




CAPÍTULO 3

AS IMAGENS E SEUS ECOS NO VIDEOCLÍPE “SILÊNCIO” (2019), DE EMICIDA

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.489122513113>

Antonio Ismael Lopes de Sousa

RESUMO: Este trabalho apresenta uma análise das imagens no *videoclipe* “Silêncio”, do cantor Emicida, com ênfase para suas potencialidades mobilizadoras e de reflexividade. Tracejei, com base em Van Sijll (2017), uma narrativa cinematográfica, inclusive destacando as estratégias utilizadas na construção de cada cena com imagens em movimento. Além disso, com o objetivo de sondar o que as imagens dão a pensar, recorri aos ensinamentos de Alloa (2015) e, seguindo Mitchell (2015) e Rancière (2015), conjecturei prováveis desejos de cada uma delas, ao passo que propus interrogações, com o intuito de ampliar as reflexões sobre tal artifício visual que integra a obra.

PALAVRAS-CHAVE: *Videoclipe*. Silêncio. Narrativa. Imagem. Reflexão.

THE IMAGES AND THEIR ECHOES IN THE MUSIC VIDEO “SILENCE” (2019), BY EMICIDA

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the images in the video clip “Silêncio”, by the singer Emicida, emphasizing its mobilizing and reflexivity potential. Based on Van Sijll (2017), I traced a cinematographic narrative, including highlighting the strategies used in the construction of each scene with moving images. Furthermore, in order to probe what the images suggest, I resorted to the teachings of Alloa (2015) and, following Mitchell (2015) and Rancière (2015), I conjectured probable desires of each one of them, while I proposed questions, in order to expand the reflections on such visual artifice that integrates the work.

KEYWORDS: Music video. Silence. Narrative. Image. Reflection.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, procurei analisar o potencial mobilizador e reflexivo das imagens do *videoclipe* “(do ingl. *video clip*, sintagma videográfico, em geral de curta duração, que consiste basicamente em fazer sincronizar imagens a uma trilha sonora preexistente” (MACHADO, 1997, p. 21), *Silêncio* (direção de Emicida e Evandro Fióti) – uma obra que inicia com a entrada do cantor no palco, mas ao invés de cantar, dar lugar às imagens desacompanhadas de som e, ao final, incita à **reflexão**. No propósito de atender a este aceno, busquei apoio nas ideias de estudiosos dos elementos imagéticos/cinematográficos, dentre eles: Jullier e Marie (2009), Joly (2012), Van Sijll (2017) e, mais enfaticamente no que se refere à função da imagem e/ou suas pretensões, nos estudos de Alloa (2015), Mitchell (2015) e Rancière (2015).

Assim, selecionei onze imagens em *frames* de *Silêncio*, com a pretensão inicial de construir uma narrativa cinematográfica (VAN SIJLL, 2017) para, em seguida, apontar possibilidades reflexivas sobre elas. Inicialmente, realizei uma breve abordagem teórica acerca das imagens. Em seguida, contextualizei a obra de análise e, após, empreendi esforços para refletir sobre “o que a imagem dá a pensar” (ALLOA, 2015, p. 7); questionar se “querem realmente viver” (RANCIÈRE, 2015, p. 191) e “o que querem as imagens” (MITCHELL, 2015, p. 165) que integram a obra.

Nessa seara, acredito que o deslocamento que tenciona explorar majoritariamente os interesses das imagens confere ao espectador maiores possibilidades reflexivas para, diante delas, reduzir as percepções do “eu” e ampliar as percepções do “Outro” (a imagem), como recomendado por Mitchell (2015, p. 167), além de facilitar o tratamento de sintomas¹ como o “fetichismo” e o “animismo”.

A IMAGEM QUE DESEJA

Na contemporaneidade, as circunstâncias provocadas pelo grande consumo do recurso visual concorrem para formação de uma “civilização da imagem” (JOLY, 2012, p. 9), uma vez que esse artifício se insere no universo dos “produtos culturais a que (quase) todos têm acesso” e sua riqueza de sentidos, por vezes, dispensa a adição de recursos textuais (PELLEGRINI, 2003, p. 15).

¹ Conforme explica Mitchel (2015, p. 167), a declaração de que as imagens possuem características de pessoas suscita o questionamento sobre o que é uma pessoa. Assim, “qualquer que seja a resposta à pergunta, deverá levar em conta o que é que há nas pessoas que torna possível que as imagens as representem e as imitem [...] Em suma, pessoas e personalidades podem ter suas características derivadas de imagens bem como as imagens derivam suas características de pessoas”.

Nessa direção, seguimos os rastros de Alloa (2015, p. 16) para, com o objetivo de que as imagens não sejam reduzidas às “suas bordas materiais”, procurar observar as imagens como provedoras de insumos ao pensamento. Em seguida, recorri a Mitchell (2015, p. 165) para, no intuito de mover o desejo do “consumidor de imagens” para as próprias imagens, “perguntar o que elas querem” e, com isso, refletir mais sobre suas intencionalidades. Finalmente, acompanhei os ensinamentos de Rancière (2015, p. 191) na busca pela não privação da “consistência sensível” da imagem e pela não redução de seu sentido “às forças que manipulam a linguagem”, bem como para questionar se as “imagens querem realmente viver”.

Sobre a “imagem pensativa”, Alloa (2015, p. 16) explica que as imagens levam a crer que são paradoxais, uma vez que enquanto objeto elas podem ser vistas em uma breve olhada, mas que nunca podem ser abrangidas e pormenorizadas naquele momento. Isso porque a finalidade da imagem não se limita às suas superfícies físicas ou, como destaca Rancière (2012, p. 103), a “pensatividade” se caracterizaria como um “estado indeterminado entre o ativo e o passivo”.

Avançando da imagem pensativa para a imagem que deseja, Mitchell (2015, p. 165-167) desloca o foco do propósito das imagens para o que elas produzem, como dialogam enquanto signos e símbolos ou até mesmo que influências elas têm para atingir as emoções e a conduta humana, e cede espaço para que elas “digam” o que querem. Certo de que essa provocação acarretaria alguns dilemas, especialmente por conta de aspectos como a “subjetivação das imagens”, a “apropriação de imagens preconceituosas²” relacionadas a rotulações e caricaturas, Mitchell (2015) se propõe a agir como se a questão compensasse, ou seja, fosse interpretada ou como um “experimento de pensamento” ou pela simples “convicção de se tratar de uma pergunta” que é digna de análise.

É na esteira das ideias de Marx e Freud sobre o enfrentamento, pelas ciências sociais e a psicologia, de temas como o “do fetichismo e do animismo, com a subjetividade dos objetos” e a “pessoalidade das coisas”, que Mitchell (2015, p. 167) embasa as questões do desejo das imagens, já que são caracterizadas pelos rótulos típicos da animação e da personalidade. Além disso, elas apresentam estrutura física e virtual, dialogando com o espectador, em sentido literal ou figurado. Assim, como “apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador”, diante das imagens, “nossa tarefa não é superar tais atitudes, mas compreendê-las, para então lidar com sua sintomatologia” (MITCHELL, 2015, p. 167-168).

2 Mitchell (2015, p. 166-167) entende que a pergunta “o que querem as imagens” pode soar como uma “investigação a respeito do desejo do Outro desprezado ou menosprezado, da minoria ou do subalterno, que tem sido tão central para os estudos modernos sobre gênero, sexualidade e etnia”. Desse modo, questionamentos como “o que querem os negros?”, “o que querem as mulheres?” ou até mesmo “o que querem as marionetes?” são exemplos dessa possível “apropriação de mau gosto” de que nos fala Mitchell. Aqui, adotei os questionamentos conforme o desejo originário do autor: isto é, como “um tipo de experimento de pensamento” e como uma questão “que merece ser analisada”.

Por esse ângulo, contribui para lançar luz sobre as proposições de Mitchell (2015) a “rasgadura” diante da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185), ou seja, “abrir a imagem” e “abrir a lógica” como forma de rompimento com as ideias clássicas de representação da arte. Além de um preceito radical, beirando o desconfortável, Didi-Huberman (2013, p. 186) considera que, perante a imagem, que as opções “*saber sem ver* ou *ver sem saber*” são “uma perda em ambos os casos”. Esse corte, por sua vez, abriria possibilidades para o entendimento de que o universo das imagens jamais apresenta suas peças como resultados de uma racionalidade capaz de se expressar em proposições, sejam elas verídicas ou inverídicas, certas ou erradas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188).

Retomando os questionamentos de Mitchell (2015) sobre a vontade das imagens, uma resposta amparada na “rasgadura” preconizada por Didi-Huberman (2013), provavelmente miraria na direção da ruptura da teimosia que há, por parte dos historiadores da arte, de falar e se comportar “como se as imagens tivessem sentimentos, vontade, consciência, agência e desejo”, ainda que conscientes de que “as imagens que estudam são apenas objetos materiais³ que foram marcados por cores e formas” (MITCHELL, 2015, p. 168). Em suma, Mitchell (2015, p. 171) advoga que as imagens não são destituídas de poder, mas que tal potencial corre o risco de ser muito mais frágil do que imaginamos.

Isso justifica o deslocamento da pergunta

de o que as imagens *fazem* para o que elas *querem*, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo do subalterno que deve ser interrogado, ou o melhor, convidado a falar [...] o desejo da pintura é trocar de lugar com o espectador, fixá-lo em seu lugar, paralisá-lo, tornando-o assim uma imagem para o olhar da pintura, o que poderíamos chamar de ‘efeito Medusa’[...] O poder que desejam é manifestado como *falta* e não como *possessão* (MITCHELL, 2015, p. 171-174).

Como se trata de desejos “inumanos ou não-humanos”, devemos compreender que o que as imagens querem, “em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser ‘nada’” (MITCHELL, 2015, p. 187).

Galgando do ponto em que reconhecemos nas imagens suas possíveis manifestações de desejo (MITCHELL, 2015), e partindo para outro em que Rancière (2015, p. 191) questiona se “as imagens realmente querem viver?”, proponho um outro deslocamento: ao invés de considerar as imagens como seres vivos, atribuir-lhes um aspecto de “quase-corpos”, posto que “o que constitui a imagem é a operação que transforma uma corporeidade em outra” (RANCIÈRE, 2015, p. 200).

3 Nos termos de Mitchell (2015, p. 168-169), “todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre estamos dispostos a fazer algumas exceções para casos especiais”.

Rancière (2015, p. 191), em interação com Mitchell (2015), problematiza os conceitos de “*pictorial turn* (virada pictórica)” e “*linguistic turn* (virada linguística)”, suscitando uma “dupla denúncia da consistência e da inconsistência das imagens”, já que

afirmar a primazia do linguístico seria, portanto, de um lado, retirar da imagem sua consistência sensível, reduzi-la a seu sentido, quer dizer, às forças que manipulam a linguagem. Por outro lado, seria denunciar sua solidez; subtrair o pensamento à consistência do imaginário mascarava o primeiro trabalho da escrita ou a forma que o simbólico faz efeito no real (RANCIÈRE, 2015, p. 191).

Afora as incertezas⁴ que a *pictorial turn* e a *linguistic turn* encerram, ao interrogar se as imagens querem viver, Rancière (2015, p. 200) envida esforços do sentido de que “dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos⁵”. Nesse sentido, reconhecer a singularização das imagens também é uma forma de lhes conceder muitos “desejos”. Por isso, a proposta é reparar esse conceito e, em seu lugar, acrescentar “que as imagens fazem como se elas quisessem tudo isso. É, em todo caso, assim que devemos vê-las se quisermos fazer justiça à sua vida sem obrigá-las a ser tão viventes” (RANCIÈRE, 2015, p. 201).

NO ENTORNO DE EMICIDA: DO CONTRADITÓRIO VAGABUNDO AO SILÊNCIO.

Leandro Roque da Silva, o Emicida, é um dos maiores expoentes do *Rap* e *Hip-Hop* do Brasil. Com “Contraditório Vagabundo”, o cantor se lançou no mundo da música em 2005. Em 2006, venceu a *Batalha do Santa Cruz* (batalha de rima de *Hip-Hop* realizada no Metrô Santa Cruz – São Paulo); em 2008 lançou “Triunfo”, que o impulsionou para a grande mídia e deu uma guinada na sua carreira. Em 2009, a criação do *Laboratório Fantasma* – gravadora independente – marcou mais um importante episódio de sua carreira. Em ascensão, em 2011, Emicida se tornou o primeiro *rapper* brasileiro a se apresentar no Festival *Coachella* (Estados Unidos da América).

Ao lado de *rappers* como Criolo, Mv Bill, Baco Exu do Blues, Projota, Marcelo D2, Negra Li etc., Emicida, além de ser um dos nomes mais populares, personificou a “nova geração”, também conhecida como “nova escola”, do *rap* brasileiro (SILVA; MOTTA, 2020, p. 25; TEPERMAN, 2015, p. 37). No cerne dessa “nova geração”, Emicida 4 Rancière (2015, p. 191-200) questiona se que Mitchell se refere à “virada linguística” lacaniana, da “materialidade do significante e do primado simbólico na constituição do sujeito”, ou à derridiana, que prega “o privilégio da fala plena em detrimento do traço gráfico”, e se a “virada pictórica” seria uma objeção a uma dessas concepções ou até mesmo às duas.

5 “Talvez de fato as imagens não queiram nada, senão que as deixem tranquilas, que não as obriguem a serem viventes, um benefício que talvez estejamos um pouco inclinados a dar e que não demanda tanto. Ou, para dizer de outra forma, são os fabricantes de imagem que querem fazer alguma coisa, mas talvez eles possam fazer justamente porque as imagens, eles mesmas, não querem nada” (RANCIÈRE, 2015, p. 200-201).

“incorpora em suas práticas e letras o enfrentamento da lógica racista que violenta o sujeito periférico”. O engajamento político do cantor é visível desde o começo de sua trajetória. Suas obras figuram como local de “resistência e de afirmação de corpos que são historicamente silenciados em âmbito cultural, social, político e sexual” (PITTA, 2019, p. 11).

Nessa seara, o *rap* usa o caos como impulso para o encorajamento diante das adversidades e, por meio do empreendimento cultural, problematiza as realidades e propõe novos mundos, idealizados nas letras das canções que normalmente têm na realidade as inspirações. Na esteira do *rap* ou da cultura, “o momento atual pode conduzir à reflexão e à elaboração de experiências passadas, a fim de facilitar a construção de novos sentidos subjetivos, vislumbrando um cenário futuro positivo” (SILVA; MOTTA, 2020, p. 33).

É na trilha da militância em prol da negritude, das diversidades (de gênero, de religião, de classe, de etnias) que, em 2019, Emicida lançou *AmarElo*. Com onze faixas inéditas e diversas participações especiais, o álbum figurou entre os *25 Melhores Álbuns Brasileiros do Segundo Semestre de 2019* (Associação Paulista de Críticos de Artes) e venceu um *Grammy Latino* (na categoria *Melhor Álbum de Rock ou de Música Alternativa em Língua Portuguesa*, em 2020). O *Jornal Correio Brasiliense* (2019) classificou o álbum como “poético” e que apresenta “características marcantes de Emicida, com rimas fortes, atuais e afrontosas, desta vez cantadas de forma mais calma”. Segundo o jornal, a obra se relaciona “com as vivências e lutas diárias de pessoas negras” e “mescla o *rap* com a MPB e o samba”.

Heterogêneo, o álbum cujo nome é inspirado no poema de Paulo Leminski, que Emicida parafraseou como “O Amor é o Elo entre o Azul e o AmarElo”, é “referência para uma construção múltipla como forma de resistência” (COSTA, 2017, p. 42-43). Essa ideia de luta é reforçada pelo próprio *rapper* em relação ao álbum. Para ele,

o discurso das músicas corroborou com isso. Por mais que a denúncia seja valiosa, ela achata a experiência e não faz justiça a tudo o que somos. Em *AmarElo*, a gente foge desse espectro previsível do que o *rap* pode ser (EMICIDA⁶, 2019)

De fato, *AmarElo* é marcado pela diversidade de vozes, fazendo ecoar mensagens que vão do tom poético, como em “Ismália”, à religiosidade, em “Principia”. Na música “*AmarElo*” (*sample*: Belchior - Sujeito de Sorte), com participação de Majur e Pablo Vittar, Emicida faz referência ao potencial da arte enquanto alento e insurgência por parte dos que são oprimidos e marginalizados:

É um mundo cão pra nóis / perder não é opção, certo? / De onde o vento faz a curva, brota o papo reto / Num deixo quieto, num tem como deixar quieto / A meta é deixar sem chão / quem riu de nóis sem teto [...] Ponho linhas no mundo / mas

6 Ao jornalista Mauro Ferreira (G1). Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/10/17/emicida-reune-fernanda-montenegro-marcos-valle-e-zeca-pagodinho-no-album-amarelo.ghtml>, acesso: 19 abr. 2021.

já quis pôr no pulso / Sem o torro, nossa vida não / vale a de um cachorro, triste / [...] Vovó diz, Odiar o diabo é mó boi / difícil é viver no inferno / E vem à tona / Que o mesmo império canalha / que não te leva a sério / Interfere pra te levar a lona / Revide (EMICIDA, 2019).

De um lado, *AmarElo* é notado por reunir muitas vozes e as projetar para a fonografia, como nos versos de “Principia”: “Eu me refaço, fato, descarto / De pé no chão, homem comum / Se a benção vem a mim, reparto / Invado cela, sala, quarto / Rodeio o globo, hoje tô certo / De que todo mundo é um / E tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nós” (EMICIDA, 2019). Do outro, opostamente, “Silêncio”, faixa de abertura de *AmarElo*, apenas exibe imagens e, “sem falar nada, ele, Leandro, diz tudo. Calado, Emicida propõe uma reflexão. É assim, no silêncio antes do berro ou do diálogo, que reside ‘Silêncio’” (ANTUNES, 2019).

Sobre a proposta de *Silêncio*, Emicida resume que “quando estamos diante de algo grandioso, há tanto para se dizer que a melhor forma de se manifestar é apenas com a contemplação do silêncio⁷”. Sendo o *rap* um meio para conduzir “o indivíduo a uma posição transformadora de si” (SILVA; MOTTA, 2020, p. 24), ao renunciar a voz e deixar que apenas um baixo e frequente barulho sonoro permeie a obra, *Silêncio* remonta a um “projeto maior” e dispensa o uso da voz em nome da contemplação/reflexão.

O vídeo de “Silêncio” é uma obra-prima sem palavras. Contém excitação, medo, prazer, sensações tão díspares, justamente por não entregar som algum [...] conecta todas as pessoas ali. Faz também a ponte entre o lado de cá e o lado de quem assiste, fora da tela, a encarar frente a frente essa gente tão igual a nós (ANTUNES, 2019).

No bojo de uma manifestação artística que, “como a vida”, cresce, se fortalece e se propaga (SANTAELLA, 2003, p. 29), é que o *rap* tradicionalmente cumpre, por meio do uso da voz do periférico/marginalizado, a função de “informar a população acerca das mazelas sociais que incidem sobre as comunidades que se encontram em vulnerabilidade social, além de divulgar a cultura produzida na periferia” (SILVA; MOTTA, 2020, p. 25).

No tópico a seguir, aponte, à luz dos ensinamentos de Alloa (2015), Mitchell (2015) e Rancière (2015), possibilidades reflexivas despertadas pelas imagens desacompanhadas de som, na obra *Silêncio*.

UM CONVITE À REFLEXÃO: AS IMAGENS QUE ECOAM NO *SILÊNCIO* DE EMICIDA

O silêncio normalmente antecede a fala e as demais formas de comunicação, por vezes em esforço de refletir sobre a melhor forma de comunicar-se ou agir-se. Assim, tomei a obra *Silêncio* como um desafio na direção da reflexibilidade.

7 Ao jornalista Pedro Antunes (Rolling Stone). Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/com-clipe-de-silencio-emicida-convida-reflexao-sem-uma-palavra-sequer-assista/>, acesso: 20 abr. 2021.

Para tanto, entrelacei essa análise com informações técnicas do cinema, com o objetivo de compor uma narrativa cinematográfica (VAN SIJLL, 2017) das cenas selecionadas para este estudo. Assim, considerando as informações presentes nos enquadramentos, ou seja, um conjunto “que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios” (DELEUZE, 2018, p. 29), com base em Alloa (2015), sondei o que as imagens dão a pensar; em Mitchell (2015), indaguei os desejos das imagens; e, apoiado em Rancière (2015), questionei a suposta pretensão dessas imagens em existir de fato.

Mais especialmente sobre a leitura de imagem no cinema, contribuíram também para a esta análise os estudos, dentre outros, de Joly (2012), Van Sijll (2017), Jullier e Marie (2009) que chamam a atenção para o fato de que, para o desempenho de tal tarefa, “não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 15). Nesse percurso, inevitavelmente, aos me colocar diante das imagens, assumi a condição que Menezes (1996, p. 83), descreve como uma espécie de correspondência com o mundo real, isto é, uma ligação (in)direta com o repertório de imagens que representam seres ou objetos que existem ou existiram de fato. Por isso, não obstante a posição predominantemente filosófica aqui adotada, cujo intento é deslocar as atenções na direção das próprias imagens e ampliar as reflexões sobre elas, reconheço que o fruto das ponderações que propus no Quadro 1 tenderá a contemplar o rol próprio de vivências, signos e imagens que cada leitor/espectador possui.

Emancipado, “a serviço de um projeto⁸” (JOLY, 2012, p. 43-45), trilhei meu “próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos” diante da obra objeto dessa análise, aceitando o fato de que, diante da imagem, o espectador “relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”, bem como associa “essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (RANCIÈRE, 2012, p. 17-20).

A primeira cena (Imagem 1) dura de trinta e quatro segundos. Por trás de uma janela com formato cilíndrico, o ponto de vista da câmera no modo olhar “com” permite identificar o cantor Emicida de cabeça levemente curvada para baixo. Após alguns segundos, o cantor ergue a cabeça, levanta-se, beija um pingente de uma corrente e segue rumo ao palco.



Imagem 1 – *Frames de Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

⁸ Joly (2012) entende que uma exploração mais racional das imagens deve considerar sua complexidade. Assim, (p. 43) “o trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a ‘naturalidade’ aparente das mensagens visuais implica. ‘Naturalidade’ que, paradoxalmente, é alvo da suspeita daqueles que a acham evidente, quando temem ser ‘manipulados’ pelas imagens”.

No trajeto, é possível ouvir um barulho semelhante ao emitido por muitas pessoas juntas em um mesmo local e, na chegada do cantor ao palco, aplausos. Enquadrado em uma distância focal curta, ao pegar o microfone, a ovação dar lugar a um ruído sutil e contínuo até a penúltima cena da obra. Na sequência, um corte leva à cena retratada pela Imagem 2.

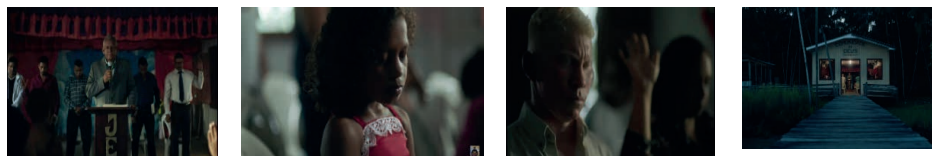


Imagem 2 – *Frames de Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

Com vinte e um segundos, a cena mostra inicialmente um homem vestido de terno e gravata, segurando um microfone, ao passo que uma câmera subjetiva exhibe, na direção do espectador, seu olhar fixo, em “primeira pessoa”. Sobre esse recurso cinematográfico, Oliveira (2016, p. 9) argumenta que “estabelece entre filme e espectador um modo de imersão, pela percepção simultânea do corpo-câmera profílmico e da consciência-câmera do espectador”.

Denominando de “olhares-câmera”, para Jullier e Marie (2009, p. 75), essa é situação em que o personagem “busca cumplicidade do público, com um olhar ele o toma por testemunha (da boa-fé do seu personagem, do seu infortúnio ou de sua velhacaria)”. Sendo esse o principal recurso empregado em nove das onze cenas da obra *Silêncio* (exceto naquelas em que Emicida entra e sai do palco), é possível presumir que a estratégia busca a percepção e a cognição do espectador, “para que este usufrua dos dados materiais e lógicos” ou “para que possa construir um discurso e, ao mesmo tempo, interceder em uma experiência” (OLIVEIRA, 2016, p. 9-10).

No mesmo cenário da Imagem 2, um *zoom-in* destaca o rosto de uma menina negra, como se estivesse em oração/reza e, igualmente, um homem, possivelmente albino. No púlpito, a grafia “JESUS” remete a Jesus Cristo. Um deslocamento da câmera mostra uma pequena casa construída com madeira, cuja fachada, em caixa alta, exhibe a frase: “COMUNIDADE DE DEUS: COMGILADELFIA”.

Uma nova cena de treze segundos é representada pela Imagem 3. A câmera acompanha uma mulher em ângulo lateral, as mãos frente aos olhos, como se estivesse proibida de presenciar determinado episódio. Após um “corte por associação (*match cutting*)”, usado para avançar a cena, “criando uma nova ideia baseada na

justaposição de duas imagens” (VAN SIJLL, 2017, p. 144), é possível perceber que o gesto ocorre diante de cinco homens, supostamente judaicos. A cena sugere submissão da mulher, um ritual, um gesto espontâneo.

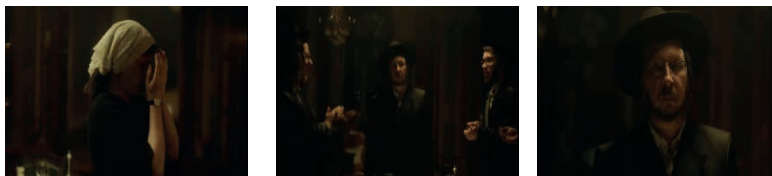


Imagem 3 – *Frames de Silêncio*

Fonte: *YouTube* (2020).

Um *zoom-in* aproxima de um homem, ao centro, silencioso, estático, sério, olhando fixamente a câmera, ao lado de outros homens que batem palmas e provavelmente cantam. Na cena, merece destaque o elemento de “direcionamento do olhar”, em que luz e sombra convergem para destacar o personagem, seus gestos, seus trajes, fazendo com que o espectador se concentre no que ele representa (VAN SIJLL, 2017, p. 40).

A ideia de religiosidade também é percebida na próxima cena (Imagem 4), de dezesseis segundos. No entanto, são mulheres que demonstram ter domínio do evento, marcado por danças/celebrações. A cena remete às culturas de matriz africana, e um contra-plongê exhibe o olhar em primeiro plano de uma das integrantes por alguns segundos, supostamente indicando sua superioridade, já que esse recurso “transmite força ao objeto fazendo-o parecer dominar o que está abaixo dele” (VAN SIJLL, 2017, p. 200).

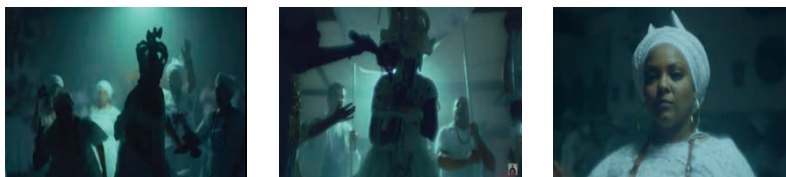


Imagem 4 – *Frames de Silêncio*

Fonte: *YouTube* (2020).

Um corte leva a uma nova cena de dez segundos, cujo cenário natural é o leito de um rio (Imagem 5). Mais uma mulher, indígena, aparentemente idosa, inicialmente vista em plano geral, depois em plano médio e, por fim, em plano detalhe (*close-up*). Van Sijll (2017, p. 186) explica que a importância dramática do *close-up* consiste no fato de que “quanto mais nos aproximamos do personagem, maior é a probabilidade de sentirmos empatia por ele”, e que esse plano oferece “uma proximidade física” normalmente “reservada àqueles que são aceitos na esfera íntima do personagem”.

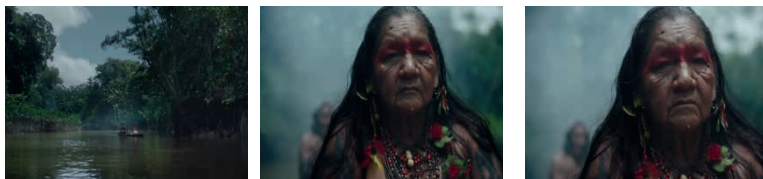


Imagem 5 – *Frames de Silêncio*

Fonte: *YouTube* (2020).

O fato é que essa é a primeira e única cena com a presença de pelo menos um indígena, além de ser, também, a única em que a natureza aparece intacta (sem marcas aparentes de intervenção humana).

Na próxima cena (Imagem 6), com vinte e seis segundos, em um ambiente enfeitado com fitinhas coloridas, o rosto de uma mulher negra, jovem, de cabelos grandes do tipo *dreadlocks*, é visto de relance e um plano detalhe foca suas mãos e suas unhas, grandes e pontiagudas, pintadas em tom de roxo. No mesmo ambiente, outra mulher preta, maquiagem expressiva, unhas grandes em cor prata/metálica com tons de verde e azul cintilantes, aparece apoiada em um poste ao centro, fisionomia séria, mesmo rodeada por pessoas aparentemente eufóricas. Encara a câmera como se quisesse dizer algo, ainda que em silêncio.

A expressão facial dela sugere deslocamento, como se o ambiente de festa não lhe fizesse sentido. Em ambos os casos, chama a atenção o contraste de figurino, notadamente marcado e evidenciado nos planos detalhes, pelo uso de roupas, acessórios e caracterizações que “sutil ou mais óbvio”, seja para “indicar semelhança, diferença, ironia, desconforto, pobreza ou riqueza” ou até mesmo “profissões” (VAN SIJLL, 2017, p. 276).

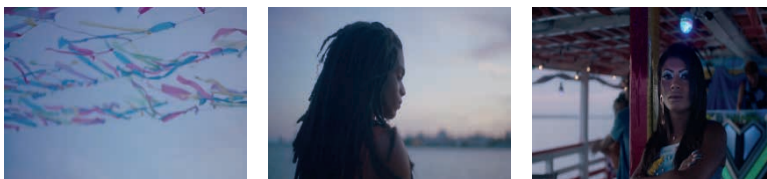


Imagem 6 – *Frames de Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

Um novo corte leva a câmera a passear em *travelling* por vinte segundos em outro ambiente (Imagem 7). Inicialmente desfocada, a imagem mostra pelo menos dois homens em um local de luminosidade baixa, provavelmente uma casa noturna/ diversão ou de jogos de azar.



Imagem 7 – *Frames de Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

Um plano médio possibilita identificar um narguilé, bitucas de cigarro, um *abajour* com luz vermelha. Sentados à mesa, um homem com aparência de meia idade, cabelos compridos, usa um telefone celular, enquanto o outro, de aparência jovem, fuma e, apoiando o cotovelo sobre a cadeira, fixa a câmera, sério.

A iluminação de “Rembrandt” ou *chiaroscuro* (claro-escuro) que permeia cena relacionada à Imagem 7, remonta, segundo Van Sijll (2017, p. 238) à intenção de proporcionar maior dramaticidade ou mais realismo. Além disso, segundo a autora, normalmente expressa “questões filosóficas fundamentais a respeito do bem e do mal, da vida e da morte”, bem como remete à “retidão moral”, inclusive no modo subvertido.

Diferentemente da anterior, a cena seguinte, de quatorze segundos (Imagem 8) denuncia um ambiente provável de trabalho. O foco recai sobre uma mulher branca, cabelos loiros, vista lateralmente, olhando para o “nada”. A câmera em *tilt* leva o espectador a “sentir” o trajeto vivenciado pela personagem que, na carroceria

de um caminhão, aparece ao lado de eventuais trabalhadores, posto que portam instrumentos de trabalho braçal, e de um homem que mira a câmera – ainda em *tilt*.



Imagem 8 – Frames de *Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

O plongê mostra as pessoas que lotam a carroceria do caminhão, no intuito de que pareçam menores e vulneráveis (VAN SIJLL, 2017, p. 198). Chama a atenção o fato de que a maioria das pessoas presentes na carroceria são pretas. Outro destaque diz respeito ao efeito de “proporção”, que pode “determinar a força e a fraqueza do personagem” (VAN SIJLL, 2017, p. 48). Van Sijll (2017, p. 48) observou, no filme *Metrópolis* (1927, dirigido por Fritz Lang), que a proporção usada em uma das cenas com vários personagens vistas em plongê serviu para “comparar o poder dos ‘de cima’ com o dos ‘de baixo’”, ou, no caso da cena em tela, os poderes do possível empregador e o dos prováveis trabalhadores.

A sensação que desperta a próxima cena (Imagem 9) – com duração de oito segundos – é de oposição à anterior, mais especificamente no que se refere ao conforto e aos privilégios socioeconômicos que podem ser vislumbrados. Em um ambiente semelhante ao espaço de um elevador, um plano americano permite visualizar ao menos oito pessoas. Uma única pessoa (das que podem ser vistas no enquadramento) é preta. Um *zoom-in*, sem cortes, recai sobre um homem branco, de aparência jovem, cabelo e barba bem alinhados, que olha fixamente em direção à câmera, sério. É a primeira cena que remete à ideia de requinte e elegância, características normalmente associadas às pessoas de classe econômica mais elevada.

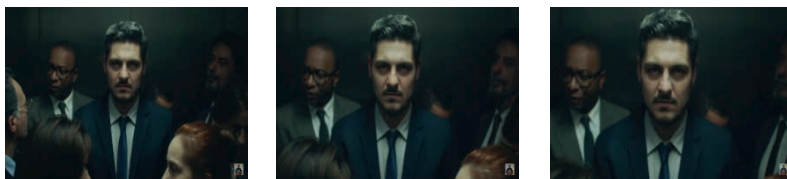


Imagem 9 – Frames de *Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

A respeito das técnicas utilizadas na composição da cena, cumpre destacar a presença de luz artificial (parece haver uma espécie de holofote posto exatamente sobre o personagem em destaque) que, conforme explica Van Sijll (2017, p. 246), é tipicamente empregada como “símbolo da integridade moral”, enquanto a escuridão figura “como um símbolo da maldade”. No entanto, destaca Van Sijll (2017, p. 246), o uso da luz e do escuro pode significar uma trama feita, por parte do diretor, “para calibrar pressupostos prováveis que poderíamos ter a respeito do protagonista”, como ocorrido no filme *O Profissional* (1994), quando o diretor Luc Besson realizou a façanha de “caracterizar um assassino profissional como uma força moral positiva” e ajudou o público a “reajustar sua bússola moral”.

Avançando para a cena (Imagem 10) mais longa do *videoclipe*, com cinquenta e oito segundos. Em um local precário, com casas simples, provavelmente ocupadas por pessoas de classe social baixa, uma criança de cor preta surge correndo em um beco e passando por escadarias. A criança percorre o trajeto carregando uma boneca, ocasião em que é possível vislumbrar desgaste nas paredes, móveis simples, práticas simplórias etc. O penteado de cabelo e o vestido que ela usa são semelhantes ao da boneca que carrega nas mãos, mas com uma distinção notória: a boneca é branca do cabelo loiro. Vista inicialmente em *plongê*, em seguida uma *steadicam*, uma câmera de mão, porém com uma imagem bem mais estável e baixa oscilação (VAN SIJLL, 2017, p. 230) a acompanha pelo trajeto.

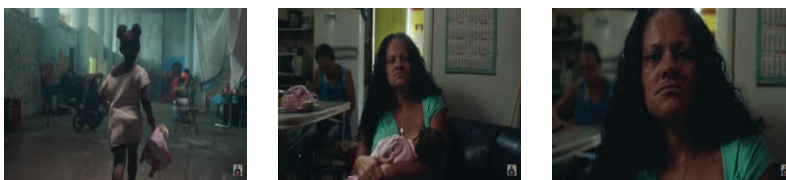


Imagem 10 – Frames de *Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

É como se a *steadicam* estivesse levando o espectador para dentro de sua realidade, ou seja, uma casa simples, com móveis e paredes igualmente simples, com pouco espaço. Um movimento *zoom-in* em *contra-plongée* aproxima de uma mulher preta, que amamenta um bebê de colo, enquanto encara a câmera firmemente. Ao fundo, em desfoque, uma outra mulher parece selecionar, em uma mesa sobre a qual tem algumas frutas e uma sacola com alguns itens, (provavelmente grãos para fins de alimentação).

Um corte, coincidente com o fim do som externo “não diegético”⁹, nos termos de Van Sijll (2017, p. 121), encaminha para última cena (Imagem 11), com dezenove segundos. Nela, o cantor Emicida é visto de frente a uma suposta plateia. Na tela, aparece a frase: “Quando todos querem falar, **Silêncio** é um convite à reflexão”. A palavra “silêncio” aparece em destaque, seja por alusão ao álbum “AmarElo”, seja simplesmente para reforçar a importância dessa atitude. O cantor fixa o olhar como se fosse em direção ao público. O *show* termina, e um *fade-out* faz com que sua imagem desapareça lentamente. Diferente dos personagens em destaque nas outras nove cenas, o cantor não fita o olhar na direção da câmera/espectador, como se o seu *show* fosse para exibir a mensagem do seu público, não a dele.

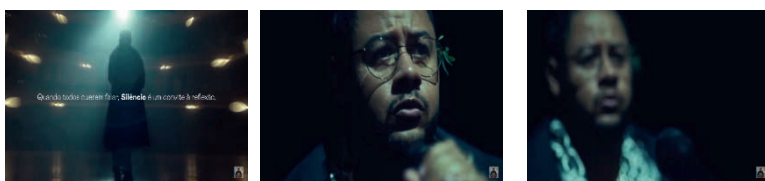


Imagem 11 – Frames de *Silêncio*

Fonte: YouTube (2020).

Reforça essa premissa o fato de que em ambas as cenas em que o cantor aparece o som é diegético (pertence à cena real, como reação em decorrência do *show*). Assim, pelos efeitos sonoros, ocorreria no início do *show* uma transição para chamar a atenção para uma causa considerada importante (pela mudança do som diegético para o não diegético) e, no fim, após “mostrar o que é mais importante”, alternar o som (do não diegético para o diegético) para demarcar uma espécie de retorno ao real.

Isto posto, propus a seguir uma esquematização (Figura 1), na qual constam as questões que serviram de base para a formulação das reflexões suscitadas a partir das imagens de *Silêncio*.



Figura 1 – Esquematização das Questões Norteadoras das Sugestões do Quadro 1

Fonte: Alloa (2015), Mitchell (2015), Rancière (2015).

⁹ O som externo não diegético, segundo Van Sijll (2017, p. 121), tem a pretensão de “indicar ao público o significado da cena”. Em *Silêncio*, o efeito não diegético é utilizado em todas as cenas em que o cantor Emicida não aparece, ou seja, nas cenas representadas da Imagem 2 à Imagem 10. Nas cenas em que Emicida aparece, o som é diegético (notadamente percebido pela reação do público com a entrada e saída do cantor ao palco).

Feitos estes questionamentos, indico, no Quadro 1, possibilidades reflexivas das imagens no *videoclipe* “Silêncio”. Usei, na ordem, a letra “I” para definir as imagens aqui apresentadas, seguidas do número a elas correspondentes.

O R D E M	POSSIBILIDADES REFLEXIVAS
I 1	<ul style="list-style-type: none"> • Queria o cantor nos convidar a refletir antes de cantar/falar? • O que pensa e o quer um cantor senão cantar? • A música foi silenciada para que a imagem assumisse o primeiro plano?
I 2	<ul style="list-style-type: none"> • Essas imagens querem falar sobre religião? Qual religião? • O que desejam em silêncio? E falando? • Queria o diretor indicar a ordem das preferências religiosas no Brasil? Há religiões projetadas ou autointituladas como superiores ou inferiores?
I 3	<ul style="list-style-type: none"> • É possível imaginar o oposto da cena retratada pela “I 3”? • O que seria, na prática, os desejos dos homens na “I 3”? E da mulher? • É possível vislumbrar um homem na mesma situação, diante de cinco mulheres?
I 4	<ul style="list-style-type: none"> • As mulheres queriam mostrar somente a superioridade sugerida pelo <i>contra-plongée</i>?
I 5	<ul style="list-style-type: none"> • O que desejam os indígenas? O que pensam? Quais seus anseios? Querem ter voz? • O aparecimento de apenas uma indígena reflete as proporções dos povos indígenas na realidade populacional brasileira? • Quais as contribuições desta população no enredo?
I 6	<ul style="list-style-type: none"> • Duas mulheres negras queriam mostrar a euforia de uma e o deslocamento de outra? Ou chamar atenção para algo de maior relevância? • Seriam elas, como denominam Elias e Scotson (2000, p. 19), pessoas <i>outsiders</i>, ou de “baixo valor humano”, ou “estabelecidas”, que “pensam a si mesmos (se auto-representam) como humanamente superiores”? Ou nenhuma opção?
I 7	<ul style="list-style-type: none"> • O querem dois homens em um ambiente de provável entretenimento? • Eles querem sair da rotina? Que rotina?
I 8	<ul style="list-style-type: none"> • Um caminhão lotado, possivelmente de trabalhadores braçais, maioria de cor preta, indicaria as condições de trabalho (e de vida) de uma dada população? Ou teria algo a mais? • Queriam os personagens da “I 8” representar o que Sakamoto (org., 2020) chama de “escravidão contemporânea”?
I 9	<ul style="list-style-type: none"> • O que quer um homem branco? Essa imagem pode indicar privilégios socioeconômico e políticos no Brasil? • E se fosse um homem negro no lugar do branco, haveria diferença? A leitura seria a mesma? • O homem focado em <i>zoom-in</i> na “I 9” pertenceria à “elite do atraso” que, de acordo com Souza (2019, p. 13) corresponde, no Brasil, àquelas pessoas que exercem o poder de fato no Brasil, detentoras de grande quantidade de dinheiro, “da riqueza social e da capacidade de compra e de poupança de todos nós para proveito dos oligopólios e atravessadores financeiros”? Ou seria ele um integrante da classe média, classe que Souza (2018, p. 16) coloca “diante do espelho” e relata que tem como função principal a “reprodução de privilégios, sejam eles positivos ou negativos”, já que têm a posse “a posse de conhecimento valorizado”? Ou nenhuma coisa nem outra? • Queria o personagem focado na “I 9” representar mais, nos termos de Greene (2018), os “pastores egoístas”, ou aqueles que preterem os outros e agem em benefício próprio, ou os “pastores morais”, que moderam seus ganhos a fim de contribuir para os outros indivíduos também tenham acesso aos mesmos benefícios?

I 10	<ul style="list-style-type: none"> • O que deseja uma criança preta, com vestido e penteado semelhantes ao da boneca loira que ela mesma carrega nas mãos? E se a boneca fosse preta? • As moradias precárias denunciariam marginalização de um grupo social? Qual? • Seria o povo retratado na “I 10” parte integrante da “ralé brasileira”, que Souza (2009, p. 25) define como a “classe social nunca percebida até então enquanto ‘classe’, ou seja, nunca percebida como possuindo uma gênese social e um destino comum, sempre foi (in)visível, entre nós, e percebida apenas como ‘conjuntos de indivíduos’, carentes ou perigosos? • Uma mulher preta, em uma casa precária, amamentando uma criança, indicaria o quê? Seria a criança recém-nascida uma demonstração de esperança? Esperança de quê? • Queria ela denunciar a condição de “mulata, doméstica e mãe preta”, apregoadas por Lélia Gonzalez (1980, p. 224), sobre o duplo papel da mulher negra no cotidiano brasileiro? • Que oportunidades futuras teria a criança no colo da mulher preta?
I 11	<ul style="list-style-type: none"> • O que deseja um cantor que, na condição de condutor da palavra, não fala, nem canta, mas silencia? • O que deseja Emicida com as onze cenas da obra <i>Silêncio</i>? • O que queriam as imagens que “nos olham” fixamente nas cenas que vão da “I 2” até a “I 10”? • Sendo a imagem “o outro”, como diz Mitchell (2015), que desejos teriam “os outros”? • Spivak (1988, apud MITCHELL, 2015, p. 166) diz que para a pergunta: “pode o subalterno falar?” a resposta é “não”. • Quem, nas cenas de “Silêncio”, é mais provável de ser subalterno? E menos provável? • O que quer um subalterno? E o que não quer?

Quadro 1 – Sumarização das Possibilidades Reflexivas em *Silêncio*

Fonte: Elaboração própria

Ratificando a ideia da imagem plena de autonomia, cuja leitura deve ocorrer de modo emancipado e reconhecendo, inclusive, que “as imagens exigem que a elas se dedique tempo” (ALLOA, 2015, p. 8), entendo que quaisquer insinuações acerca da intencionalidade das imagens resvalam, em maior ou menor grau, no próprio repertório (de conhecimento, de contexto socioeconômico, político e cultural etc.) de quem as manifesta, como bem lembra Menezes (1996). Nesse contexto, recorro aos ensinamentos de Xavier (2008, p. 83) sobre a conexão entre a verdade das imagens cinematográficas – a quem os diretores, modestamente, têm a obrigação de considerar como forma de acesso ao mundo –, e o manejo da cinematografia, cujo uso deve tencionar uma melhor adequação a essa realidade, ou seja, “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’”. Isso não é meramente uma faculdade do cinema, como também é primordial para sua natureza, tanto que até mesmo integra a “missão” dessa arte na direção da fidelidade a seu aspecto “ontológico”. Foi por esse motivo que, em relação aos desejos das imagens, nos termos de Mitchell (2015), elegi os questionamentos e as reflexões como um modelo mais complexo de significação do recurso imagético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens nas mídias visuais sempre carregam um propósito – seja entreter, impactar, representar, mostrar um momento, problematizar, refletir ou até mesmo não querer “nada”, como ressalta Mitchell (2015, p. 187). E quando ocorre de um *videoclipe* dispensar o recurso verbal para mostrar apenas imagens, a função desse recurso imagético fica ainda mais evidente.

Observei que nas onze cenas da obra, com exceção das duas em que o cantor Emicida aparece para se apresentar e se despedir do *show*, há representação imagética passível de correlação com os diversos segmentos da sociedade. Nelas, a maioria é apresentada por personagens da cor preta. Três cenas conotam manifestações religiosas: uma com o Cristianismo, outra sobre religião de matriz Africana e outra com o Judaísmo. Uma cena retrata a população indígena, enquanto outras duas se ocupam a mostrar pessoas comuns em ambientes de entretenimento. Duas cenas retratam a ideia de trabalho e trabalhador nas suas mais variadas formas e hierarquias, enquanto outra mostra pessoas em condições de moradia precária e/ou com filhos para cuidar.

A presença de personagens que demonstram os modos de vida do cotidiano de pessoas menos abastadas economicamente converge com a ideia aristotélica de que a “arte imita a vida”, chamando a atenção para as situações que cada pessoa, comunidade, sociedade, etnia, enfrenta em suas trajetórias de vida, inclusive no que diz respeito à invisibilidade social a qual as minorias são submetidas. Por outro lado, cenas como a que uma criança negra que carrega uma boneca loira, ambas com penteados e vestidos semelhantes, remetem à máxima proposta por Oscar Wilde de que “a vida imita arte”, já que há uma tendência de que classes elitizadas – normalmente branca, com trabalho mais bem remunerado, e donos/responsáveis pelas grandes empresas, entre elas as fabricantes de produtos como a boneca loira – sejam imitadas pelas classes mais baixas da pirâmide social.

Afora as questões que permeiam todas as artes, e considerando-se a intencionalidade das imagens, mais ainda, quando se trata de uma obra que faz um convite à reflexão, acredito que tais apelos se estendem para além dos benefícios do silêncio, como forma de ponderar sobre as questões sociais, notadamente aquelas que se dão por consequência de uma comunicação irrefletida ou até mesmo inexistente. Ao privilegiar o silêncio e incitar à reflexão, “Silêncio” solicita atenção para a revisão de práticas sociais que tendem a minar os diálogos entre os povos.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANTUNES, Pedro. Com clipe de 'Silêncio', Emicida convida à reflexão sem uma palavra sequer; assista: rapper lança o clipe de faixa silenciosa que abre o disco AmarElo. **Rolling Stone**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/com-clipe-de-silencio-emicida-convida-reflexao-sem-uma-palavra-sequer-assista/>, acesso: 20 abr. 2021.

COSTA, Natália Pinto. **Do Movimento ao Elo de AmarElo**. Diversidade Cultural e Democracia, v. 91, n. 05.2020. Outubro-Novembro/2020.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

EMICIDA lança novo álbum 'AmarElo' com grandes participações. **Correio Brasiliense**. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/10/31/interna_diversao_arte,802581/emicida-amarelo.shtml, acesso: 19 abr. 2021.

EMICIDA. **AmarElo**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/emicida/amarelo-part-majur-e-pablo-vittar.html>, acesso: 19 abr. 2021.

EMICIDA. **Principia**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/emicida/principia-part-pastor-henrique-vieira-fabiana-cozza-pastoras-do-rosario.html>, acesso: 19 abr. 2021.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FERREIRA, Mauro. **Emicida reúne Fernanda Montenegro, Marcos Valle e Zeca Pagodinho no álbum 'AmarElo'**. Portal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/10/17/emicida-reune-fernanda-montenegro-marcos-valle-e-zeca-pagodinho-no-album-amarelo.ghtml>, acesso: 19 abr. 2021.

GREENE, Joshua. **Tribos Morais**: a tragédia da moralidade do senso comum. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2012.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**, São Paulo, v. 8, n. 2, pág. 83-104, dezembro de 1996. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701996000200083&lng=en&nrm=iso, acesso: 27 nov. 2020.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Tradução de Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OLIVEIRA, Rodrigo Campos de. **Olhar em primeira pessoa**: uso contemporâneo da câmera subjetiva no cinema de ficção. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Palo: Senac, 2003.

PITTA, Alexandre Carvalho. **O rap do fim do mundo**: modernidade tardia brasileira e insurgência nas canções de Criolo e Emicida. 2019. 237 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29377>, acesso em: 19 abr.2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SAKAMOTO, Leonardo. O trabalho escravo contemporâneo. In: SAKAMOTO, Leonardo (org.). **Escravidão Contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SILÊNCIO. Emicida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03gxUwFXuhc>, acesso: 25 jan. 2020.

SILVA, Cláudia Yaísa Gonçalves da; MOTTA, Ivonise Fernandes da. Nas batidas do rap: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil. **Ágora (Rio de Janeiro)**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 24-34, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982020000200024&lng=en&nrm=iso, acesso: 19 abr. 2021.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso**: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Jessé [et al.]. **A Ralé Brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TEPERMAN, Ricardo Indig. O rap radical e a “nova classe média”. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 26, n. 1, pág. 37-42, abril de 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000100037&lng=en&nrm=iso, acesso: 19 abr. 2021.

VAN SIJLL, Jeniffer. **Narrativa Cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.