

Pelo bem, pelo mal: Oswald Canibal e a Amazônia urbana e contemporânea¹

Enderson OLIVEIRA²

Faculdade Paraense de Ensino e Faculdade Pan Amazônica, Belém, PA

Victória COSTA³

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

Resumo

Este ensaio analisa e discute o videoclipe da canção *Oswald Canibal*, do paraense Henry Burnett. Observando suas nuances estéticas e sua relação com a composição, discutimos o quanto a obra aponta para um possível espírito de época contemporâneo de Belém do Pará, na Amazônia. Indo além, discute-se ainda o afastamento da obra da utilização de referências mais “regionalistas” que talvez não apontem para uma perspectiva mais urbana e quiçá, “mais real”, da capital paraense.

Palavras-chave: Videoclipe; Oswald Canibal; Estética; Belém do Pará; Amazônia.

Considerações iniciais

Observar e tentar analisar e compreender uma cidade por si só já não se constitui em uma tarefa simples. Por vezes, a tentativa pode tornar-se ainda mais complexa e mesmo difícil de ser realizada, afinal a “aceleração” e “compressão” do tempo e espaço a que teóricos como David Harvey (2003, p. 219) se referem no período contemporâneo parecem nos acostumar a não atentar para o meio, para o contexto que nos cerca, do qual fazemos parte.

¹ Trabalho apresentado na DT 8 - Estudos Interdisciplinares, GP Comunicação, Imagem e Imaginários, do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Autor do trabalho. Jornalista; mestre em Ciências Sociais (Antropologia); professor do Curso de Comunicação Social na Faculdade Paraense de Ensino (Fapen) e na Faculdade Pan Amazônica (Fapan). Repórter no Diário On Line (DOL) e coordenador na Agência Experimental de Comunicação Efe2. E-mail: enderson.oliveira12@gmail.com.

³ Co-autora do trabalho. Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela Universidade da Amazônia (Unama/ Pará), e Bacharel em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Realizadora audiovisual. E-mail: victoriaetcosta@gmail.com.

A cidade, nosso lócus primeiro de vivência e observação, deste modo, muitas vezes torna-se tão comum e tão “ligeira” que nem a notamos mais. Tentar observá-la e mesmo compreendê-la *através de* (GEERTZ, 2008, p. 70) objetos estéticos se constitui em um desafio maior ainda. Ora, considerando que diversas expressões artísticas em geral não estão alheias ao local e ao contexto em que estão inseridas e são criadas, é que nos sentimos livres a afirmar que tais representações podem até mesmo corroborar para a compreensão do *Zeitgeist* (expressão alemã que faz referência ao “espírito de época”).

Neste panorama, ganha destaque a produção e percepção de videoclipes que comunicam de algum modo experiências e práticas na Belém contemporânea marcada, assim, como várias outras metrópoles, por elementos e por signos comunicacionais que compõem a urbanidade e sua fisionomia, comunicando fantasmagorias, a condição do sujeito e mesmo alterações estéticas, locacionais e sociais.

Atentos a este panorama, analisamos e discutimos neste ensaio o videoclipe da canção *Oswald Canibal*⁴, do paraense Henry Burnett. O vídeo foi gravado no início de junho de 2014, em Belém do Pará, e apresenta uma cidade melancólica, decadente, em que seus sujeitos parecem vagar em busca de experiências que não mais podem ser realizadas e de algo que represente ou signifique algo a eles. Comunica, por fim, certo espírito de época em que não somente a fisionomia da cidade é modificada, bem como seus modos de representá-la, bem além de regionalismos – entendendo-se aqui o “regionalismo propriamente dito como a tendência que consagra o regional e não o universal, como medida de valor e conhecimento, da arte e da literatura” (NUNES, 1999, p. 03) – e nem também relacionadas a uma possível “marca Amazônia”, compreendida como

a representação simbólica da região, institucionalizada por parâmetros socioeconômicos e culturais publicizados em escala mundial pelo campo da comunicação. É uma Amazônia idealizada, amplamente utilizada pelo campo comunicativo, sob forma de mensagens jornalísticas, publicitárias e ficcionais, plena de valores e carregada de efeitos de sentido. Uma imagem dominante, facilmente assimilada no espaço intersubjetivo da sociedade nacional brasileira e ocidental. Uma imagem padrão, amorfa, idealizada, distante da realidade vivenciada pelas populações amazônicas e que descreve a região como um sistema ambiental idílico, coeso e coerente, reproduzindo a percepção dominante sobre o que seja a Amazônia (CASTRO; COSTA e AMARAL FILHO, 2015, p. 107).

⁴ Videoclipe *Oswald Canibal*, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zMfiVORnY68>>. A ficha técnica completa está disponível no link também.

A época e seu espírito

O “espírito de época” ao qual aqui nos referimos já foi abordado, dentre vários autores, por Pierre Bourdieu, em especial no livro *As regras da arte* (1996). Na obra, ainda que o autor privilegie a análise de obras literárias e poéticas para análises acerca de temas como método, inter-relações entre literatura, poética e economia, peculiaridades de cada gênero, campo literário, poder, autoria, produção e vanguarda, entre outras observações, creio que possibilita uma importante definição e mesmo corpus na referência aos espíritos de época.

A importância de Bourdieu se estabelece em como ele observa o *Zeitgeist*, sem cair em relações maniqueístas e generalistas/ generalizantes ao se fazer qualquer tipo de análise que leve em conta estes “espíritos”, ou seja, basicamente, as relações entre práticas sociais, espaço e temporalidades. Em linhas gerais, Bourdieu alerta para o risco de se voltar a uma definição da unidade em termos de espírito de época, a partir da(s) qual (is) se suporia que

os membros de uma mesma “comunidade intelectual” tem em comum problemas ligados a uma situação comum – por exemplo, uma interrogação sobre as relações entre a aparência e a realidade – e também que se “influenciam” mutuamente. Se se sabe que cada campo – música, pintura, poesia ou, em outra ordem, economia, linguística, biologia etc. – tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas específicas, vê-se que a interpretação por referência a história própria do campo (ou da disciplina) e a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo político e econômico (BOURDIEU, 1996, p. 221).

A categoria “espírito de época”, portanto, deve ser encarada primeiramente como um pressuposto e ponto de partida para análise, e não uma certeza a partir da qual deve-se buscar coletar exemplos que fundamentem e sustentem sua possível ocorrência. Bourdieu ainda esclarece essa necessidade, de uma só feita metodológica quanto conceitual, ao afirmar que, ao se observar espíritos de época,

A questão fundamental torna-se, então, saber se os *efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial*, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro específicos, cafés

literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se (BOURDIEU, 1996, p. 227, grifo do autor).

A “unidade espacial” retratada no clipe é a de Belém representada pelo bairro da Cidade Velha na qual, ao mesmo tempo, pode-se reconhecer várias outras cidades do país, conforme fala de Henry Burnett⁵. É lá, então, que se nota a relação entre temporalidade e suas expressões, já que

O fato é que tempo e espaço precisam, para serem concretizados e sentidos como “coisas”, de um sistema de contrastes. Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. (DAMATTA, 1997, p. 36)

Destarte, temos então um produto audiovisual sobre o espaço e as relações que nele ocorrem, que são nossos principais temas de discussão neste ensaio. Antes, porém, acreditamos ser necessário conhecer um pouco mais a canção e o músico, que nos darão subsídios para outras compreensões futuras neste trabalho.

O cantor e a canção

Henry Burnett nasceu em Belém do Pará em 1971. Pós-doutor em Filosofia, atualmente é professor na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Como músico, possui quatro CDs gravados: o experimental *Linhas Urbanas* (1996); *Não Para Magoar* (2006); *Interior* (2007), gravado em Buenos Aires em parceria com Florencia Bernal e o livro/CD *Retruque/Retoque* (2010), em parceria com o poeta paraense Paulo Vieira. Além disso, Henry também produziu o CD *Depois da revoada* (2012), junto com o músico e poeta paulistano Julio Luchesi.

Já como pesquisador, Henry é autor do livro *Cinco prefácios para cinco livros escritos: uma autobiografia filosófica de Nietzsche* (Tessitura Editora, Belo Horizonte,

⁵ Entrevista concedida em 15 de abril de 2014 a Enderson Oliveira.

2008), da coletânea de ensaios sobre filosofia e música *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil* (Editora Unifesp, 2011) e do volume da Coleção Leituras Filosóficas da Editora Loyola *Para ler O Nascimento da Tragédia de Nietzsche* (2012).

Com tal repertório, não é de se estranhar que “Oswald Canibal”, resultado da parceria de Burnett com Vieira, também seja fruto de uma simbiose de fatores, referências e estilos: da poesia modernista de Oswald Andrade e a filosofia contemporânea de Benedito Nunes, passando pelo interstício que une (pelo bem, pelo mal) São Paulo e Belém do Pará. A canção “fala” da ambição do modernista Oswald e cita o recorrente diagnóstico do filósofo paraense Benedito Nunes sobre o esfacelamento de Belém. Em meio a efervescência cultural contemporânea da cidade, a música chama a atenção para problemas que existem e persistem na capital do estado:

*Como vai aí no inferno, afinal?
por aqui vamos bem, vamos mal,
até você, canibal, daria risada
e passaria aperto nesta selva magricela⁶*

Segundo Paulo Vieira⁷, o mote para a composição foi o livro *Um homem sem profissão*, primeiro e único volume da autobiografia de Oswald Andrade, que seria escrita em cinco volumes, mas interrompeu-se pela morte do autor. Indo além, há também na canção a referência a Benedito Nunes, um dos mais aclamados críticos do modernismo, autor do livro *Oswald Canibal*, investigação profunda do pensamento do poeta da antropofagia. É daí que vem a referência ao “canibalismo” na letra da canção e no título do livro de Benedito.

Pelo bem, pelo mal

Fugindo de imagens comumente apresentadas em propagandas “turísticas” e das presentes no “imaginário” midiático, o videoclipe apresenta uma Belém decadente, cujo grande ícone é a noite “vazia” do centro da cidade que, ao mesmo tempo, encanta e assusta, e seus transeuntes que constroem as pequenas narrativas do vídeo.

⁶ Trecho da letra de *Oswald Canibal*

⁷ Entrevista concedida em 15 de abril de 2014 a Enderson Oliveira.

Não por acaso, os locais escolhidos para a gravação do videoclipe foram os bairros do Comércio, Reduto e, principalmente, da Cidade Velha. Ícones das transformações não somente arquitetônicas e urbanas pelas quais passa Belém, mas também estéticas e sociais. Uma nova fisionomia, menos idealizada e mais “decrépita” é, então, apresentada.



Imagem 01. Frames de cenas e sequências no bairro da Cidade Velha no videoclipe *Oswald Canibal*

Sobre a escolha das locações e seu diálogo com a música, na entrevista citada, Henry afirmou que “a canção forma um todo muito coeso entre letra e música, algo que vem se tornando frequente em nossa parceria (se referindo a Paulo Vieira). Acho que uma constatação da decadência em que vivemos, e ao mesmo tempo não temer essa decadência, é um trunfo da canção”, comenta Henry. Sobre esta relação, José Geraldo Vinci de Moraes afirma que

A música popular não deve ser compreendida apenas como texto (...). As análises devem ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção, no caso específico a poesia popular, pois, ainda que de maneira válida, estaria se realizando uma interpretação de texto, mas não da canção propriamente dita. Todavia, é preciso considerar também que muitas vezes as formulações poéticas concedem mais indicações e caminhos que as estritamente musicais, que podem redundar em torno das mesmas estruturas, formulações melódicas, ritmos e gêneros conhecidos. (MORAES, 2000)

Sobre um olhar que vá para além da letra e da música, enveredamos, então, por um caminho em que observaremos no videoclipe as “formulações poéticas” ditas por Moraes,

enxergando, então, caminhos de análise nos espaços, atores e demais elementos de cena, que formam a “mensagem” geral proposta pela música. E isto sem deixar de levar em conta que

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si (PARANHOS, 2004, p. 24).

Rodolfo Pereira, diretor do videoclipe, diz que “a proposta do clipe desde o início era mostrar uma Belém pouco retratada, mais marginal, com personagens da beira inseridos em um contexto nosso”. É ele ainda que comenta que “na Cidade Velha à noite, aquela luz amarela dos postes antigos que (infelizmente) estão sendo substituídos confere um clima quase *noir* para o bairro. Soturno e ao mesmo tempo bem saturado. Bem Belém”⁸, enfatiza.

No videoclipe, o que vemos é justamente este caráter marginal (da margem) de Belém, que obviamente não é restrita somente aos bairros em que foi filmado, nem a determinados grupos de pessoas e, muito menos, à noite paraense. Prostitutas, jovens que bebem e se drogam, um homem solitário que “afoga” (ou afaga?) o cansaço e suas angústias em algumas cervejas e cigarros. Personagens que, mais que serem residentes e circularem por Belém, são aqui algumas faces da cidade. Todos estão presentes no clipe e ajudam, mais que a compor o cenário, “personificar” a canção.

*Por aqui o pessoal ainda abre a janela
e não vê que é o mesmo que abrir o jornal
O mundo ainda é um grande passa tempo
e o passado, um tempo sem passo fatal*⁹

Angústias. Talvez a canção e o videoclipe tenham como marca justamente este sentimento ou sensação de incapacidade de se mudar alguma realidade presente ou futura, que talvez nem exista. Parece ser este então o mote da canção e do vídeo: o incômodo que deve servir para (tentar) modificar algo, ainda que seja difícil acreditar nisso.

⁸ Entrevista concedida em 12 de janeiro de 2015 a Enderson Oliveira.

⁹ Trecho da letra de *Oswald Canibal*.

Esteticamente, o clipe possui duas “composições cromáticas”: ora um tom lilás, preto e rosa, ora dourado, preto e azulado, numa simbiose de cores que é reconhecida por quem passa ou transita pela noite da capital paraense. Tais cores, ao mesmo tempo que encantam por certa beleza, incomodam, ao indicar a noite, o “risco” de ficar mais vulnerável a algum ato violento pelas ruas escuras e pouco movimentadas. A direção de arte não somente merece destaque pelo apuro estético, mas também por compor e reforçar o clima angustiante da obra.

Sobre isto, o diretor do clipe, Rodolfo Pereira, comenta que “a Cidade Velha noturna tinha o clima perfeito para o que queríamos falar no clipe, uma Belém com uma identidade própria, pouco explorada, marginal e suja. Apesar de ser bem ‘nosso’, o cenário também dá um clima mais universal, o que não conseguiríamos se apelássemos para os pontos turísticos mais usados”, explica.

Neste sentido, é possível dar ênfase a um homem, um personagem “*noir*”, interpretado por Zhumar de Nazaré, que caminha pela noite, sem destino e nem aparentemente porquê. Silencioso, seu aparente incômodo e angústia dizem muito sobre o clipe e a música. O homem, com ou sem profissão, vaga, caminha, se arrasta pelas ruas da cidade.



Imagem 02. O personagem boêmio e “*noir*” de “Oswald Canibal”.

Tal caminhar não é solitário e outros personagens, ao fazerem seus trajetos, por vezes cruzam-se com o dele. Dentre estes, a *drag queen* interpretada por Caled Garcês carrega certa angústia e olhar desafiador, tal qual a canção. Nos momentos em que

“canta” *Oswald Canibal*, pode surgir a indagação: seria tal personagem uma referência a própria cidade? Alguém que foi usada e hoje parece esquecida, abandonada, até mesmo por quem a vive e diz que a ama? Divagação ou não, fica a reflexão entre tanta em uma cidade que parece, mais que partida, como Zuenir Ventura classificou o Rio de Janeiro, “comprimida” e que parece ainda hoje carregar “chagas” da *Belle Époque*, vivida no final do século XIX e início do século XX e até hoje considerada no imaginário de parte da população o grande período de desenvolvimento da cidade¹⁰. Indo além, Nunes afirma ainda que “Como bela época que foi, já não existe mais”. Ainda assim, no imaginário coletivo dos habitantes, permanece a visualização e/ ou crença de que aquele tempo sim foi, mais que pomposo e mesmo “exagerado”¹¹, um tempo de evolução, crescimento, desenvolvimento da cidade. Numa só palavra, de *progresso*, mas que não existe mais, abandonada à própria sorte.



Imagem 03. Caled Garcês interpreta a *drag queen* de “Oswald Canibal”. Seria a representação de Belém?

¹⁰ O “desenvolvimento” que até hoje permanece no imaginário de grande parcela da população, segundo registros históricos, não foi homogêneo, mas se restringiu a poucos “contemplados”. “Nunca houve tantos ricos no meio de tanta pobreza. Nos trabalhos de extração, os nordestinos, fugindo à grande seca de 1877, substituiriam os índios”, afirma Benedito Nunes (2006, Introdução).

¹¹ Para demonstrar este “exagero”, Benedito Nunes cita uma passagem de Paulo Prado no livro *Retrato do Brasil* (1928), ao afirmar que “nessa terra em que quase tudo dá, importamos tudo: das modas de Paris - ideias e vestidos - ao cabo de vassoura e ao palito”. O filósofo paraense ainda complementa afirmando que “comia-se pão de trigo puro, vindo da Europa, e faltava a farinha de mandioca nossa de cada dia” (NUNES, 2006, p. 21).

Misteriosa, perdida, abandonada, a personagem de Caled talvez possa ser compreendida como um ícone da capital paraense. Tem seus momentos de glória e *glamour*, seduz e aparenta certa segurança e confiança em melhorias, mas é rejeitada, se prostitui e reforça um ciclo de decadência.

Há ainda as personagens das prostitutas que ajudam a conceber tal diálogo no videoclipe. As três são exemplos de diferentes formas de lidar com a profissão, ainda que vulneráveis e “disponíveis”. Rendem-se à rua, expostas aos perigos, dificuldades ou tudo que nela pode ocorrer.

Em uma das sequências do vídeo, uma delas parece brincar e convidar possíveis clientes que passam por uma esquina; a segunda demonstra certa impaciência e parece ser criticada pelas outras. Já a terceira, parece indiferente, talvez cansada, angustiada. É justamente esta que destacamos aqui, a prostituta interpretada por Anne Beatriz, apresentando um ar cansado e enfadonho que carrega no clipe. Talvez o cansaço da personagem “represente” a resignação dos próprios moradores da cidade, que não acreditam mais em alguma mudança, seja da sua própria vida, seja da capital do estado. “O mundo murchou e o chá da Baronesa está morto” decreta a canção.



Imagem 04. As prostitutas na esquina de “Oswald Canibal”

Em outra sequência a personagem chega na esquina, “transforma-se” – uma arrumação, que vai da sandália para o salto, do cabelo preso para as ondas soltas, ombros e coxas à mostra –, em uma das cenas mais sensuais do vídeo. Aproxima-se do carro do cliente para negociar e, quando volta ao mesmo local, carrega em sua expressão uma satisfação, ao mesmo tempo em que sua maquiagem está borrada e debaixo de chuva, representando certa decadência, despreocupação. Uma alegria “suja” ou “falsa” a qual várias pessoas aparentam ou ainda reverberam na contemporaneidade.



Imagem 05. Jovens e as “noite nômades” (MENDES e ALMEIDA (2003)) nas ruas de Belém em *Oswald Canibal*.

Outras “personagens” comuns no referido bairro são os jovens que por ele transitam em busca de diversão. Frequentemente bebidas e drogas fazem parte destes trânsitos e programações. Divertem-se na rua ou em calçadas que aparentemente não apresentam condições para tal; são espaços precários, mas dotados de certa simbologia ou ainda ideologia e “aura” que é possível também de ser associado a uma espécie de característica belemense do costume de interações nas ruas, seja hábitos de lazer ou mesmo “funcionais” (como alimentação, entre outros).

Enquanto todas estas histórias se passam nos arredores da Cidade Velha, Henry Burnett as narra, entoando *Oswald Canibal* em um dos cenários do bairro. Em uma calçada, encostado em uma parede suja, o cenário é real e não somente resultado da produção do videoclipe: estão presentes cartazes desgastados e lixo espalhado pelo chão, demonstrando que é uma área esquecida, apesar de fazer parte de diversos cotidianos, como foi mostrado. Pode-se compreender tal lócus como uma representação clara e perceptível por moradores e turistas da situação da cidade, sua precariedade e aspecto “descuidado”, seja pela inoperância do poder público, seja pela ignorância e desconhecimento de sua história e importância pela população.



Imagem 06. Henry Burnett, o “narrador” de *Oswald Canibal*.

Personagens que transitam pelos mesmos locais, mas que ignoram a si mesmos, ignoram a cidade. Não percebem o estado do que se passa no seu entorno, ainda que seja o lixo, a sujeira, o perigo. Estão talvez todos muito próximos para serem notados, foram “normalizados” no contexto de cada um, “Por aqui o pessoal ainda abre a janela e não vê que é o mesmo que abrir o jornal”, como diz a letra. Belém é a cidade “pequena”, mas que carrega diversas mazelas de “cidade grande”, desta forma, retratar sua contemporaneidade é, também, retratar o global e não reverberar ou repetir mitos como o do “El Dorado”, da “natureza intocada” da região, a “ou as ideias extravagantes (...) sobre as riquezas naturais, suas potencialidades e sua inesgotabilidade” (CASTRO, 2010, p. 106). Ora,

A alusão à Amazônia celeiro do mundo, de matas e tesouros infindáveis tem a ver com essas raízes que subjazem no imaginário do presente. O projeto expansionista é reinventado pela crença da existência de outras terras para além de cada fronteira devassada visando transcender os limites estabelecidos pelo conhecimento acumulado na época justamente porque o El Dorado, que representa uma visão mitológica da América, permanece no inconsciente coletivo como matriz ideológica. E dessa forma consegue se manter e povoar as representações do presente, alimentar os desejos de domesticar aquilo que ainda é “selvagem” (CASTRO, 2010, p. 147).

Ainda sobre a canção e seu vídeo, é possível por fim notar certa “fuga” (ou mesmo somente a não reprodução) de diversos clichês regionalistas ou mesmo geográficos da capital paraense, Henry Burnett destaca na entrevista citada:

Os estereótipos de Belém e da Amazônia são fortes, impactantes e difíceis de ser transpostos, mas existe uma longa tradição em Belém que não foi orientada apenas pelos lugares-comuns da cidade, estou falando, claro, da tradição do rock. De algum modo me sinto parte dessa tradição, que sem descuidar da vivência da cidade, consegui mostrar que existem muitos outros tipos de experiência em Belém, e que, sem precisar abandonar suas referências, produzem linguagens descoladas do clichê (...) não deixa de ser curioso que uma canção orientada por uma concepção eletrônica, em função do arranjo do Fabio Cavalcante, seja gravada na parte mais antiga da cidade, que de algum modo é a que melhor espelha tudo que a canção diz¹².

Assim, nota-se uma espécie de simbiose indivíduo-espço e sua época, em que as imagens comunicam certa relação talvez não notável em um primeiro momento em um olhar mais apressado mas são mais perceptíveis caso observemos algumas nuances, como objetivamos neste ensaio. Nas palavras de Mukarovsky:

No suponemos la consciencia colectiva como una designación global de un conjunto de componentes comunes a los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciência, la política etc. Estos sistemas son hechos reales, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: su existencia se demuestra con el hecho de que, respecto a la realidade empírica, manifiestan una fuerza normativa: así, por ejemplo una desviación del sistema lingüístico, mantenida por la consciencia colectiva, se siente y valora espontáneamente como um error. También la esfera de lo estético se manifiesta en la consciencia colectiva ante todo como um sistema de normas (MUKAROVSKI, 1977, p.57).

E tudo isso sem deixar de lado que, “como gênero televisual pós-moderno que é, o videoclipe agrega conceitos que regem a teoria do cinema, abordagens da própria natureza televisiva, ecos da retórica publicitária e dos sistemas de consumo da música popular massiva” (SOARES, 2004, p.1). O videoclipe é, então, uma forma de unir as percepções sonoras e visuais, a fim de torná-los um só produto, indissociáveis naquele contexto, e que representam algo bem maior que sua própria constituição imagética e sonora.

Considerações finais

Nesta miríade de referências e personagens, somados ao belo e cuidadoso trabalho estético, é possível afirmar que a canção *Oswald Canibal* se “materializa” no videoclipe. As observações cirúrgicas e poéticas de Henry Burnett e Paulo Vieira transmutam-se no vídeo,

¹² Entrevista concedida em 15 de abril de 2014 a Enderson Oliveira.

fortalecendo o diálogo entre música e imagem, belezas e problemas da capital paraense, seus vícios e vicissitudes.

Esta consciência coletiva a que se refere Mukarovsky em geral está representada nas canções e videoclipes (bem como outros produtos estéticos) através de sua constituição sígnica, que colaboram para que compreendamos as mesmas como produtos do pensamento coletivo de certa época, muitas vezes apresentando/ representando o *Zeitgeis*. Estética e consciência coletiva, portanto, unem-se em representações de experiências, processos de identificação e suas temporalidades. Para Paes Loureiro, citando Jan Mukarovsky,

A função estética é um dos componentes da plurivalente relação da coletividade humana com o mundo. De tal sorte que a própria compreensão que o grupo social tem do que seja o estético predetermina a criação objetiva das obras que produz. E, além disso, influencia no processo formal de sua recepção fruidora social e individual. A consciência coletiva, no ponto de vista de Mukarovsky, parece como algo integrado à coletividade concreta que é sua portadora (PAES LOUREIRO, 2001, p. 87)

Indo além, observando *através do* (GEERTZ, 2008, p. 70) videoclipe é que analisamos certo espírito de época de uma cidade que não se nota e nem se busca compreender de algum modo. Em diálogo com a canção, os personagens corroboram para isto e demonstram que a fisionomia e as experiências da cidade também terminam de algum modo representando sua “decadência” ou ainda um momento em que as transformações são céleres e a população ainda parece tentar compreendê-las e utilizá-las, em uma mixórdia funcional, social, comunicacional cultural. Pelo bem e pelo mal, um livro, uma música, um videoclipe, uma cidade. Oswald Canibal.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte** – Gênese e estrutura do campo literário. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

CASTRO, Edna. Políticas de Estado e atores sociais na Amazônia contemporânea. In: BOLLE, Willi; CASTRO, Edna e VEJMEKKA, Marcel (orgs.). **Amazônia: região universal e teatro do mundo**. São Paulo: Globo, 2010.

CASTRO, Fábio Fonseca de; COSTA, Alda Cristina da Silva e AMARAL FILHO, Otacílio. **Marca Amazônia: estratégias de comunicação publicitária, ambientalismo e sustentabilidade**. Revista Comunicação Midiática, Vol. 10, nº3. Bauru: São Paulo, 2015. Disponível em <http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/569/325>. Acesso em 10 de maio de 2016.

DAMATTA, Roberto. **A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher E Morte No Brasil**. 5a edição. Rio de Janeiro – 1997.

GEERTZ, Clifford. **O Saber local**. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. 12ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História, v. 20, n. 39. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>>. Acesso em 03 de maio de 2016.

MUKAROVSKI, Jan. **Escritos de estética y semiótica del arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

NUNES, Benedito. **Universidade e Regionalismo**. Belém: UFPA, 1999. Aula inaugural.

NUNES, Benedito e HATOUM, Milton. **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus**. Belém: Secult, 2006.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

PARANHOS, Adalberto. **A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo**. In: Revista ArtCultura. Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%209/ArtCultura%209_adalberto.pdf>. Acesso em 12 de março de 2016.

SOARES, Thiago. **Videoclipe, o elogio da desarmonia: Hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação**. Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Porto Alegre, 2004. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/34993058721904594029607013385137403671.pdf>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2009.