza-soares-e-pitty-lancam-clipe-para-inedita-na-pele/#imagem0>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Elza Soares- Você precisa conhecer a história dessa guerreira. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/elza-soares-voce-precisa-conhecer-a-historia-dessa-guerreira/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Entrevista Elza Soares e Pitty. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOmFriw2phs>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

ESSINGER, Silvio. *Ibeyi volta ao Rio com indignado disco ASH.* Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ibeyi-volta-ao-rio-com-indignado-disco-ash-22345438,>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

ESTADÃO. *Vídeo de sucesso empodera as latinas.* Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,video-de-sucesso-empodera-as-latinas,10000087068>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

FACEBOOK. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1885611974789793>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Feminicídio. Disponível em: <<https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio.* Editora Positivo, 2004

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer.* São Paulo: Ed. 34, 2006

GOMBRICH, E.H (Ernest Hans). *A história da arte.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GROS, Frédéric. *Desobedecer.* Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018, 224 p.

GUATARRI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *A vaca escrevente.* In _____ *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas.* Trad. Fábio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Instituto Igarapé. Disponível em: <https://igarape.org.br/wp-content/uploads/2018/03/2018-03-30-AE-30_Genero-Brasil-Colombia.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2020.

KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Latinos no cinema: apagamento na tela e por trás da câmera em 1.200 filmes populares. Disponível em: <<https://annenbergl.usc.edu/news/research-and-impact/latinos-lose-out-when-it-comes-hollywood-films>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. 1. Ed. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

_____. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

List of countries in Latin America. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/list-of-countries-in-Latin-America-2061416>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. Uma poética, o videoclipe. In: *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2007.

_____. Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Pitty e Elza Soares lançam Na Pele, a primeira e incrível parceria da dupla. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2017/08/pitty-e-elza-soares-lancam-na-pele-a-primeira-e-incrivel-parceria-da-dupla/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Pitty lança o clipe da música na Pele, sua parceria com Elza Soares. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,pitty-lanca-o-clipe-da-musica-na-pele-sua-parceria-com-elza-soares,70001927356>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. “O espectador emancipado”. Tradução: Daniele Ávila. In: *Revista Urdimento*. Vol 1, nº 15. Florianópolis. Ceart/UDESC, 2010.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999, p. 321-338.

Rede borboletas com novas asas, construindo um Futuro. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/eventos/Rede_Borboletas_com_As_as_Novas_Premio_Nansen_2014.pdf?view=1>. Acesso em: 20 dez. 2019.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, p. 155-192.

SAFFIOTI, Heleith Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. 384p.

Sagração da Guerreira. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-130/sagracao-da-guerreira#imagem0>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SILVA, A; RIBEIRO, R; JOHN, V. Mulheres latinas e arquétipos melodramáticos: primeiras teorizações para uma crítica da ficção seriada. In: Encontro de Pesquisa em Comunicação, 7., 2016, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Enpecom, 2016.

THE NEWS YORK TIMES. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/arts/music/soy-yo-sarai-gonzalez-empowering-latinas.html?_r=0>. Acesso em: 11 fev. 2020.

Trump diz que deportará os imigrantes ilegais dos EUA se eleito. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/08/trump-diz-que-deportara-todos-os-imigrantes-ilegais-dos-eua-se-eleito.html>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

WARKEN, Julia. Elza Soares: você precisa conhecer a história dessa guerreira. (2017). Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/elza-soares-voce-precisa-conhecer-a-historia-dessa-guerreira/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Young actress from Bomba Estereo's 'Soy Yo' is back with Get Out the Vote ad. Disponível em: <<https://www.foxnews.com/entertainment/young-actress-from-bomba-estereos-soy-yo-is-back-with-get-out-the-vote-ad>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – Artes dos fãs em homenagem à Sarai

ANEXO B- Foto antiga de uma fã de Sarai se comparando com a protagonista de *Soy Yo*

ANEXOS C- Carlazes da palestras “Latina Feminist Moments of Recognition- A U.S Colombian Encounter with Bomba Estéreo’s ‘Soy Yo’”, ministrada pela prof. María Elena Cepeda

LATINA FEMINIST MOMENTS OF RECOGNITION

A U.S. Colombian Encounter with Bomba Estéreo's 'Soy Yo'

MARÍA ELENA CEPEDA
Professor of Latina/o Studies at Williams College

Thursday, October 18, 2018
12 PM
McKinstry Conference Room
Watson Institute, 113 Thayer St.







LATINA FEMINIST MOMENTS OF RECOGNITION



A U.S. Colombian Encounter with Bomba Estéreo's "Soy Yo"

Featuring eight-year-old actress Isabella Giraldo, the trap music video "Soy yo" portrays young Latina subjectivities in ways rarely seen. Requiring a focus on the white, heterosexual male gaze critiqued by feminist film scholars, Cepeda's analysis of "Soy yo" employs feminist analysis alongside an auto-ethnographic framework as a means of connecting the Latina gaze to the audience, media representations such as "Soy yo" emphasize the manner in which Colombian/Latina identity will be a particularly filtered through personal imagery in global media, while offering a feminist alternative to such limited representations.



MARÍA ELENA CEPEDA
Professor of Latina/o Studies
Williams College

Tuesday February 12
Matott Room, Kansas Union
5 pm

Sponsored by: Department of Women, Gender, and Sexuality Studies; Department of Film and Media Studies; Center for Latin American and Caribbean Studies; Department of American Studies; School of Music; Department of Spanish and Portuguese