INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

EDUARDA ANDRÉA BARBOSA CAMPOS

“ESTO SÍ ES AMÉRICA”:
videoclipes latino-americanos sob a perspectiva decolonial



Niterói, RJ
2026

EDUARDA ANDRÉA BARBOSA CAMPOS

“ESTO SÍ ES AMÉRICA”:
videoclipes latino-americanos sob a perspectiva decolonial

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Mestra.

Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas

Orientadora: Profa. Dra. Eliany Salvatierra Machado

Niterói, RJ

2026

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C198" Campos, Eduarda Andréa Barbosa
"Esto sí es América" : videoclipes latino-americanos sob a perspectiva decolonial / Eduarda Andréa Barbosa Campos. - 2026.
141 f.

Orientador: Eliany Salvatierra Machado.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2026.

1. Videoclipe. 2. Artista Latino-Americano. 3. Comunicação Audiovisual. 4. Produção intelectual. I. Machado, Eliany Salvatierra, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

EDUARDA ANDRÉA BARBOSA CAMPOS

“ESTO SÍ ES AMÉRICA”:
videoclipes latino-americanos sob a perspectiva decolonial

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Mestra.

Aprovada em: 27 de abril de 2026.

Profa. Dra. Eliany Salvatierra Machado (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Marisa de Fátima Lomba de Farias
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Para minha irmã, Melissa Barbosa

AGRADECIMENTOS

À minha avó, Selma da Silva, às minhas tias Kátia e Ana Rita Barbosa, ao meu tio Marcílio Barbosa e ao meu primo João Pedro Barbosa, que torcem por mim e me amparam dentro de suas possibilidades.

Aos meus grandes amigos Eryck Sarkis, Caroline Boletta, Camila Bahiense, Carolina Viana, Gustavo Meireles, Cissa Viana, Livio Medeiros, Lucas Bonilha e Thaís Horowicz. Pelos muitos anos de muitas memórias, emoções e marcos. Isso só faz sentido porque posso partilhar com vocês. A Malu Machado e a Gabs Villarejos, por me ajudarem em momentos de dificuldade. A Caroline Seljan, pelos quase nove anos de troca, respeito e confiança.

De Bogotá, a Luisa Ramírez e Awki (Tuki) Sumaq (*in memoriam*), por me receberem como ninguém. A Miguel e a Laura, pela *charla* diária, fundamental para que eu me integrasse à cidade. A Laura Robillard e a Marie Swartvagher, amigas de intercâmbio com as quais espero cruzar em outros tempos e lugares. A David Solodkow, pelo *slide* do cachorro e por tudo o que sei sobre colonialismo. A Nicolas Lema, por Ruiz, Mulvey, Varda, mas especialmente por Sanjinés, que mudou significativamente o rumo desta investigação. A Díaz, pela hospitalidade até o final da minha estadia.

A Eliany Salvatierra Machado, minha orientadora há cinco anos e amiga há quase tanto tempo. Pelas correções, pela generosidade, pelo amparo, pela confiança, pelas confidências e pelo carinho. Encontrar alguém como você é um presente! Obrigada por acreditar em mim.

Aos professores Maurício de Bragança, Fabián Núñez e Marisa Lomba de Farias, pela participação nas minhas bancas de qualificação e de defesa, pela paciência e pela contribuição para o aprimoramento da pesquisa. Às minhas chefes de estágio Nina Tedesco, India Martins e Renata Palheiros, por verdadeiramente enfrentarem comigo os desafios diários. Todas, todos e todes são para mim grandes exemplos de educadoras, educadores e profissionais.

A toda a equipe da Biblioteca Machado de Assis, no Rio de Janeiro, onde pude escrever grande parte dessa dissertação com conforto.

Às/aos estudantes da turma "Tópicos Especiais de Cinema e Vídeo – Análise de Videoclipes" no período 2026.1, por discordarem de mim.

A René, a Thaís e a Chico, pois "vocês são história".

A Kali e a Arya, pelo olhar amoroso e pela vida de vocês.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – código de financiamento 001.

Era uma dança
quase uma miragem
cada gesto, uma imagem
dos que se encantaram
Um movimento
um traquejo forte
traçado, risco e recorte
se descortinaram
Uma semente
no meio da poeira
chã da lavoura primeira
meus avós dançaram

Uma pancada
um ronco, um estralo
um trupé e um cavalo
guerreiros brincaram
Quase uma queda
quase uma descida
uma seta arremetida
as mãos se apertaram
Era uma festa
chegada e partida
saudações, despedidas
meus avós choraram

Vale do Jucá – Siba, na interpretação de Metá Metá

RESUMO

Esta investigação analisa três videoclipes de artistas latino-americanos a fim de verificar como suas escolhas estéticas e narrativas dialogam com os fundamentos da perspectiva decolonial. O *corpus* é composto pelas peças audiovisuais relacionadas às canções “This is Not America” (Residente com participação de Ibeyi), “Mama África” (Chico César) e “Rito de Passá” (MC Tha). A metodologia de pesquisa consiste na reunião de conceitos afetos à decolonialidade e na análise fílmica fundamentada na Sociologia da Imagem de Silvia Rivera Cusicanqui. Esses procedimentos visam a pôr à prova a hipótese central desta investigação: a de que a produção contemporânea de videoclipes pode se articular com a opção decolonial, identificando pontos de contato entre a ação política e a experiência estética.

Palavras-chave: Videoclipe; decolonialidade; América Latina; Sociologia da Imagem.

RESUMEN

Esta investigación analiza tres videoclips de artistas latinoamericanos con el fin de verificar cómo sus elecciones estéticas y narrativas dialogan con los fundamentos de la perspectiva decolonial. El *corpus* está compuesto por las piezas audiovisuales relaccionadas a las canciones "This is Not America" (Residente con la participación de Ibeyi), "Mama África" (Chico César) e "Rito de Passá" (MC Tha). La metodología de investigación consiste en la reunión de conceptos vinculados a la decolonialidad y en el análisis fílmico fundamentado en la Sociología de la Imagen de Silvia Rivera Cusicanqui. Esos procedimientos buscan poner a prueba la hipótesis central de esta investigación: que la producción contemporánea de videoclips puede articularse con la opción decolonial, identificando puntos de contacto entre la acción política y la experiencia estética.

Palabras clave: Videoclip; decolonialidad; América Latina; Sociología de la Imagen.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Reprodução de “A Logo for America” no videoclipe de “This is not America”

Figura 2: Atriz caracterizada como Lolita Lebrón, revolucionária porto-riquenha

Figura 3: Frame do videoclipe de “Latinoamérica” (2011)

Figura 4: Frame do videoclipe de “Latinoamérica” (2011)

Figura 5: Criança indígena mexica na saída do túnel de acesso de um campo de futebol

Figura 6: Menino kayapó no centro do quadro

Figura 7: Destaque para a pintura facial dos Kayapó-Xikrin

Figura 8: Vestimenta mexica

Figura 9: Criança yanomami no videoclipe de Residente

Figura 10: Fotografia de menino yanomami

Figura 11: Criança caracterizada como indígena maya no videoclipe

Figura 12: Vestimenta do período clássico maya, com destaque para a capa

Figura 13: Estátua da Liberdade como indígena Sioux

Figura 14: Bailarinos executando tango em meio a um cenário de conflito

Figura 15: Homem indígena sendo puxado pelos membros por policiais

Figura 16: Integrantes do EZLN

Figura 17: Mulheres com pedaços de madeira em riste no videoclipe

Figura 18: Plano zenital final de “This is Not America”

Figura 19: Plano de “Two Distant Strangers” (2020)

Figura 20: Representação do assassinato de Víctor Jara pela ditadura de Pinochet

Figura 21: Execução no videoclipe de “This is America”

Figura 22: Pais de Chico César introduzem o videoclipe de “Mama África”

Figura 23: Chico César entra em cena, acompanhado da música

Figura 24: Chico César domina a bola de futebol, entregue por um integrante do time

Figura 25: Entrada dos saxofonistas

Figura 26: Grupo de catoleenses assiste ao videoclipe em cima de uma laje

Figura 27: Desvio à esquerda nas ruas de Catolé do Rocha

Figura 28: Chico César some na multidão

Figura 29: Esquema visual da espiral temporal proposta por Martins (2021)

Figura 30: MC Tha no videoclipe de “Rito de Passá”

Figura 31: Curva de visionamento do videoclipe “Rito de Passá”

Figura 32: Seção documental do videoclipe “Rito de Passá”

Figura 33: Sequência final do videoclipe “Rito de Passá”

Figura 34: Nuvem de palavras criada pela autora a partir do exercício de extração de argumento do videoclipe de “Rito de Passá” com a turma de “Análise de Videoclipes” (2026.1)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....11

2 REFERENCIAL TEÓRICO.....14
2.1 COLONIZAÇÃO, COLONIALISMO, DECOLONIALIDADE 14
2.2 VIDEOCLIPES, CULTURA DE MASSAS E FISSURAS.....31

3 JUSTIFICATIVA E CONTEXTO.....42

4 MÉTODO 52

5 ANÁLISE DO *CORPUS*.....59
5.1 “THIS IS NOT AMERICA” 59
5.2 “MAMA ÁFRICA”.....86
5.3 “RITO DE PASSÁ” 105

6 CONCLUSÕES/RESULTADOS.....123

REFERÊNCIAS.....132

VIDEOGRAFIA.....138

1 INTRODUÇÃO

Esta investigação pretende analisar três exemplares de videoclipes a fim de verificar como as escolhas estéticas e narrativas que neles se apresentam dialogam com os fundamentos do pensamento decolonial. Parte-se, então, da seguinte questão-problema: como os videoclipes analisados e o ideário decolonial se articulam? As peças audiovisuais escolhidas se relacionam às seguintes canções: "This is not America", interpretada por Residente com participação do duo Ibeyi; "Rito de Passá", interpretada por MC Tha e "Mama África", interpretada por Chico César.

A revisão epistemológica que alavancou a decolonialidade ao status de conceito em voga nas discussões sociopolíticas da atualidade deu azo ao adensamento da perspectiva, possibilitando o seu diálogo com os mais diversos campos de estudo.

Embora a decolonialidade não deva ser confundida com um viés estético, é possível reconhecer manifestações artísticas, inclusive no campo do audiovisual, que ecoam suas proposições críticas. Tal aproximação, contudo, exige cuidado para que não se incorra em uma equivalência indevida entre a decolonialidade, conceito forjado no âmbito das ciências sociais, e uma corrente estética, o que poderia esvaziar seu caráter político.

Face ao exposto, convém estabelecer as bases desse pensamento, a partir do qual se pretende construir um olhar para a produção audiovisual selecionada, isto é, estabelecer com precisão o que é o ideário decolonial, suas origens e implicações. Esse é o objetivo do capítulo 2, voltado à elucidação do referencial teórico pertinente à dissertação.

Os videoclipes são peças audiovisuais que se originam de um entrecruzamento específico entre a indústria fonográfica e audiovisual. Embora ainda funcionem como instrumento de divulgação das canções que protagonizam sua trilha musical, passaram por um extenso processo de sofisticação no que diz respeito aos recursos empregados em sua realização, chegando a inaugurar o que se denomina, na literatura pertinente, linguagem videoclíptica[1].

Há questionamentos válidos acerca da continuidade do interesse das indústrias implicadas na realização de videoclipes na atualidade. Entretanto, pode-se entender que a estética videoclíptica também sofreu ramificações e ressignificações ao longo dos anos e que o seu fim não parece ser iminente.

[1] Expressão utilizada por Soares (2004).

A origem e a popularização dessas obras se relacionam à MTV – Music Television, canal de televisão cuja programação orbitava a sua exibição. As redes sociais e os novos formatos de mídia provocaram importantes ressignificações para o formato, sendo possível citar a criação do *visualizer*, clipe composto por poucos planos que se repetem continuamente em plataformas de *streaming* durante a reprodução da música.

Com os avanços na democratização do acesso à aparelhagem que possibilita a gravação de áudio e vídeo em qualidade razoável para além do referido circuito industrial, a ideia de que realizar um videoclipe seria algo extremamente restrito passou a ser desafiada. Videoclipes filmados em janela vertical, que condizem com a maneira como essas obras são comumente visionadas na atualidade, ou que dispensam a etapa de montagem, sendo gravados em plano-sequência, são apenas duas das apropriações que se relacionam às ideias acima expostas.

Por sua vez, a postura refratária à usurpação e violência colonial há muito encontra guarida na música. Sustentando que uma das formas como o videoclipe pode se apresentar enquanto produto audiovisual é a partir de um paralelismo imagético entre seu roteiro e a letra da canção a que se relaciona, a ampliação da busca por correspondências, tanto de conteúdo quanto de forma, entre a teoria decolonial e esta manifestação audiovisual merece exploração no campo de estudos em que nos inserimos. O recorte estabelecido, que delimita as obras analisadas àquelas que são fruto da expressão de artistas pertencentes ao que se entende por América Latina, deve-se às semelhanças no processo de colonização em todo o continente.

Assim, os videoclipes escrutinados foram escolhidos para figurar neste estudo a partir dos seguintes crivos: o intérprete da música deveria ser um artista latino-americano; a obra deveria ter sido realizada nas últimas três décadas; sua forma e conteúdo estabeleceriam, desde um primeiro contato, uma relação de afinidade quanto à decolonialidade. As obras elegidas serão analisadas individualmente no capítulo 5, no qual buscaremos identificar signos visuais e sonoros presentes nessas peças que proponham experiências estéticas disruptivas em relação a padrões eurocentrados, ou que os reforcem.

A metodologia de pesquisa passa pela reunião, através de revisão bibliográfica, de conceitos afetos à decolonialidade que possam encontrar ressonância no conteúdo audiovisual escrutinado. Para além de textos clássicos relacionados ao Grupo Modernidade/Colonialidade, os trabalhos de Silvia Rivera Cusicanqui (2025) e o de Leda Maria Martins (2021) também nos interessam, como expressões da construção de uma epistemologia contra-hegemônica. Por exemplo, buscamos utilizar o conceito de “tempo espiralar” de Leda Maria Martins na análise da temporalidade do videoclipe de “Rito de Passá”, interpretado por MC Tha.

No que se refere aos aspectos formais, a nomenclatura utilizada para classificação dos planos é a consagrada na literatura técnica, sistematizada em obras como a de Goliot-Lété e Vanoye (2002). Ademais, os ensinamentos de Michel Chion (2016) a respeito dos elementos sonoros que compõem as peças audiovisuais serão rememorados na seção de análise do *corpus* de videoclipes. O resgate da literatura clássica do campo de estudo do cinema para dissecar os elementos técnicos visa a imprimir rigor científico à pesquisa. Entretanto, não pretendemos que essa referência se transmute em uma fixação com a linguagem especializada em detrimento da fruição dos videoclipes a partir de acepções provenientes do ideário decolonial.

As conclusões serão sistematizadas por meio de uma abordagem qualitativa e articuladas à análise dos videoclipes, a fim de pôr à prova a hipótese central desta investigação, qual seja, a de que a produção contemporânea de videoclipes pode dialogar com perspectivas decoloniais. A dissertação busca, desse modo, identificar pontos de contato entre o chamado à ação política derivado dos escritos decoloniais e a experiência estética proporcionada pelas obras analisadas.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 COLONIZAÇÃO, COLONIALISMO, DECOLONIALIDADE

A explicitação dos conceitos concernentes ao enfoque decolonial inaugura esta seção, voltada à apresentação da perspectiva evocada como referencial teórico. Em primeiro lugar, importa destacar que a reunião do Grupo Modernidade/Colonialidade, a quem deve ser creditada a criação da corrente filosófica, social e política a que nos referimos, não ofereceu a proposta da decolonialidade em primeira instância.

O referido Grupo foi formado por teóricos latino-americanos das áreas das ciências sociais e da filosofia, com o fito de ultrapassar a teoria do dependentismo e se diferenciar dos pensadores que fundaram os estudos subalternos. A respeito da formação do grupo, Ballestrin aponta que

> [p]ara ele (Mignolo), o grupo dos latinos subalternos não deveria se espelhar na resposta indiana ao colonialismo, já que a trajetória da América Latina de dominação e resistência estava ela própria oculta no debate. A história do continente para o desenvolvimento do capitalismo mundial fora diferenciada, sendo a primeira a sofrer a violência do esquema colonial/imperial moderno. Além disso, os latino-americanos migrantes possuem outras relações de colonialidade por parte do novo império estadunidense – ele mesmo tendo sido uma colônia nas Américas. (Ballestrin, 2013, p. 95-96)

Assim, esses teóricos se reuniram na tentativa de analisar as relações de poder observáveis no sistema-mundo, conceito trazido por Oliver Cox (1948, 1959 e 1964) e trabalhado por Wallerstein (2005) para referenciar a teia imbrincada de conexões sociopolíticas entre nações que consolida alguns países e blocos regionais em uma posição de superioridade enquanto relega a outros o lugar de sustentáculo da economia política global.

Desta maneira, o que está por trás do ideário decolonial é, antes de tudo, como aponta Ballestrin (2013), um *diagnóstico* do estado de coisas posterior à colonização e da maneira como a subjugação iniciada ao final do século XV se perenizou no transcurso da história do continente. Em outras palavras, foi efetuada uma problematização das incursões europeias nas Américas, ocasião na qual a violência dos conquistadores foi exposta, demonstrando a urgência da revisão historiográfica sobre a colonização e sobre a modernidade.

Esse foi um passo importantíssimo para o desenvolvimento dos escritos do referido grupo, já que assentou a indignação frente à desconsideração europeia quanto ao que havia de humano no "Novo Continente" antes de sua chegada: a própria vida e dignidade dos que há muito aqui habitavam, através de seu massacre e de práticas vis de tortura; suas histórias; seus conhecimentos; suas religiões; suas culturas.

Outro desdobramento deste diagnóstico é a constatação da manutenção desta dominação vertical, extrativista e epistemicida – conceito trabalhado por diversos pensadores pós-coloniais, entre os quais destacamos Sueli Carneiro (2005). A seguinte definição é trazida na tese de doutoramento da autora:

> Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento "legítimo" ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p. 97)

Nesse contexto, o Grupo Modernidade/Colonialidade pôde demonstrar que o aprofundamento das relações econômicas orientadas pelo capitalismo impossibilitava em absoluto o acesso dos países latino-americanos a patamares superiores de "desenvolvimento", já que a manutenção das bases econômicas agrárias, a desvalorização das moedas locais e a instabilidade política, entre outros fatores, eram não só tolerados pelos antigos colonizadores, mas desejados, fomentados, financiados e executados por eles.

Nessa esteira é que foi desenvolvido o conceito de *colonialidade do poder* por Aníbal Quijano a respeito das relações de poder entre a América Latina e o mundo e dentro de seus próprios limites. O primeiro pressuposto da colonialidade do poder seria a invenção da raça:

> Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. (Quijano, 2005, p.117)

Quijano sustenta, dessa maneira, que o critério de raça, aliado ao controle das relações de trabalho, foi o elemento balizador para a distinção entre colonizador e colonizado a partir da invasão da América. Nesse sentido, as relações de dominação encontraram nas diferenças fenotípicas um substrato ideal para a subjugação. Estava inaugurado um novo referente para a hierarquia entre povos, que servia aos interesses dos conquistadores na exata medida de que eles necessitavam.

Essa distinção se assenta em uma suposta superioridade dos colonizadores, que estariam mais aptos à ascensão e ao exercício do poder em relação aos povos com os quais estabeleceram contato a partir de outubro de 1492. Sem desconsiderar a veia religiosa como fator importante nas complexas relações que se estabeleceram a partir desse contato, o objetivo de conquista espiritual e conversão para o cristianismo apresentaram-se como meta secundária à satisfação da fome de metais por meio de práticas inescrupulosas de extrativismo.

A extração de recursos dependia de mão-de-obra nativa americana – assim como sua transformação e seu transporte para além-mar -, motivo pelo qual o ordenamento do trabalho no território pouco conhecido pelos europeus caminhava lado a lado com a diferenciação baseada em raça.

A força de trabalho dos indígenas americanos e, posteriormente, dos nativos de África submetidos à escravidão, era a tecnologia de que dispunham os colonizadores para esvaziar o "Novo Continente" da matéria-prima, dotada de valor de troca a partir da sua inserção em uma lógica produtiva que, à época, era incipiente.

Assim, ao inventar o "índio" e requalificar o negro, o europeu acumulou para si direitos: à liberdade de perseguir o próprio destino aventurando-se em território desconhecido, à prosperidade, havendo para si recursos que estavam sob os domínios de outrem e à dignidade, exercitando a prerrogativa dada pelo racionalismo europeu de instrumentalizar corpos racializados a serviço de seus desejos de constituir riqueza.

Como as postulações de Quijano são inaugurais para a perspectiva decolonial, muito da estrutura de seu pensamento referencia as categorias de análise da teoria crítica de base marxista e da mencionada teoria do dependentismo. Diante de recentes inquietações e disputas concernentes à popularização da perspectiva decolonial, os escritos fundantes do Grupo Modernidade/Colonialidade dirimem quaisquer controvérsias sobre a orientação anticapitalista dessa matriz de pensamento, assim como explicitam a sua indissociabilidade da ação política.

Afinal, uma das premissas da opção decolonial é o reconhecimento de que "só com a América pôde o capital consolidar-se e obter predominância mundial" (Quijano, 2005, p. 126), postulado que permite situar os esforços do Grupo Modernidade/Colonialidade nos estudos que investigam as bases do capitalismo. Um dos objetivos do grupo é, portanto, aprofundar as dinâmicas da assim chamada acumulação primitiva para compreensão da hierarquia geopolítica a partir da experiência latino-americana.

Os desdobramentos dessas constatações primordiais, que estabeleceram de maneira satisfatória o elo entre o racismo e o capitalismo, levam à teorização a respeito de outras

preocupações para além da divisão de classe. É nesse escopo que a construção da identidade com fulcro na perspectiva decolonial floresce, causando resistência devido a um alegado essencialismo injustificado.

Quijano sustenta que "América e Europa produziram-se historicamente, assim, mutuamente, como as duas primeiras novas identidades geoculturais do mundo moderno" (Quijano, 2005, p. 127). Ao fazê-lo, evoca uma discussão sobre identidade que concorre com explanações como a de Hall (2006) ao se referir ao sujeito sociológico. O autor britânico-jamaicano, após discorrer sobre o "sujeito do Iluminismo" (2006, p. 10-11) e antes de introduzir a ideia de "sujeito pós-moderno" (2006, p. 12-13), aborda o sujeito sociológico como uma noção que

> refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação "com outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (Hall, 2006, p. 11)

Essa acepção de identidade que não é latente ao indivíduo dialoga com o proposto por Quijano, já que o peruano identifica a relação estabelecida entre colonizador e colonizado a partir da incursão europeia nas Américas como pressuposto de uma hierarquia social, fundamentada, como já explicitamos, no racismo e na divisão do trabalho. A relação com esse outro americano teve de ser forjada a partir de um novo referencial, pois que a sua existência era desconhecida pelo homem europeu pré-moderno, ao contrário do que ocorria com outras civilizações com as quais já havia estabelecido contato.

Hall, entretanto, como teórico dos estudos culturais, utiliza de outras ferramentas e estabelece relação com outros autores - inclusive com o grupo dos subalternos, já mencionado - e é nesse ponto que precisamos destacar a pertinência da introdução da colonialidade como categoria de pensamento com o fito de revisão historiográfica.

Rivera Cusicanqui (2025, p. 37) justifica o motivo pelo qual deseja se distanciar desse autor: "Contudo, o ponto central em meu afastamento com relação a Stuart Hall é que, em sua obra, o tema do colonialismo permanece implícito e não é levado às últimas consequências". Silvia Rivera Cusicanqui propõe práticas descolonizadoras e é uma autora central para este estudo. Ela não faz parte do Grupo Modernidade/Colonialidade, sendo, na verdade, uma grande crítica do coletivo, como veremos nas próximas seções. O apontamento que faz quanto aos estudos culturais e a Stuart Hall, porém, ilustra bem a limitação dessa corrente de pensamento no que tange à questão colonial.

Para Quijano, houve uma ruptura no sistema econômico mundial a partir da conquista dos territórios na América. É assim que o autor conecta a gênese do capitalismo à exploração colonial de maneira definitiva, concluindo que "assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente, apesar de que nenhum dos dois era necessariamente dependente do outro para existir ou para transformar-se" (Quijano, 2005, p. 118).

Ao centralizar o aspecto intersubjetivo da dinâmica colonizador-colonizado, Quijano alia a crença na superioridade racial à divisão do trabalho nesse mundo ampliado pela chegada dos navegadores ao continente americano. A alegada selvageria do nativo americano justifica a sua sujeição ao trabalho forçado, quando não sua eliminação. O ser humano estabelecido na América, devido à ininteligibilidade de sua cultura para o europeu, estaria mais próximo do "estado de natureza" (Quijano, 2005, p. 127), o qual já teria sido superado pelo europeu através da "evolução" de seus costumes.

A dicotomia estabelecida pelo conquistador estava embasada em uma diferenciação entre "corpo e não-corpo" (Quijano, 2005, p. 128), de maneira que o indígena americano teria sua existência determinada pelas inclinações corporais, resumindo-se a um ser instintivo, ancorado definitivamente em um tempo passado (Quijano, 2005, p. 127). Por sua vez, homens modernos brancos e europeus teriam desenvolvido suas faculdades mentais suficientemente para ocuparem posição de comando perante esses ditos povos inferiores.

A sujeição do indígena ao trabalho extenuante com o fito de retirar do território americano a matéria-prima inaugura, portanto, relações de troca em escala global, que dão a tônica do que passará a ocorrer quando a incipiente divisão internacional do trabalho se aperfeiçoar. Todavia, a inexorabilidade do fator racial para o entendimento do fenômeno, argumento central para a perspectiva decolonial, não impele à desconsideração dos demais fatores de ordenamento social como a classe.

Com a perpetuação da sujeição sociopolítica mesmo depois de muitos dos territórios americanos terem se tornado independentes no século XIX, o Grupo Modernidade/Colonialidade demonstra a persistência da estrutura de dominação sob os mesmos critérios raciais, concomitantemente a outros, como o de gênero. Assim, as revoluções industriais, crises econômicas e novidades tecnológicas não promoveram mudanças basilares na diferenciação pela raça e nem poderiam fazê-lo, sob pena de desestabilização irreversível das estruturas de poder vigentes.

As ramificações mais conhecidas que se originaram a partir do conceito de Quijano são a *colonialidade do saber*, aprofundada por Lander (2005) e *do ser* (Maldonado-Torres, 2022). Concluindo pela perenidade da dominação epistêmica e ontológica no que tange às sociedades marcadas pela colonização, questionam, respectivamente, como o colonizador foi eficaz no apagamento dos saberes dos povos originários e manteve a subalternidade do conhecimento produzido na América Latina e como o seu olhar hierárquico e eurocentrado delimitou e ressignificou a identidade dos nativos do continente.

O racionalismo europeu forneceu justificativas para as atrocidades praticadas na colonização, usando de malabarismos retóricos para destituir de humanidade os povos subjugados e relegando os saberes indígenas à posição de mito. Posicionando-se como o centro do mundo, a Europa produzia o conhecimento que se consolidou como referencial epistêmico.

A colonialidade do saber se funda, portanto, na desconsideração de outras matrizes de pensamento. O chamado "déficit selvagem", isto é, a pretensa inaptidão dos indígenas de desenvolver a escrita, seria um atestado de que os europeus estavam à frente na corrida civilizatória em relação aos conquistados – tendo tido, supostamente, o mesmo tempo de se "aprimorarem", os indígenas não teriam sido "iluminados com a centelha divina" que os tornaria aptos a utilizar de símbolos escritos para registro e comunicação.

Evidentemente, trata-se de outra falácia utilizada para a caracterização do povo "conquistado", já que registros escritos que remontam à era pré-colombiana são conhecidos hoje, como o Códice de Dresden maya. Em outra frente, o divórcio entre natureza e humanidade, com a última exercendo domínio absoluto sobre a primeira, constituiu uma base filosófica importante para que as relações não-predatórias de indígenas com o ambiente em que viviam fossem desconsideradas. Consequências dessa acepção são sentidas de maneira contundente na contemporaneidade marcada pela iminência do colapso climático.

A perenidade da subjugação, como já enunciado por Sueli Carneiro (2005), está assentada na recusa ao acesso pelos colonizados dos grandes grupos de conhecimento: as sociedades acadêmicas do Norte global, que aceitam referenciais do Sul em pequenas parcelas, sob a estrita condição de demonstração do domínio pleno de suas bases epistemológicas.

A impossibilidade de subversão radical das estruturas de saber exige um esforço de decolonização paulatino, a partir da inserção de temas relevantes para a América Latina endereçados por perspectivas internas, da criação e do fortalecimento de centros de conhecimento próprios na academia - e para além dela - e do constante questionamento desses saberes reconhecidos como universais.

Edgardo Lander estabelece uma conexão com os escritos de Enrique Dussel (1992) para discorrer sobre a colonialidade do saber no capítulo do livro que ele mesmo organizou em 2005. Para tanto, utiliza o aforismo cartesiano "penso, logo existo" para explicar como a própria existência do colonizado é obstaculizada pelo conquistador europeu. Se o conquistado não pensa, tampouco existe; se o racionalismo eurocêntrico é o paradigma da razão, não é possível compreender o colonizado enquanto um ser em si mesmo. Somente em relação - de inferioridade – com o colonizador é que se pode funcionalizar o indígena e o nativo de África sequestrado para trabalhar na América.

A relação poder-saber é, afinal, deveras próxima. O uso da retórica para oferecer justificativa para a exploração e a desolação indígena nas Américas conectam o racionalismo europeu à colonialidade de forma definitiva. A associação entre corpo animal e ser colonizado e os debates intensos sobre a posse de alma pelos indígenas – como o que tomou lugar em Valladolid, entre Bartolomeu de Las Casas e Sepúlveda[2] – demonstram que a estrutura de conhecimento do eurocentrismo e a retórica religiosa servem à legitimação da dominação colonial, criando pretextos para a diferenciação racial praticada na América e, por conseguinte, também para suas consequências mais cruéis.

Sob essas premissas, o pensamento ocidental foi erguido ao topo, tendo como resultado a universalização das leis resultantes do trabalho intelectual na Europa, paralelamente ao epistemicídio na América. Como legado, a replicação dos métodos e do conteúdo acadêmico engendrados nos centros de poder confirmam a sujeição epistêmica das antigas colônias.

Lander está especialmente atento à dependência de matrizes coloniais de pensamento no âmbito das ciências sociais, conclamando à revisão teórica a partir de bases autônomas de conhecimento:

> A busca de alternativas à conformação profundamente excludente e desigual do mundo moderno exige um esforço de desconstrução do caráter universal e natural da sociedade capitalista-liberal. Isto requer o questionamento das pretensões de objetividade e neutralidade dos principais instrumentos de naturalização e legitimação desta ordem social: o conjunto de saberes que conhecemos globalmente como ciências sociais. (Lander, 2005, p. 12, tradução nossa)

Investigando as raízes coloniais das ciências sociais, Lander encontra duas explicações para a "eficácia naturalizadora" (Lander, 2005, p. 13, tradução nossa) do conhecimento

[2] Entre 1550 e 1551, Las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda, ambos intelectuais afiliados à ordem dominicana da Igreja Católica, apresentaram argumentos quanto à maneira como deveria ser conduzida a administração das colônias americanas pela Coroa Espanhola.

europeu, a saber, as "separações ou partições do mundo do 'real'" e a articulação "dos saberes modernos com a organização do poder, especialmente as relações coloniais/imperiais de poder constitutivas do mundo moderno" (Lander, 2005, p. 14, tradução nossa).

A primeira dimensão encontra guarida na orientação cartesiana de "ruptura ontológica entre corpo e mente, entre a razão e o mundo" (Lander, 2005, p. 14, tradução nossa). Como máxima filosófica que conjuga perfeitamente o *ethos* iluminista, substrato epistêmico da modernidade europeia, essa visão de mundo também orienta o homem à sujeição da natureza – o que inclui os povos que ainda não teriam "superado" esse estado primordial. Somente a partir de uma concepção de "conhecimento descorporificado e descontextualizado", afinal, é que se sustenta a possibilidade de um conhecimento "des-subjetivado (isto é, objetivo) e universal)" (Lander, 2005, p. 15, tradução nossa).

Outras cisões que importam para o estabelecimento das ciências sociais, segundo o autor, são a levantada por Weber entre a "população em geral e o mundo dos especialistas e experts" (Weber *apud* Lander, 2005, p. 15, tradução nossa) e a que advém da filosofia da história de Hegel, que justificaria a crença de que "a História se move do Oriente ao Ocidente, sendo a Europa o Ocidente absoluto, lugar no qual o espírito alcança sua máxima expressão ao unir-se consigo mesmo" (Hegel *apud* Lander, 2005, p. 20, tradução nossa).

Já a segunda dimensão diz respeito ao

> conjunto de separações sobre o qual está sustentada a noção do caráter objetivo e universal do conhecimento científico, articulado às separações que estabelecem os saberes sociais entre a sociedade moderna e o resto das culturas. Com as ciências sociais se dá o processo de cientifização da sociedade liberal, sua objetivação e universalização, e portanto, sua naturalização. (Lander, 2005, p. 24, tradução nossa)

Dessa maneira, a gênese das ciências sociais remonta à pretensão de "estabelecimento de contrastes com a experiência histórico cultural universal (normal) da experiência europeia" (Lander, 2005, p. 25, tradução nossa), como demonstração evidente de uma interpretação centrípeta do mundo.

A *colonialidade do ser*, por sua vez, é um desdobramento aprofundado por Maldonado-Torres (2022). O filósofo porto-riquenho relaciona o conceito também às reflexões de Enrique Dussel (1992), já que este teórico argentino dissertou sobre o *encobrimento do outro-americano* à medida que a Europa se erigiu como o centro do mundo. Esse encobrimento levou o tratamento do indígena como reles antípoda do eu-europeu, a quem o Deus católico teria "destinado a conquista".

Maldonado-Torres afirma que o que concerne à colonialidade do ser é a "experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem" (Maldonado-Torres, 2022, p. 130, tradução nossa) enquanto consequência da relação estabelecida entre colonizador e colonizado. O primeiro assumiria uma atitude imperial face ao segundo ao promover "uma atitude fundamentalmente genocida com respeito a sujeitos colonizados e racializados [que] se encarrega de identificar sujeitos coloniais e racializados como dispensáveis" (Maldonado-Torres, 2022, p. 136, tradução nossa).

Isto ocorreria porque "quando os conquistadores chegaram às Américas eles não aplicaram o código ético que regulava seu comportamento em seus reinados", atuando, em seu lugar, de acordo com a "não-ética da guerra" (Maldonado-Torres, 2022, p. 137, tradução nossa). Como consequência extrema, o colonizador admitia a eliminação total do colonizado, já que "a expressão hiperbólica da colonialidade inclui o genocídio, o qual representa o paroxismo mesmo do *ego conquiro/cogito* – um mundo no qual este existe sozinho" (Maldonado-Torres, 2022, p. 138, tradução nossa, grifo no original).

Maldonado-Torres cita ainda Heidegger e Fanon para desenvolver o conceito. Conjugando o conceito de *Dasein* do alemão ao de condenado (*damné*) do revolucionário martinicano, postula que "o condenado (*damné*) é para o *Dasein* (ser-aí) europeu um ser que 'não está aí'" (Maldonado-Torres, 2022, p. 146, tradução nossa). Maldonado-Torres entende pela inaplicabilidade da acepção de *Dasein* ao colonizado ao constatar que "o encontro com a morte, longe de ser um evento extraordinário para sujeitos racializados e colonizados, na verdade é parte de sua existência cotidiana" (Maldonado-Torres, 2022, p. 143, tradução nossa). Assim, se para Heidegger a inevitabilidade da morte é o que levaria à individuação do ser, a impossibilidade de conformação do conceito de *Dasein* à experiência do colonizado restaria evidenciada.

Articulando, por fim, o pensamento de Emmanuel Levinas, Maldonado-Torres faz referência à conclusão do lituano de que a "ontologia é uma filosofia do poder", já que se trataria de um "discurso que, quando é tomado como fundamento ou princípio último, termina dando prioridade a um Ser anônimo, por cima da relação entre subjetividade e alteridade e da relação social mesma" (Levinas *apud* Maldonado-Torres, 2022, p. 152, tradução nossa). Como resposta à desumanização colonial, o pensador conclama à "atitude des-colonial", que seria deflagrada no momento em que

> o sujeito na posição de escravo não simplesmente busca reconhecimento, mas oferece algo. E esse alguém a quem o oferece não é o "senhor", mas sim outro escravo. O movimento ético de escravo a escravo estabelece um paradoxo,

> pois envolve a suspensão radical da dialética de reconhecimento dominante e dos interesses imediatos dos sujeitos em questão. (Maldonado-Torres, 2022, p. 158, tradução nossa)

Essas colonialidades, inclusive a do ser, se exemplificam a partir de outros eventos na história do continente. Por exemplo, a ideia estadunidense do "destino manifesto", sustentada pelos colonos e por seus descendentes diretos, que se transmutou em justificativa para, em um primeiro momento, a desolação dos indígenas que habitavam a América do Norte e, na atualidade, para todo e qualquer território que "mereça" intervenção estadunidense para "avanço da democracia e dos direitos humanos". A persistência dessa retórica é indicativa da colonialidade enquanto resultado direto da colonização.

Admitir a aproximação entre o discurso colonial do século XV e as práticas imperialistas estadunidenses é um passo chave para empregar, heuristicamente, um olhar decolonial para o videoclipe de "This is Not America". Ademais, representa um esforço para identificar a perpetuação da violência colonial a partir de sua ressignificação.

Isto porque para encaixar os Estados Unidos no papel de nação imperialista na contemporaneidade é preciso investigar os motivos pelos quais este país, enquanto antiga colônia, identificou-se com o conquistador para pautar sua política internacional. Para tal objetivo, o exame do discurso do "destino manifesto" permite elucidar o desenvolvimento dessas práticas a partir de uma retórica também racista e extrativista. A identificação desses caracteres é que torna possível classificar a ação estadunidense frente a outros povos, como os demais americanos, como corolário da estrutura de poder colonial.

A formação da elite intelectual estadunidense e a liderança política por ela exercida para que o país se emancipasse da Inglaterra é um ponto de atenção para demonstrar a continuidade do projeto colonial através das incursões dos Estados Unidos em muitos territórios. O "oeste selvagem" foi conquistado a partir de ações violentas individuais de apropriação de terras, mas também por iniciativas governamentais, como o Homestead Act.

Na caminhada expansionista rumo à costa pacífica e ao sul da América do Norte, a conformação de indígenas no papel de inimigos a serem derrotados, já que eles representavam um entrave para o bom cultivo e povoamento de terras "sem dono", guarda grande semelhança com a postura do colonizador europeu do começo da Era Moderna.

A diferença na ressignificação do mote do "destino manifesto" pelos Estados Unidos é marcada pela postura adotada pelo país já no século XIX (Rodrigues e Figueiredo, 2023). A determinação em se apropriar de territórios e recursos naturais de países que já haviam se estabelecido como Estados soberanos, nos moldes das noções políticas europeias modernas,

fez com que a "América para os americanos" se transmutasse de um chamamento à independência das colônias para um desejo de controle de todo o continente pelos Estados Unidos. A atualização da frase política remonta imediatamente à apropriação indevida, denunciada na música de Residente e no videoclipe correspondente, que integra o *corpus* desta pesquisa, do termo "americano" pelos nascidos nos Estados Unidos.

No processo iniciado em 1492, o que estava em jogo era a própria existência do ser humano colonizado, que deveria passar pela aprovação prévia do colonizador para ser digna de consideração. Ao distribuir as categorias de existência de acordo com seu discernimento, atrelando uma real humanidade aos próprios conceitos e, novamente, posicionando a si mesmo como centro, o europeu estipulava que o outro não tinha história, nem sabia de si, nem se projetava no futuro.

A racialização também é, afinal, produto de uma negação: pessoas "de cor" são outras espécies de pessoas, enquanto o branco europeu é o paradigma. Numa interpretação do texto-base cristão, a ascendência desses povos estaria conectada a uma tribo dissidente que se enveredou pela América gerações depois da expulsão do Jardim do Éden, o que explicaria seu "subdesenvolvimento" apartado da História oficial (Oviedo *apud* Dussel, 1992).

Dessa mesma maneira, o Deus verdadeiro era "imitado" pelos deuses dos colonizados, cujas demonstrações de poder seriam meras artimanhas do demônio. Aos indígenas era imposta a aproximação de uma existência ocidental, nos costumes, na aparência, no conhecimento e na crença (Solodkow e Jáuregui, 2024). Quando mais tentavam, entretanto, mais falhavam: afinal, deveriam buscar ao máximo a mesma lógica, mas nunca conseguir dominá-la.

O viés ontológico da conquista passa, então, pela captura de todos os caracteres que seriam pertinentes à noção de identidade do colonizado. O conquistador foi contundente na eliminação de signos e ritos dos quais os indígenas faziam uso antes de sua chegada. Essa é uma marca indelével que se faz visível pela homogeneização de grupos sociais muito distintos, assim como pela dependência do crivo do homem branco europeu para a fruição de direitos inalienáveis à condição humana.

Outro conceito adveio mais recentemente no campo dos estudos decoloniais, qual seja, a *colonialidade do ver* (Barriendos, 2019). Nela se subsume a consideração de experiências sensoriais e estéticas, ressignificando a corporeidade enquanto fonte de conhecimento para além da máxima de que a experiência humana passa única e exclusivamente pela razão. Isso também se conecta às acepções que divorciaram mente e corpo, natureza e humanidade, como já postulamos.

Joaquín Barriendos trata da colonialidade do ver trabalhando o conceito de imagens-arquivo. Para o autor mexicano, ilustrações e descrições físicas dos indígenas "caribes", isto é, aqueles que eram classificados como canibais pelos colonizadores, impregnaram o imaginário europeu, trazendo a desumanização dos povos nativos da América como consequência inevitável. A ideia do indígena que cabe na descrição racista do colonizador é, antes de ser ideia, imagem – afeta o sentido da visão e a experiência estética do contato com este outro desde o final do século XV. Isso ocorre devido a que o "lugar da enunciação" na "matriz visual da colonialidade" (Barriendos, 2019, p. 39) é ocupado pelo colonizador. Esse posicionamento teve início com as "representações dos índios do 'Novo Mundo'" (Barriendos, 2019, p. 41) e trouxe como consequência a "polarização e inferiorização entre o sujeito que o observa e seu objeto (ou sujeito) observado" (Barriendos, 2019, p. 43).

Com a criação da "cena canibal", promoveu-se o "consumo objetivo do sujeito observado e a autocanibalização subjetiva do olhar etnocêntrico – isto é, em um duplo movimento de corporização do canibal e de sublimação do regime visual moderno/colonial" a partir de uma "dupla estratégia visual/ontológica: a de fazer aparecer o corpo selvagem (o não ser canibal) e, ao mesmo tempo, a de fazer-se desaparecer como sujeito de observação, como ordem ou lei das coisas e como princípio inquestionável da racialização epistêmica radical" (Barriendos, 2019, p. 48).

A amalgamação da representação visual do indígena por parte do conquistador e a veracidade de seu relato a respeito do corpo do colonizado se deve ao "princípio de 'verdade' da cena canibal: a descrição verídica do outro – canibal – por meio de alegorias visuais ou de alusões retóricas à verdade ocular de 'ter estado ali'" (Barriendos, 2019, p. 52). Dessa maneira, a produção imagética não pode ser divorciada da protoetnografia da América colonial, capaz de moldar o "inconsciente ótico da modernidade colonial" (Barriendos, 2019, p. 49) e servir de substrato visual para a retórica da conquista.

Admitir que as imagens de pessoas racializadas presentes em peças audiovisuais contemporâneas possam proporcionar outras significações visuais faz com que acreditemos que o estudo da colonialidade do ver mereça consideração. Afinal, a continuidade da impressão dos significados que essas imagens carregam quando em relação com os sujeitos implicados em dinâmicas sociais contemporâneas depende da mediação audiovisual que formatos "menores" também exercem.

A redução de personagens racializados a estereótipos nas narrativas visuais hegemônicas permite a conformação desses sujeitos a tais papéis no transcurso da história. O

cinema e o audiovisual, linguagens artísticas modernas que se consolidaram na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2015), têm preeminência na difusão de dito preconceito baseado em caracteres distinguíveis a partir do olhar.

O escrito de Jorge Sanjinés (1989) a respeito do "plano-sequência integral", que será retomado na análise do videoclipe de "Mama África", como maneira de expor a cosmovisão aymara em termos formais no âmbito visual, convida à observação de construções visuais divergentes, que desafiam a lógica fundante europeia, dotando essas "dissonâncias" de importância conceitual e reconhecendo sua base sociopolítica como disparadora do questionamento dessa padronização.

Partindo dessa análise, para além de examinar os elementos contidos na *mise-en-scène* do *corpus* eleito, importa escrutinar também a sua própria estruturação como reprodutora do eurocentrismo. Entender o videoclipe dentro de sua dinâmica de produção é essencial para verificar seu potencial de ruptura; esquadrinhar os significados construídos a partir das imagens que formam essas peças audiovisuais, analisando os planos utilizados, a movimentação dos agentes dentro dos quadros, os momentos em que a trilha musical é acrescida de outros elementos sonoros específicos do videoclipe, são movimentos igualmente importantes para articular este estudo com a opção decolonial.

Assim, pretendemos colocar em perspectiva aspectos formais e políticos ligados à espécie de obra audiovisual para a qual voltamos nossa atenção nesta dissertação, considerando o videoclipe como formato relevante no conjunto de audiovisualidades da sociedade contemporânea, de maneira a demonstrar sua indissociabilidade dos debates políticos pertinentes à América Latina na mesma medida em que os filmes em sentido estrito.

Essa é, ao fim e ao cabo, uma tentativa de exercício da mencionada *atitude decolonial*. A respeito disso, devemos explicitar que a integração da pensadora Catherine Walsh, socióloga estadunidense radicada no Equador, ao Grupo Modernidade/Colonialidade representou, para além de um primeiro direcionamento à diversificação de gênero dos membros de tal Grupo, um ponto importante no chamado giro decolonial. Foi a partir de seus escritos que a introdução do prefixo "de" à acepção de colonialidade se consolidou.

Esta derivação gramatical do conceito representa a assunção de uma postura de enfrentamento direto à hierarquização de populações que sobrevieram à colonização. Em outras palavras, busca-se primordialmente o divórcio das amarras epistemológicas fundadas em bases eurocêntricas, em primeira instância, para estabelecer premissas de conhecimento próprias que serão o substrato de uma verdadeira revolução, eminentemente política, voltada à

desestabilização do sistema-mundo vigente. A pensadora reconhece, porém, que a nomeação da perspectiva decolonial é apenas uma consequência da luta que já ocorre há muitos séculos:

> Desde os princípios nas Américas, decolonialidade tem sido uma parte de disputas (trans)locais, movimentos e ações para resistir e recusar os legados e as relações em curso e padrões de poder estabelecidos pelo colonialismo externo e interno – o que Silvia Rivera Cusicanqui chama de colonialismo de longa duração – e as determinações globais do mundo moderno/colonial. (Walsh, 2018, p. 16, tradução nossa)

O objetivo maior da assunção de uma atitude decolonial seria, assim "tornar visível, alargar e fazer avançar radicalmente perspectivas e posicionamentos distintos que deslocam a racionalidade ocidental como único paradigma e possibilidade de existência, análise e pensamento" (Walsh, 2018, p. 17, tradução nossa).

Central para o pensamento da socióloga é a *práxis decolonial* com o fito de romper com a lógica do racionalismo europeu que privilegia o conhecimento como valor restrito aos seus intelectuais. Com isso, a autora não pretende à desconsideração da academia como campo de disputa de significados, mas tão somente propõe um desafio de "não procurar pela teoria primeiro [e de] também ultrapassar uma simples leitura do *quê* e *sobre* em direção a um pensamento *a partir de* e *com*, um pensar-fazer que requer contemplação do próprio lugar de enunciação e relação com a assim chamada universalidade do pensamento ocidental" (Walsh, 2018, p. 21, tradução nossa, grifo nosso).

A autora fala dos "suis ao Sul e dos suis ao Norte" entendendo que a colonialidade se aplica não somente ao contexto latino-americano:

> Como uma matriz de poder, a colonialidade veio a operar em Abya Yala, e subsequentemente em outros lugares, em múltiplas esferas, exercendo controle sobre a humanidade, a subjetividade e o ser, gênero e sexualidade, espiritualidade, produção de conhecimento, economia, natureza, existência e a vida em si. (Walsh, 2018, p. 23, tradução nossa)

Críticos à opção decolonial apontam que o chamamento à ação política pretendido pelo Grupo incorre na recentralização da colonialidade a partir de sua antonímia. Ao fazê-lo, não abandonaria o referencial colonizador para construção de sua base teórica própria. Assim sendo, o colonizado se perpetuaria no papel do outro não-europeu em vez de se afirmar a partir de sua própria vivência.

Sem desconsiderar essa ponderação, entendemos que a contribuição de Walsh é importante para que o diagnóstico realizado sirva ao fim de consubstanciar a produção de conhecimento refratária à dominação perene e para servir de fundamento às ações que pretendem a uma construção de novas audiovisualidades, epistemes e vivências.

Cumpre destacar ainda que para a perspectiva decolonial, o conceito de decolonialidade não deve ser confundido com o de *descolonização*, já que a última representaria o enfrentamento às metrópoles nos processos históricos de independência das colônias, enquanto o primeiro termo se refere à vontade de emancipação e de desmantelamento das estruturas que sustentam, na atualidade, as nações de "primeiro mundo" no topo das relações de poder geopolíticas.

É necessário ressaltar também que o rigor teórico não coaduna com uma ubiquidade do termo decolonialidade, sendo indispensável reconhecer suas origens no Grupo Modernidade/Colonialidade e diferenciar a perspectiva decolonial de demais correntes teóricas. É o caso, por exemplo, de intelectuais como Antônio Bispo dos Santos, que se autoproclamava contracolonial, e da obra de Frantz Fanon, que antecede em algumas décadas a organização do Grupo, sendo referida no mais das vezes como pós-colonial.

Importa também asseverar que a junção dos conceitos de "latinidade" e "decolonialidade" nem sempre reverbera entre os teóricos decoloniais. Para Walter Mignolo (2005), teórico que integra o Grupo Modernidade/Colonialidade desde a sua gênese, o conceito de "latino-americano" deriva de um olhar externo pautado em uma alteridade negativa. Homogeneizar povos outros é uma prática colonial por excelência, identificável desde escritos da Era Moderna, e é um pressuposto para divisões territoriais arbitrárias e para o tratamento preconceituoso no qual foi baseada a dominação colonial. O autor defende, então, que classificar alguém como latino-americano seria incorrer em uma adjetivação generalizadora que não corresponde, em verdade, a identidade alguma.

Entretanto, a assunção desse quase-gentílico pelos nativos do continente também propiciou a união de esforços contra o colonialismo e o imperialismo, este último especialmente após os Estados Unidos terem se consolidado como o outro centro global para além da Europa.

Ademais a essa problemática e à integração ativa das discussões do Grupo Modernidade/Colonialidade, em 2013, junto a Rolando Vazquez, Walter Mignolo também apresentou um dossiê sobre AestheSis Decolonial na plataforma *Social Text: Periscope*. Apresentando textos selecionados sobre o tema, os autores buscaram forjar esse conceito, que guarda pertinência temática com nosso estudo.

Em primeiro lugar, Mignolo e Vazquez asseveraram que a consideração da colonialidade dos sentidos surgiu dez anos antes da publicação do dossiê, de maneira que "a expressão 'estética decolonial' foi introduzida nas conversações do coletivo

[Modernidade/Colonialidade] pelo cidadão-intelectual, artista e ativista colombiano Adolfo Albán Achinte" (Mignolo e Vazquez, 2013, tradução nossa). A diferenciação na grafia e no uso de aestheSis em vez de estética, cuja etimologia se liga à aesthetics, se deve a que

> [o] primeiro [aesthetics] é um conceito que agora [a partir do pensamento kantiano] pertence à esfera da filosofia; o segundo [aestheSis], à linguagem em geral, em qualquer linguagem. Assim, se aesthetics é de fato a estética moderna/colonial e uma normatividade que colonizou os sentidos, a aestheSis decolonial transformou-se nas práticas críticas e artísticas que pretendem descolonizar os sentidos, isto é, liberá-los das regulações da estética moderna, pós-moderna e alter-moderna. (Mignolo e Vazquez, 2013, tradução nossa)

Desse modo, a aestheSis decolonial diria respeito a "processos de pensar e fazer, de sentir e existir, nos quais a distinção moderna entre teoria e prática não encontra guarida" (Mignolo e Vazquez, 2013, tradução nossa), que surge como resposta à face colonial que domina o campo da estética diante da constatação que "para os europeus, o resto do mundo (seguindo a avaliação de Kant) não atingiu o estado de produzir arte ou literatura/narrativas, de maneira que o que eles produzem deve ser considerado 'artesanato' ou 'mito'" (Mignolo e Vazquez, 2013, tradução nossa). Os autores reforçam, contudo, que essa é tão somente sua opção diante das muitas possíveis para a reflexão e a prática concernente às experiências sensoriais, não representando um ideal a ser perseguido irrestritamente.

Além das críticas ao projeto decolonial já citadas no corpo deste capítulo, duas outras merecem atenção: a elaborada por María Lugones (2020) a respeito da dimensão do gênero subsumida na colonialidade do poder articulada por Quijano e a de Silvia Rivera Cusicanqui (2021) quanto à replicação das estruturas de poder coloniais no seio do próprio Grupo Modernidade/Colonialidade. Importa destacar que outra obra de Rivera Cusicanqui (2025) orienta a metodologia de análise fílmica e articulação teórica desta pesquisa, de maneira que sua menção nesta seção não esgota a contribuição da autora para a dissertação.

Ao passo que Lugones reconhece a consideração da dimensão de gênero para o diagnóstico empreendido por Quijano ao assentar as bases da colonialidade do poder, a autora considera que a análise e seu alcance são "limitados", porque

> [o] olhar de Quijano pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do sexo, seus recursos e produtos. Ele aceita o entendimento capitalista, eurocêntrico e global sobre o gênero. Seu quadro de análise – capitalista, eurocêntrico e global – mantém velado o entendimento de que as mulheres colonizadas, não brancas, foram subordinadas e destituídas de poder. (Lugones, 2020, p. 56)

Além disso, Quijano teria errado ao pensar as diferenças "nos mesmos termos em que a sociedade entende a biologia reprodutiva" (Lugones, 2020, p. 62). Para contestar o

"dimorfismo biológico" (Lugones, 2020, p. 56) no qual se baseia o entendimento de Quijano sobre as relações coloniais atinentes ao gênero, sustentando que "o que se entende por sexo biológico é socialmente construído" (Lugones, 2020, p. 63), a argentina examina a designação de gênero construída culturalmente em contraste com os indivíduos intersexo que habitavam a América a partir da articulação de autoras como Julie Greenberg e Paula Gunn Allen. Em outra frente, Lugones resgata o trabalho de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí sobre a inexistência de paralelo na sociedade iorubá no que tange à hierarquia social pautada em gênero (Oyěwùmí *apud* Lugones, 2020, p. 64).

Assim, Lugones entende que o sociólogo peruano se ateve apenas ao "lado visível/iluminado do sistema de gênero colonial/moderno" (Lugones, 2020, p. 67), aduzindo ainda, quanto à invenção colonial identificada por Quijano, que "a raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero – ambos são ficções poderosas" (Lugones, 2020, p. 73).

O aporte de Lugones ao debate oferece a ramificação da *colonialidade de gênero* à perspectiva decolonial, a partir da qual se questiona a "preocupante indiferença dos homens com relação às violências que, sistematicamente, as mulheres de cor sofrem", especialmente aquela "vinda dos homens que foram e continuam sendo vítimas da dominação racial, da colonialidade do poder, homens que são inferiorizados pelo capitalismo global" (Lugones, 2020, p. 53). Ademais, a socióloga explicita a indissociabilidade da categoria do gênero para a compreensão da divisão do trabalho a partir da lógica colonial (Lugones, 2020, p. 79), aspecto negligenciado nas discussões fundantes do Grupo Modernidade/Colonialidade.

Por sua vez, Rivera Cusicanqui ultrapassa a análise do conteúdo produzido pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, questionando as ações de seus membros mais célebres, citados no decorrer deste capítulo pelas contribuições decisivas para a estruturação da perspectiva decolonial. A boliviana aymara denuncia que a revisão epistêmica promovida pelo Grupo "se articula com os centros de poder do hemisfério norte, sejam eles universidades, fundações ou organismos internacionais" (Rivera Cusicanqui, 2021, p. 102) devido à integração de seus membros a essas instituições, o que colocaria todo e qualquer esforço ligado ao giro decolonial a serviço da estrutura de poder-saber que eles mesmos se dispuseram a combater.

A autora não encara com otimismo o surgimento de "neologismos como 'de-colonial', 'transmodernidade' e 'eco-si-mia'" por entender que "enredam a linguagem, cristalizando seus objetos de estudo – os povos indígenas e afrodescendentes -, com os quais acreditam dialogar" (Rivera Cusicanqui, 2021, p. 104). A proposta de subversão da lógica colonial, com o reconhecimento do indivíduo colonizado como sujeito, estaria fadada ao fracasso diante da

apropriação pelos teóricos decoloniais do “pensamento descolonizador que nós, populações indígenas da Bolívia, do Peru e do Equador, produzimos independentemente” (Rivera Cusicanqui, 2021, p. 106).

A intelectual conclama a uma consideração da “economia política do conhecimento” (Rivera Cusicanqui, 2021, p. 105) a partir de uma investigação da verdadeira origem de práticas enunciadas como teorias na academia do Norte global, nomeando especificamente Mignolo como usurpador de suas ideias (Rivera Cusicanqui, 2021, p. 103), para que não acabemos por “oferecer armas ao inimigo” (Rivera Cusicanqui, 2021, p. 102-3).

As graves contradições identificadas por Rivera Cusicanqui revelam o enraizamento das estruturas de poder impostas através da colonialidade e reforçam a necessidade de vigilância quanto à sua replicação e manutenção nas esferas de conhecimento e ação política situadas na América Latina.

Diante disso, insistimos na construção desse capítulo a partir da explicitação de conceitos afetos à perspectiva decolonial como maneira de demonstrar a afiliação, ainda que não irrestrita, a tal opção para a construção dessa dissertação, o que implica o reconhecimento do Grupo Modernidade/Colonialidade como referência. Esse esforço na reunião de acepções centrais para a compreensão do projeto decolonial, contudo, não impede que críticas a ele sejam consideradas e trazidas também para a elaboração do referencial teórico, como esforço de subjetivação e situação histórica e geográfica dos saberes evocados em vez de aderir ao discurso constitutivo da colonialidade do saber embasado em uma neutralidade e objetividade do conhecimento falaciosas.

2.2 VIDEOCLIPES, CULTURA DE MASSAS E FISSURAS

A cultura é um campo profícuo, se não o de excelência, para a disputa de significados. A partir da consideração das premissas da perspectiva decolonial, nos ateremos à análise de videoclipes que pretensamente guardam alguma correspondência com esse ideário como forma de adotar a atitude decolonial frente ao estudo de audiovisualidades latino-americanas. Com isso, nos afastamos de uma rigidez desmedida e buscamos demonstrar que a opção decolonial pode mesmo orientar o conteúdo e a forma de formatos populares como o videoclipe.

Essa discussão nos é importante por dois motivos: pela necessidade de validação de instrumentos culturais populares massivos como obras que possibilitam a ampliação de discussões políticas urgentes, como a advinda da perspectiva decolonial, e pelo interesse em

empreender uma defesa do videoclipe como formato digno de estudos, especialmente diante de seu alcance potencial.

Retomemos, então, a gênese do discurso favorável à ampliação do significado político de artefatos culturais trazendo a revisão benjaminiana à crítica de Adorno e Horkheimer (1985), que marca uma virada imprescindível para a consideração de objetos inseridos no contexto da chamada cultura de massa como pontos de tensionamento na infraestrutura social.

A alienação, desde sua acepção marxiana, da classe trabalhadora ocorre também por meio da captura de seu entretenimento pelos conglomerados midiáticos que dominam a indústria do lazer (Adorno e Horkheimer, 1985). Com a invenção da imagem em movimento e sua funcionalização para a reprodução de discursos favoráveis à manutenção do *status quo*, a posição refratária à chamada cultura de massa dos teóricos de Frankfurt emerge como a principal leitura crítica das obras voltadas ao visionamento por um grande número de pessoas, notadamente as que compõem o proletariado.

O cinema e o audiovisual tornaram-se, de fato, poderosas ferramentas de moralização e de conformação da ideologia burguesa no transcurso da história. Essas mídias teriam, portanto, uma grande aptidão para involucrar o conteúdo de imagem e som que é alcançado pelo proletariado em uma redoma de superficialidade proposital, oferecendo distração para demandas coletivas que se multiplicam em número de ocorrências sem se desgarrar de sua origem: a exploração capitalista da força de trabalho.

Entretanto, a leitura feita por Benjamin denota que este sociólogo vislumbrava a instrumentalização política de filmes a partir de uma apreensão realista do potencial transgressor do cinema. Os filmes a que Benjamin, como homem de seu tempo, se referia guardam pouca, se alguma semelhança com os videoclipes, "que se pode considerar o 'gênero' por excelência da terceira fase da televisão" (Machado, 1995, p. 169). Os exemplares desse formato que compõem nosso *corpus*, contudo, provocam o questionamento acerca da possibilidade de o audiovisual ser ressignificado pela classe dominada mesmo diante das condições de produção, distribuição e visionamento, ou especialmente devido a elas.

Jesús Martín-Barbero (1997, p. 64) retoma esse debate, atualizando-o para abarcar produtos de comunicação de massa do final do século XX. Além disso, o colombiano reposiciona a discussão sobre indústria cultural a partir da América Latina, entendendo que "paradoxalmente fomos descobrindo tudo o que o pensamento de Frankfurt nos impedia de pensar por nós próprios, tudo o que de nossa realidade social e cultural não cabia nem em sua

sistematização nem em sua dialética". Para o autor, situar o pensamento da Escola de Frankfurt espacial e temporalmente é de suma importância para sua compreensão:

> O que contextualizou a escritura desse texto ["A Indústria Cultural" de Adorno e Horkheimer] é tanto a América do Norte da democracia de massas como a Alemanha nazi. Ali se busca pensar a dialética histórica que, partindo da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade que desemboca totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica. (Martín-Barbero, 1997, p. 65)

Assim, a adoção irrestrita do pensamento de Adorno e Horkheimer seria contraproducente à medida que uma de suas consequências seria que "uma dimensão fundamental da análise vai terminar resultando assim bloqueada por um pessimismo cultural" (Martín-Barbero, 1997, p. 66). O autor constrói uma defesa da mediação cultural e dos meios como contra-argumento à ideia de que "o prazer é só um extravio, uma fonte de confusão: quem tem prazer com a experiência é só o homem trivial" (Martín-Barbero, 1997, p. 69), determinação elitista que ele identifica no cerne da teoria crítica. Canclini, de maneira semelhante, considera que

> de todo modo, as vantagens das elites tradicionais na formação e nos usos do patrimônio se relativizam ante às mudanças geradas pelas indústrias culturais. A redistribuição massiva dos bens simbólicos tradicionais pelos canais eletrônicos de comunicação gera interações mais fluidas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno. (Canclini, 1990, p. 183)

Apoiando-se no contraponto oferecido por Benjamin, Martín-Barbero afirma que "a nova sensibilidade das massas é a da aproximação" (Martín-Barbero, 1997, p. 74), o que é reputado como positivo pelo pensador por indicar uma mudança substancial na relação entre o indivíduo e os bens culturais, entendendo que "antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia parecer distantes" (Martín-Barbero, 1997, p. 74).

Parece-nos acertada a ponderação do autor colombiano quanto à assunção de uma posição de autoridade esclarecida pelos teóricos marxistas. Essa diferenciação os impossibilita de cogitar da *agência* da classe trabalhadora diante dos produtos da indústria cultural que se lhe apresentam e os leva à simplificação das relações da sociedade com os produtos da cultura de massa.

Em vez disso, Martín-Barbero encontra na interação com os referidos produtos a evidência de que eles exercem na cotidianidade "a verdadeira mediação, a função de meio, que cumpre dia a dia a cultura de massa: a comunicação do real com o imaginário" (Martín-

Barbero, 1997, p. 83). O reconhecimento dessa função da cultura de massa opera em sentido contrário à teoria crítica quando seus expoentes rejeitam em absoluto a complexificação do potencial alienador da indústria cultural.

O autor conclui, com isso, que "incorporar culturalmente o popular é sempre perigoso para uma *intelligentsia* que nele vê uma permanente ameaça de confusão, com o apagamento das regras que delimitam as distâncias e as formas" (Martín-Barbero, 1997, p. 241, grifo no original). Encarar a cultura de massa como ameaça revelaria, portanto, o temor de perder privilégios por trás de seu discurso com vistas à emancipação do proletariado. A única mediação possível, para esses intelectuais, seria a que centraliza sua própria figura, já que somente eles seriam suficientemente bem-intencionados para comandar a multidão disforme e dispersa para a tomada dos meios de produção.

Encerrando o indivíduo comum em um papel passivo, relega tudo o que lhe diz respeito, inclusive os bens culturais com que se relaciona, a um plano que não merece estudo atento. O intelectual encara "a cotidianidade, que não está inscrita imediata e diretamente na estrutura produtiva, [como] despolitizada e assim considerada irrelevante, in-significante" (Martín-Barbero, 1997, p. 289) e qualquer movimento de aproximação e reconhecimento da possibilidade de resistência interna que provoque fissuras no tecido cultural popular como conivência com os agentes de poder que representam o capital. Canclini identifica esse direcionamento também nos programas de governo, afirmando que

> mesmo nos países em que o discurso oficial adota a noção antropológica de cultura, a que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: a arte vale mais que os artesanatos, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. (Canclini, 1990, p. 181)

A democratização do acesso a tecnologias de registro de imagem e som permite, na atualidade, um temperamento dessa noção de inexorável captura, assim como a dispersão geográfica de centros de produção deste conteúdo cultural. Contudo, sustentar que o videoclipe deve ser considerado um formato audiovisual que também pode oferecer força em sentido contrário à massificação da população ainda é tarefa trabalhosa, devido ao motivo pelo qual foi criado, qual seja, o de veiculação de músicas inseridas no contexto de produção da indústria fonográfica, assim como pela inicial exibição na televisão, comumente associada ao embotamento dos sentidos e à redução da capacidade intelectual de seus espectadores.

Entendemos, ainda, que há um desinteresse no exame de videoclipes, que se verifica na sua baixa incidência como tema de investigações do campo, e que afirmá-los como motores de

difusão de temas de resistência política é uma consequência direta do estudo desse formato, admitindo que houve uma expansão para além do objetivo de veicular e popularizar as canções a que se relacionam ao longo da história dessas peças.

Há quase trinta anos, porém, Arlindo Machado (2000, p. 173) postulou que "já se foi o tempo em que esse pequeno formato audiovisual era constituído apenas de peças promocionais, produzidas por estrategistas de marketing para vender discos", identificando no videoclipe o "gênero mais genuinamente televisual" que "aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas". À época, antes mesmo da existência de plataformas como o YouTube, o autor já identificava o potencial de alcance do formato:

> Do ponto de vista prático, o videoclipe é 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 graças ao papel catalisador da música pop, a 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)

Ainda nessa toada, em uma argumentação firme em favor dessa espécie de obra, postula que uma especificidade valorosa do videoclipe é que ele

> [p]ode dispensar inteiramente 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. (Machado, 1995, p. 170)

O autor enxergava com facilidade o "muro de resistência, por parte principalmente daqueles que defendem a narrativa clássica, a quem os fogos de artifício dos videoclipes só fazem poluir o universo das mídias visuais com um maneirismo alucinado e carente de funcionalidade" (Machado, 1995, p. 169).

Ainda colacionando críticas usuais ao videoclipe, Machado (2000, p. 178) afirma que "muitas vezes se critica o clipe pela sua montagem demasiado rápida, seus planos de curtíssima duração e o encavalamento de diversas tomadas dentro do mesmo quadro", atribuindo isso à predileção por imagens que perduram, como se o encadeamento rápido também não fosse digno de estudo e uma forma, em si, de produção de significado a partir da impressão do dito *ritmo frenético*. Colocando-se em posição contrária, o autor valoriza essa característica, qualificando-a como sintomática de uma "imensa manipulabilidade da imagem, não apenas a nível da articulação dos planos, através do corte e da montagem, mas sobretudo no nível interno, na articulação dos elementos visuais dentro do quadro" (Machado, 1995, p. 158).

Mesmo para autores como Chion, que interpretam a relação entre som e imagem na televisão de forma completamente diferente de Machado – o francês classifica a TV como "rádio ilustrado" (2016, p. 125) que oferece "um acréscimo de imagem" (2016, p. 126) –, a rejeição da montagem rápida associada aos videoclipes parece descabida:

> [M]uitas pessoas, principalmente os cinéfilos, recriminam o aspecto "espalhafatoso", dizem eles, dos clipes, criticando-lhe o efeito estroboscópico da sua montagem rápida. Isto porque ajuízam esta montagem relativamente aos critérios cinematográficos habituais, os que prevalecem numa narrativa linear, enquanto que, no clipe, é tudo diferente, pois já não se trata de um tempo dramatizado. (Chion, 2016, p. 131)

Ressalte-se, contudo, que Chion a respeito do videoclipe não é exatamente otimista: o autor afirma que eles "não visam uma finalidade intelectualizante" (2016, p. 132), chamando a atenção para

> sucessões de videoclipes que uma pessoa pode seguir enquanto trabalha ou lê, como se ouvisse uma rádio musical, mas com a possibilidade de lhe dar uma vista de olhos e de ver algumas imagens fugazes. Neste caso, a imagem já não é o ingrediente essencial, já não domina, não está no centro; é o brinde surpresa, mas que brinde! (Chion, 2016, p. 131)

Machado (2000, p. 180), por sua vez, se mostra um entusiasta da "descontinuidade" inscrita nos videoclipes, entendendo que "ideias tradicionais de sucessão e de linearidade já não são mais determinantes, substituídas que foram por conceitos mais flutuantes, como os de fragmento e dispersão". O teórico vai além na consideração desse aspecto, aduzindo que "outra forma de descontinuidade experimentada no atual videoclipe pode ser encontrada na combinação imagem-som", o que se demonstra pelo fato que "agora já se admite também o acréscimo ao videoclipe de ruídos, vozes, ambientação sonora de toda sorte e até mesmo outras músicas" (Machado, 2000, p. 181).

Na literatura mais recente, Thiago Soares (2004) dota o formato em questão de ainda maior importância, buscando delinear a "linguagem videoclíptica" a partir da ideia que o videoclipe seria um "gênero televisual pós-moderno" que "agrega conceitos que regem a teoria do cinema, abordagens da própria natureza televisiva, ecos da retórica publicitária e dos sistemas de consumo da música popular massiva".

Assim, a despeito do espaço diminuto concedido ao videoclipe nos estudos da imagem em movimento, Machado (2000, p. 182) elabora a sua defesa "como uma forma audiovisual plena e autossuficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som", identificando uma consequência específica à requalificação do formato ao estipular que "na verdade, o videoclipe torna sensível um

fenômeno a que nunca prestamos a devida atenção antes: a unidade indecomponível do som com a imagem no vídeo, que nos permite falar verdadeiramente e com toda a propriedade de um meio audiovisual" (Machado, 1995, p. 173).

Não somente nas pesquisas de cinema e vídeo isso ocorre: o autor paulista detalha também o desinteresse dos musicólogos pelo formato do videoclipe, atribuindo-o à "rejeição de um certo tipo de recepção musical, bastante generalizado entre ouvintes 'leigos', que consiste em 'traduzir' mentalmente em imagens os estímulos sonoros da música" (Machado, 2000, p. 154). Assim, a "imagem é considerada um acessório dispensável" pelos estudiosos da música (Machado, 2000, p. 154) ou, mais, como uma distração, como demonstrado na "cena muito frequente do ouvinte que fecha os olhos para melhor concentrar-se na escuta musical [que] exemplifica bem o pressuposto bastante generalizado em nosso século de que qualquer ocorrência visual atrapalha a percepção" (Machado, 2000, p. 155).

Resgatando práticas anteriores ao século XVIII (Machado, 2000, p. 154), Arlindo Machado investe no estudo da "experiência estética 'sinestésica' (vemos os sons e ouvimos as imagens)", asseverando que "tanto som como imagem são de natureza igualmente eletrônica, portanto intercambiáveis" e que "certa dimensão 'plástica' está sempre presente na música de qualquer tempo" (Machado, 2000, p. 158). Para tanto, o teórico conclama a uma "estereopercepção" (Machado, 2000, p. 166), prática que exercita com vigor nos seus escritos sobre videoclipes.

Os videoclipes, especialmente os que contam com vultosos recursos para a realização – ressalte-se, entretanto, que entre os três que integram essa pesquisa, apenas o da música de Residente corresponde a essa realidade, o que se percebe principalmente pela utilização de recursos de efeitos especiais custosos -, estariam, dessa maneira, ainda mais fadados à reprodução do discurso dominante, enquanto produtos de dois ramos industriais absolutamente favoráveis ao assentamento de papéis sociais distribuídos de acordo com o desejo do capital – a saber, o fonográfico e o audiovisual.

Esse argumento, ainda que merecedor de atenção, não se mostra suficiente para a compreensão das complexas relações sociais que sofrem influência e influenciam expressões culturais "menores". O trabalho de Residente, de Chico César e de MC Tha enquanto músicos é indiscutivelmente político. Analisar a construção estética e narrativa dos videoclipes de suas canções buscando conexões com o ideário decolonial é também uma tentativa de fortalecer a aproximação da academia com expressões artísticas que fogem à lógica elitista do que deve ser considerado relevante em termos culturais, reconhecendo a insuficiência das discussões

encerradas em portas simbólicas e concretas para promover o acesso da sociedade aos processos de decisão política. Um conteúdo que está a cliques de distância de grande parte da classe trabalhadora merece estudo atento através de uma abertura para o reconhecimento de suas potências e fragilidades.

O entendimento de que é possível oferecer resistência à opressão de classe é um movimento imprescindível em direção à construção de conhecimento dialógica (Freire, 1987). Admitir que a arte politizada somente seria possível se nascesse em um contexto de produção pretensamente "não capturado" é o mesmo que encerrar o debate para todos aqueles que são atravessados esteticamente pelos produtos da chamada indústria cultural e que com eles estabelecem relações dotadas de significado.

Negar a capacidade de mobilização estética por meio de peças audiovisuais como o videoclipe é também ignorar a importância de equipamentos culturais, como a televisão e o YouTube, na construção de identidades para a sociedade contemporânea. Discussões sobre latinidade, por exemplo, encontram guarida não somente no movimento do Nuevo Cine Latinoamericano, mas em outras expressões artísticas do continente, como a intercambialidade entre ritmos como a *cumbia*, a salsa, o *vallenato*, o piseiro e o forró.

Expressões da cultura popular, esses gêneros musicais endêmicos são frequentemente assimilados pela indústria fonográfica cuja base está situada em países da Europa e nos Estados Unidos. Casos de plágio de composições brasileiras pululam nas notícias, evidenciando o setor do entretenimento como agente contumaz de *extrativismo cultural* pela usurpação do patrimônio imaterial latino-americano.

O mercado consumidor interno à América Latina, entretanto, é expressivo e merece a atenção da indústria fonográfica também como destinatário de produtos culturais. Nessa toada, não somente o conteúdo produzido alhures é posto em circulação na América Latina: há uma tradição de distribuição interna que anda lado a lado com o aprofundamento das discussões sobre identidade no continente.

O interesse das sociedades do topo do sistema-mundo na expressão cultural latina, por sua vez, é pautado pela curiosidade da diferença, pelo exotismo e pela pulsão de controlar narrativas a partir de sua domesticação. Vale lembrar também que a mão-de-obra colonizada que emigrou – ou foi levada à força – para nações de primeiro mundo não se despiu de suas culturas ao ingressar nesses outros territórios, oferecendo por si sós um campo profícuo de recepção desses produtos.

A rejeição prévia de obras que são frutos de investimentos de gigantes transnacionais da indústria fonográfica impossibilitaria, por exemplo, o reconhecimento do valor político da obra de Chico Science & Nação Zumbi, grupo que firmou contrato com a Sony Music Entertainment, tal qual fez Milton Nascimento; ou Gilberto Gil, que passou pela Philips e pela Universal Music Group, da mesma maneira que Caetano Veloso fez.

Não se trata, entretanto, de ignorar a astúcia capitalista de cooptar discursos políticos divergentes em prol do lucro. A indústria fonográfica certamente se orienta por essa lógica, mas não sai ilesa à provocação política de artistas que se integram ao sistema para lograr notoriedade.

Ademais, dentro do próprio contexto de produção audiovisual, Machado (2000, p. 184) relaciona o videoclipe a uma mudança expressiva da lógica de realização a partir da observação de que o "clipe já não é algo que necessariamente vem depois da música, tampouco um acessório à música: ele passa a fazer parte do processo integral de criação". O impacto na lógica de produção é expressivo, considerando que

> [e]m pouco mais de dez anos, o videoclipe se impôs como uma nova forma de expressão dentro do universo do vídeo e rapidamente ganhou espaço dentro e fora da televisão, conquistando amplo contingente de adeptos e provocando uma pequena revolução no interior das indústrias do vídeo e do disco. (Machado, 1995, p. 169)

É assim que o autor traça o caminho do investimento fonográfico para a criação de peças audiovisuais, observando que "as gravadoras de disco foram obrigadas a incorporar a tecnologia do vídeo, quando não perderam a hegemonia da indústria da música pop, convertendo-se num organismo subsidiário de um conglomerado industrial que abrange várias mídias ao mesmo tempo" (Machado, 1995, p. 172).

Se não é possível afirmar que todo videoclipe é uma peça audiovisual política, admitir que a produção imagética e sonora do Sul global tem potencial de expandir os limites de debates como o promovido através da perspectiva decolonial é necessário. A circunscrição de discussões globais ao ambiente acadêmico, inclusive, é contrária à proposta decolonial de Walsh, como explicitamos na seção anterior.

Em termos de distribuição dos videoclipes, passamos de uma predominância de veiculação em canais de televisão por assinatura, como a MTV, para o acesso livre em plataformas de *streaming* na internet. A respeito disso, Soares (2004) aponta que a "popularização do videoclipe deu-se, sobretudo, nos anos 80 através da criação da Music Television, a MTV – uma emissora de televisão primeiramente a cabo e depois aberta dedicada

a exibir ininterruptamente videoclipes". Dessa maneira, a produção dessas peças audiovisuais também traçou um percurso em direção à democratização do acesso à tecnologia de registro e edição de som e imagem, sendo plenamente possível hoje realizar um videoclipe contando somente com um *smartphone*.

Em contrapartida, plataformas que recebem e permitem a difusão de videoclipes, como o YouTube, funcionam a partir de uma lógica algorítmica. Autores como Deivison Faustino e Walter Lippold (2023) estabelecem um contraponto muito importante, que precisa ser considerado para bem situar o principal veículo de circulação do videoclipe hodiernamente, qual seja, a discussão sobre o *colonialismo digital*. Seus estudos apontam evidências de que o treinamento de algoritmos reproduz a opressão de setores sociais historicamente marginalizados, especialmente em se tratando de raça. O direcionamento desse conteúdo, que pode se revestir de um caráter democrático, acabaria, portanto, aprofundando desigualdades.

Assim, ainda que a capilaridade do videoclipe seja expressiva, não podemos ignorar o sistema de impulsionamento pago de conteúdo audiovisual nas plataformas digitais, tampouco a lógica de recomendações que têm os algoritmos como base. A exclusão proposital de artistas e temáticas relacionadas ao videoclipe antecede em muitos anos a "era do algoritmo", como resgata Soares (2004) ao lembrar que "no final dos anos 80 e início dos anos 90, começaram as insinuações de censura na MTV. Artistas negros acusavam a emissora de racismo por exibir maciçamente vídeos de artistas brancos".

Os exemplares estudados, a despeito de terem contado com aparato profissional para sua produção, imprimem em seus poucos minutos de duração uma quantidade considerável de signos que podem ser relacionados a discussões políticas atuais e necessárias. Ao se aproximarem de uma lógica narrativa, reforçam o conteúdo lírico das músicas a que se relacionam, mas também inovam em aspectos formais suficientemente para chamarem a atenção dentre peças da mesma espécie.

Defendemos que, enquanto produtores de sentido na sociedade contemporânea, os videoclipes, como outros formatos audiovisuais, podem provocar reflexões face à desigualdade, fator onipresente da vivência latino-americana. Seja ao estabelecer uma linha do tempo de dominação violenta que nos situa na colonialidade, como faz Residente, ou ao acionar, a partir da metalinguagem, a compreensão de coletividade em tensão com o projeto de individualismo urbano, como se expõe em "Mama África", ou ainda pelo resgate da cosmopercepção ligada às religiões de matriz afro-indígena de "Rito de Passá".

Importa destacar também que as obras escolhidas certamente não esgotam as ocorrências de evidências de conteúdo e forma politizada entre todos os filmes nesse formato, mas tão somente, nesta dissertação, enunciam a possibilidade de conexão entre a perspectiva decolonial e os significados que produzem.

3 JUSTIFICATIVA E CONTEXTO

Aproximadamente trinta anos depois da publicação dos primeiros escritos ligados ao Grupo Modernidade/Colonialidade, observa-se uma valorização inédita da perspectiva decolonial na academia e no cotidiano. É nesse contexto que surgem opositores[3], eventos de escolas e grupos de estudos atrelados ao pensamento decolonial, cursos de pós-graduação[4], orientação curatorial nas artes plásticas, entre outros reflexos.

Com a democratização da discussão, aprofunda-se o risco de banalização da proposta e da interpretação equivocada de suas premissas. A maior visibilidade, entretanto, favorece o escrutínio constante do que se afirma decolonial, possibilitando um diálogo aberto para o enfrentamento das contradições que se apresentam no seio da perspectiva, sejam elas relativas aos teóricos ligados à corrente – vide Rivera Cusicanqui (2021) sobre Walter Mignolo e Catherine Walsh, que mencionamos no capítulo anterior - ou às premissas em si.

Especialmente diante dessa repercussão, importa relembrar a indissociabilidade entre a prática, exercida através da ação política, e a perspectiva decolonial. Isso se reflete na atuação de intelectuais que abordam a questão colonial, como Yuderkis Espinosa-Miñoso, que milita ativamente no Movimento Lésbico-Feminista Autônomo (Espinosa-Miñoso, 2020, p. 146).

A disseminação dos conceitos-chave presentes nos escritos decoloniais basilares e a articulação entre conhecimento acadêmico e mobilização indica que os objetivos primordiais estão sendo efetivamente perseguidos por alguns daqueles que se afiliam à perspectiva. Como ferramenta de análise e discurso político, é de se esperar que controvérsias ligadas à opção decolonial surjam como resultado de sua disseminação. A despeito disso, acreditamos que a reunião de educadores e militantes latino-americanos e caribenhos em prol da criação de uma perspectiva emancipatória e anticapitalista deva ser reconhecida como uma guinada relevante em direção à revisão epistêmica, à autonomia acadêmica e à integração regional.

De nossa parte, diante da teoria acerca do videoclipe enquanto formato, assentada em uma época em que a tecnologia digital ainda era domínio do vídeo, e das ressignificações dessa espécie audiovisual na atualidade, importa contribuir para a sua valorização na academia. Nos eventos do campo em que estivemos no transcurso da formação, apenas a professora Geisa

---

[3] Referimo-nos a publicações declaradamente contrárias à aludida perspectiva, como a de Vladimir Safatle para a Piauí, disponível em https://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-o-colonialismo-domina-os-estudos-decoloniais/, e a de Douglas Barros para o blog da Boitempo, disponível em https://blogdaboitempo.com.br/2026/01/21/contra-nego-bispo/, que movimentaram as redes sociais no início de 2026.

[4] Em instituições de ensino como a PUC-Minas e a Fundação Joaquim Nabuco são oferecidos cursos de especialização *lato sensu* que indicam a afiliação à perspectiva em sua nomenclatura.

Rodrigues, também da UFF, e o professor Cleiton Lopes, da UFMG, apresentaram pesquisas sobre videoclipe, ambos na XI edição do Colóquio de Cinema e Arte na América Latina (Cocaal), de 2025. Parece-nos que os aportes a esses estudos são bem-vindos, especialmente diante da capilaridade do formato e do potencial de democratização das audiovisualidades a ela relacionadas. Esse objetivo está intrinsecamente conectado à definição de atitude decolonial que apresentamos, de maneira que nos cabe cogitar das mais variadas interseções da perspectiva com a cotidianidade.

Observa-se, ainda, na cultura *pop*, uma recentralização de temas afetos à política latino-americana por meio da criação artística de nomes em ascensão. Ainda que eles operem a partir do centro da indústria cultural global, a fusão rítmica dos gêneros do Caribe e do continente, além do endereçamento de demandas políticas históricas como a independência de Porto Rico nos parece digna de atenção por aqueles que investigam manifestações culturais da região.

O critério de escolha dos videoclipes que compõem o *corpus* foi, além dos crivos já apresentados na seção introdutória da dissertação, reunir obras a partir das quais fosse possível trabalhar a categoria do tempo. Como conceito indissociável do estudo das sociedades e especialmente relacionado à perspectiva decolonial, está também intrinsecamente ligado ao espaço, como aponta Santos (2006). Assim, a experiência latino-americana se completa a partir da sua situação geográfica e histórica, que confere características específicas ao continente.

O recorte espaço-temporal a que está submetido o *corpus* se aperfeiçoa a partir da matriz da perspectiva decolonial. Voltamos a nossa atenção para a América Latina para que pudéssemos oferecer a articulação teórica e prática a partir do próprio território em que vivemos. A ligação inexorável entre o passado de invasão, estabelecimento de colônias, independência e integração ao sistema-mundo, o presente com sua evidente cristalização da posição dos territórios colonizados na macroestrutura de poder socioeconômico e o futuro que se busca alterar a partir da tomada da dita atitude decolonial¸ dessa maneira, está demonstrada.

Entretanto, a revisão epistêmica a que nos impele a perspectiva decolonial leva à consideração de outras acepções de tempo, já que a linearidade apresentada acima se refere apenas à maneira mais usual, porque eurocêntrica, de organizar os fatos históricos. Enquanto audiovisualidade de curta-metragem o videoclipe permite conter concepções menos tradicionais dos signos que tensiona (Machado, 2000). Dessa maneira, a imbricação entre passado, presente e futuro coloniais pode ser trabalhada no formato a partir de muitas orientações. Entendemos, assim, que cada qual das peças estudadas oferece uma resposta à

interseção dos fatos, que podem ser articuladas com o suporte da literatura decolonial e audiovisual já apresentadas.

O clipe de "This is Not America", assim como a canção a que se relaciona, visa a estabelecer uma relação de causa e consequência entre a violência suportada e a resposta revoltosa dos latino-americanos. Para tanto, encerra no mesmo quadro a imagem representada de indígenas com trajes pré-colombianos e conglomerados capitalistas que exercem influência direta no cotidiano de populações indígenas sobreviventes, personalidades como Túpac Amaru II, líder revolucionário cuja atuação se circunscreve no final do século XVIII e Víctor Jara, músico morto pelo estado chileno durante a ditadura civil-empresarial-militar que foi de 1973 até 1990.

A importância do videoclipe se verifica, então, na articulação ainda mais evidente que a observável na letra da música entre os fatos históricos que marcam a América Latina e os centros de poder globais que atuaram diretamente para que eles ocorressem. Assim como Quijano (2005) necessitou de conhecimento histórico acerca da colonização para propor a colonialidade, em "This is Not America" as referências interagem na *mise-en-scène* para que seja escancarado o projeto de subjugação perene.

Em adição a isso, no mês de fevereiro de 2026 foi anunciada[5] a realização de um longa-metragem dramático e histórico, de contornos épicos, obedecendo a convenções do gênero *western* por Residente a respeito da história da luta por independência de sua ilha natal. "Porto Rico" será protagonizado por Bad Bunny e marca a estreia de Residente na direção cinematográfica. O *rapper* também atuará como co-roteirista e produtor da obra, a que se referiu, em publicação nas suas redes sociais, como "um projeto de muitos anos"[6] (Residente, 2026).

Gregory Ohrel é o diretor do videoclipe de "This is Not America", creditado como realizador em outros vinte e três filmes do mesmo formato[7]. Essa foi a segunda vez que colaborou com Residente, já que foi também responsável por "Bellacoso", videoclipe de uma canção de *reggaetón* do *rapper* com a participação de Bad Bunny, lançado em 2019[8]. A

---

[5] Matéria do portal Deadline, disponível em https://deadline.com/2026/02/bad-bunny-porto-rico-movie-ed-norton-javier-bardem-residente-1236727219/, acesso em 25 fev. 2026.

[6] Conforme publicação no perfil do Instagram do artista, disponível em https://www.instagram.com/p/DU6GH9KlKFU/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D%2C, acesso em 25 fev. 2026.

[7] De acordo com seu perfil na plataforma IMDb, disponível em https://www.imdb.com/pt/name/nm3162857/?ref_=ttawd_awd_1, acesso em 25 fev. 2026.

[8] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=46rJ4y2kdow, acesso em 25 fev. 2026.

utilização de recursos de computação gráfica é uma marca autoral de Gregory que, seguindo a jocosidade da música, inseriu a bandeira revolucionária de Porto Rico como iconografia estetizada, além de criar uma menção bem-humorada à diversidade racial no videoclipe. Como se consolidou na direção de videoclipes, é compreensível que, como aponta Machado (2000), o realizador tenha se atido à enunciação de narrativas que não se aperfeiçoam nem chegam a uma completude, o que se evidencia neste primeiro trabalho com Residente. Assim, verificamos que tanto o intérprete principal quanto o realizador do videoclipe de "This is Not America" apresentam uma intensa relação com a produção audiovisual, demonstrada pela carreira de Gregory Ohrel e pela presença transmidiática de Residente.

No videoclipe de "Mama África", o que está em cena é o tempo compartilhado. Pela cosmovisão aymara, Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau concebem uma ideia de cinema contrária à fragmentação pela montagem, a qual nomeiam "plano sequência integral". Ao mesmo tempo respondendo às tendências a que eles se afiliam e indo em sua contramão, a peça audiovisual relacionada à canção de Chico César guarda relação com clipes como o de "Undone", do Weezer, dirigido por Spike Jonze e lançado em 1994, seu antecessor entre os videoclipes realizados em plano-sequência.

Anna Muylaert, diretora de "Mama África", tanto em sua atuação como roteirista quanto como realizadora se relaciona a filmes com forte carga social. A experiência feminina atravessada pelo recorte de classe, de raça e de origem nordestina, presente na canção e no videoclipe comentados, é, por sinal, retomada pela cineasta no longa-metragem mais célebre de sua carreira, "Que Horas Ela Volta?", lançado em 2015.

O registro do videoclipe em tomada única se conecta, assim, a seus pares ao mesmo tempo em que deles se distancia. Para os videoclipes dessas outras canções, a utilização do plano sequência visa, como regra, à exploração do registro contínuo como experimentação, sem que o impacto do espaço e da população da cidade sejam centrais para o desenvolvimento da obra. Em "Mama África", assim como em "La Nación Clandestina", a recusa ao corte pode ser retraçada como signo de forte interseção entre as pessoas da comunidade filmada, que convoca à experiência compartilhada dos contextos sociais a que se relacionam suas respectivas narrativas em vez da aceitação da transparência cinematográfica ilusória, que opera a partir da premissa da fragmentação temporal e da movimentação do enredo por personagens específicos no lugar de grandes teias de relação familiares e sociais, mais próximas a uma visão comunitária da vida em sociedade.

A relação entre o tempo espiralar e o videoclipe de “Rito de Passá” é tecida na seção de análise do filme. Apoiando-nos no conceito de Martins (2021), reforçamos a capacidade do formato do videoclipe de construir tempos-espaços dissidentes a partir do exame de sua montagem. O encadeamento de planos faz com que o clipe se transmute em um suporte audiovisual perfeito para a performance da incorporação, fenômeno central para as religiões de matriz afro-indígena que perturba as leis da física situando dois corpos no mesmo espaço.

Rodrigo de Carvalho é um realizador de videoclipes cuja filmografia reúne colaborações com artistas independentes que transgridem as barreiras de gênero como Jaloo, Liniker, Jup do Bairro e Linn da Quebrada. “Despedida”, “Oceano”, “Onda” (com participação de Jaloo e Felipe Cordeiro) e “Coração Vagabundo” são outros videoclipes que nasceram da parceria do diretor com MC Tha, o que denota uma convergência estética marcante, evidenciada mesmo pela correspondência entre a direção de arte de “Rito de Passá” e a fotografia de capa do álbum homônimo da artista paulistana.

A trajetória profissional de Rodrigo envolve, para além da direção, a edição e a direção de arte. Sua experiência converge, portanto para a criação de imagens cujo simbolismo não é evocado apenas para que seja feita uma menção vazia à religiosidade, e sim para deixar impresso na *mise-en-scène* a grandiosidade iconográfica relacionada à umbanda, além da utilização de cortes estratégicos, não somente conectados ao ritmo da música, mas também integrando o espectador ao ritual fílmico que adentra, como buscaremos demonstrar adiante.

Desse modo, entendemos que o fio condutor para a eleição dos videoclipes para o *corpus* seja reflexo do desejo de explorar a *tessitura espaço-temporal* que o videoclipe constrói enquanto formato audiovisual singular. Tendo passado por apropriações e desterritorializações, seu caráter eminentemente popular – inicialmente, na recepção, alcançando, com a democratização do acesso à tecnologia para registro audiovisual, também a produção – e a maneira como estabelece com o espectador um pacto de imersão que independe da verossimilhança, de acordo com Machado (2000), transmuta-o de reles panfleto audiovisual em campo de disputa de significados.

A opção pela *sociologia da imagem* proposta por Silvia Rivera Cusicanqui (2025) além de coadunar com a aplicabilidade enunciada pela autora, parte do pressuposto que os videoclipes, tidos como filmes no escopo desta investigação, ultrapassam a função de representação, colocando-se como tecnologias de criação. No entanto, pelos temas de que tratam e pelos corpos que os compõem imageticamente, também estão implicados em um

exame ético, estético e político que se relaciona com as ponderações atinentes ao estudo da representação.

Paralelamente, entendemos que o enfrentamento da questão colonial nos três videoclipes pode acabar por reforçar o enclausuramento dos colonizados no papel de objetos da história. Discursando sobre o Movimiento Nacional Revolucionario boliviano, Rivera Cusicanqui problematiza a construção do "Álbum de la revolución" (José Fellman Velarde, 1954), entendendo que a obra concorre para a disseminação de um

> discurso 'miserabilista' – que trata índios e mulheres como vítimas sofridas, submetidas à exploração e inseridas em identidades e protagonismos alheios – consegue subsumi-los no anonimato coletivo de sua condição de colonizados, desconsiderando-os como sujeitos da história. (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 186)

Amparando-nos na crítica direcionada a esses agentes políticos, utilizamos da *sociologia da imagem* como método para fruição crítica das imagens que são veiculadas nos videoclipes examinados, inclusive no que diz respeito às tensões entre o conteúdo lírico das canções a que se relacionam e a criação audiovisual das aludidas peças. Também com fulcro na *colonialidade do ver* (Barriendos, 2019), nos interessa testar os limites de construções audiovisuais engajadas ao assumirem o papel de peças fílmicas que visam a dignificar sujeitos colonizados. É por esse motivo que a análise da autodeterminação das personagens que compõem a cena dos videoclipes, bem como das técnicas de registro visual e sonoro observáveis no *corpus* fílmico que as involucram nesses papéis ou favorecem sua ação, se mostra inexorável em uma pesquisa sobre colonialidade, como é a nossa.

A proposição de Silvia Rivera Cusicanqui da *universalidade do ch'ixi* provoca a prática de uma escrita situada no âmbito desta pesquisa. A autora argumenta que

> [p]ropor a universalidade (potencial) de tais ideias pode se transformar em uma maneira de andar pelos caminhos de uma espécie de consciência da margem ou consciência fronteiriça, um enfoque que batizei como a epistemologia *ch'ixi* do mundo-do-meio, o *taypi* ou zona de contato, que nos permite viver ao mesmo tempo dentro e fora da máquina capitalista, utilizar e simultaneamente demolir a razão instrumental que nasceu de suas entranhas. (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 253, grifos no original)

Examinar obras conectadas à noção de indústria cultural, devido à própria história do formato do videoclipe, à sua veiculação em plataformas como o YouTube, à capilaridade e às suas condições de produção, enseja a assunção de uma postura atenta para evitar simplificações e um otimismo desmedido quanto ao seu potencial. Outrossim, buscamos defender a validade e a pertinência de um gesto analítico voltado a peças desta espécie, reconhecendo sua

importância na composição da produção videográfica contemporânea e sua presença entre as audiovisualidades com as quais nos deparamos cotidianamente.

De maneira similar ao *ch'ixi*, Gloria Anzaldúa explora o conceito de fronteira, integrando a si mesma nesse espaço:

> Fronteiras são erigidas para definir os lugares que são seguros e não seguros, para *nos* distinguir *deles*. Uma fronteira é uma linha divisória, uma linha fina ao longo de uma ponta íngreme. Um território fronteiriço é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite não natural. Está em um constante estado de transição. O proibido e o interdito são seus habitantes. *Os atravessados* vivem aqui: os estrábicos, os perversos, os queer, os problemáticos, os vira-latas, os mulatos, os mestiços, os zumbis; em suma, aqueles que atravessam, passam ou enfrentam os confins do "normal". (Anzaldúa, 1987, p. 3, tradução nossa, grifos no original)

Ambas as autoras latino-americanas, ao situarem-se nesse espaço desigual e resultante de influências várias, convidam à perscrutação de objetos que participam do nosso repertório, como os videoclipes, a partir de um lugar de enunciação ostensivamente indefinido, porque não cabe nos limites estabelecidos por critérios eurocêntricos.

Discorrendo sobre o trabalho que conduziu na Universidade Pública de La Paz, Rivera Cusicanqui afirma que a exploração da sociologia da imagem possibilitou a si e a seus alunos a construção de um

> cenário *taypi* no qual a teoria dialoga com a prática, o norte com o sul, a realidade pensada e vivida com aquela enjaulada nos livros. No entanto, o mais importante que fizemos foi o trabalho de reflexão sobre (e a partir de) práticas do olhar. Ver e olhar, olhar e representar, são trajetos que devem ser percorridos com uma consciência do *self* – o eu do próprio pesquisador -, da qual a maioria das matérias acadêmicas desvia. (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 362-363, grifos no original)

Esse também é o caminho que se apresenta diante de nós, enquanto pesquisadoras de audiovisualidades latino-americanas, como um exercício de rejeição da falaciosa neutralidade científica com objetivo duplo: a contribuição, já assentada, para o campo com a afirmação dos videoclipes como peças merecedoras de estudo e a implicação em práticas descolonizadoras, imbuídas de um discurso que igualmente problematiza a dominação europeia, como compromisso ético, acadêmico e pedagógico, já que, conforme veremos, esta dissertação teve como desdobramento o oferecimento de uma disciplina para a graduação em Cinema e Audiovisual.

Oportunamente citamos Santiago Castro-Gómez (2005, p. 18), filósofo colombiano ligado ao Grupo Modernidade/Colonialidade, que, em diálogo com o conceito de *colonialidade do saber* destrinchado por Lander (2005), já mencionado, propõe a ideia do *ponto zero*:

> Com ele me refiro ao imaginário segundo o qual um observador do mundo social pode se colocar em uma plataforma neutra de observação que, por sua vez, não pode ser observada de nenhum ponto. Nosso hipotético observador seria capaz de adotar um olhar soberano sobre o mundo, cujo poder residiria precisamente no fato de que não pode ser observada nem representada. Os habitantes do ponto zero (cientistas e filósofos ilustrados) estão convencidos de que podem adquirir um ponto de vista sobre o qual não é possível adotar nenhum ponto de vista. Esta pretensão, que faz lembrar a imagem teológica do *Deus absconditus* (que observa sem ser observado), mas também do panóptico foucaultiano, exemplifica com clareza a *hybris* do pensamento ilustrado. (Castro-Gómez, 2005, p. 18, grifo no original)

Ocupar um lugar no círculo acadêmico de cinema e audiovisual brasileira convoca à demarcação do ponto de partida da pesquisa, suas bases, o motivo pelo qual os seus objetivos devem estar alinhados a projetos críticos e de construção de epistemes próprias. Não nos interessa, portanto, ocultar-nos nesta pesquisa, mas demonstrar, tanto quanto possível, o que a informa – decerto que nisso se inclui nosso repertório cultural.

Assim, essas três peças audiovisuais nos eram conhecidas antes do início desta investigação. Integram a obra de artistas com as quais estamos habituadas e nos provocam reflexões e afetações indissociáveis da consciência feminina, latino-americana e de sujeita no campo de conhecimento a que nos dedicamos. A sua escolha foi orientada por uma afinidade estética, portanto, mas não por isso deixamos de questionar as escolhas poéticas a elas relacionadas com fulcro nos conceitos mobilizados – que, por sua vez, também se alinham em maior ou menor medida ao nosso posicionamento político.

Para concatenar as análises e, consequentemente, estabelecer uma relação entre as três obras, o viés da temporalidade se mostrou adequado. Especialmente por uma pretensa característica transtemporal ao formato do videoclipe (Soares, 2004), examiná-los a partir dessa perspectiva mostrou-se profícuo para integrar tanto os conceitos oriundos das ciências socias e da filosofia de que nos socorremos, quanto os aspectos técnicos atinentes a cada qual dessas obras.

Defendemos, como estipulado, que apreensões que distam da percepção temporal linear são observáveis no *corpus* e buscamos destrinchá-las na seção de análise fílmica. Ainda que não o façam como objetivo manifesto, os três videoclipes provocam ideias e sensações afetas ao tempo. A revisão historiográfica conclamada pela perspectiva decolonial não somente propõe uma reconsideração dos fatos passados, mas também um enfrentamento presente, que se projeta para o futuro, pelas sociedades que sobrevieram à colonização.

O próprio questionamento da linearidade temporal que consagra essas categorias – passado, presente e futuro – a partir de cosmopercepções que não as dominantes reflete esse movimento crítico da subjugação colonial. Aliando o exame concernente à narrativa e à representação nesses videoclipes, sua análise formal adensa essas significações contra-hegemônicas e relaciona este estudo às inquietações mais presentes nos trabalhos do campo.

"This is not America" circunscreve em um mesmo tempo-espaço o ímpeto violento da "conquista" europeia do continente e a ingerência estadunidense nos temas latino-americanos. Ao fazê-lo, concretiza audiovisualmente a ideia de colonialidade como uma consequência presente das incursões iniciadas em 1492. "Rito de Passá", na curta duração do ritual que apresenta e cria, conjuga o tempo das divindades ao tempo da artista, filha de santo, usando da performance como dispositivo (Martins, 2021) de congregação de vivências pretensamente divorciadas. Em um tempo-espaço ainda mais curto, qual seja, o de uma caminhada por Catolé do Rocha, "Mama África", sem cortes, evoca a ancestralidade feminina de África que se pereniza no Brasil, apresentando-se como audiovisualidade coetânea à experiência estética de visionamento do videoclipe pelo espectador.

As reverberações de cada qual dessas obras são apreensíveis a partir da análise do contexto cultural em que se situam. Para além da empreitada cinematográfica de Residente, intérprete de "This is not America", há pouco anunciada, e dos demais videoclipes assinados por Gregory Ohrel, que dirigiu a peça em questão, é possível estabelecer relações com o videoclipe de "Guerra", música interpretada e composta por Residente, que também atuou como diretor da obra audiovisual lançada em 2017. Em um exercício analítico e interpretativo, cogitar de fissuras na representação do povo no épico porto-riquenho em produção decorre da apreciação da obra de René como um conjunto. Como será descrito na seção de análise, a capacidade de determinação dos povos colonizados pode ser tolhida em representações que adotam uma perspectiva maniqueísta. O discurso que atribui responsabilidade aos agentes externos à América Latina por "páginas infelizes da nossa história" pode, inadvertidamente, encerrar os mesmos sujeitos por quem se advoga em posição de objetos da história, como identifica Rivera Cusicanqui (2025).

Dez anos depois do lançamento de "Rito de Passá", Anitta, provavelmente a artista *pop* brasileira mais inserida no cenário musical internacional, lança o álbum visual "Equilibrium" marcado pelas referências a entidades e ritos religiosos do candomblé. Com forte carga iconográfica, as relações que devem ser estabelecidas com o trabalho de MC Tha e o de Rodrigo de Carvalho, na direção do videoclipe aqui examinado, são muitas.

Chama-nos a atenção também a opção da artista por um álbum visual, na esteira de outros da mesma espécie lançados na última década, sem deixar de veicular cada qual das faixas que o compõem como peças audiovisuais autônomas ou em blocos reduzidos no YouTube, à semelhança do que ocorre com os videoclipes[9].

Desse modo, as conexões que identificamos e os resultados que perseguimos nesta pesquisa demonstram a atualidade e relevância do estudo e do objeto. Pretendemos, portanto, com o entrelaçamento dos escritos aliados à perspectiva decolonial e/ou a propostas descolonizadoras, realizar uma análise situada dos vídeos que integram o *corpus* a partir de postulados epistemológicos e estéticos primordialmente latino-americanos.

[9] O álbum visual pode ser acessado através do perfil da cantora no YouTube: https://www.youtube.com/@anitta/videos.

4 MÉTODO

Em “Sociologia da Imagem”, Silvia Rivera Cusicanqui (2025) reúne passos metodológicos para estabelecer uma relação com as imagens diferente da que a tradição da semiótica e da antropologia visual assentaram. A autora logo estipula que deseja que o seu livro seja “não apenas uma fonte bibliográfica, [mas] também um estímulo para a ação” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 11), explicitando a relação entre a prática e a metodologia que busca organizar na obra, o que vai ao encontro da indissociabilidade da ação política e da perspectiva decolonial, como demonstramos na seção de referencial teórico.

A sociologia da imagem é uma ferramenta analítica que depende, em grande parte, de um resgate do passado de dada sociedade, pretendendo, tanto quanto possível, reverter a “crise de esquecimento” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 12) que a intelectual identifica como consectária de um “‘mal de passado não digerido’ no estômago das elites e aparentemente contagioso para as classes mais baixas, como uma mancha de óleo” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 13).

Definindo a sociologia da imagem como “práxis descolonizadora” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 19), a autora situa a gênese do método nas práticas no *Taller de Historia Oral Andina* (THOA), coletivo de resistência aymara gestado nos anos 1980, do qual fez parte, defendendo que, no contexto do THOA, “passou a ser cada vez mais evidente para nós a dimensão política e subversiva da pesquisa no âmbito multifacetado e plural da memória coletiva” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 20-21). A pensadora encontrou nesse método uma alternativa à “retórica multicultural” que poderia suplantar os “pontos cegos do saber universitário” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 21) porque se baseava na valorização da história oral e do diálogo franco e implicado com as populações indígenas bolivianas.

Tratava-se, assim, de buscar um entendimento dos fatos históricos partindo da experiência e do conhecimento de povos e comunidades indígenas, que, desde o final da década de 1960, estavam em processo de unificação política através do movimento katarista (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 22). A atenção da socióloga se voltou para a expressiva “audiência das projeções de vídeo” em comparação à difusão do trabalho escrito do THOA, chegando à conclusão que “os meios audiovisuais tocam a sensibilidade popular mais que a palavra escrita” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 29). Já na década de 1990, lecionando na Universidad Mayor de San Andrés, “a docência/pesquisa no curso de sociologia [...] desembocou no trabalho com imagens” (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 27), a princípio através do seminário de sociologia da imagem.

Nesse contexto, a autora considerou pertinente demonstrar a inovação da sociologia da imagem como método, assim como sua relevância dentro do campo de estudos visuais:

> A sociologia da imagem seria, então, muito diferente da antropologia visual, já que nesta se aplica um olhar exterior a um "outro", e naquela o observador olha a si mesmo em seu próprio entorno social. [...] supõe uma desfamiliarização, uma tomada de distância do que é arquiconhecido, do imediatismo e do hábito. A antropologia visual se funda na observação participante, por meio da qual o pesquisador participa com o fim de observar. A sociologia da imagem, por sua vez, observa algo de que já participa; a participação não é um instrumento a serviço da observação, mas seu pressuposto, embora se faça necessário problematizar seu colonialismo/elitismo inconsciente. (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 30-31)

A aplicação da sociologia da imagem, ademais, seria ampla, abrangendo "todas as práticas de representação; dirige-se à totalidade do mundo visual, da publicidade ao fotojornalismo, do arquivo de imagens à arte pictórica, do desenho ao *tejido*" (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 31, grifo no original). Essa abertura nos levou a cogitar da utilização da metodologia para a análise de videoclipes, entendendo-os, assim como formatos que deles derivam, como audiovisualidades de presença pronunciada no cotidiano merecedoras de estudo, como sustentamos nas seções anteriores.

Além disso, a dimensão temporal que compõe este método converge com o fio condutor eleito para a escolha dos videoclipes latino-americanos que integram o *corpus* da dissertação. A enunciação que provém de uma perspectiva endógena nos interessa enquanto empreendemos esta pesquisa no âmbito dos estudos de pós-graduação em um país latino-americano, especialmente diante da mencionada ascensão da perspectiva decolonial na academia.

Para romper com o mito da neutralidade no qual se baseia a produção científica com premissas eurocêntricas, importa também explicitar o *locus* de enunciação a partir do qual essa pesquisa é realizada. Assim, é preciso salientar que a perspectiva decolonial nos foi apresentada já como uma ferramenta de análise inscrita nos circuitos acadêmicos de humanidades que pudemos frequentar.

A partir de uma experiência educativa urbana, de referencial epistêmico marcadamente eurocêntrico, devido à inclinação de alguns professores com os quais cruzamos, especialmente no ensino básico, para a teoria crítica marxista, a falácia desenvolvimentista, aliada à história romantizada da colonização europeia, foram dilapidadas ao longo da formação. Contudo, o contato com a perspectiva decolonial foi um momento de articulação relevante para a interpretação dos muitos eventos históricos profundamente marcados por injustiça, subjugação, massacre e violência que ocorreram na América Latina.

Optando pela adesão à identificação como pessoa latino-americana, a despeito do questionamento pertinente das origens coloniais do termo, as semelhanças referentes ao processo de colonização, que se refletem na experiência da colonialidade no continente, passaram a orientar o interesse de pesquisa e a "sulear" um compromisso ético e acadêmico de valorização dos saberes locais, buscando, assim, ter como referência epistêmica primordial o conhecimento que é produzido no contexto latino-americano.

Mobilizada por peças audiovisuais latino-americanas, tenham sido elas produzidas no contexto da indústria cultural ou não, surge como interesse de pesquisa a maneira como são construídos esteticamente eventos como as ditaduras militares no século XX, fenômenos como o racismo e o apagamento de culturas indígenas e da diáspora africana dentro do território - com a consequente valorização hiperbólica da herança cultural europeia -, os fluxos de imigração e a discriminação sofrida pelos latino-americanos nos espaços do norte global, as dinâmicas de subjugação fundadas em gênero, entre outras ocorrências, na América Latina.

Com a introdução à sociologia da imagem, o convite à desfamiliarização, aliado ao desejo de assunção da referida atitude decolonial, fomos impelidas a uma tentativa de "coparticipação no espaço-tempo com [nossos] sujeitos de estudo" (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 35), quais sejam, outros sujeitos latino-americanos com experiências diversas em relação à colonização. Nesse ponto, importa destacar os recortes sociais que também marcam a nossa história – origem em família migrante nordestina que não construiu patrimônio relevante, dependente da venda da força de trabalho para sobrevivência, desabituada a ambientes acadêmicos e outros nos quais vigora a ostentação de capital simbólico –, assim como outros que correspondem a realidades distantes – pessoas indígenas, pretas e pardas, removidas de suas moradias ou cujo território foi alvo de invasão pelo latifúndio.

Articulando, portanto, a hipótese, o *corpus* e o objetivo dessa pesquisa, aos conceitos decoloniais e referentes à teoria audiovisual, cumpre ainda especificar termos específicos da sociologia da imagem, que serão cruciais para a análise dos videoclipes, cuja seção sucederá esta, e para tensionar as perspectivas que guiam o estudo.

Um dos conceitos afetos à sociologia da imagem que guardam relação estreita com essa investigação é o do método *qhipnayra*, nomeado pela palavra aymara definida no glossário de Rivera Cusicanqui (2025, p. 396) como "futuro-passado", que consiste em uma apreensão do tempo através da qual só se pode construir o futuro olhando para o passado, cuja origem remonta ao aforismo aymará resgatado pelo trabalho do THOA "'Qhipnayra uñtasis

sarnaqapxañani' [Olhando para trás e adiante (ao futuro-passado), podemos caminhar no presente-futuro" (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 39).

Já *ch'ixi* é definido como "cor cinza formada por pequenas manchas de branco e preto" (Pairumani *apud* Rivera Cusicanqui, 2025, p. 390). Refere-se a uma coexistência que, ao passo que contém os elementos que lhe deram origem, não se confunde com seus antecedentes e tampouco deles prescinde. A trajetória pessoal da socióloga faz com que ela se identifique com a existência *ch'ixi*, levando em conta suas origens aymara e espanhola. A formação colonial da América Latina situa, em maior ou menor medida, a população do continente nesse mesmo estado. Isso não significa, contudo, que essa justaposição seja princípio orientador político ou social para todos os latino-americanos. Cabe, além disso, reforçar que a ligação com antepassados indígenas ou que foram sequestrados de África se manifesta socialmente de maneira que são conferidos privilégios raciais àqueles que mais se assemelham fenotípica e culturalmente à sua ascendência europeia.

A história da América Latina traz como consequência para aqueles que estabelecem relações a partir desse território uma existência marcada pela tal "mancha colonial". Essa acepção se faz presente em todo o pensamento de Rivera Cusicanqui, definindo o *ch'ixi* de maneira mais direta como

> [u]m modo de pensar, de falar e de compreender que se baseia no múltiplo e no contraditório; não como um estado transitório que se deve superar (como na dialética), mas como uma força explosiva e contenciosa, que potencializa a nossa capacidade de pensamento e ação. Assim, opõe-se às ideias de sincretismo, hibridez, e à dialética da síntese, que sempre buscam o uno, a superação das contradições por meio de um terceiro elemento, harmonioso e completo em si mesmo. (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 381)

O objetivo perseguido pela autora se alia menos ao enfrentamento da colonialidade do poder de Quijano e mais à "internalização do colonial" (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 381) a partir de um exame íntimo, pessoal, ético, que "leva você a se responsabilizar por sua subjetividade e seu processo de conhecimento por meio da percepção, da emoção, do hemisfério esquerdo subalternizado por nosso treinamento racional" ao passo que impele, no trato com o outro, a uma "prática de comunicação horizontal" (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 384).

A socióloga defende a amplitude de significação do *ch'ixi* e sua universalidade, o que legitima a extensão metodológica a que nos dispusemos nesta dissertação, especialmente devido à alusão da autora a uma unidade complexa que se poderia observar na América Latina:

> Vivemos realidades abigarradas, complexas e múltiplas, cenários de identidades ch'ixis e manchadas. Por isso, não precisamos ser fiéis a nenhuma

> escola - seja francesa, gringa ou de qualquer outro centro intelectual do norte - nem ser ovelhas de nenhum rebanho. Mas, obviamente, isso só pode ser feito tendo os pés bem firmes em nossa terra. Nossa posição como sujeitos pensantes está marcada por nossa própria história, pela geografia de nossas montanhas e pela nossa própria genealogia intelectual, e isso nos permite fazer um bom uso da multiplicidade de ideias que nos chegam de fora. (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 376)

Destrinchando o processo de análise dos videoclipes em si, chegamos aos seguintes passos para efetuar a correlação dialética entre imagem e discurso com fulcro na sociologia da imagem. Utilizando como guia o pensamento desenvolvido por Rivera Cusicanqui ao entrar em contato com as aquarelas de autoria de Melchor María Mercado, a cinematografia de Jorge Sanjinés e as ilustrações presentes no livro de Felipe Guamán Poma de Ayala, "Nueva Corónica y Buen Gobierno", visamos a demonstrar como essas imagens nos afetaram.

Devido ao formato específico sobre o qual nos debruçamos, o estudo da imagem deve estar sempre articulado ao da trilha musical. Para identificar diferenças entre a faixa a que o videoclipe se relaciona e a forma como a canção foi inserida na trilha sonora da obra, é preciso, em primeiro lugar, reproduzi-la no formato de áudio, buscando-a no álbum em que foi lançada. No nosso *corpus*, há uma exceção: This is Not America, de Residente e Ibeyi, foi lançada como *single*, o que não impede a reprodução da música sem suporte visual.

Em paralelo ao processo de audição, cabe ter atenção à ficha técnica da faixa. As informações que constam no álbum envolvem, via de regra, a autoria, o ano de lançamento, o título, participações especiais e a letra da música. As plataformas de *streaming* musical apresentam, em alguns casos, a informação visual que corresponde ao *visualizer*, clipe de pouquíssimos segundos que é repetido durante toda a execução da música, já mencionado neste trabalho.

Com os dados atinentes à canção coletados, o próximo passo é a reprodução do próprio videoclipe. A anotação de signos que compõem os quadros é cabível neste momento da análise, assim como uma primeira confrontação entre o conteúdo da faixa musical, que acabamos de ouvir, e o som do videoclipe. Quaisquer inserções e modificações, inclusive a suspensão da canção para que certa seção do videoclipe figure sem acompanhamento musical, devem ser anotadas.

Por fim, com base no método das máscaras proposto por Chion (2016, p. 146), duas outras reproduções do videoclipe se fazem necessárias: uma com o som desativado, e outra sem o visionamento das imagens, apenas ouvindo a trilha musical do videoclipe. Esse isolamento de elementos é feito com a intenção de identificar não-correspondências de maneira

mais precisa e revelar o valor acrescentado (Chion, 2016) que a imagem projeta sobre o som e vice-versa, mas não substitui, de forma alguma, o visionamento conjunto à audição, já que nos interessa a peça audiovisual composta pelas imagens e pela trilha como obra indissolúvel, e não seus elementos abstratamente divorciados.

No que tange à imagem, é importante cruzar os versos que compõem a letra da canção aos ícones veiculados no videoclipe. Nesse ponto é que a sociologia da imagem funciona como marcador metodológico, já que não somente os significados usuais são buscados para entrar em uma relação decolonial com os signos apresentados. O horizonte histórico e social é trazido para junto da imagem por meio de um exame de correspondência. Entretanto, isto não é o bastante: o tratamento desses signos por meio da direção, da fotografia, da direção de arte e da edição, além do encadeamento pela montagem (ou a ausência dela), importam para situar a peça audiovisual a partir das premissas de sua construção, verificando, além da relação que nós estabelecemos com o videoclipe, a que foi estabelecida entre as pessoas que compuseram aqueles quadros, que se invisibilizam à semelhança do que ocorre com os sujeitos que produzem conhecimento e se anonimizam, adotando a posição de impessoalidade científica/artística coerente com a práxis ocidental e eurocêntrica.

Além disso, a intelectual aponta a necessidade de "descolonizar o oculocentrismo cartesiano e reintegrar o olhar ao corpo" (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 34), o que reforça a indissociabilidade entre sujeito, lugar de enunciação e produção de significados ao empreender uma análise pautada na sociologia da imagem. Assim, para bem situar o "autor" do videoclipe, que, por uma associação que talvez não seja a mais adequada, identificamos como o diretor da peça, como ficou consagrado no cinema, investigamos seus trabalhos anteriores em plataformas como IMDb, e perfis em redes sociais (este foi o caso de Rodrigo de Carvalho, diretor de Rito de Passá cuja trajetória profissional não está bem especificada na referida página estrangeira). A figura pública do intérprete da canção também nos interessa, especialmente diante do protagonismo que ele pode assumir em relação ao videoclipe e da justaposição criativa entre interpretação e composição, aplicável às três músicas a que se conectam os videoclipes do *corpus*.

A análise de informações presentes nas páginas do YouTube na qual são disponibilizados os vídeos também é indispensável. Os dados de veiculação do vídeo, a sua duração, as curvas que mostram os momentos mais repetidos em cada clipe e o título atribuído precisam ser considerados. O número de visualizações é também uma informação muito importante, já que representa um indício do alcance do videoclipe. Como explicitamos, não

representam um dado muito fiável quando tomados de maneira acrítica. Os motivos são muitos, como a lógica de impulsionamento de conteúdo audiovisual nas plataformas de *streaming* pelo algoritmo e a falta de correspondência entre quantidade de acessos e o efetivo visionamento do videoclipe. De todo modo, é possível utilizá-los para inferir o alcance da peça face a outra, veiculada em uma plataforma similar – um dos exemplos é o contraste entre o número de reproduções de "Rito de Passá" e "Nascente", filme de curta-metragem dirigido por Safira Moreira, comparação presente na seção de análise fílmica desse videoclipe.

Como limites ao método de análise aqui descrito, encontramos um grande apego à significação visual a partir de uma iconografia tradicional e eurocêntrica, que levou à simplificação de características multifacetadas atinentes à religiosidade afroindígena e à representação da figura indígena. O diálogo com obras com intenção catalográfica se fez especialmente presente no trecho em que analisamos as figuras das crianças indígenas em "This is Not America", que percebemos como um retrocesso na busca pelo diálogo com fontes que ultrapassam a relação sujeito-objeto do eurocentrismo diante das histórias indígenas.

Sendo a sociologia da imagem uma proposta metodológica voltada ao estabelecimento de relações com elementos visuais, à trilha sonora dos videoclipes restou uma análise que se vale de um método consagrado que, embora seja muito útil para escapar do ocularcentrismo, não se conecta à discussão decolonial especificamente.

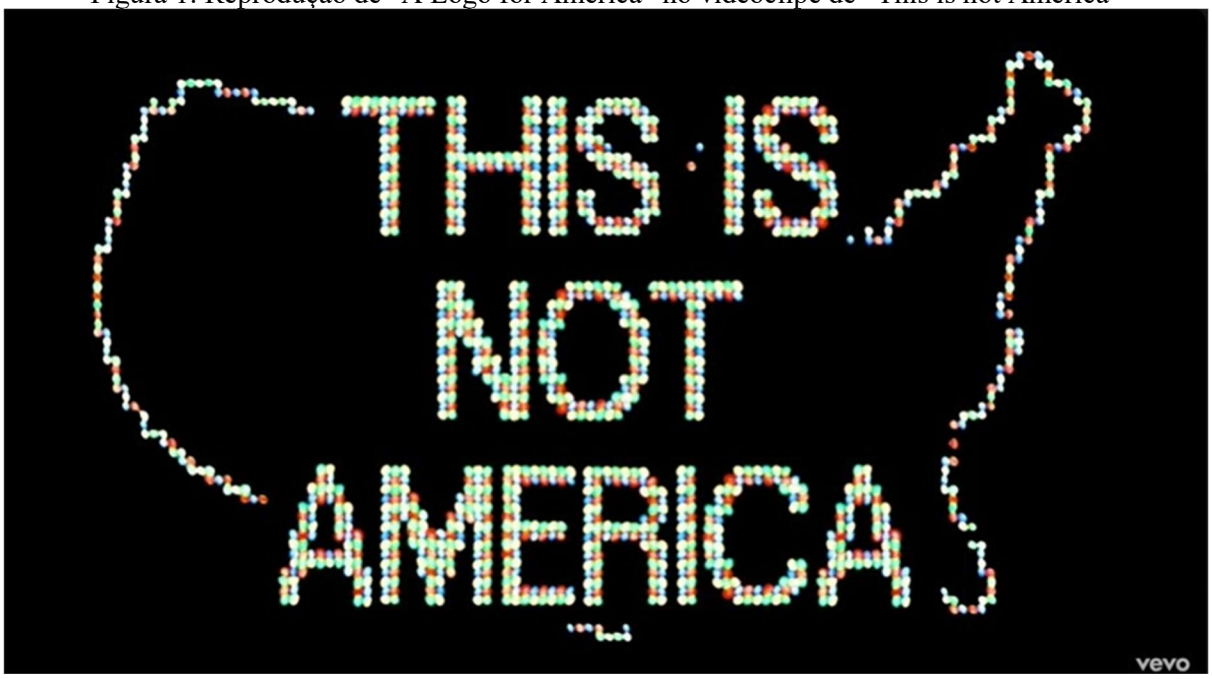
Por fim, o principal entrave para a análise do *corpus* foi o apego ao exame da representação. Embora esse aspecto mereça análise atenta, já que intrinsecamente ligado à dimensão ética do produto e do processo de criação audiovisual, o formato do videoclipe muitas vezes se perdia de vista a partir da eleição das ferramentas de análise arraigadas na perspectiva decolonial. O privilégio do conteúdo em detrimento da forma teve de ser interrompido em muitas etapas do processo para que pudéssemos buscar a aplicação efetiva de conceitos afetos à opção decolonial à análise da construção de significados a partir das audiovisualidades examinadas e, com isso, ultrapassar o discurso fílmico para empreender nossa própria investigação das obras escolhidas.

5 ANÁLISE DO *CORPUS*

5.1 “THIS IS NOT AMERICA”

O primeiro videoclipe elencado é o da música “This is Not America”, interpretada por Residente com participação do duo franco-cubano Ibeyi. Desde os primeiros segundos (0:00-0:07), a obra estabelece seu caráter contestatório com a reprodução da instalação “A Logo for America”, de Alfredo Jaar, projetada originalmente em um telão da Times Square em 1987, questionando a apropriação do termo “América” pelos Estados Unidos.

Figura 1: Reprodução de “A Logo for America” no videoclipe de “This is not America”



Fonte: YouTube, 2022.

A primeira imagem (0:01-0:02) da instalação alude ao mapa dos Estados Unidos, contornado e preenchido pelos *pixels* do telão que lhe serviu de suporte. Em 0:03, o preenchimento dá lugar à imagem em negativo, restando apenas o que seriam os limites geográficos dos Estados Unidos continentais. Em 0:04, a frase de efeito “THIS IS NOT AMERICA” se sobrepõe ao contorno, permanecendo no quadro por aproximadamente um segundo mais.

O fato de essa ser a sequência inaugural do videoclipe estudado, além de posicionar o artista visual chileno como referência estética e política para a obra, atrai a discussão sobre a identidade latino-americana ter sido forjada a partir da negação, assim como ocorreu com a

derivação prefixal que deu origem ao termo "decolonialidade". São duas críticas pertinentes, que questionam a centralidade do colonizador na delineação de um pertencimento à América Latina. Tais ponderações levaram ao afastamento de pensadores latino-americanos da matriz decolonial – como ocorreu com Antônio Bispo dos Santos, que apresentou a proposta *contracolonial* em seu lugar –, assim como à recusa à ideia de latinidade – o caso de Walter Mignolo, que entende contraproducente a reivindicação de uma identidade baseada na alteridade negativa eurocêntrica, ponderação referida neste trabalho.

A atualização do debate, evidência de que a colonialidade se apresenta como subjugação sistemática e coetânea dos territórios que sobrevieram à conquista europeia, também é demonstrada nesses primeiros planos. Afinal, os Estados Unidos traçaram um caminho que os posicionou no topo do sistema-mundo - proposta cunhada por Cox e Wallerstein (2005, p. 98-99), já mencionada, para análise da geopolítica mundial, referente às "unidades da realidade social nas quais operamos, cujas regras nos restringem" – a despeito de seu passado colonial.

A instalação de Jaar tinha destinatário expresso, tendo sido projetada no centro do poder econômico estadunidense, com dizeres em inglês. Esse também é o caso do videoclipe de This is Not America, que oferece uma resposta direta a outra peça audiovisual, como veremos adiante, mas que também se apresenta como proposta de reivindicação do continente pelo incentivo a um sentimento anti-estadunidense.

Imediatamente após (0:13), a figura de uma atriz caracterizada como Lolita Lebrón, nacionalista porto-riquenha que atacou o Congresso dos EUA em 1954, surge brandindo um revólver, introduzindo o tema da resistência armada na obra. O uso do plano médio com o posicionamento da câmera frontalmente às personagens faz parte da construção imagética de todo o videoclipe, dando aos espectadores acesso à expressão desafiante dos revoltosos que movimentam a peça audiovisual. Para além disso, a centralização da ação condiz com o visionamento do filme em *smartphones*. O suspiro apreensivo da personagem antes de disparar o revólver é um elemento sonoro introduzido antes do início da trilha musical do videoclipe que intensifica a aproximação do espectador à personagem histórica referenciada.

Bosque Pérez (2006) faz um recorrido pela trajetória de Lolita, que integrou o Partido Nacionalista Porto-riquenho e avançou até o Congresso na ocasião mencionada para protestar contra o status de estado livre associado que caracterizava Porto Rico à época. O movimento independentista da ilha sofreu perseguição histórica por parte dos Estados Unidos, lidando com brutalidade com os revoltosos e promovendo massacres para calar os gritos por independência.

Lolita é uma figura política que sintetiza a resistência à colonização e a seus reflexos, além de desafiar os tradicionais papéis de gênero colocando-se à frente de um levante armado.

Assim, a caracterização da personagem, além de não deixar dúvidas de que se trata da revolucionária porto-riquenha, é elaborada a partir de signos associados com frequência à feminilidade. Destaca-se na fotografia o vermelho do batom da atriz e o penteado ordenado de seu cabelo médio. O registro em um primeiro plano anguloso destaca o maxilar da personagem e a sua boca, de onde sai o som do suspiro de que tratamos, estabelecendo uma conexão entre o espectador e a figura de Lolita a partir de caracteres corporais associados à performance de gênero.

Figura 2: Atriz caracterizada como Lolita Lebrón, revolucionária porto-riquenha



Fonte: YouTube, 2022.

A desestabilização dos guardas que pairam em frente ao Congresso estadunidense a partir do disparo do revólver de Lolita é sintomática. Essas personagens permanecem imóveis por contarem com a obediência da mulher colonizada, motivo pelo qual sua expressão de surpresa diante do estampido das balas é posta em destaque à medida em que avançam, desesperados para conter o ato cabal de insubordinação, contra Lolita, que permanece impassível diante da investida. Nesta sequência inicial, a dramatização sem acompanhamento da música, os planos próximos e a desaceleração promovem a representação do levante porto-

riquenho com contornos épicos, dotando a personagem de Lolita de um ímpeto por liberdade que a dignifica e a alavanca como bastião da luta de todo o continente por autodeterminação.

René Pérez Joglar, conhecido como Residente, consolida neste trabalho sua trajetória como um dos principais nomes do *rap* engajado latino-americano. Por muitos anos, René integrou o grupo Calle 13 junto a seus meios-irmãos, Eduardo Cabra e Ileana Cabra Joglar, projeto artístico que lhes permitiu desenvolver uma estética a partir da mescla de ritmos tradicionais latinos e letras de protesto, traço que se manteve em sua carreira solo.

É notável a influência do trio no trabalho de artistas cujas carreiras se iniciaram em momento posterior. Bad Bunny, outro *rapper* de Porto Rico, lançou em 2025 "Debí tirar más fotos", um álbum que segue a orientação de demonstrar orgulho de sua origem, denunciar a disparidade nas relações entre Estados Unidos e Porto Rico, além de unir ritmos de sua terra natal ao *rap*[10]. O legado do grupo se mantém vivo, portanto, fazendo com que suas provocações ecoem mesmo depois de onze anos do lançamento do seu último álbum de estúdio.

A canção "This is Not America" foi elaborada como resposta direta à música "This is America", de Childish Gambino, cujo videoclipe também causou furor nas redes sociais à época de seu lançamento. Donald Glover, multiartista negro estadunidense que criou Childish Gambino como heterônimo, abordou a violência da polícia dos Estados Unidos contra a população negra do país junto a Hiro Murai, diretor desta obra audiovisual.

Integrando-se ao rol de videoclipes que apresentam intenso paralelismo imagético entre a letra da canção a que se relacionam e os elementos postos em quadro, os versos de "This is Not America" e as sequências da obra audiovisual fazem frente ao colonialismo, à colonialidade e ao imperialismo. Este último conceito deve ser entendido aqui como a imposição epistêmica e econômica das potências sobre os territórios periféricos (Quijano, 2005), e é referenciado no videoclipe a partir de menções ao consumo e à violência estatal.

A opção da direção do videoclipe por contar a história da América Latina a partir do contato com o colonizador é evidente, já que imagens de violência explícita dominam os planos da obra. Embates sangrentos entre a sociedade civil e o Estado, representado pela polícia, corpos indígenas mutilados e alusão a assassinatos praticados no contexto dos regimes ditatoriais, que representam um traço comum à história de muitos dos países do continente, são

[10] Cumpre destacar que, diferentemente das declarações prestadas por Residente, Bad Bunny acenou timidamente à Palestina após a apropriação de "Debí tirar más fotos" em vídeos veiculados nas redes sociais por sobreviventes do genocídio em curso. Há também ponderações sobre o conteúdo lírico de canções interpretadas por Bad Bunny no que tange à objetificação de mulheres, assim como quanto à utilização de corpos femininos (padronizados) em um espaço chamado "*la casita*" nas apresentações da turnê mundial do álbum a que se faz referência.

referenciados na obra audiovisual por meio de diversos elementos de direção de arte voltados à imersão do espectador em um verdadeiro campo de batalha. Trata-se de uma adequação ao conteúdo lírico da canção, que é combativa do início ao fim, costurando a brutalidade do cotidiano latino-americano hodierno com a vilania conquistadora que arrasou o território a partir de 1492.

A sequência entre 0:15-0:28, por exemplo, é marcada por cortes ultrarrápidos que alternam entre a imagem de Residente que, embora tenha tomado a posição central ocupada anteriormente pela personagem de Lolita, aparece de costas, contra a luz, em meio a uma nuvem de pó e cercado de manifestantes encapuzados, criando uma atmosfera de tensão revolucionária que acompanha o toque da percussão na introdução da faixa musical.

Entre 0:27 e 0:29, Residente aparece como prisioneiro em uma locação interna que não volta a aparecer no videoclipe. Na companhia de dois guardas, encontra-se sentado em um vaso sanitário com figurino muito simples. O piso e as paredes do diminuto cômodo, formados por listras verticais, evidencia a desnecessária demonstração de poder apresentada. A vigilância dos corpos latino-americanos pelas instituições de polícia é tema recorrente no filme, sendo suplantada narrativamente pelo controle estatal mais incisivo possível, o de decretar a morte dos insurgentes. Os versos entoados por Residente situam o latino-americano nesse espaço encarcerado: "*'tamo aquí, oye, que 'tamo aquí, mirame, 'tamo aquí*".

Seguem-se planos expostos por milissegundos com os rostos de personagens anônimos que atuarão como símbolos de resistência no decorrer do videoclipe, construindo um *raccord* gráfico que ordena a montagem da peça audiovisual. Por sinal, o argumento visual pela existência de uma identidade regional na América Latina e no Caribe engendrado pelo uso do *raccord* dá a tônica de outro videoclipe da Calle 13, o de "Latinoamérica" (figuras 3 e 4).

Figuras 3 e 4: Frames do videoclipe de “Latinoamérica”, da Calle 13





Fonte: YouTube, 2011.

Em “This is Not America”, particularmente impactante é a aparição de crianças indígenas (0:33 e 0:36), cuja presença simboliza o desejo de continuidade étnica dos povos originários, obstaculizado pelas atrozes práticas coloniais.

Figura 5: Criança indígena mexica na saída do túnel de acesso de um campo de futebol



Fonte: YouTube, 2022.

A montagem da obra estudada é essencial para a construção de significado. O ritmo a partir do qual a sequência de planos se estrutura é condizente com o que é impresso pela música, como se evidencia na sequência de pronunciada rapidez a que nos referimos, assim como nos planos finais da obra, que promovem uma desaceleração e um aprofundamento sonoro viabilizado pela persistência de sons graves ao passo em que a música se encaminha para seu fim.

Esses planos em que as crianças indígenas se encontram no centro do quadro promovem uma disputa de memória tanto a partir do embate direto, isto é, confrontando a autoridade estatal que obedece a interesses imperialistas, quanto a partir da apropriação de elementos culturais congregadores, que operam uma integração da América Latina a partir da dimensão simbólica.

A diferenciação dos trajes das crianças indígenas desafia imediatamente a homogeneização racista que leva à crença de que todos os povos que habitavam a América antes da chegada de Cristóvão Colombo seguiam os mesmos costumes e formavam uma grande massa disforme. Ademais, há um contraste evidente entre as imagens-arquivo discutidas por Joaquín Barriendos em seu escrito sobre a colonialidade do ver, que encerravam o indígena que oferecia resistência às investidas coloniais na figura do selvagem canibal, e os meninos que tomam a cena no clipe de Residente. Esses garotos compõem a *mise-en-scène* do videoclipe

como verdadeiros espectros de gerações interrompidas pelo massacre europeu, sem interagir diretamente com os outros personagens.

Assim, entre 0:32 e 0:36, quem toma o centro do quadro é um menino Kayapó – figuras 6 e 7 –, da Amazônia brasileira; entre 0:37 e 0:40, a criança é Mexica, da Mesoamérica – figuras 5 e 8 –; entre 1:07 e 1:09, a referência é aos Yanomami a partir da caracterização com pintura corporal e facial – figuras 9 e 10 –; entre 1:09 e 1:12, o jaguar e o azul são identificadores do período clássico Maya – figuras 11 e 12.

Figura 6: Menino kayapó no centro do quadro



Fonte: YouTube, 2022.

Figura 7: Destaque para a pintura facial dos Kayapó-Xikrin



Fonte: Vidal (2000, p. 150).

Figura 8: Vestimenta mexica



Fonte: Anawalt (1990, p. 27)

Figura 9: Criança yanomami no videoclipe de Residente



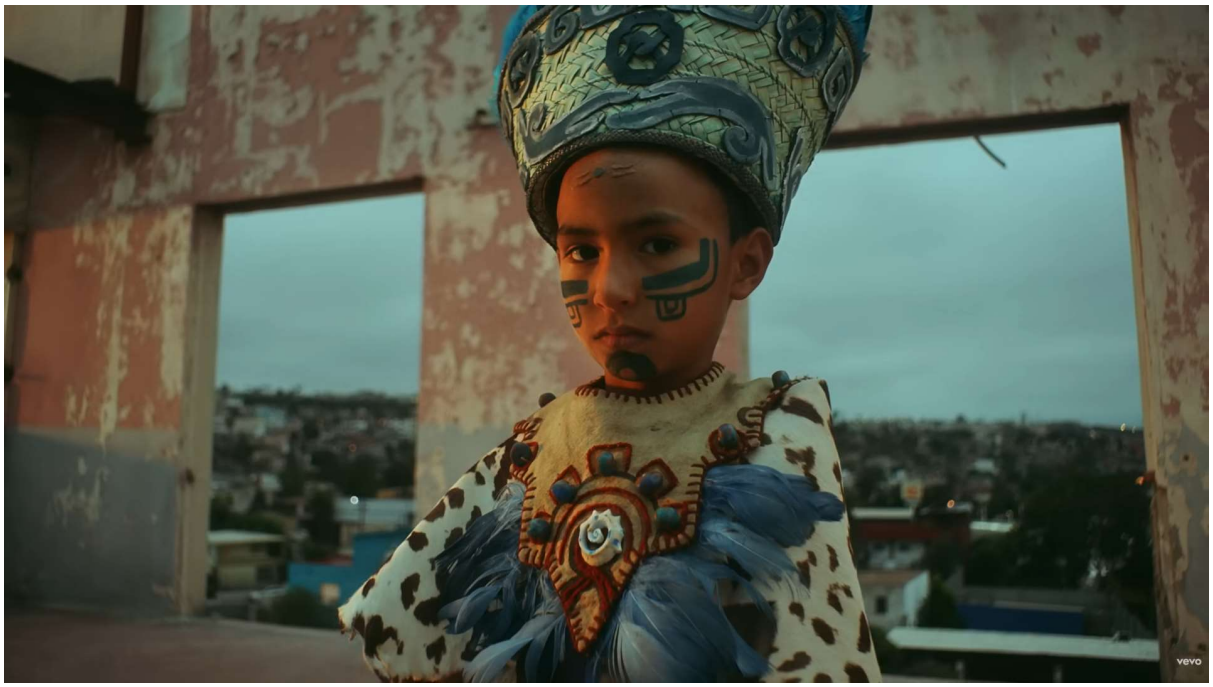
Fonte: YouTube, 2022.

Figura 10: Fotografia de menino yanomami



Fonte: Webster (2020).

Figura 11: Criança caracterizada como indígena maya no videoclipe



Fonte: YouTube, 2022.

Figura 12: Vestimenta do período clássico maya, com destaque para a capa



Fonte: Anawalt (1990, p. 183).

Cruzar essas imagens com as denúncias que datam do período colonial do tratamento desumano dispensado às crianças americanas, como as feitas pelo Frei Bartolomeu de las Casas, e até mesmo com obras que atualizam a discussão, como "Mbya Mirim"(Vídeo nas Aldeias, 2011), é uma maneira de trazer à *mise-en-scène* a carga política do genocídio indígena. Interromper a vida indígena em tenra idade e exercer controle sobre os corpos de maneira a reduzir os nascimentos de crianças racializadas são esforços da metrópole para "diluir" raças, englobando ainda o incentivo ao estupro de mulheres indígenas por europeus.

O citado frei dominicano colacionou episódios de crueldade extrema contra crianças indígenas na Brevíssima Relação de Destruição das Índias (2005), documento primordial para contextualizar o tratamento dos colonizadores para com as populações cujos territórios foram invadidos a partir de 1492:

> Entravam nos povos, nem deixavam crianças nem velhos, nem mulheres grávidas nem puérperas que não estripavam e faziam em pedaços, como se fossem cordeiros metidos em seus currais. (...) Tomavam as criaturas das tetas das mães pelas pernas, e davam de cabeça com elas nas pedras. Outros davam com elas em rios pelas costas, rindo e fazendo piada, e caindo na água diziam 'mexa, corpo de tal'; outras criaturas metiam a espada com as mães juntamente, e todos quanto estivessem diante de si. (Las Casas, 2005, p. 81, tradução nossa)

A movimentação intraquadro coloca os manifestantes (0:34) e os jovens futebolistas (0:38) correndo em direção à câmera enquanto ela se movimenta em *push in* ao encontro das crianças indígenas. Reforçado pelo caráter espectral das personagens indígenas nesses planos, a direção do videoclipe promove a aproximação do espectador à existência interrompida, enquanto coloca os latino-americanos do tempo presente marchando para o futuro. Evidencia-se a indissociabilidade da memória histórica construída a partir da perspectiva dos "vencidos" e a ação política contrária à subjugação perene desses povos, recursos, territórios e narrativas.

Aos 0:40, uma cena poderosa mostra Residente em meio a armas flutuantes que apontam contra ele, representando a constante ameaça de violência contra quem desafia o *status quo* – imagem que dialoga diretamente com sua condição de artista em um território sob controle estadunidense. A câmera opera um *zoom out*, revelando aos poucos a quantidade escabrosa e a multiplicidade de armas de fogo que perseguem o artista[11].

Entretanto, os protagonistas do videoclipe examinado são os latino-americanos e não o intérprete da canção. Por mais que o *rapper* tome o centro de alguns planos da peça audiovisual, as passagens mais carregadas de simbolismo e que ocupam a maior porcentagem de tempo de tela – aproximadamente sessenta por cento da duração do videoclipe - tratam da coletividade irresignada do continente. Considerando o formato da aludida peça, o enfoque na performance do artista principal é um elemento utilizado com frequência nos filmes que respeitam as convenções do gênero musical, o que poderia justificar a aparição de Residente em mais pontos-chave do videoclipe.

A observação de que, a despeito das sequências protagonizadas por René no videoclipe, é o grupo de pessoas por ele referenciadas quem dita a ação no contexto da obra já denota um desejo de ruptura em relação aos padrões narrativos audiovisuais, já que as estruturas clássicas de ação privilegiam a movimentação do enredo por uma única personagem. Assim, o videoclipe acaba por se aproximar de obras audiovisuais que colocam a coletividade em destaque, em detrimento da tentativa de aproximação do espectador com um herói singular ao redor do qual os acontecimentos se desenrolam.

Outra consequência diretamente ligada a isso é uma fragmentaridade da correspondência entre áudio e imagem no videoclipe, já que o som que corresponde à voz de Residente emoldura mais sequências nas quais o povo está em cena do que aquelas em que sua

[11] Estudantes da turma de Tópicos Especiais de Cinema e Vídeo - Análise de Videoclipes (turma de 2026, GCV - UFF) nos trouxeram a informação de que se trata de uma referência à instalação denominada "Guns" (1994), do escultor tcheco David Černý.

própria figura está destacada. Ademais, a estrutura lírica da música que é veiculada no videoclipe estudado é toda composta a partir do uso da primeira pessoa do plural.

A fabulação de futuros impossibilitados pela resignação colonial também se faz presente no videoclipe a partir de construções imagéticas mais fantasiosas. O plano em que um indígena Sioux – figura 13 - é quem figura como modelo para a Estátua da Liberdade, símbolo máximo do nacionalismo estadunidense, traz uma provocação lúdica para contestar a liberdade praticada no país.

Figura 13: Estátua da Liberdade como indígena Sioux



Fonte: YouTube, 2022.

Ademais, essa composição reforça o diagnóstico do colonialismo como invasão que expropriou vastíssimo território através da violência sistemática, devolvendo a Ilha da Liberdade aos seus "legítimos donos". A ironia visual se completa através do simbolismo que a dama de concreto carrega, diante do encarceramento da população latina, outro fenômeno social reiterado no videoclipe. Simbolizando uma realidade alternativa também está a imagem das pirâmides mexica coexistindo com arranha-céus na Cidade do México (3:09). Essas intervenções paisagísticas também questionam a pretensa incompatibilidade entre o aperfeiçoamento tecnológico na América Latina e o controle do território pelos seus habitantes originais, representada pelo culto a figuras indígenas e a preservação arquitetônica do período

pré-colombiano perfeitamente integradas aos arranha-céus, que simbolizam o ápice do progresso da sociedade capitalista.

Aos 0:45, começa uma sequência com René na posição central de um plano em *orbit shot*, com as mesmas vestes preto e brancas que levava na diminuta cela, capuz e um pingente de machete unido à gargantilha no pescoço. Atrás do intérprete, escudos policiais e pessoas em conflito físico se movimentam rapidamente, fazendo perdurar a sensação de instabilidade no espaço do videoclipe como referência à problemática da segurança na região, que nunca deixou de representar uma questão social urgente, frequentemente explorada pela direita populista para aceder a cargos eletivos.

O clipe atinge um de seus momentos mais poéticos por volta de 0:51, quando uma elegante dupla de bailarinos executa um tango em meio ao caos da repressão policial, acompanhando visualmente os versos "*si no entiendes el dato, pues te lo tiro en cumbia, bossa nova, tango o vallenato*".

Trata-se de uma sequência que se comunica com a lógica de "This is America" pela justaposição de espaços diegéticos no mesmo plano, assim como ocorre com a criança indígena que não é percebida pelo presidente do Brasil e com a mulher *palenquera* – como são conhecidas as pessoas do território afrocolombiano de San Basilio de Palenque, na costa norte do país – que desfila com as cores da bandeira colombiana, nitidamente deslocada, na sequência final do videoclipe. As referências à fotografia do beijo entre um marinheiro e uma mulher ao final da II Guerra Mundial, replicada aos 3:17, e ao registro de uma mãe encarcerada na Argentina amamentando seu bebê pelo buraco de uma cerca (1:20), completa o ciclo de imagens que infiltram afetos positivos nas ações de resistência direta à violência estatal, imperial e colonial.

Em sequências como essas o videoclipe se afasta da ideia de mera encenação de eventos históricos do continente e procede à recriação da ideia de América Latina a partir dos significados que constrói. O uso reiterado do *match cut* proporciona continuidade de sentido, permitindo a associação entre a ação do corpo colonizado em embate físico com autoridade e a expressão artística que emerge como grande fenômeno distintivo da América Latina, aludindo a uma coesão regional embasada nos intercâmbios culturais, como o que o próprio videoclipe busca empreender.

Figura 14: Bailarinos executando tango em meio a um cenário de conflito



Fonte: YouTube, 2022.

A referência ao suplício de Túpac Amaru II (1:04), na qual quatro policiais representam os cavalos que desmembraram o líder indígena no século XVIII, conecta explicitamente a violência colonial história com as estruturas repressivas contemporâneas. A menção à homenagem feita ao inca pela mãe de 2Pac ao batizar seu filho é especialmente relevante, considerando que a música é feita em resposta à de Childish Gambino: 2Pac é um rapper estadunidense que influenciou diretamente esse *rapper*, bem como todas as gerações de artistas do gênero que o sucederam.

Figura 15: Homem indígena sendo puxado pelos membros por policiais



Fonte: YouTube, 2022.

Entre 1:24 e 1:26, o *orbit shot* é momentaneamente substituído pela caminhada de Residente em torno do eixo de movimento circular da câmera. Nessa sequência, bandeiras dos países latinos são bradadas, assim como a de Porto Rico, ilha na qual nasceu o músico e que se integra à América Latina ainda que formalmente seja um território anexo aos Estados Unidos. O registro orbital substitui esse plano no exato momento em que o caco vocal se apresenta na faixa musical, aos 1:27, por um breve segundo.

Aos 1:29 até 1:36, enquanto a letra da canção menciona "*la peste campesina*", mulheres trajadas como integrantes do Ejército Zapatista de Liberación Nacional (figuras 16 e 17) aparecem com pedaços de madeira em riste. A figura da mulher latina como combativa e combatente é central para o desenvolvimento do videoclipe, de maneira congruente com a literatura feminista decolonial, que resgata nomes-chave de resistência apagados da historiografia colonial e reforça a importância da articulação coletiva pautada no gênero para fazer frente às violências infligidas em todos esses séculos de luta.

Figura 16: Integrantes do EZLN



Fonte: Cusset, 2017.

Figura 17: Mulheres com pedaços de madeira em riste no videoclipe



Fonte: YouTube, 2022.

O *raccord* por movimento articula a madeira empunhada pelas zapatistas na sequência anterior à cruz católica elevada aos céus em 1:40. Em outro espaço narrativo, ambientado em uma locação externa, com iluminação natural melancólica, à beira-mar se rendem à fé católica homens latino-americanos descamisados, com tatuagens à mostra e expressão solene.

O homem que eleva o crucifixo está no centro de uma roda formada por outros homens, todos caracterizados da mesma maneira. A figura de destaque teve o braço direito amputado. Em *contraplongée* logo vemos uma imagem de Jesus Cristo aos 1:42, com o rosto voltado para a direção em que está o homem que o venera.

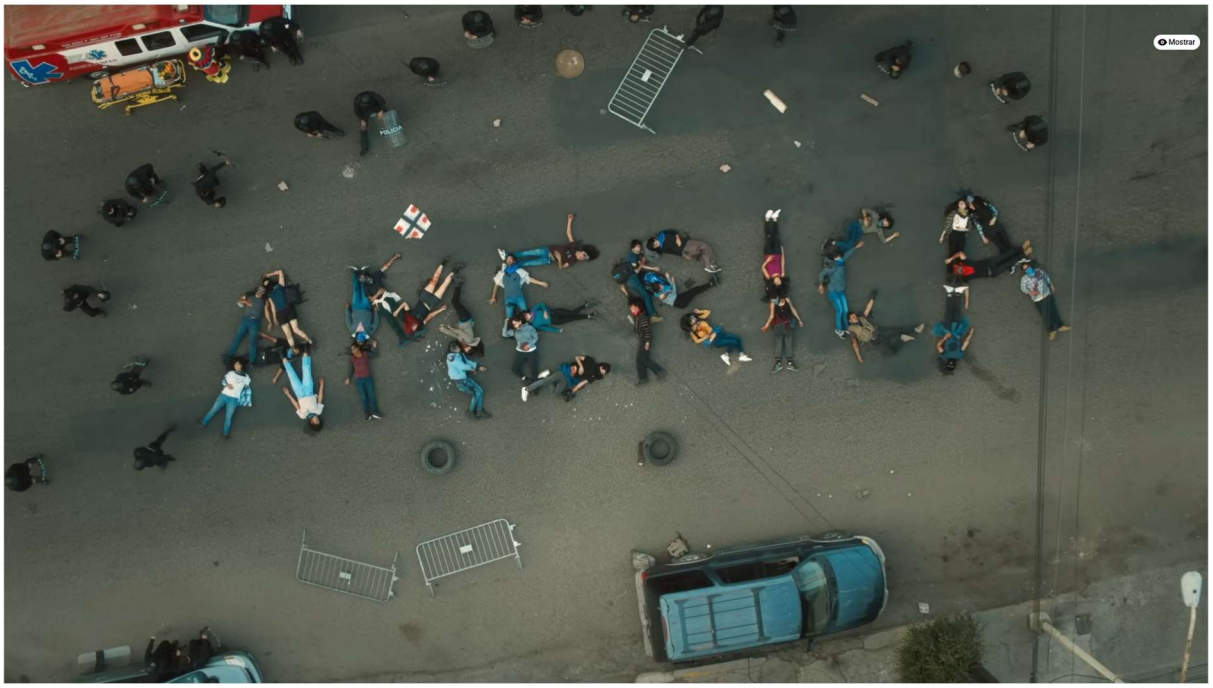
Aqui parece haver uma associação da fé católica a homens latino-americanos marginalizados. Para gerar esse efeito de sentido, o videoclipe recorre a estereótipos visuais que encerram as personagens desse espaço narrativo em um lugar à parte da sociedade. Assim, o papel da igreja na colonização é referenciado a partir de uma perspectiva de captura dessas almas, que veneram o filho de Deus e a Virgem Maria (2:01) a partir de uma posição de resignação absoluta diante das imagens religiosas.

Ainda que o pentecostalismo avance na América Latina a passos firmes, a herança católica da colonização permanece sólida. A ironia narrativa estaria impressa na desumanização dos ascendentes desses homens por teóricos da fé no início do século XVI, que debatiam sobre a existência ou não de alma dos indígenas. A amputação da personagem alude ao custo físico dos conflitos que ocorrem no continente, trazendo o signo da espada ao quadro por inferência, já que o que é mostrado, efetivamente, é a rendição desses homens à cruz. Tal símbolo não foi elipsado por acaso: ainda que haja referência à violência interna, provocada pela desigualdade social e pelas tramas do narcotráfico não somente nesta sequência, como também em 3:40, o videoclipe endereça esses conflitos como sintomas da colonialidade, consequência da eterna exploração que teve como principal pretexto a disseminação da cristandade.

Aos 1:59, a câmera que acompanha a pilha de mortos em combate forma uma unidade de sentido com o plano zenital introduzido aos 4:00 de corpos dispostos no asfalto para formar a palavra AMERICA. Propomos uma fruição dessas cenas a partir dos escritos de Rita Segato (2018) sobre o regime visual da pedagogia da crueldade, cruzando com um curta-metragem produzido pela Netflix que angariou o Oscar na categoria de ficção no ano de 2021. Para a teórica argentina, a coisificação do corpo das vítimas ocorre quando ele é apresentado apartadamente da noção do sujeito morto parar tornar-se suporte de uma mensagem dirigida a

outros. Os corpos latino-americanos enfileirados no videoclipe aparecem como elementos da *mise-en-scène* para causar um efeito de choque, especialmente no último plano da obra (figura 18).

Figura 18: Plano zenital final de “This is Not America”



Fonte: YouTube, 2022.

Em “Two Distant Strangers” (dir. Trevon Free e Martin Desmond Roe, 2020), é o sangue do protagonista (figura 19), um homem negro preso em um *loop* temporal que o impede de escapar da violência policial, formando o mapa do continente africano que confere o impacto visual pretendido pelo realizador, à semelhança do que acontece em “This is Not America”.

Figura 19: Plano de “Two Distant Strangers” (2020)



Fonte: YouTube, 2022.

A apreensão dessas imagens a partir de um viés crítico aponta para a desumanização como efeito adverso da estetização da morte e da violência, apresentando-se como conflito ético na esfera da representação desses grupos sociais. Nos dois exemplos, a subversão pretendida a partir do discurso visual não é atingida, justamente porque os planos emblemáticos acabam por confinar os corpos colonizados em um destino trágico sempre que as ações desses sujeitos são orientadas para o rompimento dos papéis de subjugação sociopolítica. O sangue que forma o mapa de África e os corpos que formam as letras da palavra AMERICA são apartados de sua humanidade e funcionalizados para a veiculação de uma mensagem, o que identificamos como uma fissura no discurso audiovisual.

Há ainda uma forte crítica ao imperialismo econômico no videoclipe, que se torna mais direta entre 2:16 e 2:45, quando crianças indígenas aparecem cercadas por produtos de oligopólios estadunidenses – hambúrgueres com a identidade visual do McDonald’s, latas com as cores Coca-Cola, embalagens de café que replicam as do Starbucks e caixas que referenciam as da Amazon. Essas imagens dialogam diretamente com os versos que denunciam a exploração dos recursos naturais e humanos americanos (2:15-3:00), mostrando como o colonialismo se atualiza através do consumo e da dominação cultural.

Esses gigantes do consumo dependem de matéria-prima vinda do território latino-americano para firmarem-se como centros de poder na sociedade neoliberal. As crianças

indígenas repousam em tronos e altares nos quais os produtos dessas empresas estão involucrados, assim como povos originários são vistos muitas vezes como empecilhos humanos para que o agronegócio cultive o gado e produza café e açúcar que serão exportados. Aos 3:09, inclusive, o menino Kayapó despeja o café *gourmet* no chão, em um gesto de desprezo ao produto importado, enquanto é cercado por agentes da polícia.

A arte pré-colombiana é referenciada no plano de fundo da sequência em que o menino mexica aparece algemado sobre a pilha de caixas de Coca-Cola aos 2:23, assim como na seção performática de Residente aos 2:40. Trata-se de iconografia riquíssima perdida em grande parte na destruição de Tenochtitlán levada a cabo por ordem Hernán Cortés, utilizada como símbolo do epistemicídio colonial. O posicionamento do corpo da criança e o registro em *contraplongée* gera uma correspondência dentro do quadro entre o menino e a figura mítica de Tlaloc, deus mexica representado no painel ao fundo. As algemas que restringem o menino não impedem que ele seja caracterizado com a mesma grandiosidade que a divindade homenageada, mas a imagem imobilizada de ambos aparece como consequência da ruptura pelo contato com o conquistador europeu.

O videoclipe de Residente explicita com maior contundência que a letra da canção a relação entre o aparato repressivo dos Estados latino-americanos e a ingerência política imperialista. Enquanto a composição musical aborda a temática de forma mais discursiva, a narrativa visual expõe de maneira crua a militarização do Estado e sua subordinação a interesses geopolíticos externos, criando um círculo vicioso de violência onde a população se vê oprimida por suas próprias forças de segurança.

Dois momentos do material audiovisual são particularmente reveladores: a expressão de satisfação sádica nos rostos dos militares no minuto 2:18, que vai além de mostrar a brutalidade estatal para revelar uma naturalização da violência como mecanismo de controle social; e o gesto de desafio de um manifestante no minuto 2:52, quando um dedo médio se ergue diante de uma fileira de policiais posicionados diante do Edifício Chávez em Caracas. A escolha deste marco arquitetônico como cenário não é casual - o símbolo do projeto bolivariano transforma-se ironicamente em pano de fundo para a repressão, sugerindo a apropriação ou esvaziamento dos discursos de soberania nacional.

Outrossim, a imagem veiculada no momento em que o verso "*los falsos positivos*" é cantado (2:20) é a de um jovem racializado com um buraco de bala na cabeça, causando uma correspondência direta à figura da vítima usual do Estado colombiano durante o governo de Álvaro Uribe nessa infeliz página da história da violência latino-americana.

Marcantes também são as sequências que trazem um personagem de aparência semelhante à de Jair Bolsonaro, presidente do Brasil à época do lançamento do videoclipe. Degustando um bife, o político ignora solenemente a presença da criança indígena com quem contracena, limpando os lábios com ajuda da bandeira brasileira. A alusão às relações escusas entre o político e grandes nomes do agronegócio do Brasil, em detrimento de uma proteção expressiva ao meio-ambiente no território nacional – foi seu Ministro do Meio-Ambiente, afinal, que manifestou o desejo de "passar a boiada" – foi feita a contento. Ademais, a antipatia do ex-presidente pelas reivindicações indígenas contra o marco temporal coloca seu governo como um período sombrio na história recente do Brasil.

Outra referência à realidade brasileira é a figura de um homem negro como jogador da Seleção Brasileira de Futebol em metade do quadro e, na outra metade, com um fuzil em riste. São duas as críticas nesta passagem: à forma como o futebol, esporte que tradicionalmente mobiliza a América Latina, foi cooptado pelos clubes do "Velho Continente", que importam atletas do Sul global para acrescer o valor de times ricos em competições internas à Europa. O futebol é também enxergado como única saída para a juventude negra brasileira para não ser aparelhada em função do tráfico de drogas. A economia do narcotráfico dispõe de armamento pesado, adquirido e fornecido por setores sociais influentes que se beneficiam da infindável guerra às drogas, e se relaciona à realidade sul-americana a partir da mesma lógica de plataforma de exportação do período colonial.

Essa abordagem encontra paralelo na obra de Gambino, que coloca as forças policiais como agentes de extermínio da população negra. Ambos os trabalhos utilizam a linguagem visual para amplificar suas críticas, demonstrando como a violência estatal se banaliza quando as forças de segurança atuam como braço executivo de agendas políticas exógenas. A mensagem final é evidente: a violência policial e militar contra a própria população não representa falhas pontuais, mas sim um projeto político deliberado, sustentado por elites locais aliadas a interesses estrangeiros.

A sequência que mostra a execução sumária de um músico (2:56), referência direta ao assassinato de Víctor Jara durante a sangrenta ditadura de Pinochet, reforça como a violência política dos regimes autoritários latino-americanos do fim do século XX, patrocinada pelos EUA, permanece como ferida aberta no imaginário do continente. Ela também referencia imageticamente a execução que ocorre logo no início do clipe de Gambino.

Figura 20: Representação do assassinato de Víctor Jara pela ditadura de Pinochet



Fonte: YouTube, 2022.

Figura 21: Execução no videoclipe de “This is America”



Fonte: YouTube, 2018.

A disputa ideológica com a União Soviética e sua experiência socialista fez com que os Estados Unidos, a partir da Operação Condor, infringissem a soberania de seus vizinhos

americanos abertamente. A ameaça que representou o sucesso da Revolução Cubana serviu de substrato para o impulsionamento de regimes ditatoriais cruéis por parte dos Estados Unidos. O custo humano é incontável, assim como a ferida na história da América Latina, que sobreviveu a milhares de desaparecimentos forçados, sequestros de crianças, prática reiterada de tortura, prisões ilegais e promoção de terror psicológico em meados do século XX. Documentos das agências de inteligência estadunidenses demonstram quão decisivas foram as ações escusas do país para o legado de horror que assombra o continente, sem que qualquer penitência tenha sido imposta aos EUA na seara do direito penal internacional até a presente data.

A interrupção da trilha musical para que ouçamos o disparo na cabeça de "Jara" traça um paralelo com o acionamento do revólver no clipe de Gambino, que também se sucede sem acompanhamento sonoro. O eco seco do tiro no clipe de Residente converge com os cortes rápidos no início do videoclipe, remetendo à definitividade do assassinato pelo disparo de uma arma de fogo contra a cabeça do músico, que já entra em cena ensanguentado como indício de tortura prévia à execução.

Empreendendo uma análise incidental do videoclipe de "This is America" para contrastá-lo com o de Residente, observamos que a América de Childish Gambino é um espaço confinado e estéril dentro do qual performances fazem alusão a episódios marcantes da resistência negra nos Estados Unidos. O espaço contíguo que remete a um galpão onde toda a ação do videoclipe ocorre é um não-lugar, reforçando a apreensão dos fatos que se desenrolam na peça audiovisual como uma sequência de ocorrências brutais situadas em um espaço imaginado.

A opção pela filmagem em uma locação fechada na qual desfilam cavalos, ocorrem chacinas e se apresentam filas extensas de carros estacionados remete a um espaço de exceção à normatividade, dentro do qual opera uma lógica estranha – os Estados Unidos da América para a população afroestadunidense seria um não-lugar, território ao qual não lhes é permitido pertencer e se apropriar, funcionando à revelia das regras que sustentam a ficção neoliberal do estado de Direito.

Enquanto isso, a ambientação no videoclipe de "This is Not America" é extremamente assentada em marcos arquitetônicos identificadores da América Latina. Em poucas sequências da obra as locações são genericamente dispostas para referenciar espaços nos quais o embate e as violações são perpetradas, quais sejam, a cela em que Residente está sentado, e o espaço

fictício nas quais a intervenção de efeitos gráficos posiciona inúmeras armas de fogo que se movimentam conforme o corpo-alvo do intérprete.

A utilização de locações externas que referenciam espaços onde a história do continente se descortinou é emblemática para um videoclipe que deseja contestar o significado do toponímico "América" utilizado por Gambino. Ao passo em que amplia geograficamente o escopo do nome em disputa, também afirma que aqueles fatos se desenrolaram em espaços reais no território latino-americano. A recusa em se utilizar de um não-lugar para discutir a formação do continente referenda a opção pelo tratamento da brutalidade como uma série coesa de episódios violentos que moldaram a subjetividade das pessoas por eles atravessadas.

A imagem pública de Residente é alicerçada na politização de René. O *rapper* faz absoluta questão de reivindicar sua latinidade e de se colocar constantemente em posição de embate face à hegemonia cultural estadunidense. Recentemente, diante da intensificação do genocídio palestino a partir de outubro de 2024, o artista se uniu a outras vozes de seu meio para manifestar apoio à causa, tendo mesmo se retratado por mencionar as agruras palestinas de maneira abjeta em um verso da música "Atrévete-te-te", do Calle 13.

O videoclipe de "This is not America" logrou a atenção do público, alcançando uma contagem expressiva no número de visualizações (36 milhões), e foi coroado com um prêmio pelo Cannes Lions como melhor videoclipe do ano de 2022.

A obra estabelece a contento uma relação entre as lutas atuais com cinco séculos de resistência, propondo uma contra-narrativa à história oficial. Cada figura evocada constrói um painel complexo no qual passado e presente se revelam faces da mesma estrutura de dominação. A crítica visual, nesse contexto, convida o espectador a participar ativamente na desconstrução dessa estrutura, a partir do resgate da memória histórica latino-americana. Para além disso, os próprios significados que a peça audiovisual constrói conclamam à resistência à hegemonia cultural estadunidense, assim como à interferência indevida nos rumos sociopolíticos da América Latina.

Examinar os elementos deste texto audiovisual a partir da perspectiva decolonial é uma proposta de reconhecimento da cultura como uma arma política dotada de enorme potência, ainda que a indústria do entretenimento não escape, de forma alguma, à lógica capitalista e imperialista contemporânea. O videoclipe aproveita as fissuras do sistema-mundo para transmitir uma mensagem poderosa de resistência, mesmo que aos latino-americanos tenha sido oferecido tratamento desumanizador.

Letra da canção[12]:

'Tamo aquí
Oye, que estamo' aquí
Mérame, 'tamo aquí

Desde hace rato, cuando uste' llegaron
Ya estaban las huella' de nuestro' zapato'
Se robaron hasta la comida 'e gato
Y todavía se están lamiendo el plato
Bien encabrona'o con estos ingrato'
Hoy le doy duro a los tambore', hasta que me acusen de maltrato
Si no entiendes el dato
Pues te lo tiro en cumbia, bossa nova, tango o vallenato
A lo calabó o bambú, bien frontú
Con sangre caliente como Timbuctú
Estamo' dentro del menú
2Pac se llama 2Pac por Túpac Amaru del Perú
América no es solo USA, papá
Esto es desde Tierra del Fuego hasta Canadá
Hay que ser bien bruto, bien hueco
Es como decir que África e' solo Marrueco'
Estos canalla'
Se les olvidó que el calendario que usan se lo inventaron lo' Mayas
Con la Valdivia precolombina
Desde hace tiempo, ah, este continente camina
Pero ni con to'a la marina
Pueden sacar de la vitrina la peste campesina
Esto va pa'l capataz de la empresa
El machete no es solo pa' cortar caña', también es pa' cortar cabeza'

Aquí estamo', siempre estamo'
No nos fuimo', no nos vamo'

[12] Disponível em: https://genius.com/Residente-this-is-not-america-lyrics. Acesso em 31 mar. 2026.

Aquí estamo' pa' que te recuerde
Si quiere', mi machete te muerde
Aquí estamo', siempre estamo'
No nos fuimo', no nos vamo'
Aquí estamo' pa' que te recuerde
Si quiere', mi machete te muerde, ah
Te muerde, ah, te muerde, ah

Los paramilitare', las guerrilla'
Los hijos del conflicto, las pandilla'
Las listas negra', los falsos positivo'
Los periodista' asesinado', los desaparecidos
Los narco-gobiernos, todo lo que robaron
Los que se manifiestan y los que se olvidaron
Las persecuciones, los golpes de estado
El país en quiebra, los exiliados, el peso devaluado
El tráfico de drogas, los carteles
Las invasione', los emigrante' sin papele'
Cinco presidente' en once días
Disparo a quemarropa por parte de la policía
Más de cien años de tortura
La Nova Trova cantando en plena dictadura
Somo' la sangre que sopla la presión atmosférica
Gambino, mi hermano, esto sí es América

Aquí estamo', siempre estamo'
No nos fuimo', no nos vamo'
Aquí estamo' pa' que te recuerde
Si quiere', mi machete te muerde
Aquí estamo', siempre estamo'
No nos fuimo', no nos vamo'
Aquí estamo' pa' que te recuerde
Si quiere', mi machete te muerde, ah

Te muerde, ah, te muerde, ah

5.2 “MAMA ÁFRICA”

“Mama África” é a segunda canção do primeiro álbum de Chico César, “Aos Vivos”, lançado em 1995. Uma das músicas de maior sucesso da carreira do artista, é apontada como essencial para sua projeção nacional[13]. Em termos musicais, obedece à estrutura rítmica e instrumental do *reggae*, com a presença de coro e instrumentos de sopro que engrandecem o refrão, compasso marcado pela percussão pronunciada em suas seções pares, baixo pungente e guitarra também incisiva, alternando a projeção de acordes ascendentes e descendentes para emoldurar a ponte.

Sua letra foi composta pelo cantor durante um passeio, conforme revelado no documentário realizado em celebração ao videoclipe[14]. Observando o movimento de mulheres operárias no retorno para a casa, enquanto outras se dirigiam aos seus postos de trabalho para a troca de turno, conectou a árdua rotina à herança diaspórica e a feminilidade comumente atribuída ao continente africano enquanto berço da humanidade e de recursos naturais. Chico César traça, assim, um paralelo entre o papel social da mulher negra e a posição de África no sistema-mundo.

Em “O Atlântico Negro”, Paul Gilroy (2012) identifica caracteres culturais que denotam a importância da diáspora africana no fazer artístico. A indissociabilidade entre o videoclipe enquanto formato e a lógica da indústria fonográfica, além da perspectiva racial das relações de gênero e de trabalho, remetem às seguintes considerações do filósofo:

> Através de uma discussão da música e das relações sociais que a acompanham, desejo esclarecer alguns dos atributos distintivos das formas culturais negras que são, a um só tempo, modernas e modernistas. São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana. [...] A antimodernidade dessas formas, como sua anterioridade, manifesta-se na (más)cara de uma pré-modernidade que é ativamente reimaginada no presente e também transmitida intermitentemente

[13] CHICO César. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10620-chico-cesar, acesso em: 08 de março de 2026.

[14] BÉRADÊRO: Chico César e Mama África. Direção: Gabriel Navajo e Renan Guaceroni. [S. l.]: Chico César, 8 ago. 2025. 1 vídeo (17 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9dWKXDjUof8, acesso em: 5 mar. 2026.

> em pulsos eloquentes oriundos do passado. Ela busca não apenas mudar a relação dessas formas culturais com a filosofia e a ciência recentemente autônomas, mas, também, rejeitar as categorias sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e, com isso, transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial. (Gilroy, 2012, p. 159-160)

As ponderações de Gilroy se fazem especialmente relevantes diante da crítica contundente ao *jazz* feita por Adorno e Horkheimer (1985, p. 7), já que a história do gênero musical é indissociável da vivência afrodiaspórica. Aqui, elas são trazidas para reforçar a conexão entre arte e cultura popular da herança de África, essencial para a fruição estética da obra de Chico César e para a apreensão de seu caráter político.

O videoclipe de Mama África é outro passeio, dessa vez pelas ruas do município natal do artista, dotado de elementos de fantasia que imprimem à peça audiovisual um desejo narrativo. Alguns conceitos advindos dos estudos audiovisuais facilitam uma análise da obra, como a opacidade e o registro em plano-sequência. Reproduzindo a música a que se relaciona o videoclipe em separado, percebe-se que na obra audiovisual a versão veiculada da faixa é a que compõe o segundo álbum da carreira do artista, “Cuscuz Clã”, lançado em 1996, e não a versão ao vivo que está em “Aos Vivos” (1995).

O prelúdio do videoclipe foi registrado em um plano fixo. Nele, o pai e a mãe de Chico César, caracterizados como personagens de um folguedo, se dirigem à câmera, sem acompanhamento de trilha musical, apresentando a si mesmos e a seu filho, que entra em cena somente aos 0:29.

Figura 22: Pais de Chico César introduzem o videoclipe de “Mama África”



Fonte: YouTube, 2022.

A mãe de Chico César ocupa o centro do plano nesta seção, e a ordem de fala de cada personagem provoca a movimentação do videoclipe da direita para a esquerda – primeiro, o pai, que é objetivo ao se apresentar e que passa a fala à esposa com um cutucão indiscreto aos 0:21; a mãe, que antes de entregar sua fala afetiva e cheia de memória, profere a interjeição "eita"; a criança, mais próxima da porta de onde Chico sai, que se coloca como parte da família do intérprete, permitindo a entrada do cantor em quadro, da música na trilha sonora da peça, e da movimentação da câmera pela cidade.

Figura 23: Chico César entra em cena, acompanhado da música



Fonte: YouTube, 2022.

A ordem das falas obedece ao esquema de ação recomendado para o espaço intraquadro por manuais de direção. Além disso, a localização da porta como vão no primeiro terço do plano inicial promove o efeito de "grande entrada" do intérprete em cena. São códigos clássicos pertinentes à composição da *mise-en-scène* como esses que revelam o cuidado estendido ao registro do videoclipe, que, para um olhar desatento, pode passar a impressão de uma produção pautada no improviso. Como exemplo, podemos citar os comentários tecidos por Marcos Mion

ao exibir a peça em questão no programa da MTV "Piores clipes do mundo", chamando à atenção uma suposta falta de rigor técnico na execução da obra[15].

Uma versão remasterizada do videoclipe foi lançada no perfil do YouTube de Chico César há três anos[16]. A legenda destaca a recepção da peça e a adequação às convenções de visionamento contemporâneas: "agora o premiado clipe de 'Mama África' ganhou uma versão remasterizada, com correção de cores e aquela atualizada estética para esses tempos de YouTube".

Na versão, cujos créditos pela remasterização são atribuídos a André Abujamra e Mauro Nascimento, decidiu-se manter no corte final a chamada ao início da fala do pai de Chico César: uma voz feminina, possivelmente a da diretora do videoclipe, brada "Seu Francisco" aos 0:09, incitando o patriarca a colocar em ação a apresentação e performar o papel que lhe foi designado dentro do videoclipe. Outro elemento sonoro que se destaca no prelúdio desta versão é o triângulo, instrumento ligado a ritmos nordestinos como o forró. Sua estridência aparece combinada às vozes de fundo, que se detêm quando Seu Francisco pergunta à produção "pode dizer?".

Além da remasterização, o clipe ganhou uma releitura completamente inédita[17], produzida para comemorar os trinta anos da peça original. Em colaboração com o produtor musical Jake Savona, o passeio pela cidade é registrado à semelhança do que ocorre no videoclipe de 1996, promovendo um novo olhar para o artista Chico César, para Catolé do Rocha e para a música. A realização é creditada à Xeque Mate Estúdios, produtora de Minas Gerais que também assina o documentário em curta-metragem "Béradêro: Chico César e Mama África", já mencionado.

A infância é um signo recorrente no videoclipe de "Mama África". Já no início, são as crianças que apresentam a família de Chico César como grupo antes de a música começar – apesar de ouvirmos duas vozes, apenas uma menina, que está ao lado de Dona Etelvina, tem sua figura contida no quadro do plano inicial. A segunda garota, de figurino vermelho, tem sua figura enquadrada somente a partir de 0:44 e segue o desfile-videoclipe até o final. Esse é um aspecto que reforça o controle da direção do filme quanto ao que figura efetivamente no

---

[15] PIORES Clipes do Mundo: Chico César – Mama África. Apresentação: Marcos Mion. [S. l.]: MTV Brasil, [2000]. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cAqWHC56v-4, acesso em: 5 mar. 2026.

[16] CÉSAR, Chico. Mama África. YouTube, 30 nov. 2012. 1 vídeo (3 min 43 s). [Clipe oficial remasterizado]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xKL_aJEcNJg, acesso em: 5 mar. 2026.

[17] CÉSAR, Chico. Mama África (Savona Mix). YouTube, 8 ago. 2024. 1 vídeo (3 min 43 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6IZE5Jyy7a8, acesso em: 5 mar. 2026.

resultado final. A imagem da segunda menina foi suprimida, mas a sua voz e sua aparição posterior indicam que a criança acreditava compor o espaço intraquadro.

A formalidade da seção de apresentação é rompida com a introdução da trilha musical. Os catoleenses se põem a dançar à medida que Chico ingressa em cena. A canção é diegética no videoclipe, guiando os numerosos personagens no frenesi da procissão pelo município paraibano a partir de 0:36.

Um bastão integra o figurino do cantor, composto por uma gama cromática que remete ao ouro envelhecido e coaduna com a marcante coroa que Chico leva na cabeça. Este apetrecho é entregue a Seu Francisco, como sinal de respeito à tradição e de reverência à figura paterna, antes de Chico iniciar seu percurso. Tratando-se de uma música elogiosa à maternidade, às mulheres e à própria mãe do cantor, esse trecho da encenação escapa ao discurso lírico. O gesto alude ainda a uma cerimônia de sucessão nobiliária, tal qual uma cerimônia de publicização do sucessor do trono daquele núcleo familiar. A primeira faixa de "Cuscuz Clã" leva o nome "Folia de Príncipe", e o artista foi fotografado com o figurino usado no videoclipe para a capa desse álbum.

O intérprete se despede de Dona Etelvina com dois beijos carinhosos, o que reforça o afeto presente na relação entre mãe e filho. Os pais de Chico César silenciosamente assentem à conquista da cidade pelo seu filho, deixando-o marchar, sempre em frente, enquanto são engolfados pelo povo.

Mama África é uma canção sobre herança, trabalho de cuidado, raízes e cotidiano. A família de Chico César é toda a cidade, mas foi Dona Etelvina quem o deu à luz. Em Catolé do Rocha e em todo o país, há muitas outras figuras maternas que centralizam papéis de afeto e de responsabilidade por seus filhos. Assim, a homenagem rendida às mulheres nos versos se estende às imagens organizadas no videoclipe a partir dessa construção narrativa.

A entrada de personagens-signos durante a caminhada que o videoclipe captura é cuidadosa. Crianças vestidas de anjos (0:49) carregam a simbologia da inocência, da renovação através da sucessão de gerações e da perpetuação da ancestralidade, enquanto figuram como interlocutoras de "Mama" nos versos da música de Chico.

O segundo grupo a tomar o quadro próximo ao cantor é o time de futebol (1:20), que, ao suceder o grupo de crianças, induz a narrativa a uma progressão de tempo. Trata-se de um grupo ainda jovem, mas que já superou a infância, devidamente uniformizado, que entrega a bola para o cantor, permitindo que ele encene um drible.

Figura 24: Chico César domina a bola de futebol, entregue por um integrante do time



Fonte: YouTube, 2022.

Retomando a ideia de diegese da música, aos 1:26 os saxofonistas ganham destaque em cena, posicionando-se ao lado de Chico César, em sincronia com a introdução desses instrumentos na trilha musical logo após as duas primeiras ocorrências do refrão. Importa destacar que, apesar de diegética, a música não é levada ao espectador prioritariamente pela via do som direto, o que se faz perceber pela falta de sincronia em alguns momentos, como aos 3:01.

Contrastando a trilha sonora do videoclipe à gravação da música em “Cuscuz Clã”, percebe-se que há a inserção de uma faixa com burburinho no videoclipe, já que essas vozes não compõem a faixa no álbum de estúdio. Não é possível afirmar, contudo, que se trata de uma fusão entre a canção e o som direto referente à filmagem do videoclipe. Outro ponto de distinção entre a trilha do videoclipe e a música gravada que nos chamou a atenção foi uma brusca compressão sonora entre 2:50 e 3:54 do clipe, sem correspondência com a mixagem da canção no álbum.

Figura 25: Entrada dos saxofonistas



Fonte: YouTube, 2022.

Outro instrumento que ganha destaque dentro do quadro, aos 1:45, é o acordeão. Aqui, a intenção de construção de significado é diversa da atenção dispensada aos saxofonistas. Isto porque o acordeão é um instrumento nada usual nas composições de *reggae,* mas representa um papel central nas harmonias de diversos ritmos populares do nordeste brasileiro. Sua entrada serve, então, como outro elemento de localização geográfica dentro do videoclipe.

Ao final da peça, a introdução do *lettering* com a indicação do lugar de filmagem causa mais uma afirmação territorial. "Catolé do Rocha" aparece primeiro, toma quase dois segundos de cena, e então é seguida pelo nome do estado de Chico César, que também persiste por quase dois segundos antes de que surja, finalmente, "Brasil". Essa intervenção obedece ao esquema indutivo de apresentação de uma ideia, como indicativo de que a experiência individual da "Mama" que protagoniza os versos da canção é extensível à realidade de milhares de mulheres.

A revisão da teoria marxista que visa a destacar o papel de gênero na sociedade capitalista é conhecida como "Teoria da Reprodução Social", tendo como expoentes Nancy Fraser, Tithi Bhattacharya e Cinzia Arruzza, entre outras. Trata-se de uma proposta de reconsideração da importância do labor de cuidado para o êxito da empresa capitalista, afirmando-o vital para a manutenção do sistema.

Fraser (2023, p. 48) assevera, a respeito, que "a economia capitalista depende de – ou, pode-se dizer, pega carona em – atividades de provisionamento, cuidado e interação que produzem e mantêm laços sociais, embora não lhes conceda valor monetário e os trate como se fossem livres". Bhattacharya (2023) se esforça em situar o trabalho como centro do capitalismo, defendendo que as relações de reprodução social não deveriam, por isso, estar apartadas da discussão da luta de classes:

> O campo historicamente mais duradouro para a reprodução da força de trabalho é, obviamente, a unidade que chamamos de família. Ela desempenha um papel fundamental na reprodução biológica – a substituição geracional da classe trabalhadora – e na recuperação do trabalhador por meio da comida, abrigo e cuidados psíquicos, a fim de se preparar para a jornada laboral do dia seguinte. Ambas as funções, no capitalismo, são desproporcionalmente executadas por mulheres e são a fonte de sua opressão nesse sistema. (Bhattacharya, 2023, p. 126)

Outra autora contemporânea que atualiza a luta de classes a partir da consideração do gênero - sem se afiliar, contudo, à Teoria da Reprodução Social - é Silvia Federici, que em "O Patriarcado do Salário" (2021) aponta para a ausência de remuneração como meio de controle e de exploração perpétua das mulheres. Junto a Nicole Cox, a italiana conclui que "essa exploração [de trabalhadoras e trabalhadores não assalariados] tem sido ainda mais eficaz porque a ausência de um salário a esconde. No que concerne às mulheres, nosso trabalho parece ser uma assistência pessoal, alheia ao capital" (Federici e Cox, 2021, p. 13).

Na canção de Chico, "Mama" se encarrega não somente de seus filhos, mas também desempenha papel no mercado de trabalho "como empacotadeira nas Casas Bahia". A exaustão física e mental feminina está nos versos da canção com a menção ao "tanto que fazer" da protagonista, além de aludir ao cansativo "ritmo de vida de Mama". Federici e Cox (2021, p. 15) chamam à atenção a alienação específica da dupla jornada, já que "[c]onseguir um emprego assalariado nunca nos liberou do trabalho doméstico. Ter dois empregos só significou contar com menos tempo e energia para a luta". É preciso, entretanto, ter atenção à função conformadora da homenagem como a feita por Chico César às mulheres que desempenham duplas e triplas jornadas. A romantização da injustiça, afinal, pode atuar como fator decisivo para o encobrimento da inexorabilidade do trabalho de cuidado para as dinâmicas capitalistas.

Ainda que a desvalorização social das mulheres se apresente também em outros recortes sociopolíticos, o aprofundamento das vicissitudes da naturalização da jornada múltipla no cotidiano feminino é patente no contexto latino-americano. Dessa maneira, demarcar o território no escopo do videoclipe a partir de elementos visuais e narrativos acresce

sobremaneira o teor político da obra. Nesse ponto, o fator racial é crucial para entender as relações predatórias de trabalho, além do gênero. Hopkins (2023, p. 210), discorrendo sobre o trabalho reprodutivo em Montréal, no Canadá, destaca que "mulheres racializadas da classe trabalhadora e trabalhadoras imigrantes realizam muitos tipos de tarefas remuneradas relacionadas a cozinhar, limpar e cuidar". Tensões raciais internas às sociedades que sofrem com a colonialidade, assim como as que atravessam as sujeitas colonizadas que emigram para as antigas metrópoles, são evocadas pela iconografia do videoclipe e pelo conteúdo da canção, motivo pelo qual cabe a nós a contextualização geopolítica desses temas.

Pelo corte final da obra em comento, filmada em plano-sequência, é possível inferir que o registro não foi feito em uma única tomada. Entre os minutos 1:03 e 1:09, confetes no chão da cidade, seguindo o caminho realizado pela câmera, revelam que a filmagem foi tentada mais de uma vez. Devido à localização desses elementos de arte, que se tornam identificáveis somente quando o vídeo ultrapassa sua quarta seção, é provável que outras rodagens tenham avançado significativamente no percurso até que o material fosse considerado adequado. Uma mulher que parece integrar a equipe levanta as mãos aos 1:10 enquanto conclama os catoleenses a fazer o mesmo, exatamente quando o refrão é retomado na música, o que reforça os indícios de uma jornada de ensaios prévia à filmagem.

A intervenção no espaço urbano de Catolé do Rocha para a produção deste videoclipe carrega uma especial carga afetiva. A construção da peça audiovisual somente foi possível a partir da mobilização de um número significativo de munícipes. O audiovisual enquanto construção coletiva está inexoravelmente conectado à escolha da locação para a realização dessa obra.

Uma família na laje do lado esquerdo do quadro aparece aos 3:39, indicando que a filmagem adquiriu o status de espetáculo no lugar. Para além disso, os catoleenses sem papel específico imprimiram ao videoclipe o efeito de pertencimento, comunidade e história compartilhada. Suas intervenções demarcam a opacidade (Xavier, 2018) da obra e garantem, ao mesmo tempo, a sensação de particularidade local e universalidade no âmbito da realização.

Figura 26: Grupo de catoleenses assiste ao videoclipe em cima de uma laje



Fonte: YouTube, 2022.

A noção de coletividade se inscreve no videoclipe a partir de um elemento formal essencial desta obra audiovisual: o registro em plano-sequência. É neste ponto que entendemos que, para além dos elementos narrativos que construídos pela *mise-en-scène*, a opção pela produção da peça a partir de uma sucessão de acontecimentos que se desenrolam diante da câmera em movimento revela um desejo de ruptura contra-hegemônica com a visualidade colonial.

Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau apresentam no texto "El plano secuencia integral" (1989) a maneira como a realização a partir dessa chave de direção possibilita o tensionamento entre a estrutura clássica cinematográfica. No texto, é indicado que a adoção do ponto de vista de um protagonista individualizado é sintomática do *ethos* colonial, assim como "a fragmentação da cena em diversos planos, sejam descritivos ou de interesse dramático, têm sua origem, pelo nosso critério, na tradição pictórica europeia" (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989, p. 68, tradução nossa). Desta forma, os autores antecipam seu planejamento para a produção de um longa-metragem inteiramente por um plano-sequência, no qual também se faria patente a "busca estrutural violentando a tradição do protagonista individual no cinema de ficção para afirmar o protagonista coletivo" (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989, p. 66, tradução nossa).

O resultado dessa teorização é o célebre “La Nación Clandestina”, filme de 1989. A despeito de não terem podido levar a cabo a ideia de registro integral em plano-sequência, tomadas longas estão em grande parte desta obra e concretizam esteticamente a proposta política dos autores.

A criação de uma visualidade a partir de preceitos éticos do povo de que descende é uma proposta ousada, que ilustra o compromisso do grupo em romper paradigmas não apenas para se afirmar distinto de seus pares. Vai além do desejo de ressignificação de personagens racializados através do roteiro da peça, já que coloca todo o processo de realização do material fílmico em questão

> [A realização de “El Enemigo Principal” (1973) e de “¡Fuera de Aquí!” (1977)] nos serviram muito para nos firmarmos na busca de um plano sequência adequado às necessidades ideológicas e culturais requeridas: era evidente que o plano sequência permitia - pelos amplos espaços oferecidos, pela quase ausência do primeiro plano abrupto, pela presença dominante de grupos atuantes que podiam ser acompanhados e observados em suas interpretações espontâneas - outro elemento incorporado, o que inegavelmente conferia ao plano sequência uma dimensão democrática, pois ali estavam atores naturais que podiam ou não falar, que podiam ou não intervir com uma inserção não prevista, mas aberta a acontecer. (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989, p. 66, tradução nossa)

Decerto que o plano-sequência pode servir ao assentamento de códigos visuais eurocêntricos e hollywoodianos. Seções filmadas neste formato estão presentes em obras completamente alinhadas às narrativas clássicas. A funcionalização do plano-sequência como estratégia política é o que separa essa ocorrência das que visam a uma inovação meramente plástica. A técnica cinematográfica converge, a partir dessa proposta, com a cosmovisão andina, na qual

> o predomínio dos interesses do grupo, a tradição coletivista, as práticas solidárias, a visão de conjunto, de integração e de participação compõem, em seus significantes ideológicos e em sua práxis cotidiana, uma maneira própria de encarar a realidade, de resolver os problemas da vida e da sociedade e os problemas da própria individualidade, subordinada ao coletivo, mas existente e ativa. (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989, p. 68, tradução nossa)

Para tanto, o plano-sequência integral não vem desacompanhado de um encadeamento de ações intra e extraquadro reveladoras tanto da negação de uma estrutura centrípeta em favor de um protagonista, quanto da noção de produção audiovisual como resultado de esforços conjuntos, cujos frutos devem ser também partilhados entre toda a comunidade, que é quem viabiliza o fazer artístico.

A aproximação da proposta de Sanjinés com o videoclipe de “Mama África” não pode ser feita sem temperamentos. Afinal, já foi estabelecido que visualidades hegemônicas fazem uso do plano-sequência aos montes, de modo que esse elemento não garante, por si só, uma proposta de descolonização do olhar.

No videoclipe estudado, Chico César assume o mesmo papel de protagonista que destoa da proposta de Sanjinés e do Grupo Ukamau. Ocupando – quase sempre – o centro do plano em movimento, interagindo deliberadamente com a câmera, ostentando uma posição régia que se inscreve na sua caracterização e na encenação que performa, o cantor, desde que entra em cena, é colocado em destaque. Aos 2:27, quando se aproxima ao máximo da câmera subindo no *dolly*, Chico César promove uma ruptura com a transparência emblemática no escopo do videoclipe, movimentando também formalmente a peça.

Ademais, as ações também se sucedem ao redor do intérprete, como se depreende da entrada dos anjos, do time de futebol e dos musicistas em cena, já examinadas. Mesmo diante desses elementos, o resultado final do videoclipe é uma ode à coletividade, demonstrando que a centralização de um personagem não torna uma peça audiovisual inepta ao desmantelamento de regimes visuais que coadunam com valores de superioridade individual. Aos 3:58, quando Chico fica para trás e os trilhos que levam a câmera são seguidos somente por algumas crianças, a fusão do artista com a sua comunidade de origem é total: a despeito do figurino, da posição central e da performance irreverente, o cantor desaparece em meio à multidão.

Este efeito é resultado direto da negação do corte no registro visual concorrente à direção de atores, que promove a expressão coletiva da mobilização estética pela própria participação dos catoleenses na criação da obra comentada.

A cidade em que foi gravada a peça é velha conhecida dos atores em cena. O desvio para a rua à esquerda (2:10), que marca a saída de uma rua de terra batida para a outra, pavimentada com paralelepípedos, não é motivo de estranhamento para os integrantes do cortejo. O elenco é quem apresenta a locação à equipe do videoclipe, e não o oposto. O fazer artístico nesta realização está na expressão daqueles corpos tanto quanto nos elementos ensaiados.

Figura 27: Desvio à esquerda nas ruas de Catolé do Rocha



Fonte: YouTube, 2022.

Ainda que Sanjinés tenha relacionado o conceito do plano-sequência integral à cosmovisão andina, o questionamento quanto à ameaça a valores de coletividade como resultado da colonização é identificável também nessa criação audiovisual. A correspondência entre a escolha estética e a relação particular-geral da tarefa de criação de uma criança, presente nos versos da canção, é evidenciada quando toda uma cidade é convidada a contar a história de Chico, de “Mama África”, e do videoclipe. São marcas indeléveis do papel social na formação de um indivíduo, que muito contrastam com a noção de que a responsabilidade pela infância deve ser imputada somente a personagens centrais da família nuclear.

Figura 28: Chico César some na multidão



Fonte: YouTube, 2022.

A peça audiovisual em questão prescinde de cortes e sua unidade narrativa se completa na duração dessa tomada una. Os acontecimentos se desenvolvem diante da câmera, que traça um percurso delimitado dentro da municipalidade, colocando à vista do espectador todo o elenco do videoclipe.

Em "A Evolução da Imagem Cinematográfica", Bazin (2018) aborda o plano-sequência como uma técnica usada para privilegiar o realismo, unida à predileção pela profundidade de campo:

> Analisando a realidade, a montagem supunha, por sua própria natureza, a unidade de sentido do acontecimento dramático. Sem dúvida, outro encaminhamento analítico seria possível, mas então teria sido outro filme. Em suma, a montagem se opõe essencialmente e por natureza à *expressão da ambiguidade*. É o que a experiência de Kulechov demonstra por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambiguidade autoriza as três interpretações sucessivamente exclusivas. (Bazin, 2018, grifo nosso)

O autor francês trata, no aludido ensaio, do cinema de Orson Welles e William Wyler, investigando a relação entre o gesto desses cineastas de dispor no espaço intraquadro de suas obras diversos elementos, todos em foco, para comporem a narrativa que desejavam apresentar. Trata, portanto, da determinação poética de realizadores inscritos em circuitos de produção muito díspares daqueles frequentados por Anna Muylaert. Contudo, a profusão de atores "não-atores" que Muylaert convoca para a encenação no videoclipe impelem também a um

visionamento participante do espectador, convocando-o a escolher para onde direcionar sua atenção entre os vários corpos que se movimentam diante de seus olhos.

Cada qual dos catoleenses, representando a si mesmos e/ou a alguma figura do folguedo mimetizado, interage com os demais, com a câmera – por extensão, também com o espectador – e com o intérprete, atraindo a atenção e ocupando tanto o corpo fílmico quanto a cidade de maneira coletiva.

Jacques Aumont (2004), opondo-se às considerações sobre o plano-sequência feitas por Bazin, é outro autor clássico que merece ser citado no exame de registros do tipo. Aumont identifica no plano longo uma forte ingerência do realizador, ao passo que esse engendra a *mise-en-scène* da peça fílmica a partir de uma "ilusão de sua liberdade, quando na verdade eles o prendem de modo mais radical em um mundo *finito*, um universo fechado de possíveis" (Aumont, 2004, p. 67, grifo no original). Sua crítica a Bazin continua:

> Ele cai, no fundo, no erro "genético", que quer explicar as propriedades das obras por sua técnica de fabricação e seu modo de produção. Se, para ele, o plano longo *revela* alguma coisa da realidade, é porque *houve* antes do filme, no momento em que ele se fazia, uma coincidência efetiva entre o tempo da câmera e o da realidade. (Aumont, 2004, p. 67, grifo no original)

Ambas as apreensões do plano-sequência nos interessam enquanto elaborações técnicas a respeito do gesto de abrir mão da etapa de montagem para a criação de uma peça fílmica. Trabalhando em oposição, divergem sobre a postura do realizador que mostra àquele que assiste a sua obra o que a câmera, sob seu controle artístico, registrou. À sua maneira, portanto, convidam à reflexão sobre como a montagem, operação tão cara nos estudos de videoclipe[18], coloca em relação as figuras do diretor e do espectador.

Não respondem – ou correspondem -, contudo, ao que nos interessa no plano-único-sequência do videoclipe de "Mama África". É nesse ponto que a dimensão democrática apresentada por Sanjinés e pelo Grupo Ukamau se apresenta como a chave analítica mais adequada para a consideração desse videoclipe como uma audiovisualidade contra-hegemônica.

Para além da fundamentação na cosmopercepção andina, que não oferece suporte a um enfrentamento do mundo a partir de uma perspectiva individualista, mas devolve à coletividade o protagonismo nas obras que cria, Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau indicam que o contexto de produção de uma obra em plano-sequência também pode estar imbuído de um desejo democrático:

---

18 O referencial teórico a respeito desse formato que figura na seção 2.2 corrobora essa afirmação.

> A vantagem desta técnica indubitavelmente residia na grande liberdade de mobilidade, criatividade e improvisação que se dava aos atores não profissionais, em geral escolhidos entre pessoas que viveram essas experiências ou as conheciam de perto. Não obstante pudemos nos dar conta que com a ajuda da pré-filmagem ou gravação em vídeo, poderíamos recuperar interpretações espontâneas, ordená-las e coordená-las extraindo o mais substancial para reelaborá-las dentro do plano sequência integral com a precisão necessário ao momento de filmá-las no negativo. (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989, p. 68, tradução nossa)

O texto segue, em referência às filmagens em plano-sequência realizadas pelo Grupo Ukamau:

> No Plano Sequência Andino esse processo de criar o ritmo interno da sequência, de intuir quando os atores devem se mover ou mudar os ângulos e movimentos de câmera para relacionar os espaços, advertir os "climas", manejar a dramaturgia secreta da cena, deve fazer-se a tempo de projetar o plano e de rodá-lo, porque sua partida é uma viagem sem volta: já não poderá fraturar-se, fragmentar-se e cortar-se até que seja concluído e, com ele, a sequência. (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989, p. 70, tradução nossa)

Sanjinés e o Grupo Ukamau são indissociáveis na produção cinematográfica e na autoria do texto a que nos referimos ao analisar. Também os atores, citados no escrito em questão, participam do processo não de maneira ilustrativa, mas como sujeitos que integram a dança em que se transmuta a gravação de um plano-sequência. Divergindo de uma divisão do trabalho cinematográfico engessada, que aliena cada especialista em sua função designada, toda a equipe precisa encontrar um lugar de ação comum para que o registro em plano-sequência seja bem-sucedido.

Possivelmente se alinhando mais ao que Aumont atribui à estética do "que chamamos ainda de cinema experimental [...], na qual não se trata mais de alimentar o olhar, e sim de derrotá-lo, *confundi-lo*" (Aumont, 2004, p. 66, grifo no original), Muylaert posiciona em cena sujeitos nordestinos, demandando deles certa obediência à narrativa estruturada, mas admitindo que sua espontaneidade defina a tônica do videoclipe de "Mama África".

Em "Fotograma", curta-metragem dirigido por Caio Zatti e Luís Henrique Leal, datado de 2015[19], a voz *over* se envereda por caminhos de tensão ética do sujeito por trás da câmera que, ao rever os registros que capturou ao longo do dia na cidade do Recife, depara-se com o corpo de uma mulher negra, à qual não havia rendido atenção, que figura como elemento "intrometido" em planos da paisagem urbana.

[19] Esse curta-metragem integrou o *corpus* da minha primeira pesquisa acadêmica, no âmbito do Projeto de Iniciação Científica – Pibic/UFF, realizada entre 2021 e 2022. O objetivo era mapear filmes que poderiam promover uma "descolonização do olhar" para indicá-los a educadores audiovisuais atuantes no ensino básico.

Esse questionamento não é aplicável ao videoclipe de “Mama África”. Muylaert está ciente dos sujeitos que traz para o espaço intraquadro, e é somente com eles que ela apresenta Catolé do Rocha. Essa é uma ação consciente e perceptível para o espectador da obra. A despeito disso, se a intenção desta dissertação é também explorar fissuras no discurso fílmico, há de se situar a realizadora no cenário em que ela se inscreve.

Isto porque Anna Muylaert é uma diretora paulistana que viaja até a Paraíba para gravar o videoclipe associado à canção de Chico César. Em obra posterior, “Que Horas Ela Volta?”, já citada, a vivência de uma mulher nordestina como empregada doméstica de uma família abastada no estado de São Paulo é o centro da narrativa. Esses exercícios de alteridade são evidências de que a filmografia construída por Muylaert tem como foco aspectos de uma experiência periférica dentro do Brasil.

Amparando-nos no referido conceito de *colonialidade do ver* (Barriendos, 2019), faz-se necessário questionar de que maneira os colonialismos internos orientam a produção videográfica, tomando “Mama África” como exemplo. Afinal, diferentemente de Sanjinés e do Grupo Ukamau, a relação da diretora com o território que busca representar é atravessada por diferenças de classe, de raça e de origem.

A região Nordeste é frequentemente caracterizada como um espaço de atraso, pouco industrializado, marcado pela seca. A diáspora é um tema marcante nas histórias de famílias nordestinas que migraram para o Centro-Sul do país em busca de trabalho. De igual modo, cineastas contribuíram para a perpetuação da imagem de um migrante ignorante, miserável, “objeto da história”, a partir do mesmo viés que Rivera Cusicanqui (2025) identifica na construção do “Álbum de la revolución”, já mencionado[20].

Entendemos que Chico César, enquanto compositor e intérprete da canção, mas também como parte da coletividade que compõe o videoclipe de “Mama África”, assim como os catoleenses que foram atravessados pela experiência fílmica e se perenizaram na obra, participando dela como elenco, oferecem um exitoso contrapeso para o olhar “estrangeiro” de Muylaert sobre aquele território. A expressão de coletividade que se extrai do videoclipe deve também ser atribuída à direção, já que a obra foi gerada a partir de sua concepção e técnica. Parece-nos, entretanto, que uma possível funcionalização das pessoas retratadas na construção de um território exótico foi obstruída pela ação desses mesmos sujeitos diante da câmera. O

[20] Em “Cineastas e Imagens do Povo” (1985), Jean-Claude Bernadet nomeia como “modelo sociológico” a intervenção de documentaristas que produziram filmes durante a ditadura civil-militar-empresarial, inclusive a respeito da migração nordestina para o sudeste.

plano-sequência do videoclipe de “Mama África”, portanto, teria sido efetivamente incrementado em sua pulsão democrática pelos munícipes que nele são retratados.

Isto porque o que Marcos Mion, no mencionado programa “Piores Clipes do Mundo”, identifica como falhas grotescas – o cutucão do pai de Chico César na mãe do artista, a senhora que atravessa o caminho do cantor logo antes de ele entrar em cena, a atitude irreverente de algumas crianças e adultos na caminhada pela cidade – aparecem no videoclipe como fugas valiosas de uma condução rígida, de uma domesticação desses sujeitos diante da câmera. Esses desvios, apresentados ao espectador sem a interrupção do corte, que resolveria os “erros cometidos” na etapa de pós-produção da peça fílmica, acabam por devolver a música e o videoclipe à municipalidade com quem e na qual a obra foi gravada.

A leitura otimista desse videoclipe, tanto quanto à sua forma, quanto ao seu conteúdo, talvez dependa, afinal, de um processo de mediação audiovisual que interrompa outros processos ubíquos de colonialidade do ver na apreciação de audiovisualidades dissidentes. Revalorizar a imagem criada de Catolé do Rocha a partir das qualidades positivas de seus habitantes seria possível a partir de uma opção consciente e contínua de questionamento de comentários como os feitos por Marcos Mion, assim como da predileção por peças fílmicas com direção de atores e, principalmente, “não-atores” subalternizados que logram capturar em filme a obediência a roteiros criados em espaços que pouco têm em comum com o território apresentado na obra.

Nesse sentido, é possível identificar movimentos ambíguos da realizadora ao conceber o videoclipe de “Mama África”. O primeiro deles diria respeito à funcionalização da obra a partir do uso de “ferramentas semiótico-sociais de concatenação, isto é, como signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares” (Barriendos, 2019, p. 43), que atribuiriam aos sujeitos do vídeo qualidades como ingenuidade, miserabilidade, inadequação. Ele pode ser observado no resgate de festejos locais a partir do figurino dos atores, por exemplo, e na própria ponderação acerca do lugar da diretora como “sujeito de enunciação” (Barriendos, 2019, p. 48), que é atravessada por forças favoráveis a um colonialismo interno, inclusive do olhar.

Em contrapartida, oferecer outra interpretação, também possibilitada pela opção pelo registro em plano-sequência, às imagens construídas no videoclipe, admitindo que ele possa favorecer “comportamentos decoloniais do olhar” (Barriendos, 2019, p. 43) ao apresentar-se como um exemplar de “paradigmas escópicos adjacentes, alternativos e contestadores que

estejam inscritos - mas invisibilizados - no desenvolvimento histórico da modernidade/colonialidade" (Barriendos, 2019, p. 53).

Parece-nos auspicioso tomar esse caminho do meio ao analisar o videoclipe de "Mama África", especialmente pelo legado positivo que a filmagem deixou nos catoleenses, observável nos relatos do documentário Béradêro, já mencionado.

Letra da canção[21]:

Mama África
A minha mãe
É mãe solteira
E tem que fazer mamadeira
Todo dia
Além de trabalhar
Como empacotadeira
Nas Casas Bahia

Mama África tem
Tanto o que fazer
Além de cuidar neném
Além de fazer denguim
Filhinho tem que entender
Mama África vai e vem
Mas não se afasta de você

Mama África
A minha mãe
É mãe solteira
E tem que fazer mamadeira
Todo dia
Além de trabalhar
Como empacotadeira
Nas Casas Bahia

[21] Disponível em: https://www.letras.mus.br/chico-cesar/45197/. Acesso em 31 mar. 2026.

Quando Mama sai de casa
Seus filhos se olodunzam
Rola o maior jazz
Mama tem calo nos pés
Mama precisa de paz
Mama não quer brincar mais
Filhinho dá um tempo
É tanto contratempo
No ritmo de vida de mama

Mama África
A minha mãe
É mãe solteira
E tem que fazer mamadeira
Todo dia
Além de trabalhar
Como empacotadeira
Nas Casas Bahia
Deve ser legal
Ser negão no Senegal

5.3 "RITO DE PASSÁ"

"Rito de Passá" é uma canção do álbum de estúdio homônimo da paulista MC Tha, lançado em 2019. Sua letra e o videoclipe relacionado à música enunciam temas caros à artista e fortemente presentes no álbum correspondente, o que se demonstra pela coincidência do nome e pelos últimos planos do videoclipe, nos quais a figura da intérprete se assemelha muito à imagem da cantora na fotografia que estampa a capa do disco.

A relação com a religiosidade dá a tônica da obra, com a afirmação do pertencimento ao culto de matriz afro-indígena que marca a carreira de Thais desde o início. É por esse fio condutor que o videoclipe da canção será analisado, em diálogo com a produção teórica decolonial que aborda o epistemicídio referente às práticas dos colonizados.

Solodkow e Jáuregui (2024) aprofundam o conceito foucaultiano de biopolítica através do acréscimo de outra dimensão da intervenção estatal/soberana na vida de seus súditos, a saber, a *pneumopolítica*. Esse conceito alude aos esforços para a modificação interior do sujeito – pneuma: espírito – visando à conformação comportamental dos súditos, e abrange diversas esferas da vida em sociedade, como a configuração familiar, hábitos alimentares, vestimentas e, certamente, o culto religioso.

Espanha e Portugal, como os reinos de maior expressão na empresa colonial que assolou a América Latina, congregavam do catolicismo, tendo trazido de além-mar rosários e demônios que assombraram os indígenas a partir da invasão.

Um dos objetivos afluentes do giro decolonial é garantir aos cultos de matriz africana e indígena o status de prática religiosa, atraindo para eles toda a proteção jurídica de que goza o cristianismo. Para além disso, o reconhecimento de postulados que têm origem na tradição bantu e yorubá como fundamentos para uma revolução epistemológica se multiplicou na produção intelectual brasileira, sendo possível citar Luiz Antônio Simas, Luís Rufino, Deivison Faustino e Leda Maria Martins como autores que estruturam seus escritos a partir de categorias que remontam às cosmopercepções citadas. Nesta seção, os escritos da última autora guiarão a apreensão da dimensão temporal do videoclipe de MC Tha, com especial atenção à montagem, edição, direção de arte e ao enredo da obra audiovisual por meio de uma leitura decolonial do produto cultural em questão.

Um dos métodos para dissecar a trilha sonora de um videoclipe é verificar quais são as intervenções feitas na música à qual ele se relaciona. Nos primeiros planos de "Rito de Passá" foi acrescido um interlúdio de ambiência que convida o espectador à imersão em uma paisagem sonora etérea e reflexiva. MC Tha, que protagoniza a peça audiovisual, é apresentada em planos americanos e primeiros planos, ao centro do quadro. A cartela inicial, que traz a inscrição do título da canção em um fundo preto, interrompe a digressão introdutória aos 0:14 para a sincronização da ação da personagem com a faixa musical.

A mudança rápida de planos desta seção do videoclipe antecipa o estilo de montagem que marca a obra. Respeitando a gramática da dita linguagem videoclíptica, a peça maneja a progressão ritmada do encadeamento dos planos sem desrespeitar o andamento do ritual que nela se desvela. A caracterização de MC Tha com elementos visuais que remetem a mais de uma yabá[22] e a sua própria figura como praticante de ritos religiosos evocam a possibilidade,

[22] Divindades femininas na umbanda e no candomblé.

impensável para a física eurocêntrica, da coexistência de corpos no mesmo espaço, a que alude Leda Maria Martins em "Performances do Tempo Espiralar" (2021).

A religião é um tema caro aos estudos coloniais e merece considerável atenção nas proposições políticas do giro decolonial devido à incisiva ação dos europeus para impedir a prática dos muitos cultos dos nativos indígenas e dos sujeitos sequestrados de África para serem escravizados nas Américas. O resgate de práticas religiosas atende ao objetivo maior de posicionamento no sistema-mundo a partir de premissas próprias, visando também à mitigação dos prejuízos acumulados nesses séculos de exploração.

Muitas tradições religiosas de matriz afro-indígena são baseadas na oralidade, o que, em tempos de massacre generalizado de corpos racializados no "Novo Continente", acabou prejudicando liturgias e cosmovisões. No entanto, a aproximação da tradição oral com a realização audiovisual permite que o vídeo se apresente como suporte eficaz para a longevidade de signos e ritos como os que estão presentes no videoclipe de "Rito de Passá".

Além disso, a separação entre saber de cunho religioso e o conhecimento científico é, em si mesma, arraigada na tradição eurocêntrica. A partir do reconhecimento da cosmopercepção como alternativa à divisão estanque de saberes, admite-se que respostas sobre a vida, em todas suas esferas, possam ser acessadas a partir da filosofia compartilhada pelos povos que sempre estiveram aqui ou que foram trazidos à força para cá.

Assim, a construção da narrativa do videoclipe de "Rito de Passá" nesse formato é exitosa, prescindindo de grandes modificações estéticas para acomodar, sem retirar o caráter sagrado das figuras evocadas - a partir, principalmente, do figurino da atriz-intérprete -, a celebração da religiosidade dissidente, diaspórica e latino-americana. Observa-se, portanto, que a consagração de ritmos de montagem acelerados e a valorização da protagonista, cuja imagem é a única a figurar no primeiro e no terceiro arcos do videoclipe, não provocam uma inaptidão *a priori* do videoclipe como espaço de disputa política sobre um tema tão sensível no contexto da América Latina.

Em verdade, o fato de que o videoclipe tende a operar em uma temporalidade suspensa, quando não se dedica a retratar roteiros com evidente desejo narrativo linear, torna-o campo fértil para funcionar como suporte de outras propostas de experiência humana com o tempo, como a opção espiral de Martins. Aliás, ao contrário do que poderia ocorrer com filmes de curta-metragem em estrito senso, não há, em certa medida, a exigência de que essa peça audiovisual seja revestida de sentido evidente para o espectador, o que costuma ocorrer a partir

do respeito à estrutura clássica na construção da narrativa fílmica, sem que isso comprometa seu caráter eminentemente popular.

Assim, ao contrário do que ocorre no plano-sequência de Anna Muylaert para "Mama África" de Chico César, aqui a montagem, lida a partir de uma acepção de tempo com fundamento decolonial, funciona como uma janela de observação de corpos coexistentes no mesmo espaço, em prol de uma continuidade que supera a linearidade, bem como de uma cosmopercepção que não se orienta pela máxima destrutiva colonial.

A segunda seção do videoclipe, localizada entre 2:08 e 2:47, foge à lógica da profusão de corpos em um só colocando outras personagens em cena. São irmãos de fé de MC Tha e seu pai de santo, que, ao contrário da cantora nas seções anteriores e posteriores, não performam para a câmera como artistas dentro de um musical. No terreiro de umbanda e na cachoeira, espaço onde é comum ocorrerem celebrações das religiões afro-indígenas, são registrados por uma câmera "mosca-na-parede", visando à impressão de uma estética documental. A discussão acerca da ética na filmagem de pessoas incorporadas em cultos de matriz africana para posterior veiculação nas redes sociais é atualíssima. O efeito de realidade nessa seção específica do videoclipe poderia, portanto, ir de encontro a posições que desaconselham ou proíbem essa prática.

Voltando aos primeiros planos do videoclipe de "Rito de Passá", percebemos que eles estabelecem uma relação evidente com os quatro elementos. A água que serve de tela para as ervas dos banhos e para a imagem de MC Tha, bem como para a imagem de todas as outras existências que a intérprete congrega; o fogo da chama da vela, que dura tempo suficiente em tela para estabelecer-se como contraponto luminoso em um fundo totalmente preto; o ar onde as mãos da cantora movem-se com uma leveza idílica, serpenteando gestos que antecipam a fluidez da coreografia do videoclipe; a terra, que não aparece como chão, mas como árvore e planta, esticando-se de sua base em direção ao *orum*[23].

O rosto da cantora nos é negado nos planos que antecedem a cartela com o título da canção. A figura de Thaís é insinuada, refletida, de relance e de costas em um plano americano levemente enviesado para o *contra-plongée* (0:11). A música irrompe aos 0:14, momento em que as mãos da artista interferem na bacia contendo a água do banho. A abertura de caminhos no candomblé é requerida a Exu, que concede o trânsito e promove os encontros, encruzilhando intenções e corpos para a criação de sentidos. Entretanto, os cortes rápidos dessa introdução à

[23] "Céu", mundo espiritual.

música e ao primeiro giro do videoclipe trazem símbolos e temas eminentemente femininos: vasos, receptáculos, chuva, a própria figura da mulher e, consequentemente, das *yabás*.

No videoclipe de "Rito de Passá", mudanças na razão do aspecto são marcadas e revelam dilações e contrações diegéticas. Os primeiros quinze segundos, voltados à ambiência, como descrito, trazem planos comprimidos pelo efeito de *letterboxing* na proporção 2:35:1, interrompidos pelo corte seco aos 0:11. Trata-se de um prelúdio com desejo cinematográfico formado por uma sequência de imagens organizadas de modo a ampliar a imersão sensorial do espectador na atmosfera fílmica. Antes de ser peça audiovisual, o videoclipe em questão é um ritual, e nessa primeira seção é requerido do "passageiro" a voluntariedade para o acompanhamento de seus giros.

O registro videográfico ocupa o quadro novamente aos 0:13, já em 16:9, com a referida manipulação das ervas na bacia de alumínio. O ritmo das mãos é próprio, apesar de obedecer aos primeiros versos imperativos da canção. Ao contrário do que ocorreu na introdução, não há blecaute antes da entrada do título em letras de cor terrosa clara, que harmonizam com o figurino de Thaís em muitas sequências do videoclipe, inclusive na que lhe é imediatamente posterior.

Como que relutando para fornecer um vislumbre focado na figura dançante, o corpo da artista toma o quadro, registrado em *tilt*, realizando movimentos ascendentes e circulares a partir dos 0:29. O convite ao rito foi aceito, e agora cabe ao espectador a observação respeitosa de sua condutora. MC Tha organiza o videoclipe, nunca de maneira convencional, mas exigindo a presença de quem optou por assistir à obra. Sua voz é fio condutor também, mas sua imagem é fundamental para a costura diegética – é em Thaís que muitos são um, e isso se evidencia a partir das figuras que seu corpo assume ao longo do vídeo.

Até a próxima mudança na razão de aspecto, que ocorre somente aos 2:08, o canto é integrado ao fazer ritualístico enquanto a intérprete se apropria dos recursos para se purificar, se energizar e, ultimamente, se conectar àqueles que, de acordo com a episteme colonial, não poderiam exercer qualquer tipo de influência nessa linha temporal.

O comando perdura, enquanto o rosto de MC Tha na mata aparece em primeiro plano aos 0:44. É a primeira vez que o olhar da intérprete se direciona para o extracampo, rompendo o véu que separa quem é filmado de quem assiste. Esse efeito de opacidade não é estranho ao formato do videoclipe, já que a performance do protagonista de peças como essa, assim como ocorre nos momentos de suspensão diegética das performances em musicais, costuma ser

abertamente direcionada ao público. Entretanto, a mirada para o espectador do videoclipe nesta seção não se relaciona à performance: aqui, o olhar da cantora desvela e encara o espectador.

O efeito de *fade to black* ocorre algumas vezes neste prelúdio do videoclipe: logo após a vela ser apagada, o momento de blecaute a que já nos referimos, depois da saída da cartela do campo e depois do olhar desafiador de Thais. Essas elipses provocam uma sensação de perda efêmera de consciência, até que se entre no estado de imersão requerido para participação no rito de passagem. De uma maneira esquemática, o desenho da espiral do roteiro do videoclipe é estruturado de modo que se fazem presentes entidades mais velhas, filhos de santo, energia da *yabá* e a cantora, que congrega da umbanda. Resta-nos investigar como a narrativa evidencia que vários corpos habitam o mesmo para além do excerto documental, que é mais literal quanto à incorporação? Isto é, como o videoclipe evidencia formalmente o espiralamento do tempo que permite a coexistência de várias em uma só pessoa?

Martins se utiliza da forma da espiral para ilustrar sua acepção acerca do funcionamento do tempo como terceiro caminho face a linha reta – progressão do tempo cronológico eurocentrado – e ao tempo circular – subverte a noção de começo e final e de evolução linear para sustentar uma experiência do tempo cíclica, em que o fim é o começo e o começo é o fim: "A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados" (Martins, 2021).

A mera ruptura com os postulados newtonianos não é suficiente para ilidir a possibilidade de mais de um corpo ocupar o mesmo lugar no entendimento cíclico da experiência humana. Consciente de tal limitação, Martins apresenta a espiral como terceira via, reivindicando a tridimensionalidade para esquematizar o tempo e rejeitando a ideia de que ele possa ser entendido a partir de uma representação em apenas dois eixos.

No videoclipe, o plano de transição aos 0:37 é um *contra-plongée* de dentro da mata em direção à luz do sol, logo após MC Tha direcionar seu rosto para cima. Trata-se de um efeito de ponto de vista, cuja permanência é irrisória, já que o plano dos 0:43 traz a mencionada quebra da quarta parede. Para além do plano das gotas de chuva na bacia do banho de ervas aos 3:20, esse é o único registro após a cartela com o título da canção em que a natureza figura fora de contato com a figura de Thaís.

À parte da seção documental do videoclipe, é também no primeiro minuto que temos a sequência capturada em locação interna. Com a temática ritualística da obra, não é de se espantar que se tenha privilegiado a figura da intérprete na natureza. A coreografia se

desenvolve, a partir dos 0:45, a partir da mensagem mais literalmente ligada ao paralelismo imagético – "a flecha atirei" – para a introdução, sutilmente executada pela cantora, de gestos idênticos aos que os corpos incorporados fazem no contexto de uma gira. Aos 0:54, o corpo de Thaís vai ao chão simultaneamente ao verso que relata o descenso, retomando a opção ilustrativa.

A artista, no ambiente fechado, é cavalo[24] – suas vestes simples, sua posição de humilde reverência às entidades que a acompanham, seu olhar horizontal para o extracampo denotam que, neste ponto do vídeo, a dimensão ocupada pela protagonista é a mesma que o espectador ocupa. Cortes intermitentes para a sequência externa da dança impedem, entretanto, que se estipule a predominância do corpo mais mundano nesses primeiros segundos. Eles são posicionados estrategicamente na montagem do videoclipe para lembrar que a Thaís de figurino e maquiagem mais arrojados existe ao mesmo tempo que a cantora despida de acessórios chamativos ajoelhada no chão de sal.

Após o primeiro minuto do videoclipe, há mais ocorrências dos planos nos quais "os deuses dançam pelo corpo" da *iaô*[25] (Simas, 2020, p. 9). A intérprete, nos planos externos, leva uma corda na altura do quadril, que não é explorada excessivamente a partir de ângulos muito próximos, mas toma o quadro suficientemente para que o espectador versado perceba que se trata de um Cordão de São Francisco aos 1:06, associado à Linha das Almas na umbanda.

Aos 1:07, Thaís gira as mãos unidas no espaço fechado, de fotografia fria e figurino modesto. Aos 1:11, a entidade gira através do corpo da *iaô*; aos 1:15, mãos sem rosto, mas que pretensamente são da mesma artista, revolvem a água com arruda na bacia; MC Tha mexe circularmente o sal sob o qual está ajoelhada em 1:17; num plano zenital, as mãos retornam à cena, mexendo flores na cuia de alumínio seguindo o mesmo padrão geométrico.

Conforme abordado, a proposição de Martins a respeito do tempo espiralar ultrapassa o entendimento do começo que é também fim a que alude a proposta temporal circular. Importa perceber, entretanto, que a simultaneidade a que Martins se refere pode ser compreendida pela continuidade da espiral como reflexo da indissociabilidade de cada qual das existências estudadas. Assim, congrega-se ao menos três existências no videoclipe analisado: a do fundamento, dos ancestrais, das entidades desencarnadas e orixás; a da iaô Thaís, que coabita o corpo com seus deuses; e a da artista MC Tha, que performa no videoclipe.

[24] Metáfora comumente utilizada em espaços umbandistas para aqueles que incorporam uma entidade.
[25] Filha de santo que já passou pela iniciação.

A convergência e simultaneidade destes planos presentes na peça audiovisual examinada levam a sua consideração como um instrumento de congregação de corpos e tempos, viabilizada pela transtemporalidade videoclíptica, conceito trazido por Soares na defesa de que este seria um "gênero televisual deliberadamente transtemporal, ou seja, imagens promovem uma mescla de épocas distintas, convivendo de uma forma marcadamente diegética" (Soares, 2004).

Os temas religiosos afro-indígenas seguem como destaque a partir de 1:20. Thaís sai do claustro onde estava ajoelhada e se banha com muitas águas, cada uma em uma bacia disposta no chão verde, como aparece no impressionante plano aos 1:27. A imagem da *iaô* que baila segue sendo retomada, enquanto primeiros planos que registram a imponência da artista, sustentada no olhar para o extracampo, conferem autoridade à anfitriã do ritual.

Imprescindível tratar, nesse ponto, do registro da imagem da intérprete nua de maneira irremediavelmente elogiosa. A insistência dos planos detalhe, interpolados nesta seção, em registrar o corpo de Thaís como tela, atendo-se ao percurso da água e das ervas maceradas na pele da filha de fé que comunga com a natureza, é magistral.

Nesse estágio do videoclipe, MC Tha também defuma ervas em movimento pendular, encarando a câmera que a admira em *contra-plongée*. Esse mesmo instrumento de fé tem presença marcante no curta-metragem muito celebrado de Safira Moreira, Nascente, realizado durante a pandemia, em 2020. Ao contrário dos muitos cortes que são esperados em uma obra no formato de videoclipe, o filme de Safira é registrado quase completamente em um único plano. A sucessão de imagens que acompanham o desfile da câmera no curta-metragem confere uma fluidez distinta da identificável no videoclipe de "Rito de Passá", que trabalha com as elipses dos vários cortes para emular o indizível abandono da linearidade cronológica para transitar entre os planos temporais.

O espectador é, afinal, instado a admitir a coexistência corporal ao ser iniciado na fé religiosa de que trata o videoclipe. Para tanto, precisa despir-se de verdades indisputáveis centradas na razão colonial e experienciar o tempo-espaço costurado, projetado para fora da tela, instrumento de exibição do filme em formato digital, que desafia as consagradas leis da física.

As cenas internas representam a fase inicial do preceito de um filho de santo. Após o rito iniciático em religiões de matriz afro-indígena, o neófito precisa se recolher em um espaço sem acesso a espelhos, usando de vestes simples, brancas, tecidas em algodão. Trata-se de um período que assenta o despojo do ego e da vaidade, motivo pelo qual as sequências internas no

videoclipe de “Rito de Passá” se preocupam em registrar a iaô Thaís a partir da diagonal, diferentemente do que ocorre nos trechos em que seu olhar desafiador desmonta a quarta parede.

Figura 30: MC Tha no videoclipe de “Rito de Passá”



Fonte: YouTube, 2019.

O fato de essas sequências, ligadas a uma etapa inaugural do preceito, deixarem de figurar a partir de 1:30, aproximadamente, demonstra uma progressão temporal do roteiro que poderia colocar em xeque a leitura espiralar que propomos neste estudo. Entretanto, o fato de que os planos nos quais há a intenção de trazer o corpo-tela (Martins, 2021) da artista como lar de mais de um corpo, quais sejam, aqueles em que a MC Tha *iaô* gira com as entidades que a acompanham, terem sido inseridos nos primeiros momentos do videoclipe favorecem o argumento de que a obra é capaz de dispor vários tempos em comunhão.

O entendimento da construção do videoclipe a partir das premissas dos escritos de Martins se robustece a partir de uma passagem discreta: em 1:44, o conteúdo da bacia são flores brancas e amarelas, em substituição ao que parece ser o banho de arruda retratado a partir de 1:15. A figura de Thaís, porém, segue sentada na mesma posição em que estava aos 1:27, retirando água da bacia que está aos seus pés, à direita de seu corpo, em uma repetição perfeita da etapa ritualística anterior.

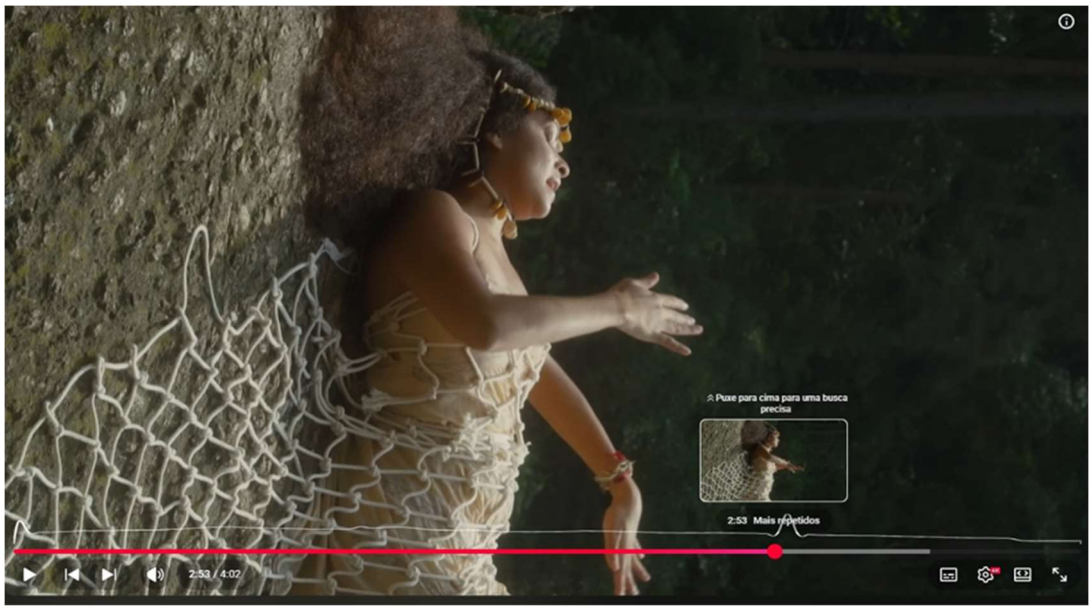
Os banhos de arruda, destinados à limpeza e proteção espiritual, têm função distinta dos banhos com flores brancas e frutas. A continuidade permitida pelo efeito de montagem utilizado no videoclipe provoca uma experiência estética de apropriação do tempo-espaço no filme, fazendo supor que a espiral identificada é composta de seções circulares como essa.

As flores brancas dão lugar a outra erva aos 1:48, que é prontamente substituída por uma flor alaranjada com pétalas longas aos 1:58. Após o rito de passagem, as práticas religiosas, bem como as obrigações para com o terreiro a que o filho de fé se vinculou, representam parte significativa do cotidiano dos iniciados. Em diversas casas de culto, exige-se que a reverência aos ancestrais e às entidades sagradas seja constante, e ela é demonstrada por práticas de cuidado como o oferecimento de alimentos aos deuses, compromisso com os eventos da casa, atenção ao próprio corpo, já que nele não vive apenas o filho de santo, mas também o próprio orixá que é responsável por aquele *orí*[26].

O videoclipe de "Rito de Passá" foi carregado no YouTube no dia 01 de fevereiro de 2019 e está disponível para visionamento em 2160p/4k – é o único dos três filmes que compõem o *corpus* disponibilizado nessa qualidade. Em dezembro de 2025, contava quase 4 milhões e duzentas mil visualizações na plataforma. O YouTube permite que o usuário, ao passear pela extensão do videoclipe, veja quais foram os momentos do vídeo mais reproduzidos. Este exame revela que a seção entre 2:53 e 2:59 foi repetida mais vezes do que as demais, como se depreende da curva acentuada visível no reprodutor de mídia.

[26] Yorubá para "cabeça".

Figura 31: Curva de visionamento do videoclipe



Fonte: YouTube, 2019.

A descrição do vídeo na plataforma opera como sinopse poética da peça audiovisual, mas também revela especificidades de produção e direcionamento narrativo que importam a esta análise:

> CANTAR E DANÇAR PRA SAUDAR:
> "Rito de Passá" encerra, comemora e inicia ciclos. É ritual diário e nos ensina a viver o hoje. As dores, as alegrias, as inseguranças, a espera. É um levantar de bandeiras brancas para a nossa própria guerra interna. Rito de Passá são os Orixás em cada canto da natureza auxiliando com suas vibrações em cada fase. Em cada tempo. É a analogia deles. Rito de Passá é o grito de liberdade dos excluídos socialmente por suas crenças. É afirmação.
> A música composta por MC Tha, produzida por Tide DJ e clipe dirigido Rodrigo de Carvalho, dá nome e vem abrindo caminhos para o álbum de dez faixas que será lançado ainda em 2019. As cenas documentais foram captadas em Nazaré Paulista – Cantinho dos Orixás, em um dia de ritual externo do terreiro de Umbanda Caboclo das 7 Pedreiras que é localizado na Zona Leste de SP. (MC Tha, 2019)

Na sinopse, é possível identificar uma menção expressa ao tempo para a construção do ritual do videoclipe – fala-se em ciclos, ritual diário, viver o hoje, espera, fase, tempo. Os orixás são reverenciados e localizados em "cada canto da natureza", "em cada fase", "em cada tempo". Sua ubiquidade temporal é enunciada, ainda que não por meio de uma conexão expressa com o conceito de tempo espiralar.

A especificação da lógica de produção referente à seção documental do videoclipe, entre 2:08 e 2:47, que afirma se tratar, de fato, de sequências registradas durante ritos religiosos de umbanda, incita discussões de importância, já levantadas nesse estudo.

A primeira delas diz respeito à dimensão ética da gravação em contextos religiosos, especialmente no que tange a cerimônias de matriz afro-indígena. Trata-se de uma discussão delicada, concernente tanto à produção de imagens quanto às normas internas de cada casa de fé e que pode ser aproximada à discussão proposta por Glissant sobre o direito à opacidade (Glissant, 2021).

Simas (2020, p. 44) faz menção à dimensão do "segredo" e dos "ritos fechados" das religiões afro-ameríndias. Parece haver consenso entre os iniciados quanto à impossibilidade de registro de rotinas restritas aos irmãos de fé que já estão integrados a uma casa. A descrição do vídeo, em certa medida, opera como um *disclaimer* para demonstrar que houve permissão explícita dos participantes do rito religioso em terem suas imagens capturadas.

Para a análise do videoclipe a partir do conceito de Martins que empreendemos, as sequências documentais nas quais entidades incorporadas tomam os corpos-tela que se apresentam no filme estudado exigem a ampliação dos planos dimensionais para admitir que dois corpos ocupem o mesmo espaço e performem diante da câmera, concedendo sua imagem ao realizador do videoclipe, que a organiza diante dos olhos do espectador-iniciado.

A vontade de comungar com um sem-número de iniciados é nobre. Abrir as portas do terreiro para a entrada da câmera é um gesto de aproximação que desmistifica a liturgia umbandista como nem um outro gesto poderia.

Outra ponderação que cabe ser feita neste espaço é acerca das mudanças no estatuto da imagem estabelecido nos primeiros minutos do videoclipe para comportar cenas documentais relativas à religião que é tema central do filme desde o seu início.

A primeira mudança evidente é a da razão de aspecto, que passa de *widescreen* para 4:3, com o uso de *windowboxing*. A cisão espaço-temporal é desejada em todo o videoclipe, através dos cortes rápidos e da compressão da razão de aspecto, que fora ampliada em momento anterior. A concentração da imagem no centro da tela para as sequências gravadas no terreiro, entretanto, interfere na fluidez com que a obra é conduzida, inserindo o espectador em um contexto que lhe parece excessivamente alheio, quando a abertura para o registro audiovisual acena para a integração do neófito ao rito iniciático.

Figura 32: Seção documental do videoclipe



Fonte: YouTube, 2019.

Para voltar a atenção à trilha musical, é neste momento do videoclipe que os vocais de MC Tha são suspensos, dando espaço à rica seção instrumental da ponte para o segundo refrão. A iaô anfitriã e a intérprete passam a dividir o espaço intraquadro com outros participantes do ritual. A dimensão coletiva das religiões de matriz afro-indígena é um traço essencial, ao passo que a vaidade dos filhos de santo é desestimulada dentro do espaço do terreiro.

Thaís vai ao chão novamente, anunciando a chegada de outro corpo para a composição daquela tela. Outros irmãos de fé a seguem, mostrando deferência ao pai de santo responsável pelo terreiro. Chegamos à cachoeira, onde as frutas oferecidas aos Orixás são filmadas em zenital e nada é feito para maquiar a presença dos insetos atraídos pela comida ofertada.

Aos 2:40, uma das mulheres presentes na cerimônia ganha destaque no campo. A câmera se interessa por ela e volta a enquadrá-la aos 2:46, quando de seu corpo sai um grito inaudível ao espectador, mas testemunhado a partir da sua performance corporal ao estender o braço rijo, de punho fechado, empregando linguagem gestual de força que mobiliza a narrativa da obra e imprime potência diante da câmera. Talvez esse seja o gesto redentor, entre tantos outros repletos de significado na coreografia da seção documental, da escolha arriscada pela inserção dessas imagens no videoclipe.

Voltando a atenção à trilha musical do videoclipe, importa destacar que comandos vocais demarcam transições entre os estados do videoclipe, acompanhados por cortes que

engendram elipses mais ou menos pronunciadas. A primeira intervenção vocal de coro, por exemplo, que ocorre aos 0:45 e explicita a relação rítmica da canção com o gênero *funk*, permite a passagem para a performance de MC Tha enunciando a letra da música. Trata-se da inserção de um caco rítmico para movimentação no escopo da música à qual o videoclipe se relaciona, mas também exerce uma função de disparador de transição na montagem do filme que estudamos.

Outra correspondência imagética com o elemento vocal da música é encontrada a partir de 1:15, na seção de movimentação circular das imagens em quadro é acompanhada de vocalises melismáticas executadas pela intérprete, produzindo uma seção sonora circular como o movimento das mãos da cantora ao manipular os elementos da natureza que figuram na *mise-en-scène* do videoclipe. O resultado é de coerência interna e fluidez de movimento, apoiando a hipótese de paralelismo imagético entre a obra audiovisual e o conteúdo sonoro da canção, para além da correspondência lírica no escopo do videoclipe.

Martins também aborda as vocalises e a oralidade inerente à música, sustentando que "uma outra qualidade relevante na imbricação entre fala, canto e musicalizações é a que se refere à prevalência e primazia do prolongamento das vogais, o que imprime uma reverberação sonora própria na versão brasileira da língua portuguesa" (Martins, 2021).

Observa-se que a orientação para registro de planos detalhe é mantida na seção documental, que privilegia também os gestos dos irmãos de fé do terreiro de Caboclo das 7 Pedreiras nas cenas internas. A sinopse do videoclipe que consta no YouTube não especifica se o ritual externo compreende apenas as sequências na cachoeira ou se também as seções dentro do terreiro fazem parte da cerimônia aberta ao registro videográfico. Entretanto, a continuidade da moldura em 4:3 leva à inferência de que se trata de dois momentos do mesmo ritual, e que ambos foram filmados a partir de uma orientação documental.

Aos 2:47, a figura de MC Tha regressa à performance, após a incorporação e a comunhão com seus pares no rito do terreiro. Já iniciada, a figura da intérprete muda de semblante, adotando um riso desafiador e confortável, ao passo que baila carregando uma galinha branca.

A presença do animal não passa despercebida, mas não é explorada em *closes* extremos. Um dos ataques mais recorrentes de racismo religioso escamoteado como pauta da causa animal é aquele que demoniza as religiões de matriz afro-indígena pelo sacrifício oferecido a entidades. Trata-se de uma temática recorrente na história colonial e no esforço pneumopolítico de epistemicídio, endereçada também em "Nueva corónica y buen gobierno", de Guaman Poma

de Ayala (1980), que, para demonstrar sua crença na fé católica, rechaça a prática entre os incas.

A galinha, trazida em uma sequência na qual Thaís gira para a câmera em uma expressão despojada, é um elemento provocativo e afirmador que contesta essa deslegitimação da prática religiosa. Neste momento do videoclipe, a performance de MC Tha transparece a segurança de um corpo que não passa por um conflito interno, ainda que sirva de lugar para seus coabitantes, mas como tela que abriga saberes impressos na memória corporal, dançante e performática de uma existência que ultrapassa os limites da razão eurocêntrica.

Chegando ao momento isolado mais reproduzido do videoclipe, a imagem da *yabá* dos rios e cachoeiras, Oxum, em toda sua grandeza, é trazida ao quadro através do corpo de Thaís. Sobre uma pedra à beira-rio, com a tiara que faz parte do figurino aos 0:31 e as vestes que aparecem refletidas no espelho d'água aos 0:04, a referência visual completa à entidade do ouro e da fertilidade se perfaz nesta sequência.

A continuidade, forjada a partir da inserção de planos rápidos nos quais se destacam o figurino de Oxum em seções anteriores da obra audiovisual, reafirma a ubiquidade da iconografia ligada à *yabá* no videoclipe. Os guardiões da cabeça da *iaô* nunca se ausentam, mas são mostrados pontual e estrategicamente no transcurso do videoclipe. A figura de Oxum é majestosa e impactante. Sensual em seus próprios domínios, de longos cabelos e ornada de uma rede, representa uma expressão segura de feminilidade.

O plano é girado em 90º aos 3:09, provocando uma reflexão quanto a quanto do *orum* está na Terra e vice-versa. A natureza é, além de morada das divindades, espaço habitado pelos filhos de santo. Por esse viés, o plano espiritual e o mundo sensível também se apresentam como espaço uno.

O ouro de Oxum também já havia anunciado a presença da *yabá* no videoclipe, como ponto visual marcante nos adereços de MC Tha nas sequências com a corda de São Francisco, e nas vestes do pai de santo do terreiro do Caboclo das 7 Pedreiras. Tratam-se de elementos ricos em simbolismo para aqueles que tiveram algum contato com religiões de matriz afro-indígena, mas que imprimem, para além de seu significado disponível para os iniciados, harmonia cromática, evidência estética de que o rito a que o espectador foi convidado é uma cerimônia sagrada, bela e idílica.

A reunião de elementos que já haviam figurado no videoclipe nos quarenta segundos finais da peça audiovisual reflete um desejo de retrospectiva. Reforçando a teoria de concomitância e de seções circulares no tempo espiral, o rito que foi apresentado é relembrado

e condensado em planos entrecortados rapidamente. Os figurinos se repetem, assim como as locações; temos duas exceções, entretanto: a interna que identificamos como referência ao isolamento inicial do preceito e a seção que sofreu o *windowboxing*, isto é, a parte documental das celebrações no terreiro de umbanda, não retornam à tela.

Para além da rememoração das imagens já construídas no escopo do videoclipe, temos uma nova camada diegética. Outra sequência interna, na qual MC Tha usa um figurino muito similar ao da capa do álbum homônimo à canção, com vestes vermelhas e uma coroa de velas acesas. A intérprete integra a *mise-en-scène* fervente novamente compondo o quadro como uma *yabá* incorporada – Iansã, a rainha dos raios – e/ou uma Pombagira, designação comum de entidades mais especificamente ligadas à umbanda.

Figura 33: Sequência final do videoclipe



Fonte: YouTube, 2019.

Há uma atenção especial ao gesto do olhar da intérprete. Muitos planos trazem Thais de olhos cerrados: o foco é no gestual de suas mãos; quando olha, a cantora encara o espectador, novamente na mata e no plano que antecede os créditos. Uma mensagem potente quanto ao momento certo de enfrentar e de se apresentar, a partir do rosto e da mirada, que por vezes dá lugar à fluidez de movimento ao permitir que a natureza e as entidades se ocupem dos próximos passos.

A multiplicidade de imagens de figuras conhecidas pelos umbandistas não é um exagero narrativo ou uma tentativa pretensiosa de encaixe de todas as figuras do *orum* em um vídeo de quatro minutos. O que ocorre é outro desdobramento do tempo espiralar: a utilização de um símbolo para evocar vários que possuam traços em comum, coexistem e são celebrados na América Latina de uma maneira geral.

O espelho d'água figura como plano final e como suporte visual para a inserção do *lettering* com os créditos do videoclipe. A indistinção entre os nomes dos membros da equipe de realização, tanto em tamanho quanto na hierarquia da posição ocupada no quadro – nenhum nome figura no ponto médio exato da imagem -, denota a construção coletiva que culminou na obra estudada. É um desafio à rígida estrutura de produção audiovisual, cujas tensões vão de encontro à cooperação e ao reconhecimento igualitário de esforços para a criação de um filme.

Na descrição textual do vídeo no canal do YouTube, as funções aparecem demarcadas, entretanto. Enquanto essa especificação não mina o desejo de horizontalidade, permite identificar que Rodrigo de Carvalho exerceu mais de um papel na construção do videoclipe: além de dirigi-lo, registrou as imagens documentais, montou o filme, corrigiu a cor e trabalhou na pós-produção.

"Rito de Passá" é um videoclipe com forte carga simbólica para a religião a que se relaciona diretamente, isto é, a umbanda, da qual MC Tha é praticante. Entretanto, não é uma peça audiovisual hermética, restrita aos iniciados: o espectador é levado a integrar a ritualística desde que reproduz o vídeo. Na América Latina, que, a despeito dos esforços pneumopolíticos dos colonizadores, é um território de pluralidade religiosa e de religiosidade contra-hegemônica, muitos dos signos presentes na construção imagética e sonora da obra examinada são familiares. Para aqueles que não estão habituados à iconografia, o convite ao ritual do videoclipe se mantém como gesto de aproximação e de evidência audiovisual da sacralidade dessa prática religiosa.

Letra da canção[27]:
Abram os caminhos
Abram os caminhos
Abram os caminhos
Abram-se os caminhos

[27] Disponível em: https://www.letras.mus.br/mc-tha/rito-de-passa/. Acesso em 31 mar. 2026.

A flecha atirei
Onde caiu, bradei
O céu relampeou
A chuva vai chegar
Meu corpo foi ao chão
Na palha pra curar
Lavei a alma e então

Me refiz na lama, vi pedra rolar
Dancei com a correnteza
Me deixei pro mar

Cantar e dançar pra saudar
O tempo que virá
Que foi, que está
Tocar pra marcar
O rito de passá
O rito de passa

Abram os caminhos
Abram os caminhos
Abram os caminhos
Abram-se os caminhos

6 CONCLUSÕES/RESULTADOS

Buscamos consolidar nesta dissertação o referencial teórico decolonial e relativo ao videoclipe como formato audiovisual, além de tecer comentários para contextualizar a dita cultura de massas na realidade latino-americana contemporânea, que é o pano de fundo para a realização das peças as quais nos dispusemos a analisar.

Entendemos que a tecnologia favoreceu o visionamento de videoclipes desde a criação deste formato, e que, com a internet, a sua capacidade de circulação e ressignificação foi ampliada, ainda que se faça necessário trazer à atenção as limitações ao alcance dessas obras, explicadas pela teia de poderes socioeconômicos que funcionalizam os algoritmos para difusão de certos conteúdos artísticos em detrimento de outros, notadamente aqueles produzidos em contextos independentes.

Compreender o videoclipe como expressão artística merecedora de estudo a partir da perspectiva latino-americana leva ao exame da maneira como a articulação de debates sociais também se circunscreve nessa lógica de produção de conteúdo audiovisual. Considerando o giro decolonial como marco teórico, escrutinar obras como essas em busca de correspondências nos parece válido.

As especificidades do formato possibilitam o seu alcance para além de nichos intelectuais que discorrem frequentemente sobre a decolonialidade. Essas brechas devem ser estudadas por pesquisadores do cinema e do audiovisual com avidez, já que representam um campo de disputa de narrativas que alcança um número pronunciado de pessoas, especialmente pela conjugação da trilha musical à realização audiovisual.

Partindo desse viés, sustentamos que nos videoclipes analisados há relação de correspondência com algumas das acepções relativas à proposta decolonial. A primeira ocorrência seria a continuidade da empresa colonial a partir do imperialismo, engendrada a partir do recorte histórico do videoclipe de “This is Not America”. Já no caso de “Mama África”, a opção formal pela opacidade e pelo registro em plano-sequência, que revela e dialoga com elementos extraquadro, comunica a ideia de construção imagética coletiva.

Para tanto, escritos que remontam à gênese do pensamento decolonial foram recobrados, bem como desdobramentos mais recentes, como os que se depreendem das contribuições de Joaquín Barriendos e Sueli Carneiro. Pretendemos demonstrar que a perspectiva decolonial está em movimento desde o final do século XX e que a revisão histórica por ela e outros teóricos suscitada merece a atenção dos estudos latino-americanos no campo das ciências sociais. Para além disso, entendemos que essa discussão pode ser estendida, desde

que com rigor técnico e pertinência temática, ao campo das linguagens artísticas, pensando peças culturais também a partir da vivência colonizada.

É a partir desses conceitos que pretendemos entender como corpos racializados se relacionam partindo de uma ótica interna. Situar o colonizador, a partir dos papéis que ele assume no transcurso dos séculos em relação à seção social subjugada é outro mote, visando à compreensão de como o debate político global se inscreve nas diminutas peças em comento.

Como a persistência da dominação exercida pelas nações no topo do sistema-mundo é um pressuposto para a opção decolonial, entendemos que formatos que floresceram nas últimas décadas, como o videoclipe, são objetos de estudo aptos a movimentar discursos relativos à proposta de identidade cultural latino-americana a partir de uma perspectiva endógena, que favorece o enfrentamento a forças políticas dominadoras ao fomentar uma unidade social, cultural e política..

Interessa-nos, nessa esteira, analisar a opção de planos e de movimentação de câmera, assim como o ritmo de montagem, a proporção do tempo de tela direcionada à imagem do intérprete, faixas sonoras dissonantes e elementos de arte que imprimam uma atmosfera celebratória ou de combate. No que diz respeito à recepção, importa para este trabalho dimensionar a mobilização do debate político proporcionada pelo visionamento dessas peças.

Assim, a partir do arcabouço teórico delimitado, buscamos interpretar o conteúdo imagético e sonoro dessas peças articulando conceitos políticos, além de elucidar algumas das referências a fatos históricos da América Latina presentes nos videoclipes estudados. Para tanto, as seções de análise contaram com referências diretas a quadros dos videoclipes, a momentos em que a trilha musical foi interrompida ou precedida de elementos sonoros outros, à construção narrativa a partir da montagem nos videoclipes de Residente e de MC Tha e à opção estética do registro em plano-sequência na direção de Anna Muylaert.

Trata-se, afinal, de peças formalmente dissonantes. Para além dos cortes serem decisivos para a produção de sentido no clipe de “This is Not America” enquanto a filmagem em tomada única seja marca em “Mama África”, a menção à violência de raízes externas se explicita na obra que acompanha a canção de Residente, enquanto que, para o clipe da música de Chico César, o esforço diuturno para vencer desafios cotidianos – também por meio da festa – não carece de um antagonista que ocupe o espaço dos quadros.

Decerto que a maneira como a teoria decolonial nos atravessa enquanto pesquisadoras influi na correlação com o conteúdo dos videoclipes, que nos mobilizam esteticamente de maneira muito visceral. Em verdade, é de forma muito evidente que buscamos traduzir neste

trabalho um compromisso ético e acadêmico de interpretar o mundo a partir dos recortes sociais que se relacionam à nossa vivência.

Parece-nos essencial entender a especificidade das opressões inscritas no território de que participamos. O compromisso de descolonizar a si mesmo, elegendo enfrentar a realidade a partir da compreensão de classe, raça e gênero no cenário global se relaciona sobremaneira à prática pedagógica audiovisual que pretendemos construir profissionalmente. Não se trata somente de captar a mensagem contida nos escritos decoloniais clássicos, mas de estabelecer relações que desafiem as hierarquias trazidas com a colonização, reivindicando a emancipação epistêmica também como forma de movimentar a nossa experiência e a daqueles com quem compartilhamos a construção de saberes.

A cultura popular chegou até nós muito antes dos documentários e dos longas-metragens de ficção engajados. Assim, por mais que entendamos que a proximidade afetiva do objeto pode levar a deslizes no que tange ao rigor técnico esperado de uma dissertação, optamos, em vez de descartá-lo, por explicitar a conexão pessoal com o material estudado.

Buscamos contribuir com o campo cruzando o formato específico do videoclipe com a teoria decolonial. Esta é uma tentativa de promover a transdisciplinaridade e o diálogo entre análises formais audiovisuais, especialmente no que tange a este formato "menor" de filme e perspectivas contra-hegemônicas.

Ademais, a integração latino-americana a partir dos produtos culturais que circulam entre nós é desejável como indutora de uma fruição midiática que fortaleça a noção de comunidade internacional no contexto do continente, diante da capacidade de oferecer leituras diversas em vez de apenas ecoar a perspectiva única, baseada no eurocentrismo e no controle de narrativas empreendido pelas nações colonizadoras/imperialistas.

A pesquisa enfrentou desafios em sua condução, fazendo com que os objetivos fossem revistos. As entrevistas semiestruturadas com os realizadores brasileiros dos videoclipes do *corpus,* previstas no projeto, foram descartadas, uma vez que os rumos do trabalho impeliram a uma consideração das peças como fontes de conhecimento por si sós, apartadas das intenções expressas de seus autores.

A proposta de análise decolonial do aspecto sonoro dos videoclipes foi abandonada. Em seu lugar, uma abordagem mais tradicional, apoiada em Chion (2016) foi adotada. Percebemos que, no que tange aos videoclipes eleitos, os elementos sonoros não ultrapassaram suficientemente a significação das faixas musicais a que eles se relacionam. Diferenças encontradas entre as canções gravadas e a trilha sonora dos videoclipes foram consignadas nas

análises, mas as divergências foram pontuais, levando a uma simplificação da análise sonora pela aplicação do método das máscaras de Chion (2016).

A previsão e estruturação de uma análise de recepção dos videoclipes, visando à análise de dados de reprodução dos vídeos no YouTube, fez falta. Para tanto, a consideração analítica dos números de visualizações seria o primeiro passo que que tivéssemos podido atestar a capilaridade dos videoclipes estudados, ainda que a quantidade de reproduções exibida na plataforma não deva ser considerada como evidência de efetivo visionamento. Ademais, a influência algorítmica na promoção dos vídeos afeta sobremaneira seus resultados no que se refere ao número de visualizações, e esse foi outro dado a que não nos ativemos no contexto da pesquisa.

A hipótese e a respectiva questão-problema, entretanto, fizeram com que chegássemos à conclusão de que a forma e o conteúdo de videoclipes contemporâneos dialogam em relação de proximidade e afastamento com acepções relacionadas à perspectiva decolonial. Se os teóricos decoloniais conclamam a uma atitude decolonial e Rivera Cusicanqui (2025) se refere especificamente à ampla aplicabilidade de sua sociologia da imagem, entendemos que não houve corrupção dos conceitos ou da perspectiva na associação entre essas peças audiovisuais e as premissas decoloniais.

Buscamos referendar a validade da disputa política em peças audiovisuais como o videoclipe colacionando argumentos de Martín-Barbero (1997), Canclini (1990) e Machado (1995; 2000), teóricos latino-americanos da cultura e das audiovisualidades que problematizaram a desconsideração sumária de produtos da indústria cultural.

Assim, a despeito das limitações no processo de análise, que provavelmente não escapou de uma centralização do papel da representação em detrimento do estudo da forma e do formato, entendemos que a pesquisa foi exitosa e que seus resultados podem ser funcionalizados para o estudo da perspectiva decolonial, do videoclipe como formato e da análise de audiovisualidades latino-americanas como prática, especialmente em contextos pedagógicos.

Buscando considerar o *corpus* como unidade representativa da produção videoclíptica latino-americana nas últimas três décadas, entendemos que seu exame conjunto revela possibilidades técnicas e narrativas que dialogam com a perspectiva decolonial – por afinidade ou por contradição.

Em “This is not America”, a movimentação da narrativa do videoclipe e da história da América Latina por personagens mulheres se inscreve desde a sequência em que a atriz

caracterizada como Lolita Lebrón figura. Contudo, o duo Ibeyi, feminino, não divide a função de intérprete com Residente na peça audiovisual. Lisa-Kaindé e Naomi Díaz são referenciadas no título e suas vozes são mixadas dignamente, sem que haja um esforço sonoro para subalternizar sua participação.

É possível cogitar da ausência do duo Ibeyi devido a um entrave logístico por nós desconhecido, mas é salutar pontuar essa possível contradição entre o discurso político do intérprete, expresso na letra da música, e a opção do realizador por não incluir a imagem das duas mulheres negras que participam da música.

Igualmente passível de problematização é o enfrentamento de questões que se relacionam à colonialidade de gênero (Lugones, 2020) em "Mama África". Ainda que os primeiros momentos do videoclipe tragam a figura de Dona Etelvina centralizada e dignificada, a família de Chico César é primeiramente apresentada por Francisco, que convoca a fala da esposa de maneira incisiva.

Em "Rito de Passá", contudo, entendemos que não há tensões relativas à ética da representação feminina. Os corpos femininos que se fazem presentes no videoclipe ao se amalgamarem à figura de Thaís são firmes, doces, desafiantes, serenos - múltiplos, como são os temperamentos das *yabás* referenciadas e como também é a feminilidade complexa latino-americana.

A ética da representação latino-americana nesses videoclipes também apareceu como questão deveras relevante para a pesquisa. Assumindo uma posição de aparente retrocesso face ao estado da arte nos estudos do campo, quisemos os autores desses videoclipes vivos para bem situá-los em seus lugares de enunciação.

A direção de Gregory Ohrel pode explicar a utilização de lugares comuns no videoclipe de "This is not America", que pretende – e defendemos que consegue, em grande medida – inscrever a história conflituosa do continente em sua duração. Afinal, o retrato dos sujeitos latino-americanos na obra por vezes recai em simplificações muito conhecidas: revoltosos de diversas nacionalidades mortos violentamente, homens negros brasileiros entre o tráfico e o futebol, outros homens latino-americanos, tatuados e descamisados, cultuando fervorosamente divindades importadas.

A exploração da imagem do corpo morto, mutilado e/ou baleado de sujeitos latino-americanos é a que mais milita contrariamente ao desejo de ressignificação dessas pessoas, que se depreende da própria obra considerada em sua totalidade, mas também do posicionamento público de Residente enquanto *rapper* porto-riquenho.

Igualmente importante é identificar as várias vivências dentro do Brasil e da América Latina ao examinar vestígios de colonialismo interno em “Mama África”. O retrato de Catolé do Rocha no videoclipe é verdadeiro e as características da municipalidade, mostradas sem a intervenção dos cortes, não consubstanciam um demérito. Entretanto, para uma espectatorialidade que se regozija com os comentários feitos em “Piores Clipes do Mundo”, cabe ponderar se a obra não assenta estereótipos sobre sujeitos nordestinos, o que se apresentaria como um reflexo direto das diferenças do contexto da diretora e o das pessoas com quem se propôs a criar essa peça.

Os três videoclipes mobilizam um debate sobre a identidade latino-americana, colocando em evidência pautas tão urgentes como a relação predatória de conglomerados industriais face a recursos naturais e às populações que habitam os lugares de onde eles são extraídos, enunciada a partir da encenação das crianças indígenas com a iconografia que remete a oligopólios em “This is not America”.

Ainda neste clipe, a importância rendida às figuras representativas de vítimas dos governos ditatoriais do século XX é louvável. O destaque a elas concedido nas peças fílmicas faz com que o custo humano dos golpes empresariais-militares seja trazido à tona com profundidade, a despeito da duração diminuta do filme.

O trabalho de montagem em “Rito de Passá” adensa a significação dessa operação no contexto dos videoclipes, possibilitando a apreensão audiovisual pelo espectador do fenômeno da incorporação. Já a recusa ao corte de “Mama África”, com os devidos temperamentos, apresenta-se como marca do desejo de uma construção fílmica democrática.

As ponderações apresentadas de maneira mais sistemática nesta seção da dissertação se fizeram possíveis a partir do convite à análise dissidente presente em Rivera Cusicanqui (2025). O exame atento da representação da mulher nas obras escolhidas, a consideração do colonialismo interno como fator decisivo para a construção dessas audiovisualidades, a posição favorável ao enfrentamento de contradições entre discurso lírico e político e o resultado fílmico advêm da busca por uma correspondência entre o nosso fazer analítico e os exercícios de sociologia da imagem descritos no texto de referência.

Valendo-nos também dos postulados relacionados à perspectiva decolonial, especialmente no que tange aos escritos de Lander (2005) e de Castro-Gómez (2005), devidamente mencionados, o movimento consciente de demonstração dos vieses relacionados ao nosso lugar de enunciação ampliou significativamente as possibilidades do texto. Se é verdade que falamos como sujeitas latino-americanas, coube reconhecer as limitações relativas

a uma pretensa proeminência do Brasil em relação às outras nações da região. As dimensões territoriais do país, a diferença entre o português aqui praticado e o castelhano falado pelos que nos avizinham, a reverência a códigos audiovisuais europeus e estadunidenses que é praticada diuturnamente são alguns dos fatores que foram colocados à prova no caminho desta pesquisa.

Longe de superá-los, mas mais conscientes de quão decisivos eles são, escrever a partir de uma perspectiva interna, privilegiando autoras e autores próximos, foi prazeroso. A noção aymara de *qhipnayra* fez também com que a temporalidade inscrita nos videoclipes eleitos fosse melhor trabalhada, à medida que desloca a apreensão temporal linear de seu lugar consolidado.

Ademais, o questionamento da autora quanto ao destaque logrado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade se apresentou como um contrapeso crítico decisivo para o desejo de afiliação intelectual à perspectiva decolonial. Entendemos que os pontos levantados pela pensadora são urgentes e oferecem resistência à produção teórica do grupo mais coerentemente que a recusa à opção decolonial com fulcro em um seu "essencialismo desmedido".

Amparando-nos na sociologia da imagem, pudemos problematizar, por exemplo, o plano zenital final de "This is not America" como imagem que encerra o videoclipe amotinando corpos para formar o nome do continente. Em "Rito de Passá", ainda que com a autorização do responsável pelo terreiro e a participação efetiva de Thaís nesse espaço religioso, questionar a inserção de registros da gira de umbanda no videoclipe também advém da reflexão ética proposta. Identificar a apropriação do videoclipe de "Mama África" pelo seu elenco foi possível devido à centralização de sujeitos colonizados como agentes ativos da história do continente, como recomendam os escritos de Rivera Cusicanqui.

A disciplina que ministramos em regime de estágio docente, Análise de Videoclipes – Tópicos Especiais de Cinema e Vídeo é o resultado mais imediato desta investigação. Os três videoclipes do *corpus* foram apresentados às/aos estudantes em aulas voltadas à discussão das tensões descritas no texto.

Destacamos uma atividade prática realizada nesse âmbito: propusemos o visionamento e a extração do argumento tratado de uma das seguintes peças audiovisuais: "Rito de Passá", analisado nesta dissertação; o videoclipe de "Xondaro Ka'aguy Reguá"[28], interpretado por

[28] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cT7ZXxAMetY&list=RDcT7ZXxAMetY&start_radio=1. Acesso em 10 jun. 2026.

Owerá e lançado em 2020; e o trecho referente à faixa “Bemba”[29] do álbum visual de Anitta, com a participação de Luedji Luna.

A turma pôde optar por qualquer das obras apresentadas para realizar a atividade. Dentre os respondentes, pouco mais de um quinto dos respondentes escolheu o videoclipe de MC Tha. A figura abaixo é uma nuvem de palavras criada por nós a partir dos textos das/dos estudantes sobre a peça em questão.

Figura 34: Nuvem de palavras criada pela autora a partir do exercício de extração de argumento do videoclipe de “Rito de Passá” com a turma de “Análise de Videoclipes” (2026.1)



Fonte: Elaborado pela autora a partir da ferramenta Google Colab, 2026.

O destaque dado aos elementos de arte do videoclipe, às locações externas e a aspectos técnicos mais ligados à fotografia e à direção – plano, câmera, fechados, frontalidade – em detrimento da montagem, que é o fio condutor da análise deste videoclipe na dissertação, foi um ponto de atenção. A importância da montagem para a construção de filmes deste formato foi trabalhada a contento nas aulas que antecederam a atividade. O privilégio dos elementos

[29] Localizado entre 2:06 e 3:46 do vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=W6etwfRmGIc&list=RDW6etwfRmGIc&start_radio=1. Acesso em 10 jun. 2026.

visuais em vez da concatenação de tempos-espaços, como proposto nesse estudo, por meio do encadeamento de planos, faz-nos cogitar que o videoclipe examinado chame a atenção mais pela iconografia que levanta – com maestria – do que pela significação a partir da montagem.

Para além dessa atividade, tratar do espaço latino-americano e da identidade a ele relacionada como campo de disputa a partir de videoclipes demonstra que obras desse formato podem fomentar discussões caras a estudantes da graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Nas aulas, apresentamos os marcos teóricos que serviram de referência para este trabalho, além de outros, como os presentes nos escritos de bell hooks, Renato Noguera e Patricia Hill Collins.

Dispusemo-nos, portanto, a atestar a validade do visionamento crítico e do exame de videoclipes como elementos da cultura latino-americana para entender o continente em sua dimensão histórica e observar os reflexos da colonização na atualidade. Para o campo dos estudos de cinema e audiovisual, esta dissertação se propõe como exercício de cruzamento entre teoria audiovisual e epistemologia decolonial.

Em um viés mais amplo, avaliar obras inseridas no contexto da indústria cultural a partir de conceitos afetos à discussão pós-colonial advoga pela ubiquidade das questões levantadas por filósofos e cientistas sociais latino-americanos, ao passo que contrapõe uma caracterização reducionista dessas peças como “lixo cultural”.

Prospectamos uma pesquisa doutoral sobre audiovisualidades na América Latina por outras vias, amparando-nos no referencial teórico dessa dissertação, especialmente os escritos de Rivera Cusicanqui, como bibliografia inicial, além da criação e execução de atividades pedagógicas centralizadas nos videoclipes para além das que temos posto em prática na disciplina oferecida neste período.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-56.

ANAWALT, Patricia Rieff. *Indian clothing before Cortés*: Mesoamerican costumes from the codices. Norman: University of Oklahoma Press, 1990.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*: [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera:* the new mestiza. 1. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial, *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004. Acesso em: 25 set 2021.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico, *Revista Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, UNILA, v. 3 n. 1 (2019): Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434. Acesso em: 12 de fevereiro 2022.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Org. e apresentação Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BHATTACHARYA, Tithi. “Como não passar por cima da classe: reprodução social do trabalho e a classe trabalhadora global”. In: BHATTACHARYA, Tithi. *Teoria da reprodução social*: remapear a classe, recentralizar a opressão. Tradução de Juliana Penna. São Paulo: Elefante, 2023. p. 119-54.

BOSQUE PÉREZ, Ramón. *Puerto Rico under colonial rule*: political persecution and the quest for human rights. Albany: State University of New York Press, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1. ed. México, DF: Grijalbo, 1990.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero:* ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). 1. ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

CHION, Michel. *A Audiovisão*: Som e Imagem no Cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

COX, Oliver C. *Caste, Class and Race*: A Study in Social Dynamics. New York: Monthly Review Press, 1948.
_____. *The Foundations of Capitalism*. London: Peter Owen, 1959.
_____. *Capitalism as a System*. New York: Monthly Review Press, 1964.

CUSSET, François. Em Chiapas, a revolução continua. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 2 jan. 2024. Disponível em: https://diplomatique.org.br/em-chiapas-a-revolucao-continua. Acesso em 31 mar. 2026.

DUSSEL, Enrique. *O encobrimento do outro*: a origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1992.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. "Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 96-118.

FAUSTINO, Deivison; LIPPOLD, Walter. *Colonialismo digital*: por uma crítica hacker-fanoniana. São Paulo: Ciências Revolucionárias, 2023.

FEDERICI, Silvia. *O patriarcado do salário*: notas sobre Marx, gênero e feminismo. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.

FRASER, Nancy. "Crise do cuidado? Sobre as contradições sociorreprodutivas do

capitalismo contemporâneo". In: BHATTACHARYA, Tithi. *Teoria da reprodução social*: remapear a classe, recentralizar a opressão. Tradução de Juliana Penna. São Paulo: Elefante, 2023. p. 45-70.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação.* Tradução de Eduardo Jorge Oliveira e Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva corónica y buen governo*. Transcrição, prólogo, notas y cronologia de Franklin Pease. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1980. Tomo II. (Colección Biblioteca Ayacucho, n. 76).

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOPKINS, Carmen Teeple. "Muito trabalho, pouco lazer: reprodução social, migração e trabalho doméstico remunerado em Montreal". In: BHATTACHARYA, Tithi. *Teoria da reprodução social*: remapear a classe, recentralizar a opressão. Tradução de Juliana Penna. São Paulo: Elefante, 2023. p. 209-34.

JAAR, Alfredo. *A Logo for America*. 1987. Instalação artística apresentada na Times Square, Nova Iorque.

LANDER, Edgardo. "Ciências sociais*:* saberes coloniais e eurocêntricos". In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LAS CASAS, Bartolomeu de. *Brevíssima relação da destruição das Índias*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

LUGONES, María. "Colonialidade e gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje*: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 52-83.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *A televisão levada a sério*: questões de estética e linguagem. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 202, p. 103–130, 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Heloísa Toller. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *The idea of Latin America*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

_____; VÁZQUEZ, Rolando. Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text*: Periscope, [S. l.], 15 jul. 2013. Disponível em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/. Acesso em 31 mar. 2026.

RESIDENTE [René Pérez Joglar]. Instagram, 18 fev. 2026. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DU6GH9KlKFU/. Acesso em: 31 mar. 2026.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa*: On Decolonising Practices and Discourses. Polity Press, 2021.

_____. *Sociologia da Imagem*: olhares ch'ixi a partir da história andina. Tradução de Caroline Cotta de Mello Freitas. São Paulo: Elefante, 2025.

RODRIGUES, Icles; FIGUEIREDO, F. N. *História FM #157* - Doutrina Monroe: a ideia de América para os americanos. 2023. (Podcast).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *Revista*

Internacional de Sociologia, v. 62, n. 2, p. 93–114, 2005.

SANJINÉS, Jorge. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. *Cinemais*, n. 8, p. 55–67, 1989.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SEGATO, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad.* 1a. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SOARES, Thiago. Videoclipe, o elogio da desarmonia: hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27.; ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 4., 2004, Porto Alegre. *Anais*. Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/129779682930531343187019087317638153529.pdf. Acesso em: 27 abr. 2026.

SOLODKOW, David M.; JÁUREGUI, Carlos A. *Bartolomé de las Casas y el paradigma biopolítico de la modernidad colonial*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; Bogotá: Universidad de los Andes, 2024.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica.* Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: Fapestp: Edusp, 2000.

WALLERSTEIN, Immanuel. *World-systems analysis*: an introduction. Durham: Duke University Press, 2005.

WALSH, Catherine. *On Decoloniality*: Concepts, Analytics, Praxis. Duke University Press, 2018.

WEBSTER, Christine. *Yanomami*. [S. l.]: Lightbulb Publications, 2020. (Indigenous

Peoples).

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico:* a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

VIDEOGRAFIA

ANITTA. *Anitta, Melly - Ternura / Luedji Luna - Bemba / Liniker - Caminhador (Official Music Video).* Brasil, 2026. 1 vídeo (7 min 19 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W6etwfRmGIc. Acesso em 11 jun. 2026.

BÉRADÊRO: Chico César e Mama África. Direção: Gabriel Navajo e Renan Guaceroni. [S. l.]: Chico César, 8 ago. 2025. 1 vídeo (17 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9dWKXDjUof8. Acesso em: 5 mar. 2026.

CALLE 13. *Latinoamérica*. Direção: Jorge Carmona e Milovan Radovic. Porto Rico, 2011. 1 videoclipe (5 min 41 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8. Acesso em: 31 mar. 2026.

CÉSAR, Chico. *Mama África*. YouTube, 30 nov. 2012. 1 vídeo (3 min 43 s). [Clipe oficial remasterizado]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xKL_aJEcNJg. Acesso em: 5 mar. 2026.

CÉSAR, Chico. *Mama África (Savona Mix)*. YouTube, 8 ago. 2024. 1 vídeo (3 min 43 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6IZE5Jyy7a8. Acesso em: 5 mar. 2026.

FOTOGRAMA. Direção: Luís Henrique Leal e Caio Zatti. Recife: Parabelo Filmes, 2016. 1 vídeo (9 min 11 s). Disponível em: https://vimeo.com/145428750. Acesso em: 9 jun. 2026.

GAMBINO, Childish. *This is America.* Direção: Hiro Murai. Estados Unidos da América, 5 maio 2018. 1 vídeo (4 min 4 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY&list=RDVYOjWnS4cMY&start_radio=1. Acesso em: 11 jun. 2026.

LA NACIÓN Clandestina. Direção: Jorge Sanjinés. Bolívia: Grupo Ukamau, 1989. 1 filme (119 min).

MBYA Mirim. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011. 1 vídeo (23 min 30 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6SA0L7_Qwj4. Acesso em 11 jun. 2026.

MC THA. *Coração Vagabundo*. Direção: Rodrigo de Carvalho. Brasil: 2020. 1 vídeo (2 min 41 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2KYPk0n9z-4. Acesso em 11 jun. 2026.

_____. *Despedida.* Direção: Rodrigo de Carvalho. Brasil: 2020. 1 vídeo (4 min 21 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n5YbZr2cfxA. Acesso em 11 jun. 2026.

_____. *Oceano.* Direção: Rodrigo de Carvalho. Brasil: 2019. 1 vídeo (2 min 21 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=edihdZfodaQ. Acesso em 11 jun. 2026.

_____; JALOO; FELIPE CORDEIRO. *Onda*. Direção: Rodrigo de Carvalho. Brasil: 2020. 1 vídeo (3 min 51 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sjtsxsFsaTg. Acesso em 11 jun. 2026.

_____. *Rito de Passá*. Direção: Rodrigo de Carvalho. Brasil, 2019. 1 videoclipe (3 min 30 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PRAx8dgvPAo&list=RDPRAx8dgvPAo&start_radio=1. Acesso em: 03 de setembro 2023.

NASCENTE. Direção: Safira Moreira. Brasil: 2020. 1 vídeo (5 min 56 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QCcwjr0xRVo. Acesso em: 11 jun. 2026.

OWERÁ. *Xondaro Ka'aguy Reguá.* Brasil: 2020. 1 videoclipe (3 min 9 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cT7ZXxAMetY. Acesso em 11 jun. 2026.

PIORES Clipes do Mundo: Chico César – Mama África. Apresentação: Marcos Mion. Brasil: MTV Brasil, 2000. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cAqWHC56v-4. Acesso em: 5 mar. 2026.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Débora Ivanov e Gabriel Lacerda. São Paulo: Gullane, 2015. 1 filme (112 min).

RESIDENTE. *Guerra.* Direção: René Pérez Joglar. Porto Rico: 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zl_GlPquElI. Acesso em 11 jun. 2026.

RESIDENTE; BAD BUNNY. *Bellacoso*. Direção: Gregory Ohrel. Porto Rico: 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=46rJ4y2kdow. Acesso em 11 jun. 2026.

RESIDENTE; IBEYI. *This is not America*. Direção: Gregory Ohrel. Porto Rico/França/Cuba, 2022. 1 videoclipe (4 min 19 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GK87AKIPyZY&list=RDGK87AKIPyZY&start_radio=1. Acesso em: 03 set. 2023.

TWO Distant Strangers. Direção: Trevon Free e Martin Desmond Roe. Estados Unidos da América: Netflix, 2020. 1 curta-metragem.

WEEZER. *Undone (The Sweater Song)*. Direção: Spike Jonze. Estados Unidos da América: 1994. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LHQqqM5sr7g. Acesso em 11 jun. 2026.