

DIMENSÕES

Revista de História da Ufes

“Où est le problème? Où est la frontière?” Contestações anticoloniais e anti-imperialistas em videoclipes das periferias do capitalismo

“Où est le problème? Où est la frontière?” Anticolonial and anti-imperialist contestations in music videos from capitalism’s peripheries

Beatriz Greenhalgh de Melo Braun¹

Edmilson Alves Maia Júnior²

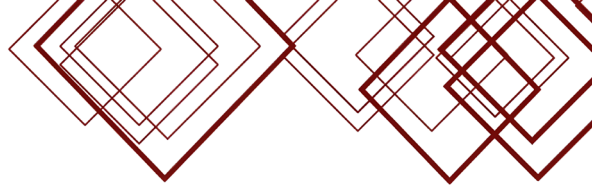
Resumo: Este artigo discute possibilidades para expressões anticoloniais em videoclipes de música, centralizando discussões de raça, classe e gênero numa perspectiva global e transdisciplinar, apontando para dissidências narrativas e seus usos. As artistas escolhidas para a investigação são a cantora M.I.A. (Sri Lanka/Reino Unido) e Ana Tijoux (Chile), cujas obras refletem a temporalidade e espacialidade do século XXI, marcadas pela cultura digital e circulação cultural em redes. A análise prioriza a compreensão de elementos artísticos e comunicativos nos videoclipes, articulando-os a uma abordagem histórica anticolonial. Essa perspectiva confronta questões não resolvidas do presente, entendendo o colonialismo como estrutura viva que sustenta o capitalismo. O referencial teórico inclui as ideias de Aimé Césaire, Beatriz Nascimento, bell hooks, Frantz Fanon, Thiago Soares e Sandro Mezzadra.

Palavras-chave: Videoclipes; Anticolonialismo; Fronteiras

Abstract: This article explores anticolonial expressions in music videos, centering dis-

¹ Mestra em Mestrado Profissional em Ensino de História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em História do Brasil pela Universidade Vale do Acaraú (UVA) - Instituto Dom José (IDJ) (2021.1). Graduada em História Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará (2021.1). Graduada em História Bacharelado pela Universidade Federal do Ceará (2019.1). Tem experiência na área de História do Brasil, com ênfase em História Contemporânea, História Social da Música e do Audiovisual no Brasil, Relações étnico-raciais e Ensino de História. Atualmente é professora de História em uma instituição privada de Fortaleza. Desde agosto de 2024, participa do Grupo de Estudos Ecos - Mundo, vinculado ao Laboratório de Estudos da Conflitualidade e Violência (COVIO) e ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE). ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-9505-5395>. E-mail: beatrizbraun0@gmail.com.

² Professor doutor pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Parte do Corpo Docente do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Federal do Ceará desde 2020. Professor do programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Ceará situado na Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC) na cidade de Quixadá. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8568-6448>. E-mail: edmilson.junior@uece.br.



cussions on race, class, and gender from a global and transdisciplinary perspective, highlighting narrative dissidence and its uses. The artists examined—M.I.A. (Sri Lanka/United Kingdom) and Ana Tijoux (Chile)—produce works that reflect 21st-century temporality and spatiality, shaped by digital culture and online cultural circulation. The analysis focuses on the artistic and communicative elements of their videos, framing them within an anticolonial historical approach. This perspective confronts unresolved contemporary issues, treating colonialism as a living structure that sustains present-day capitalism. The theoretical framework draws on ideas from Aimé Césaire, Beatriz Nascimento, bell hooks, Frantz Fanon, Thiago Soares, and Sandro Mezzadra.

Keywords: Music videos; Anticolonialism; Borders

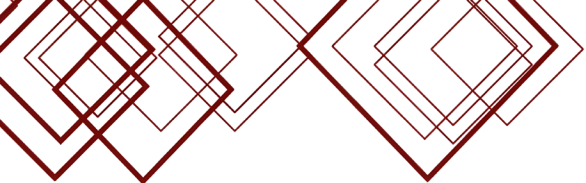
Introdução

O mundo que se torna conectado a partir da Modernidade, chegando à denominação de *globalizado* no século XX, é, contraditoriamente, um mundo de fronteiras (MBEMBE, 2018). A mesma globalização da integração entre territórios distantes a partir da economia, dos meios de transporte e da comunicação também significa a atualização de violências de exploração, de segregação, do afloramento de tensões internas e externas e de questões do passado não resolvidas no presente.

47

No século XXI, fronteiras territoriais são reafirmadas e controladas em um conjuntura político-econômica de ascensão de governos e fortalecimento de movimentos de ultradireita em diversas partes do globo, em meio a uma circulação massiva de discursos de ódio e desinformação a partir das redes sociais. Colonialismo e o imperialismo convivem com a atual fase do capitalismo na qual nos encontramos, e falar em realidades pós-coloniais não significa constatar a superação do colonialismo e de seus rastros (JESUS, 2013).

Porto Rico, Martinica, Havaí, terras dos povos originários nas Américas e a Palestina são exemplos de territórios não reconhecidos em suas independências político-econômicas. Neste momento, destacamos, está em curso uma tentativa de aniquilação do povo palestino em



seu próprio território ancestral, sem represálias reais da chamada comunidade internacional ao atual Estado colonizador israelense, hegemônico pelo sionismo. Esse massacre vem sendo gravado, compartilhado e transmitido ao vivo em redes sociais e batalhas simbólicas que buscam legitimar a ação genocida colonizadora sionista (SANBAR, 2024).

48

Igualmente, temos questões migratórias em curso que são consequências diretas do colonialismo que, no século XIX e XX, retalhou o continente africano e saqueou a Ásia, após ter feito o mesmo com a América nos séculos anteriores. Daí ressaltarmos que os movimentos anticoloniais do século XX redesenharam o mapa do mundo e a imaginação política de povos que haviam sido oprimidos e explorados por países e povos do Ocidente (PRASHAD, 2022). Esses novos países em África e Ásia, com o passar das décadas da metade do século passado em diante, tiveram que lidar com problemas como guerras civis, crise de abastecimento, dívidas externas, asfixia econômica, fundamentalismo religioso, entre outros, bem como enfrentaram o desafio de (re)construir identidades e narrativas históricas, reconfigurar imaginários sociais e lidar com as disputas internas e externas sobre seus projetos nacionais (PRASHAD, 2022).

No âmbito dessas problemáticas, este artigo pretende analisar a arte enquanto fazer político e como parte de uma abordagem educativa, que mobiliza sensibilidades através de linguagens poéticas, em diálogo com um público que dela se apropria a partir de suas próprias vivências, inserido em suas próprias sociedades. A arte aqui selecionada e investigada é a música e sua possibilidade audiovisual em videoclipes que narram e representam temas como fronteiras, imigração e diásporas, em discursos contra-hegemônicos, anti-imperialistas e anticoloniais, a partir de artistas que se posicionam politicamente e trazem seus lugares e identidades de maneira centralizada em suas poéticas.



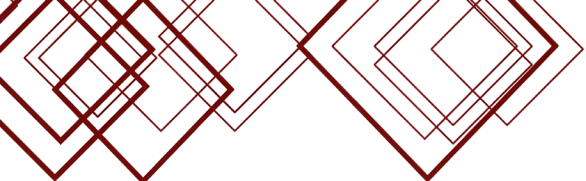
Entende-se que o século XXI intensifica a circulação da produção artístico-musical a partir das redes sociais digitais. Nesse panorama, áudio-imagens, como são os videoclipes de música, fazem parte do nosso cotidiano e se espriam em possibilidades a partir da sua circulação massiva em plataformas como o *Youtube*, *Instagram* e *Tik Tok*, entre outras.

Estamos imersas/os, globalmente e de maneira desigual, em uma cultura do audiovisual, esta que faz parte do atual estágio do sistema capitalista do qual nós, os autores, encontramos-nos em sua periferia. Nossas percepções, nossos olhares, sentidos e sentimentos estão voltados para telas, que se multiplicam para todos os lados desde o século passado, em tecnologias e dispositivos que se sobrepõem. Televisores, painéis de LED com propagandas, *smartphones*, *tablets*, *notebooks*, óculos de realidade virtual coexistem. A intimidade com o áudio-ver, conceito de Michel Chion (SOARES, 2009 *apud* DIAS, 2021), que diz respeito à integração dos sentidos para a compreensão de uma produção audiovisual, não só é possibilidade, mas se estabelece como regra. Somos imersas e compelidas ao audiovisual.

49

Desse modo, é fundamental discutir como as fronteiras do mundo contemporâneo são representadas e discutidas pelas artistas analisadas, e como as próprias fronteiras da circulação da arte se alargam através das possibilidades das redes, além das próprias interlocuções com outras/os artistas do provenientes Sul global, ressaltando uma solidariedade Sul-Sul em suas canções.

É traçado, por fim, um caminho para o entendimento da indústria cultural relacionando linguagem, representações e poder. Para isso, são postas em diálogo as ideias de Walter Benjamin em leitura de Jesús Martín-Barbero (1997), aliadas às de bell hooks (2019), acerca da his-



tória da recepção na cultura de massas. Com essas leituras, percebemos o papel ativo daquelas/es que consomem as produções culturais (ver é também produzir imagens), a relação dessas produções enquanto experiências das coletividades, e de que maneira as transformações sociais também são expressas em mudanças das sensibilidades no ver-ler-ouvir, como coloca Martín-Barbero (1997).

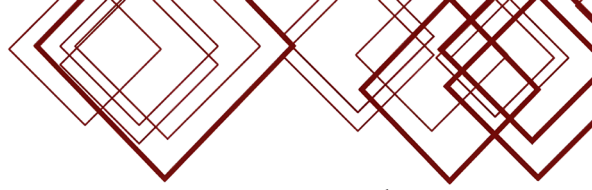
Fronteiras e migrações a partir da Modernidade: violências e recusas

50

Se considerarmos que fronteiras são essas linhas separativas de poder e território, quem tentou defini-las são aqueles que semearam a Modernidade e colheram seus frutos, deixando as e os demais às margens. Os Estados-Nação, os tratados como Tordesilhas. A Conferência de Berlim e o esquadrinhamento do continente africano, a criação do Estado israelense com a expropriação do território e o genocídio em curso do povo palestino. Nesse compasso de construção de Mundo, com suas mudanças e permanências, as imigrações, como também as recusas em sair de determinados territórios, tornam-se fenômeno central em nosso tempo.

Como traz Édouard Glissant (2021), houve um deslocamento entre mundos na Modernidade que ocorreu de maneira diversa: os povos europeus ao colonizar, por exemplo, agiram em movimento por ele chamado de flecha, com ideias lineares de conquista de outros povos e territórios. Levaram seus pertences, objetos materiais e simbólicos, sua religião e seu Estado.

Diversos povos africanos, ao contrário, deslocaram-se neste contexto moderno de maneira forçada. A escravidão moderna lhes aconteceu enquanto quebra de mundos que, mesmo com o enorme despontar de violências, conseguiram se comunicar graças às agências de pessoas e



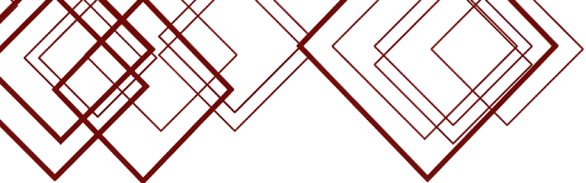
grupos, em recombinações diaspóricas. Pessoas essas, que não levaram pertences e tiveram famílias e comunidades separadas. Porém, levaram as línguas com suas formas de ver o mundo, em uma miscelânea de idiomas de pessoas tratadas como coisa, como *commodity*, para usar termo de Fred Moten e Stefano Harney (2024), por outras pessoas.

Os povos originários do continente americano que permanecem em seus territórios, os viram e veem ainda hoje sendo expropriados, assim como suas existências também são violentadas em um processo não findo. Eles viram o fim do mundo tal qual o conheciam, como aponta Krenak (2019). Eis os grandes dramas e as máculas nos palcos do mundo moderno, os quais precisamos encarar quando pensamos em fronteiras no globo.

Aqui, o desafio está em tentar entender o conceito de *fronteira* a partir de videoclipes com poéticas anticoloniais que elaborem sobre o anticolonialismo no mundo hoje, em um passado que não se encerra. De um lado ou de outro das bordas do globo, escutamos, assistimos artistas em confluência de pensamento, percebendo a linguagem da música e do audiovisual enquanto território propício para entendimentos acerca do tema aqui abordado.

Segundo Prashad (2022, p. 32), em diálogo com Aimé Césaire, após a experiência do nazismo na Alemanha, nos anos 30 e 40 do século XX, e dos campos de concentração, a Europa tentou culpar Hitler - e os altos membros da SS, a polícia de Estado - enquanto indivíduos que cometeram crimes, e o nazismo enquanto partido ou ideologia distorcida, categorizado enquanto experiência única de horror na Europa contemporânea. Césaire (2020, p. 18) já havia afirmado, entretanto, que o que o humanista ocidental do século XX não perdoa no nazismo não é:

[...] a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, é de haver aplicado à Europa os procedimentos colo-



nialistas que atingiam até então apenas os árabes da Argélia, os *coolies* da Índia e os negros da África.

“Veneno inculcado nas veias da Europa” (CÉSAIRE, 2020, p. 17), temos a ideologia colonial que, antes do tempo de Hitler, já circulava em mente e ação, que desembocou nas atrocidades coloniais, na desumanização de povos através da construção da ideia de raça, na expropriação do trabalho e da terra de povos. Suas violências causaram inúmeros danos materiais e simbólicos à vida de povos e territórios, afetando a forma como (ex) colonizadores e (ex) colonizados vêem a si e aos Outros (CÉSAIRE, 2020). Essa dinâmica opera em múltiplas temporalidades, posto que o colonialismo se volta ao passado do povo oprimido para distorcê-lo, desfigurá-lo (FANON, 2022).

52

A partir da ideia de Direitos Humanos, promulgada em declaração pela Organização das Nações Unidas em 1948, temos uma resposta às duas grandes guerras mundiais, onde se promove um caráter universal para os ditos seres humanos, em diálogo com o que é posto nas ideias da Revolução Francesa. Entretanto, seguimos em um mundo regido pelo capitalismo racial no qual os Direitos Humanos não funcionam para todas as pessoas, pois não foram feitos pensando em todas elas (SILVA, 2024). Com isso, no pensamento que se inaugura na Modernidade e depois se reforça com o Iluminismo europeu, existem aquelas/es que não se encaixam na categoria de Sujeitos (universais, transparentes) (SILVA, 2024).

Se Frantz Fanon (1961 *apud* MEZZADRA, 2020) fala da descoberta da igualdade como motor das revoltas anticoloniais, Sandro Mezzadra (2020) defende que essa mesma descoberta aparece em ambivalências nos movimentos migratórios. Já segundo Tavia Nyong'o em



suas Onze Teses sobre Civilidade³ (2018, paginação livre), a pretensa civilidade - ocidental, fundada nas bases dos Direitos Humanos - não é cuidado, mas finge ser. É a “forma afetiva da violência”, sendo uma “luva de veludo ao redor de uma garra de ferro”.

Nessa lógica, a civilidade acusa de incivilizadas/os aquelas/os que respondem às violências cotidianas de viver em um mundo sob a égide do capitalismo. Essa civilidade busca fugitivos do sistema. Esses fugitivos, segundo Fred Moten e Stefano Harney e Denise Ferreira da Silva (2024), fogem no sentido de recusa. Procuram as *quebras*, que podem estar entre fronteiras, as quais riscam terra e carne. As fronteiras e quem as controla

“se arrastam em direção ao movimento das coisas, batem em contêineres, chutam albergues, perturbam acampamentos, gritam para os fugitivos, buscando o tempo todo canalizar esse movimento das coisas [...]” (MOTEN & HARNEY, 2024, p. 105).

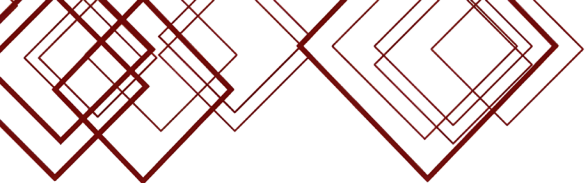
53

Assim, as migrações contemporâneas acontecem também enquanto recusa. Recusa a permanecer em países que foram vilipendiados pelo colonialismo e de buscar o que também lhes pertence no sentido de produção de riqueza. Por outro lado, ficar em seu próprio território é também escolha-recusa de ter que deixar os seus e seu lugar, ainda que em meio a tudo que envolve viver na periferia do mundo.

Com os videoclipes aqui trabalhados, vemos, escutamos e interagimos com pessoas que estão representando o ficar, o ir, o transitar, o transformar lugares a partir de múltiplas recusas ao sistema capitalista racial.

Videoclipes nas bordas coloniais do mundo capitalista

3 Texto ainda não traduzido oficialmente. Disponível no blog: <https://socialtextjournal.org/eleven-theses-on-civility/>. Acesso em: 9 de fev de 2025.



Produções artísticas trazem consigo discursos, estéticas, sentimentos e elaboração de pensamentos de sujeitos e da sociedade e dos grupos aos quais pertencem. Entretanto, como coloca Davis (2017), a estética burguesa procura circunscrever a arte no transcendental e no individual: é feita a partir das virtudes da/do artista. A coletividade nessa leitura, portanto, deixa de ser considerada.

Nesta abordagem, há um esforço de entender a arte musical e audiovisual, contrariamente à lógica burguesa, enquanto trajetória que considera as experiências coletiva dos sujeitos que a produzem, inseridas em um ecossistema sonoro que inclui referências de mundo e linguagem de todas/os aquelas/es que, direta ou indiretamente, compõem a produção, edição e circulação dessas obras que são, também, em nosso sistema, produtos.

54 Combinação de sensibilidade e linguagens, Vygotsky (1998, p. 315) entende a arte enquanto “técnica social do sentimento”, o que pode nos ajudar a compreender contextos históricos nos quais determinadas obras são elaboradas, e assim travar diálogos com outros tempos e espaços, sem deixar de lado a dimensão do sentir, nem de quem produz nem de quem consome.

Nesse sentido, a música e a arte de maneira mais ampla resultam dos diálogos entre as subjetividades das/os artistas, os contextos dos grupos nos quais se inserem e as múltiplas experiências de ser relacionadas às suas próprias épocas e territórios onde se originam. Elas são, portanto, atravessadas tanto pela ideologia dominante, por aceitação e por subversão, quanto pelas culturas populares, que são dinâmicas e estão em constante negociação e transformação (CANCLINI, 1995 *apud* BRAUN, 2024, p. 66).

De acordo com Stuart Hall (2016), as produções culturais estão



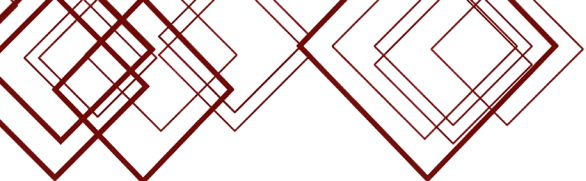
sujeitas a usos diversos, sendo veículos para expressão e afirmação ou negação de narrativas e identidades. Essas são constantemente disputadas e negociadas com outras existentes. Desta maneira, através da música, pessoas se expressam, protestam, confirmam valores, socializam, constroem e fortalecem laços, em um fazer político do cotidiano.

A música é fonte histórica, portanto, que traz especificidades em relação à sua linguagem e à ordem do sensível, essa que envolve a fruição e a capacidade de mobilizar sentimentos, podendo gerar pensamentos - nos quais se incluem aqueles da ordem da imaginação -, sensações e inquietações.

Aqui, versamos com a ideia de que o videoclipe é arte audiovisual e comunicação midiática e publicitária das próprias artistas e, surgido no século XX, insere-se na lógica da cultura de massas e da indústria cultural. Para isso, partimos da perspectiva adotada por Thiago Soares (2013), de que o videoclipe é uma produção que se fundamenta em sua relação com a música e a indústria fonográfica. Faz-se fundamental, pois, entender o contexto histórico de seu surgimento, com quem e com o quê os clipes escolhidos para análise neste trabalho dialogam e quais as tensões, concessões e conflitos que lhes são próprios.

Somos de uma geração, os autores, entendendo-a como experiência não homogênea no tempo e espaço, que conviveu fortemente com os videoclipes de música desde a infância. Primeiro, em programas de televisão, seja em canais por assinatura, seja em canais abertos, como a emissora que passa a ter sua matriz em Fortaleza nos anos 2000, TV União⁴. A MTV, maior canal televisivo relacionado à cultura dos vi-

⁴ Fonte para a informação pode ser encontrada no site de notícias do Senado Brasileiro. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2010/08/10/tv-uniao-e-a-unica-do-ceara-presente-em-outros-estados-diz-adelmir=-santana#:~:text=Fundada%20em%201988%20em%20Rio,um%20espa%C3%A7o%20democr%C3%A1tico%20no%20setor.> Acesso em 14 de fev de 2025.



deoclipes de maneira global, passou poucos anos sendo transmitida de maneira aberta no nosso estado, Ceará.

Em memórias compartilhadas, recordamo-nos de assistir na televisão aos clipes, quase todos de origem estrangeira, principalmente estadunidense. Posteriormente, já em frente a computadores de mesa, usando fones de ouvido, começamos a acessar videoclipes veiculados na internet, através do *Youtube*. Hoje, podemos assistí-los através de *smartphones*.

56 Um videoclipe, segundo Soares (2013, p. 76), é a “escrita imagética sobre a canção, conforme um conjunto de regras que permite a sua codificação e constituição”. Citamos, assim, *Thriller* (1982), o disco e, sobretudo, a canção de Michael Jackson, fortemente atrelada ao peso das imagens de seu clipe. São fortes marcas visuais desta produção o cenário, o figurino, a maquiagem e a coreografia (performance), mesmo para pessoas que, à ocasião do lançamento dessa produção audiovisual, ainda não eram nascidas. Tornou-se parte da chamada “cultura pop” ocidental.

Também lembramos de *Toxic* (2003), de Britney Spears, e da já clássica cena da cantora vestida de aeromoça, de trajes azuis, e utilizando o interfone do avião enquanto cantava. Assim como lembramos da coreografia de *Single Ladies* (2008), de Beyoncé, já na era Youtube. Todas essas são marcas visuais da indústria fonográfica do final do século XX e primeiros anos do século XXI.

Estudamos, portanto, que um videoclipe é um vídeo musical que depende de tecnologias de captação, edição e difusão, produzidas por sujeitos e sociedades em relações de poder. Pensando em uma trajetória do vídeo musical, dos musicais da Broadway, passamos aos filmes promocionais de canções e artistas. Depois, aos vídeos experimentais e/ou



caseiros, até chegarmos ao videoclipe gravado e televisionado e, por fim (até agora), ao clipe que circula em plataformas digitais.

No Norte global, é considerado um marco desta linguagem o clipe da canção “Bohemian Rhapsody”, de Queen (1975), gravado pela Warner e enviado pela gravadora da banda, EMI, para ser exibido no programa britânico da BBC “*Top of The Pops*”, em vez de ser apresentada ao vivo (SOARES, 2013, p. 59).

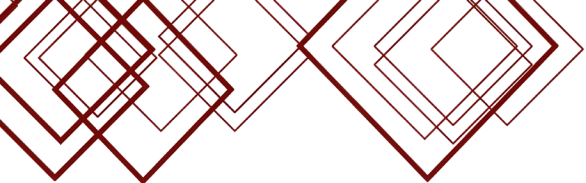
Em 1981, surge a Music Television (MTV) nos Estados Unidos, canal de televisão a cabo com programação exclusivamente musical. Esse canal se expandiu para outros lugares do mundo, incluindo o Brasil, onde chega em 1990⁵ (SOARES, 2013). A MTV, assim:

nasceu de braços dados com o mercado: fruto da expansão da TV a cabo nos Estados Unidos, da associação direta de corporações do mercado financeiro (American Express) e do mundo do entretenimento (Warner e suas variações), a emissora serviu, sobretudo, como terreno para o lançamento de produtos das indústrias fonográfica e cinematográfica. Estando atrelada ao mercado, no entanto, a MTV usou como principal estratégia discursiva a filiação a matrizes estéticas de uma suposta vanguarda do vídeo. (SOARES, 2013, p. 62)

57

Dessa maneira, ao passo que estava inteiramente imerso na lógica mercadológica, o canal buscava inovações estéticas e sonoras, tendo, ainda, a preocupação de possuir uma linguagem jovem e de vanguarda (SOARES, 2013). A partir desse, com suas filiais, e de outros canais e programas voltados à exibição de videoclipes ao redor do mundo, o clipe vai se consolidando enquanto gênero televisivo, fortemente relacionado às juventudes e às culturas urbanas, ao Rock, ao que conven-

⁵ Cabe ressaltar que no Brasil, antes do surgimento da MTV nos Estados Unidos, videoclipes já eram veiculados no programa Fantástico, da Rede Globo, desde a primeira metade dos anos 70.



cionou se chamar de Pop e, posteriormente, à cultura do Hip Hop.

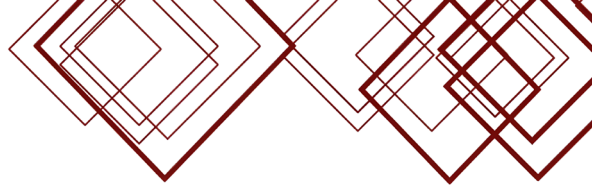
Havia uma preocupação dicotômica na MTV de que, ainda que o canal veiculasse videoclipes de outros países, deveria haver uma *universalidade* na linguagem que estava sendo trazida, ao passo que, ocasionalmente se exibia clipes que fugissem a esse padrão quando lhe era economicamente conveniente e atrativo (SOARES, 2013).

É importante realçar que o processo de surgimento das indústrias do entretenimento no século XX é atrelado ao desenvolvimento de tecnologias de captação, produção e circulação provenientes da revolução tecnocientífica que se intensifica a partir do século XIX no Norte global, onde estão povos e territórios que primeiro foram detentores dos meios de produção próprios das indústrias culturais.

58

Tal dinâmica integra o desigual processo de industrialização mundial, na qual há concentração de tecnologias em poucos territórios - que se desenvolvem justamente a partir da exploração de outros territórios, em uma lógica imperialista que se transforma, mas segue viva na contemporaneidade. É desse modo, segundo Milton Santos (2003), que a periferia do sistema capitalista acaba se tornando ainda mais periférica, seja por não dispor totalmente dos novos meios de produção, seja porque escapa a possibilidade de controle.

Entretanto, ainda que em meio às desigualdades do sistema capitalista, os países de sua periferia foram se apropriando dessas tecnologias e utilizando-as de acordo com seus próprios objetivos, ainda que em meio a dinâmicas assimétricas de representação e poder (HALL, 2016). Assim, na periferia global, fomos produzindo música e videoclipes. Dentro desses países, grupos marginalizados, tendo em vista as lógicas operantes da branquitude e do patriarcado, vêm buscando brechas e criando mecanismos para colocarem o que é seu no mundo, com



suas estéticas, discursos e referências, abrindo espaço, também, para o coletivo e o radical, usando a linguagem audiovisual para transformá-la em arma de insurgência.

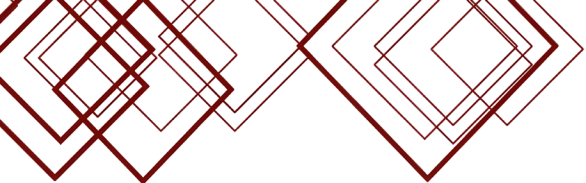
Entendemos que a internet não é democrática, sendo, em grande medida, um território tecido, vigiado e mobilizado por grandes empresas digitais monopolistas que concentram poder nas últimas décadas de forma progressiva. No entanto, compreendemos, também, que usos rebeldes e inventivos da internet permitiram a maior circulação de produções que fugissem (recusa) às estéticas e discursos hegemônicos na música, pensando de maneira global. Essas produções circulam *online*, descentralizadas, e fazem parte da busca por uma outra internet, que possa romper com fronteiras digitais construídas por algoritmos, assim como traçar diálogos e caminhos artístico-epistemológicos entre povos do Sul global.

59

As duas canções a seguir, apropriadas e reinventadas como representações audiovisuais, reconfiguradas em uma nova linguagem, os videoclipes, foram escolhidas por ampliarem sentidos, engendrarem debates sobre fronteiras e muros e versarem sobre articulações estratégicas contra opressões seculares atualizadas no tempo presente.

***“Boat people (what’s up with that?)”*: M.I.A e o clipe de música “Borders” (2015)**

Em 2015, M.I.A, Mathangi “Maya” Arulpragasam, lançou o videoclipe “Borders” para a canção homônima de seu quinto disco, com letra e melodia de sua autoria, juntamente com Levi Lennox e Amish Patel. A cantora nasceu em Londres, mas passou a infância no Sri Lanka, filha de um militante do movimento separatista tâmil no Sri Lanka, *Liberation Tigers of Tamil Eelam*, no contexto de uma guerra civil que co-



meçou em 1983 e durou até 2009 (SCREAM & YELL, 2005). Aos 11 anos, retorna para Londres com mãe e irmãos na condição de refugiada.

O clipe, dirigido por M.I.A, começa com jovens homens não brancos em multidão, correndo em fileiras no deserto, e representa cenas de travessias de fronteiras em rotas de refugiados contemporâneos, seja o escalar de muros farpados, seja o atravessar desertos, seja o embarcar em pequenas navegações no oceano, repletas de corpos amontoados.

Figura 1 - Frame do clipe “Borders” (2016) - M.I.A

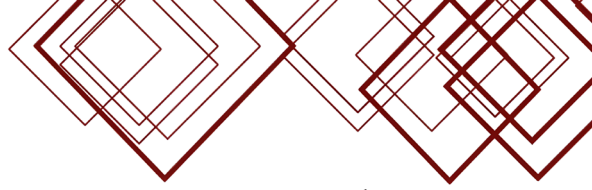


60

Fonte: canal oficial da cantora no *Youtube*. Acesso em: 12 fev 2025.

Pedro Paulo Cunha Bocayuva (2013, p. 47), em diálogo com Sandro Mezzadra, traz que: “O período atual do grande ajuste espacial e das grandes migrações é marcado pelo sofrimento pessoal e coletivo, pelas grandes perdas humanas que se dão ao longo dos percursos da mobilidade mais ou menos forçada.”

Em determinado momento, a cantora traja uma camisa de futebol que faz analogia ao time de futebol e empresa “Paris Saint-Germain”, cujo patrocinador é a companhia “Fly Emirates”, modificada para os dizeres “*Fly Pirates*” (VICE, 2016). Time-empresa esse, assim



como vários grandes times europeus, composto por uma grande quantidade de jogadores imigrantes ou descendentes daqueles que migraram.

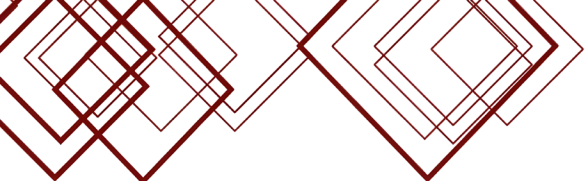
M.I.A, enquanto artista refugiada que cresce e estuda em Londres, traz uma representação artística de populações em movimento, em condições de sofrimento, mas que, ao mesmo tempo, vêm de um lugar de recusa às fronteiras, de ultrapassagens que são também um rompimento com “represas físicas, policiais, jurídicas e imagéticas” de territórios guardados em dispositivos de controle e violência (BOCAYUVA, 2013, p. 48).

Na imigração contemporânea, portanto, esses sujeitos *hackeiam* fronteiras, essas que são classificadas por Mezzadra (*apud* BOCAYUVA, 2013, p. 48) enquanto:

conjunto de lugares de exercício intensificado de tensões derivadas do poder de controle das soberanias em crise pressionadas pelo movimento necessário do chamado “trabalho da multi-
dão”, com seus efeitos produtivos.

61

É importante ressaltar que essa transposição de linhas-território ou ação nessa direção, ainda que ocorra a partir da agência das pessoas e grupos, situa-se em meio a crises em diversos lugares do mundo geradas pelo próprio capitalismo, com sequelas do colonialismo que ainda nos afetam. Ou seja, embora exista um panorama que inclui as agências de sujeitos imigrantes a partir da chegada em espaços que também lhes dizem respeito, como é o caso de imigrantes de territórios outrora colonizados por países europeus, a imigração contemporânea vem do difícil: não ter mais como permanecer nesse lugar. É tão insuportável e inviável permanecer, que me submeto a essas condições de não-gente da travessia, para chegar em um novo lugar onde haja esperança de, às vezes nem vida melhor, mas de, simplesmente, vida.



Em 1 minuto e 32 segundos do videoclipe, aparece, na praia, uma disposição de pessoas em posição que, juntas, formam um barco. Barco feito de gente. Gente que é barco. Segundo Soares (2013), o clipe é, também, performance. O que nos lembrou d'O Barco, performance de Grada Kilomba⁶, sobre o qual ela diz, em entrevista para a BoCA Bienal: “Acima de tudo, interessa-me contar histórias ou rever a forma como nós contamos histórias. Que histórias é que são contadas, onde são contadas, como são contadas e contadas por quem.” (BoCA, 2021).

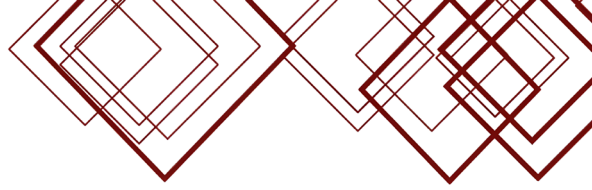
62

Em 2015, que histórias M.I.A representa em seu clipe? Como sua visão política sobre questões migratórias a partir da perspectiva refugiada aparece em imagem e som? Por que ele incomoda a equipe-empresa de futebol francesa a ponto de escreverem uma carta ameaçando-a de tomar medidas legais por conta da camisa “*Fly Pirates*”? Utilizar-se do rap, dentre outros gêneros pelos quais ela transita, para denúncia, da palavra em música, em que lugares pode chegar? Um videoclipe de mais de 30 milhões de visualizações, como é recebido pelas diversas pessoas que o assistem?

bell hooks (2019), citando fala da cineasta Pratibha Parmar (2012), apresenta a afirmação de que:

[...] as imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito.” (HOOKS, 2019, p. 33).

6 Segundo descrição no canal do Youtube da Bienal BoCA: “O Barco / The Boat” da artista Grada Kilomba é uma instalação composta por 140 blocos, que formam a silhueta do fundo de uma nau e desenharam minuciosamente o espaço criado para acomodar os corpos de milhões de africanos, escravizados pelos impérios europeus. Inaugurada na bienal BoCA, a instalação estende-se ao longo de 32 metros, junto ao Rio Tejo, na Praça do Carvão do MAAT.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D7vSm5DLgDs&t=16s> . Acesso em: 12 de fev de 2025.

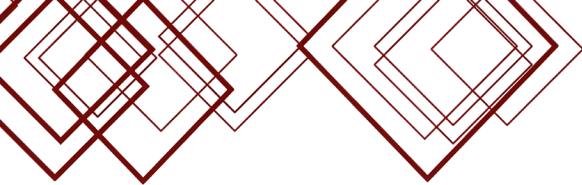


Assim, é artística e politicamente significativo que uma pessoa imigrante proveniente do fluxo Sul-Norte Global faça circular no seu canal no *Youtube* este videoclipe, visto por milhões de pessoas, que com ele podem interagir. Essa narrativa audiovisual representa uma poética que trabalha uma realidade difícil, sem cair, entretanto, simplesmente na estética da fetichização da violência, e é importante lembrar: se imagens podem trazer consigo representação e poder, é crucial que, contra a lógica da branquitude ocidental, circulem produções que a desafiem, que a refutem, ironizem, que lhe apresentem problemas com os quais ela deve lidar, questões as quais devem assumir e responsabilidades que são suas.

Também nos lembramos da barca de Glissant (2021, p. 26) que, ao falar da experiência da diáspora forçada africana para as Américas, diz:

[...] Essa barca é uma matriz, o abismo-matriz. Que gera o teu clamor. Que também gera toda unanimidade futura. Pois se você está sozinho nesse sofrimento, você compartilha o desconhecido com algumas pessoas que você ainda não conhece. Essa barca é tua matriz, um molde, que, no entanto, te expulsa. Grávida de tantos mortos quanto de vivos em suspenso.

Perto do final do clipe, anoitece. M.I.A e os migrantes estão nas grades farpadas de uma fronteira. Logo após, um novo dia parece despontar: homens no mar, com água na cintura e nos joelhos, parecem comemorar a chegada a seu destino. Vivendo dias, meses, em suspenso, sozinhos e juntos em seus próprios sofrimentos, essas pessoas, cantadas por Mathangi “Maya” Arulpragasam, chegam ao incerto, mas saem da suspensão de não saber se chegarão.



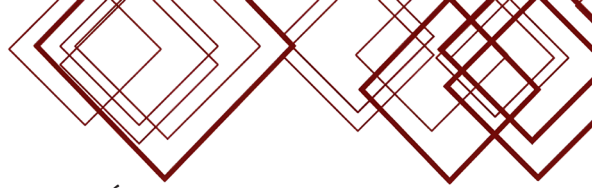
***“Todos los callados, todos los sometidos, todos los invisibles”*: Ana Tijoux e Shadia Mansour pela solidariedade entre povos do Sul global**

Em uma profusão de cores, roupas tradicionais andinas e palestinas, fitas, tecidos, com a Cordilheira dos Andes ao fundo, aparecem pessoas brincantes, em festa, enquanto, em primeiro plano, Ana ou Anita Tijoux, canta, em *Somos Sur* (2014): “*Tú nos dices que debemos sentarnos/pero las ideas solo pueden levantarnos*”. Esse plural de quem fala Tijoux vai sendo revelado ao longo da canção e do clipe, por ela e pela também rapper palestina Shadia Mansour.

64 Imagens com efeito de fotografia negativa, coloridas, transição rápida de cenas, troca de figurinos, pessoas, muitas pessoas. Tijoux cantando em meio a crianças. Esse ritmo frenético é uma possibilidade audiovisual do videoclipe, nascido em meio à aceleração das coisas humanas a partir do século XX e, ainda mais, do XXI.

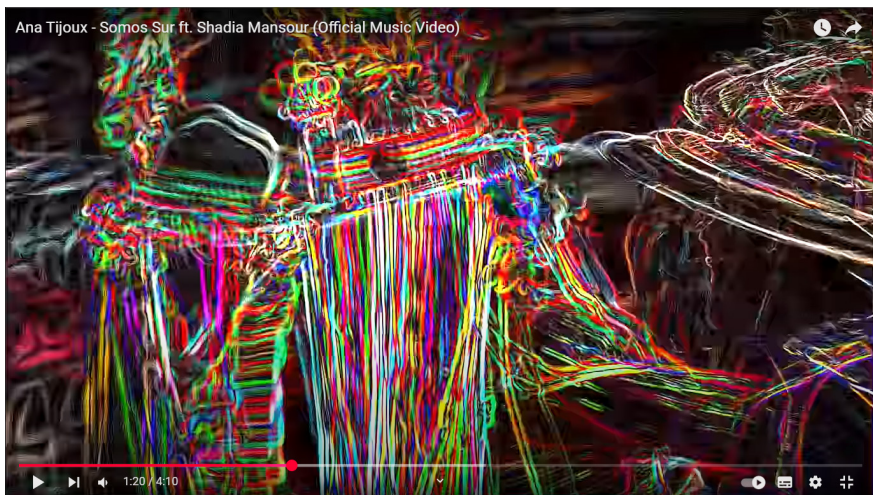
Canclini (2005 *apud* MOREIRA, 2020, p. 5) constata que “o videoclipe impõe uma forma de aceleração de imagens e representações através da articulação melódica.”, em um ritmo próprio do nosso tempo. Enquanto Soares (2004 *apud* MOREIRA, 2020), aponta para a etimologia da palavra “videoclipe” para entender que ela tem a ver com recortes, junções. Se hoje temos produções ainda mais aceleradas, recortadas, sobrepostas, com as quais temos contato diariamente - tendo em vista o *Instagram* e *Tik Tok*, para além do *Youtube* -, podemos entendê-las como parte de um processo que já havia sido iniciado com os vídeos e com outras produções audiovisuais, que ganha novos contornos, impactos e possibilidades (BRAUN, 2024).

No caso de Tijoux, a artista parece brincar com as possibilidades do videoclipe em cores, sons e texturas. Enquanto isso, segue cantando:



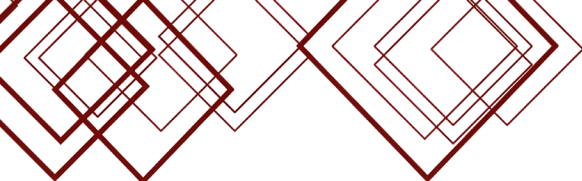
“*Todo es para todo, todos para nosotros es*”. É o *caos-mundo* de Glissant em imagem, melodia e letra. Caos-mundo esse, que se traduz como: “[...] o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea.” (GLISSANT, 2005, p. 97)

Figura 2 - Frame do videoclipe “Somos sur” (2014)



Fonte: canal no *Youtube* oficial de *Nacional Records*. Acesso em 12 de fev de 2025.

Todo es para nosotros. Essa ideia aparece ao longo do clipe e também em outras canções da rapper que nasceu na França porque seus pais foram exilados políticos no período da ditadura de Augusto Pinochet. Tijoux, ao retornar para o Chile aos 16 anos, começa a fazer parte da cena do rap chileno e, desde então, tem produzido músicas e videoclipes e feito shows, com parcerias de várias partes do globo (PANIKO, 2014).



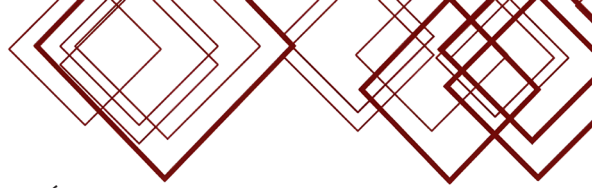
Após mencionar diversos países do Sul global, dos continentes americano e africano, sendo eles: Nigéria, Bolívia, Chile, Guatemala, Porto Rico, Tunísia, Argélia, Venezuela, Guatemala, Nicarágua, Moçambique, Costa Rica, Camarões, Congo, Somália, México, República Dominicana, Tanzânia, ela menciona o Oriente Médio com: “*Yo te quiero libre, Palestina*”.

A partir desse momento no clipe, Shadia Mansour começa a versar em árabe dizendo, em tradução livre para o português: “Aqui estou com os que sofrem, não com os que te venderam/Aqui estou com a resistência cultural/Desde o começo até a vitória sempre”.

66 Shadia Mansour, conhecida como “Primeira-dama do Hip Hop Árabe”, faz parte da diáspora palestina, sendo nascida e crescida em Londres, filha de pais palestinos cristãos da região de Haifa e Nazaré. Em breve biografia da cantora encontrada na página *She Thought It*, encontramos que a cantora ainda criança acompanhava os pais em manifestações pró-Palestina, nas quais as pessoas entoavam canções de protesto. Em 2003, ela começou a fazer rap como forma de falar (e denunciar) das experiências do povo palestino, começando a trabalhar com diversos artistas, a maioria pertencente à diáspora árabe (*SHE THOUGHT IT*, 2022).

Espanhol e árabe tecendo narrativas que se complementam. Solidariedade internacional em clipe que é gesto político e ultrapassagem de fronteiras. A festa e a dança enquanto política, em uma postura anti-colonial e anti-imperialista das artistas que, com palavras e performances combativas, próprias do rap, dizem o que também conta Tijoux em entrevista à Revista Rolling Stone (*THE CLINIC*, 2014):

“Esa fuerza que nos une y nos afirma como pueblos, cuyas demandas se cruzan y se reconocen bajo una visión altermundo. Los movimientos de resistencia global, tanto en Lati-



noamérica como en África o Medio Oriente, luchan contra los mismos tipos de violencia que se han repetido a lo largo de la historia, ya que se trata del mismo tipo de demandas. Pedimos una Palestina libre tanto como un Wallmapu independiente en Chile, sin control policial”.

A artista, portanto, traça paralelos entre as lutas históricas de povos contra as violências coloniais. É importante ressaltar que o que aconteceu em Wallmapu, território de grupos mapuche no Chile, no século XIX, tem semelhanças com o que ocorreu com o território Palestino ao longo dos séculos XX e XXI, com ocupação dos territórios por colonos, a conquista militar e os diversos usos de violência, mas também a resistência daqueles que permanecem em suas próprias terras (SEIXLACK, 2022).

No espaço de comentários do *Youtube* no canal onde está veiculado o videoclipe desta canção, chamado *Nacional Records*, aparece uma quantidade significativa de dizeres a respeito da questão do genocídio palestino, em diversos idiomas. Temos, então, comentários como:

67

@victorgonzalezadame

há 1 ano

Libertad, justicia y paz para Palestina.. un fuerte abrazo fraternal desde México

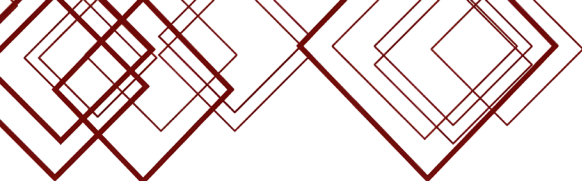
@Amir.Farooqps

há 1 ano

I'm palestinian-iranian, i just want to say, thank you so much 🙏😊

Fonte: Canal do Youtube Nacional Records, acesso em 12 de fev de 2025

Essa canção e videoclipe, portanto, atravessam fronteiras, tanto pelas próprias artistas de lugares distintos que performam e cantam en-

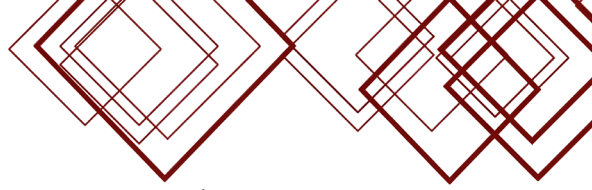


contrando denominadores comuns, quanto pelas pessoas que assistem ao clipe e podem interagir a partir dos comentários na plataforma do *Youtube*. As pessoas são incitadas, a partir das interpretações de Tijoux-Mansour. Assim, vemos a criação de uma rede de solidariedade artístico-social possível em meio a mecanismos autoritários e monopolistas de empresas digitais, o que aponta para a possibilidade de concebermos esses vídeos musicais como vetores audiovisuais que possam fomentar diálogos sobre as diversas diásporas em curso no mundo hoje, dialogando com ideia trabalhada por Beatriz Nascimento no texto “Culturas em Diálogo” ao pensar o vídeo também “como instrumento de solidariedade entre os povos” (NASCIMENTO, 2022, p. 87).

68

Enfatizamos, então, que a música e a imagem evocam sentimentos e suscitam pensamentos. São troca entre artistas e público. Ao escutar “Somos Sur” e assistir ao seu videoclipe, muita coisa pode ser mobilizada. Raiva, esperança, amor. E é partindo dessas inquietações que nos propusemos a escrever e debater este videoclipe, em diálogo com outras produções.

Ao longo dos últimos anos pesquisando sobre áudio-imagens, tentamos refletir sobre como a arte pode funcionar como catalisadora de envolvimento das pessoas com o mundo ao seu redor. Tais preocupações com os diálogos entre arte, política e educação nos levaram a criar, em 2023, uma disciplina eletiva de Ensino Médio em uma escola da educação básica de nossa cidade chamada “História do Tempo Presente: videoclipes e os países da periferia do capitalismo”, como parte do trabalho desenvolvido no Mestrado Profissional em Ensino de História (UFC). Nela, trabalhamos videoclipes de música enquanto fontes históricas e arte, mobilizando o estudo com clipes de artistas provenientes de diversos países do Sul Global que contestassem a lógica capitalista, o mundo colonial e pós colonial, que fossem antirracistas,



antisexistas, e que trouxessem diversas questões de nosso tempo a partir desses olhares.

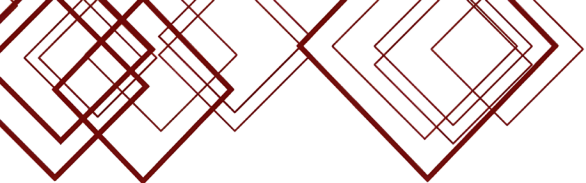
Ambos os clipes aqui apresentados foram trazidos nesta disciplina. As/os estudantes analisaram os vídeos musicais e pesquisaram sobre as artistas, buscando biografias e entrevistas e tentando relacionar os elementos dos clipes a elementos biográficos e questões históricas.

O processo resultou em um rico compartilhamento de leituras e saberes, permeado por inquietações, dúvidas, estranhamentos e aberturas a novas perspectivas. Afinal, não estamos habituados a nos enxergarmos mutuamente - nós, que partilhamos realidades atravessadas pela colonização -, em produções audiovisuais. Daí a importância de dirigirmos o olhar para nós mesmos e os demais que conosco compartilham a experiências de mundos colonizados - ou que tentaram colonizar - através de lentes que ofereçam representações contranarrativas.

69

Considerações finais

Como aponta Amílcar Cabral (1972), a arte é parte da realidade material de um povo. A escolha do videoclipe para esse estudo se justifica pelo seu potencial enquanto documento do tempo presente capaz de mobilizar sentimentos e sensibilidades, em um período histórico que se caracteriza pela centralidade da imagem em suas múltiplas formas. Buscamos, assim, analisar clipes musicais que pudessem representar formas de viver e de ser contestatórias a lógicas da ocidentalidade “civilizadora”, e que fossem produzidos por sujeitos provenientes de países e grupos sociais que buscam por reparações históricas em relação a séculos de exclusões. Essas reparações envolvem, também, a reivindicação por autorrepresentações (BRAUN, 2024).



M.I.A, Ana Tijoux e Shadia Mansour são artistas que trazem em suas produções as trocas que tiveram com outros lugares do mundo bem como releituras sobre seus próprios lugares e identidades, em uma profusão de ritmos, idiomas e referências, enfatizando alianças político-estéticas possíveis entre povos e territórios do Sul. Assim, ter contato com essas representações artísticas contribui para a construção de outras ideias, inclusive de futuro. Trazido por Nascimento (2022, p. 87), “o cinema, a TV e o vídeo podem mexer com o imaginário social, podem servir para reforçar imagens, assim como para mudanças [...]”

Aqui, é importante que apontemos que essas modificações nas combinações de desejo, das quais fala Nascimento, têm a ver com o *desaprender*, conceito trabalhado por Peterson e Midori (2021) e Azoulay (2024), como gesto de desobediência às imagens e áudio-imagens ainda dominantes que nos são impostas de diversas maneiras pela indústria cultural ocidental.

Desaprender. Verbo transitivo que, com alguns dicionaristas, entendemos, por exemplo, como deixar de saber o que já era sabido; esquecer aquilo que havia aprendido. É possível desaprender o aprendido? Como deixar para trás os saberes dominantes (hegemônicos e excludentes) que atravessaram nossas formações? (PETERSON; MIDORI, 2021, p. 84)

Esse desaprender não é fácil, e requer que assumamos nossas posições no mundo e nas sociedades desiguais nas quais vivemos, saindo do território do conhecido, que traz consigo estereótipos, ausências, silêncios e silenciamentos. Azoulay (2024) atenta para a importância de desaprender o imperialismo enquanto exercício constante de recusa às histórias contadas e capturadas a partir das lentes imperiais. Desaprendendo, podemos partir para a fabulação de outros mundos que passe também pela construção de outros olhares, outras escutas, outros diálo-



gos, novas fronteiras, a partir de uma imaginação radical.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, A. A. *História potencial: desaprender o imperialismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2024.

BOCAYUVA, P. A fronteira como método e como “lugar” de lutas segundo Sandro Mezzadra. *Lugar Comum*, n. 39, p. 45-67, 2012. Disponível em: <https://pergamum.casperlibero.edu.br/acervo/51152>; Acesso em: 22 de mai de 2025.

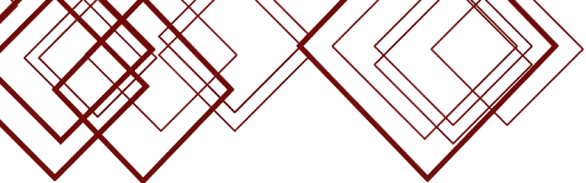
BRAUN, B. G. de M. “*Eu vou seguir cantarolando pra poder contra-atacar*”: *videoclipes do baianasystem e o ensino de História do Brasil em representações anticoloniais*. 2024. 187 f. Dissertação (Mestrado em História) - Mestrado Profissional em Ensino de História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

BULHÕES, L. S.; SAMPAIO, L. G. A História, a pós-colônia e os “novos” sujeitos na produção dos conhecimentos: reflexões com Achille Mbembe. *Revista Cadernos De Ciências Sociais Da UFRPE*, Recife, Vol. II, N. 11, 2017. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/cadernosdecienciassociais/article/view/1726>. Acesso em: 22 de mai de 2025.

CABRAL, A. O papel da cultura na luta pela independência. In: *Textos Políticos de Amílcar Cabral*. Lisboa: Distribuidora Livraria Ler, 1972.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CETTOLIN, F. *Musicando a história e historiando a música em escolas de Caxias do Sul: 2008 - 2014*. Dissertação de Mestrado, Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 2015. Disponível em:



<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/57014>. Acesso em: 22 de mai de 2025.

DAVIS, A. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIAS, E. N. B. *Feitiços audiovisuais de uma travesti preta: a estética-política (en)cantada dos videoclipes de Linn da Quebrada*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/63173>. Acesso em: 10 de mar de 2025.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, É. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

72

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Boitempo, 2019.

JESUS, L. S. B. de. *Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências)*. 2013. 344 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17050>. Acesso em: 1 de out de 2025.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.



MEZZADRA, S. Multiplicação das fronteiras e práticas de mobilidade. *REMHU - Revista Interdisciplinar Mobilidade Humana*, Brasília, n. 44, p. 11-30, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/remhu/a/rGrHpRZ4QGG5GsHgRd7zwHw/abstract/?lang=pt>. Acesso em 10 de fev de 2025.

MEZZADRA, S. *A condição pós-colonial: história e política no presente global*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2020.

M.I.A. *Borders*. Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY>. Acesso em: 10 de mai de 2025.

MOREIRA, I. L. O videoclipe como fonte na história do tempo presente: questões sobre as representações latino-americanas. In: XVIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: DIREITOS HUMANOS, SENSIBILIDADES E RESISTÊNCIA. Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2020.

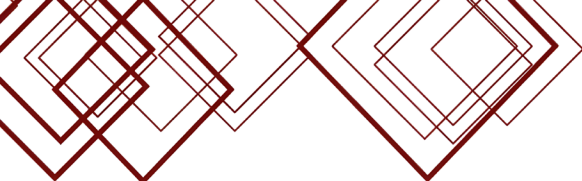
MOTEN, F.; HARNEY, S. *Sobcomuns: planejamento fugitivo e estudo negro*. São Paulo: Ubu Editora, 2024. 73

NASCIMENTO, M. B. *O negro visto por ele mesmo*. Org: Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

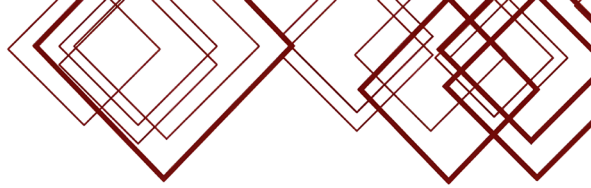
NYONG'O, T. *Eleven Theses on Civility*, 2025. Disponível em: <https://socialtextjournal.org/eleven-theses-on-civility/>. Acesso em: 20 de abr de 2025.

PANIKO. *Ana Tijoux: "la única herramienta de resistencia son los niños"*, 2014. Disponível em: <https://paniko.cl/ana-tijoux-vengo/>. Acesso em: 10 de mai de 2025.

PETERSON, S.; MIDORI, A. *O ensino artístico que temos e o que queremos: posturas, histórias e experiências no Brasil e em Portugal*. Universidade do Porto, Porto, 2021. Disponível em: https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2021/09/dialogos-livro_F.pdf. Acesso em: 15 de mai de 2025.



- PRASHAD, V. *Uma história popular do terceiro mundo*. São Paulo: Expressão popular, 2022.
- SANBAR, E. *A última guerra?* Trad.: Flávio Taam. Éditions GALLIMARD, 2024.
- SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SCREAM & YELL. *Entrevista: M.I.A.*, 2005. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2005/06/20/entrevista-m-i-a>. Acesso em: 10 de mai de 2025.
- SEIXLACK, A. G. C. “Pelear hasta vencer los huincas”: a conquista do Wallmapu e a resistência mapuche no século XIX. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, nº 33, pp. 114-139, Jan./Jun., 2022. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/4062>. Acesso em: 10 de mai de 2025.
- 74 SILVA, D. F. da. *A Dívida Impagável*. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.
- SHE THOUGHT IT. *Shadia Mansour*, 2022. Disponível em: <https://shethoughtit.ilcml.com/biography/shadia-mansour/>. Acesso em: 10 de mai de 2025.
- SOARES, T. *A estética do videoclipe*. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.
- THE CLINIC. *Música chilena: Ana Tijoux lanza nuevo videoclip para la canción “Somos sur”*, 2014. Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2014/06/10/musica-chilena-ana-tijoux-lanza-nuevo-videoclip-para-la-cancion-somos-sur/>. Acesso em: 10 de mai de 2025.
- TIJOUX, A. *Somos sur ft. Shadia Mansour*. Youtube, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EKGUJXzxNqc>. Acesso em: 10 de mai de 2025.
- VICE. *Trocamos uma ideia com M.I.A sobre o clipe de Borders*, 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/mia-entrevista-2016/>. Acesso em: 10 de mai de 2025.



VYGOTSKY, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.