

*VERYTHING'S GONNA BE ALRIGHT*:  
O ENCONTRO INTERMIDIÁTICO NO VIDEOCLÍPE DE RAP "BLUESMAN"<sup>1</sup>

Monyse Rayne Damasceno da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** Considerando a construção de outras narrativas possíveis para o sujeito negro, este breve estudo analisa, através da intermedialidade (RAJEWSKY, 2012), o efeito do encontro entre aspectos formais e plásticos do videoclipe, do cinema e da música rap para a produção de sentidos em "*Bluesman*" (Douglas Bernardt, 2018), principal objeto do estudo e um trabalho singular na cena audiovisual do rap brasileiro. A produção acompanha o trabalho fonográfico do rapper baiano Baco Exu do Blues e em 2019 foi premiada com um Grand Prix em Cannes. A presente pesquisa também considera as contribuições de Thiago Soares (2006) sobre a construção imagética do videoclipe, assim como as abordagens sobre a cultura negra diaspórica, identidade e o rap no Brasil.

**Palavras-chave:** intermedialidade; videoclipe; cinema; rap; narrativa antirracista.

A partir de "*Bluesman*" (2018), de Douglas Bernardt, uma das produções audiovisuais mais relevantes do cenário do rap nacional nos últimos anos, sugerimos um estudo acerca do efeito que há em mesclar características oriundas do videoclipe e do cinema para a formação de sentidos e para a criação de novas narrativas para o rap e para o sujeito negro no audiovisual. Para endossar a pesquisa, o conceito de intermedialidade será aplicado como uma categoria crítica de análise, com ênfase nas abordagens propostas por Irina Rajewsky (2012) acerca do cruzamento das fronteiras midiáticas.

O filme, que foi lançado em 2018<sup>3</sup> e que um ano após esteve premiado em Cannes<sup>4</sup>, é um exemplo material do engajamento e da inventividade que os videoclipes desenvolveram ao longo dos anos. "*Bluesman*" chama a atenção por inúmeros aspectos, a começar por apresentar um rapper que não é natural do eixo central da indústria

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento, intitulada "*Bluesman*: Intermedialidade e a relação imagem e música no videoclipe".

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS/UFSCar). E-mail: [monyseds@gmail.com](mailto:monyseds@gmail.com)

<sup>3</sup> Em 08 abril de 2021 o vídeo publicado no YouTube contabiliza 2.768.362 visualizações.

<sup>4</sup> "*Bluesman*" levou o Grand Prix na categoria Entertainment for Music do Cannes Lions 2019, o prêmio mais relevante do mercado publicitário do mundo. Ver: <https://nwordr.cc/baco-exu-do-blues-bluesman-cannes-65a66cfc9f9c>

fonográfica no Brasil. Baiano de nascença e criação, a bagagem de vivências pessoais e culturais que Baco Exu do Blues representa dão destaque à sua identidade enquanto artista negro, nordestino e rapper.

Escancarando suas dores e inquietações, e conversando sobre temas pouco tratados no cenário do rap brasileiro até então, as rimas de Baco Exu do Blues, codinome de Diogo Moncorvo, trazem à tona o encontro entre pautas urgentes para o artista, como a solidão, a depressão, o empoderamento da negritude<sup>5</sup> e a quebra de barreiras racistas. Aliás, Baco faz parte da leva de artistas que têm manifestado a negritude como motivo de orgulho, valorizando as características típicas do povo negro e criando para ele uma nova consciência<sup>6</sup>.

Partindo dessa premissa e com um refinamento técnico que é atravessado pela lírica de três canções, “*Bluesman*” manifesta a possibilidade de promover um próspero diálogo entre aspectos de mídias e manifestações artísticas distintas entre si. Além do mais, em particular, o filme faz emergir a possibilidade de novas narrativas para o sujeito negro, principalmente quando se trata de rap no Brasil.

Fugindo dos clichês violentos e denunciastas, Douglas Bernardt, diretor do videoclipe, põe em marcha uma ideia que cria sensações visuais e sonoras vastas ao longo da trama. Com isso, nos resta questionar qual o peso das escolhas estéticas e narrativas dentro de um videoclipe de rap como “*Bluesman*”? E como essas escolhas direcionam uma narrativa regada ao discurso antirracista e de empoderamento do sujeito negro e periférico?

Assim sendo, este artigo se faz em três tópicos, o primeiro busca expor um breve panorama histórico da produção audiovisual do rap brasileiro, em seguida se faz necessário discutir de que forma o conceito de intermedialidade pode ser usado como baliza para a análise de “*Bluesman*”. Por fim, mais pontualmente, se constrói uma análise do filme, reforçando que ele é uma expressão intermediática e justificando a sua relevância para o estudo do audiovisual no meio do rap nacional.

---

<sup>5</sup> “Na luta antirracista que se manifesta com música, dança e artes visuais, o Hip hop tem se mostrado um importante meio de expressão desse movimento de configuração da identidade afrodescendente”. (XAVIER, 2000)

<sup>6</sup> Kathleen Cleaver, uma das lideranças dos Panteras Negras. Ribeiro, D. Pequeno Manual Antirracista. SP: Companhia das Letras, 2019.

## O rap e a produção audiovisual no Brasil

Apesar do atual reconhecimento, por muito tempo o rap resistiu diante do rótulo de “não música”, sendo categorizado por críticos musicais como uma manifestação meramente discursiva e refém dos domínios das palavras e da intertextualidade (CAMARGOS, 2015). Parte dessa estigmatização foi, e segue sendo, firmada no preconceito e nos julgamentos racistas da sociedade que associa diretamente a música rap, bem como muitas produções de origem africana e periférica, a uma manifestação inferior e criminosas.

É a partir dessas categorizações que se torna importante abordar o rap como sendo uma das tantas expressões que surgem a partir da diáspora forçada do povo africano que foi por séculos escravizado nas Américas. Ou seja, neste trabalho, encaramos o rap como um gênero musical que, sobretudo, é naturalmente fruto de experimentações e de vastos processos de incorporações e apropriações culturais. E que no seu íntimo carrega o impulso do protesto e do empoderamento do povo negro.

Situando esta discussão nos primeiros anos do rap no Brasil, a produção videoclíptica atuou como um divisor de águas dentro da indústria fonográfica. Nos anos 1980 e 1990 o videoclipe surgia como um gênero aberto para experimentações, rico de referências discursivas e de aspectos oriundos de outras expressões artísticas, como a videoarte, cinema, teatro e artes plásticas. Levando em conta a relação de experimentos artísticos com vídeo e a influência da linguagem publicitária (SOARES, 2004) esse gênero audiovisual se colocou no mercado fonográfico como uma importante peça de divulgação, atrelando-se ligeiramente à cadeia produtiva do entretenimento.

Foi a partir de videoclipes de rappers estadunidenses exibidos em canais televisivos como a MTV Brasil ou gravados em fitas VHS que os jovens brasileiros puderam ter acesso à estética visual desse gênero musical. Mesmo sem compreender as letras, que eram cantadas em inglês, ainda sim era possível assimilar de onde aqueles artistas vinham, como se comportavam e sobre o que falavam em suas rimas. Era como se os videoclipes produzidos “na gringa” documentassem parte dos problemas da vida suburbana brasileira nos últimos anos do século XX. Em particular, esse caráter

documental ressalta, especialmente, o valor histórico e representativo que o videoclipe pode incorporar (SOARES, 2004).

Mas vale ressaltar que muitos vídeos de rap também serviram para propagar imagens e mitos infelizes sobre o gênero, que, conforme o filósofo Paul C. Taylor<sup>7</sup>, reforçam as concepções enganosas de uma “subclasse” negra e urbana aparentemente patológica. Para Taylor houve um tempo em que os rappers pararam de celebrar o poder negro para dar espaço às pautas capitalistas e que geram lucro, nesse sentido as composições passaram a abordar bens materiais, fama e dinheiro. Por consequência desse movimento a objetificação da figura feminina negra, por exemplo, tornou-se uma pauta constante; dito isso, o rap foi usado como um instrumento de mídia de massa para transformar em objeto os homens e as mulheres negras sob um olhar global, reforçando estereótipos que deslegitimam o movimento Hip Hop e existências desses corpos negros.

No Brasil muitos rappers seguiram a linha do rap de protesto<sup>8</sup>, no qual sua atenção está voltada à promoção da autoestima, individual e coletiva, e em despertar a consciência para questões que afligem a comunidade negra. Esse movimento viria a impactar, pouco tempo depois, severamente a forma como a periferia passaria a ser abordada nas produções audiovisuais, por exemplo.

O surgimento dos primeiros videoclipes do rap brasileiro soa como um momento importante do processo que vinha dando visibilidade e transformando o cotidiano e a cultura da população periférica em uma narrativa que também fosse visual. Em 1997 o mais famoso grupo de rap da história do Brasil, Racionais MC's, lançou “Diário de um Detento”, canção do disco “Sobrevivendo ao Inferno” e que foi responsável pelo videoclipe que se tornou um ícone do movimento do rap nacional.

Dirigido por Maurício Eça (1998) e com estreia no “Yo! MTV”<sup>9</sup> o videoclipe com oito minutos narra o episódio conhecido como o Massacre do Carandiru, uma

---

<sup>7</sup> “O hip hop pertence a mim? A filosofia da raça e cultura”, em “Hip hop e a filosofia”. São Paulo: Madras, 2006, p. 89-100.

<sup>8</sup> “O rap funciona como um gênero musical rico de vertentes artísticas, são elas os rappers engajados, o underground, gangsta, o gospel, o do bem, do mauricinho. Parte dessa variação pode ser explicada pelas diferentes realidades que vivem esses artistas”. (CAMARGOS, p.14, 2015)

<sup>9</sup> Programa sobre rap do canal MTV Brasil inspirado no “Yo! MTV Raps” da MTV norte-americana.

rebelião que resultou na morte de 111 presos da Casa de Detenção de São Paulo (1992). Com uma linguagem documental e denunciante, “Diário de um Detento” carrega o selo de um dos produtos mais celebrados do audiovisual dentro da cena do rap brasileiro.

A partir da experiência dos Racionais MC’s, outras produções videoclípicas surgiram no rap, em sua maioria amadoras, e com o tempo passaram a experimentar e desafiar novas maneiras de articular o encontro entre a narrativa densa, característica das rimas do rap, e as possibilidades de narrativas audiovisuais. Recentemente, tem-se observado que as produções que surgem são cada vez mais elaboradas e preocupadas com o compromisso que esses artistas têm não só com a sua arte, mas também com a vida e a sociedade. Nesse movimento, para representar imagetivamente a mensagem do rap, profissionais do audiovisual têm apostado na mistura entre referências das mais diversas expressões artísticas.



**Figura 1** – Transmissão de “Diário de um Detento” durante o “Yo! MTV”.

Percorrendo mais de 20 anos desde o lançamento de “Diário de um Detento”, agora estamos inseridos em um contexto no qual o videoclipe ganha independência e não mais precisa da exibição televisiva para ser divulgado. Com o surgimento do Youtube, em 2005, o acesso aos vídeos e outros audiovisuais foi revolucionado, bem como a produção desse tipo de material. A democratização dos meios de produção, como câmeras, microfones, softwares de montagem e edição, característica dos anos

2000, também facilitam e potencializam, desde então, o envolvimento de muitos artistas do rap com a arte audiovisual.

## **Intermedialidade e o cruzamento de fronteiras**

Para compreendermos como o intercâmbio entre aspectos do cinema e do videoclipe é empregado no processo de construção imagética do rap, e como se faz presente em “*Bluesman*”, o estudo parte dos apontamentos de que a intermedialidade traça um caminho de continuidade. Meios como a fotografia, cinema, televisão e vídeo por muito tempo foram praticados de forma independente, apesar de serem próximos em muitos aspectos, assim sendo, Machado (2007) acredita que chega um momento em que a divergência entre as mídias se torna improdutiva, e é a partir desse ponto que a interação entre elas se torna uma alternativa necessária.

A ideia de intermedialidade, que é aplicada ao longo desta pesquisa, indica que o encontro entre mídias tem mais a ver com a definição de estar na fronteira, “estar no entre-lugar” (MÜLLER, 2012, p. 83), do que com o colapso desses limites fronteirios. Contudo, esses conceitos não são tão diferentes na prática, pois ambos assinalam a interação entre as mídias e buscam analisar em determinadas produções o que há de um meio no outro (MACHADO, 2007).

Por esse motivo enfatizamos o papel crucial da noção de fronteiras no contexto do estudo das práticas intermidiáticas. Segundo Rajewsky, no artigo em que discute a problemática das fronteiras (2012), o termo refere-se, sobretudo, ao encontro entre mídias, ou seja, são relações e interações que se dão em um espaço localizado entre uma mídia e outra(s), logo, “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai construir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKY, 2002, p. 11-15).

Ainda considerando as significativas contribuições de Rajewsky para o estudo da intermedialidade, é importante ressaltar que a autora categoriza o encontro entre mídias sob três grupos de fenômenos, sendo “transposição midiática”, “combinação de mídias” e “referência intermidiática” (2012). Flávia Cesarino define os dois primeiros grupos dessa forma:

A “transposição midiática” é aquela encontrada em adaptações de um produto de mídia para outra mídia, na qual se transferem personagens, situações, narrativas, como um livro que é adaptado ao cinema ou ao teatro. A “combinação de mídias” abrange pelo menos duas mídias entendidas como diferentes e que se articulam, cada uma na sua própria materialidade, na composição de um mesmo produto: são exemplo a ópera, peças de teatro, filmes, performances e instalações. (CESARINO, 2018, p. 183)

A terceira categoria, “referência intermediária”, que é empregada como baliza para a análise de “*Bluesman*”, consiste em quando uma mídia alude a outro sistema midiático: “com recursos aos meios e instrumentos exclusivos de uma mídia, realiza-se a tematização, a evocação à simulação de elementos ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta” (RAJEWSKY, 2012, p. 62).

Aplicando ao nosso objeto de estudo, é como se<sup>10</sup> em “*Bluesman*” o videoclipe tivesse se *convertido* em cinema, apesar de ser possível pontuar a diferença entre as mídias ao longo da sua duração. Ademais, é de se considerar que o encontro entre mídias é um dos pontos responsáveis pelo impacto que o filme tem causado. Isso porque, uma das primeiras inquietações provocadas por “*Bluesman*” é não nos permitir saber se o que estamos assistindo é um videoclipe ou um curta-metragem.

Diante disso, Rajewsky (2012) explica que “os mecanismos básicos de referências intermediária prestam bem à apreciação e análise do público”, ou seja, é como se esse intercâmbio entre mídias gerasse um jogo de referências e, diante disso, resgatasse a atenção do espectador para elementos pontuais e estrategicamente colocados dentro da trama, que nesse caso em questão são sustentados, sobretudo, pelo conceito de “*ser um Bluesman*”, apoiado pelo rapper em suas rimas.

Dessa forma, trazer à tona o estudo do videoclipe somado a outras práticas audiovisuais e culturais nos permite alcançar um entendimento abrangente das referências e aspectos existentes e possíveis, e como esses podem se unir em

---

<sup>10</sup> Rajewsky nomeia essa noção de ver uma mídia convertida em outra como a técnica “*como se*” do procedimento intermediário. (2012, p.61). É como se nós identificássemos o videoclipe, por exemplo, também como uma obra cinematográfica.

experimentações que empregam o som e a imagem. É a partir disso que aqui colocamos “*Bluesman*” como uma peça relevante quando se trata de experimentação.

Logo, passamos a discutir como a intermedialidade pode mostrar-se um importante método para a análise e para melhor compreensão desse gênero audiovisual que interage com o rap, e que, conforme Soares, “se encaixa como televisual pós-moderno e que agrega conceitos como abordagens da própria natureza televisa, teorias do cinema e eixos da retórica publicitária” (SOARES, 2004, p. 34). Por fim, é a partir da intermedialidade enquanto uma ferramenta de análise crítica, que desta vez parte do videoclipe em sentido aos aspectos cinematográficos, que se pretende compreender a complexidade e as especificidades de “*Bluesman*”.

### ***Bluesman*: Uma nova representação audiovisual do rap**

Um garoto negro corre por entre os prédios do centro de São Paulo. Se despede da família em uma casa simples, cumprimenta os vizinhos do bairro periférico em que mora e corre. Sem saber para onde, só se consegue perceber uma tensão no ar, marcada por sons que lembram o de uma respiração ofegante e de batidas cardíacas. Estamos no Brasil, o país que mata 75% a mais os jovens negros. É impossível não ser abraçado pela tensão do que pode vir a acontecer<sup>11</sup>.

A montagem do videoclipe é repleta dessas ironias, em que contrasta cenas de intensa aflição e tomadas pelo quase silêncio com takes leves, coloridos e envoltos de musicalidade. Em uma das sequências mais criativas, o ator Hilton Cobra, em um monólogo tête-à-tête com a câmera, declara um texto feito pelo rapper Baco sobre a relação entre a pele preta e a prata. No papel de joalheiro, Cobra questiona o comparativo entre o povo preto e o metal: “temos menos valor por ser maioria? A ironia da maioria virar minoria”.

---

<sup>11</sup> Ver em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/27/assassinatos-de-negros-aumentam-115percent-em-dez-anos-e-de-nao-negros-caem-129percent-no-mesmo-periodo-diz-atlas-da-violencia.ghtml>



**Figura 2** – O ator Hilton Cobra encena monólogo.

Nas próximas tomadas, com ajuda da computação gráfica, um enorme corpo masculino se forma em prata para acompanhar o início da canção “Preto e Prata”. Carregada com um beat marcante sob a voz de Baco, a canção traz à tona imagens de várias pessoas negras diante da câmera como se posassem para uma foto. Nessa cena, em preto e branco, os atores na realidade são ou imigrantes ou assentados do MSTC<sup>12</sup>, e mesmo sem saber dessa informação o telespectador pode assimilar que cada semblante diante das lentes é capaz de despertar e narrar inúmeras histórias. O que se quer demonstrar aqui inicialmente é que essa continuidade de cenas sublinham perfeitamente a estética simples e cheia de significância do filme, que foi norteadada pela seguinte frase: “Não tem nada mais bonito do que um negro sorrindo”, foi o que disse Baco a Douglas Bernardt, diretor de “*Bluesman*”, em uma das reuniões de produção.

---

<sup>12</sup> Movimento Sem-Teto do Centro, movimento social de luta por moradia na cidade de São Paulo.



**Figura 3** – Imigrantes iorubás que compuseram o casting de atores.

Baco Exu do Blues, ao convocar o diretor Bernardt, paulista que trabalha com produções publicitárias para o selo internacional Stink Films, esperava que o resultado fosse uma marcante peça audiovisual, visto o primeiro videoclipe<sup>13</sup> dirigido por Bernardt. O diretor conta em entrevista concedida<sup>14</sup> que “com um videoclipe convencional, do tipo artista cantando para a câmera, uma coisa meio MTV, não seria possível passar a mensagem do álbum como Baco desejava”.

O que Bernardt direciona também como *videoclipe não-convencional* revela o que apontamos nesta pesquisa, teoricamente, como um outro caminho de pensar o audiovisual, aquele que envereda pelas perspectivas da intermedialidade. O diretor, em conversa, consegue apontar claramente influências oriundas da arte cinematográfica, como a montagem e a direção de arte, assim como as cores saturadas e a luz estourada característica dos primeiros filmes de Spike Lee, ou os aspectos e símbolos da cultura Iorubá e da estética dos negros escravizados nos Estados Unidos, presentes principalmente no figuro e no casting de atores.

---

<sup>13</sup> O primeiro videoclipe de Bernardt foi em 2018, da canção “Rastro de Pó”, do projeto Tagua Tagua, conduzido pelo músico gaúcho Felipe Puperi.

<sup>14</sup> Em julho de 2020 conduzi uma entrevista com Douglas Bernardt sobre a produção e a direção de “*Bluesman*”; a entrevista aconteceu via plataforma online.



**Figura 4** – Aparição do rapper baiano Baco Exu do Blues em “*Bluesman*”.

São pontos que reiteram a hipótese que “*Bluesman*” é uma produção audiovisual que está “no entre-lugar” (MÜLLER, 2012), atravessada por características da prática videoclíptica e de outras mídias e expressões culturais, sobretudo o cinema e a cultura negra diaspórica. E é justamente por esse motivo que torna-se tão difícil categorizá-lo ou defini-lo como videoclipe, porque ele é mais que isso.

Em “*Bluesman*”, ao assistir pela primeira vez, muitos detalhes são capazes de fisgar a atenção. Entre eles, o fato de Baco aparecer uma única vez e não ser cantando ou performando para a câmera; ou quando ao longo do filme é possível perceber momentos que se aproximam do silêncio e proporcionam, assim, uma revelação de sons e ruídos que ajudam a delinear a trama: o barulho do vento, o som da respiração ofegante, os *beats* que imitam as batidas cardíacas.



**Figura 5**- Luzes saturadas em referência aos filmes de Spike Lee.

É interessante salientar que a narrativa visual por alguns instantes consegue ser irônica e representar o total oposto do que é cantado na canção, ou seja, a imagética do videoclipe não é gerada unicamente em função dos sons que emanam dele (SOARES, 2006). Essa tática pode ser observada quando Baco canta o seguinte trecho da canção “Bluesman”: “eles querem um preto com uma arma pra cima, num clipe na favela gritando cocaína, querem que a nossa pele seja a pele do crime” e, em contradição, as cenas que surgem na tela transmitem um sentimento oposto à revolta que sua voz evoca.

Os takes de uma viela colorida e pessoas negras felizes na vizinhança acentuam o potencial expressivo da imagem e proporcionam uma sensação de narrativa positiva; e muito mais: uma narrativa positiva sobre periferia e pessoas negras no Brasil, que tem um desfecho inimaginável, pois o garoto que corre pelas ruas, na verdade, só está atrasado para a sua aula de música.



**Figura 6** - O contraste entre o que é cantado e o que surge na tela.

São tais construções visuais, sobretudo sensíveis e que conversam diretamente entre si, que situam “*Bluesman*” como uma peça complexa, ao mesmo tempo em que lhe conferem um ar poético e de leveza acessíveis. Todos os pontos antes citados, podem ser facilmente percebidos ao longo da trama, e são eles os responsáveis por inserir tal produto audiovisual no lugar de encontro entre aspectos e linguagens de mídias distintas, diferenciando-o dos trabalhos que foram feitos até então no cenário da música rap brasileira.

Indo no caminho oposto ao típico modo de produzir videoclipes para esse gênero no Brasil, por exemplo, “*Bluesman*” não aposta em um denunciismo social escancarado, ou na representação estética e vazia da pobreza e da violência. Ao contrário de videoclipes reconhecidos nacionalmente como “Oitavo Anjo” (509 - E) e “Soldado do Morro” (MV Bill), “*Bluesman*” busca enxergar o negro, sua cultura e a periferia através de um outro espectro, criando diferentes narrativas visuais que valorizam e empoderam negros e negras através do conceito de “*ser um Bluesman*”, sustentado pelo rapper.



**Figura 7** – Take final do garoto chegando à aula de música.

Ou seja, já era evidente que o rap funciona em comédias e em filmes violentos de ação, mas precisávamos ver se ele conseguiria se desenvolver como drama, como uma história que levantasse discussões e sensações através de uma outra abordagem discursiva, seja nas letras ou na construção de imagens. Esse caminho exige de quem pensa o audiovisual uma revisão das convenções de enquadramento de suas imagens, a

hierarquia de elementos dentro da imagem e de como elaborar uma nova abordagem da cultura negra e periférica.

Em “*Bluesman*”, podemos observar a rejeição aos elementos de espetáculo e de extravagância vazia de significado, nos deparamos com cenários e luzes naturais, atores fora do grande circuito, o que revela um total controle do diretor dos aspectos do processo criativo, direcionando uma orquestração dos elementos visuais e auditivos que são capazes de traduzir a sutileza do trabalho de Bernardt unido à lírica do rapper Baco.

Nesse sentido, as músicas operam como um suporte fundamental de “*Bluesman*”, sendo, simultaneamente, o parâmetro e o limite das imagens na formatação do curta-metragem ao mesmo tempo em que configura uma relação livre, criando uma narrativa fílmica independente e com sentido próprio (SOARES, 2006).

## **Considerações Finais**

Ao longo dos anos, desde suas primeiras formas até a sua popularização, o videoclipe tem passado por grandes transformações, seja estética, de produção ou conceitual. Grandes profissionais que chegaram ao auge com o cinema, por exemplo, iniciaram com produções videoclípticas. Em paralelo, inúmeros cineastas têm conciliado suas produções cinematográficas com a construção de peças que mesclam canções e imagens. Ou seja, existe um trânsito de profissionais de mídias distintas que acaba por levar, trazer e modificar o fazer audiovisual que é centrado na presença da canção (CESARINO, 2018).

Nesta perspectiva sugerimos, através deste trabalho com “*Bluesman*”, ampliar o estudo sobre o videoclipe na música rap, partindo da relevância das fronteiras midiática e do contato com aspectos do cinema e de outras práticas culturais. Nesse sentido, uma interpretação intermidiática, por meio das considerações de Irina Rajewsky (2012), possibilita especificar e analisar como tal produção mescla imagem e canção rap e como essa articulação pode ser compreendida como uma narrativa alternativa no campo criativo do rap.

## Referências

CAMARGOS, R. **Rap e política: Percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CESARINO, F. **Considerações sobre os números musicais das chanchadas**. São Paulo: Significação, v. 45, n. 50, p. 179-203, jul-dez. 2018.

DARBY, D; SHELBY, T. **Hip hop e a filosofia: da rima à razão**. São Paulo: Madras, 2006.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MÜLLER, J. “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”. In: DINIZ, T; VIEIRA, A. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Editora UFMG, vol. 2, 2012, p. 75-95.

RAJEWSKY, I. “Intermedialidade, intertextualidade ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, T; VIEIRA, A. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Editora UFMG, vol. 2, 2012, p. 51-73.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

\_\_\_\_\_. **Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais**. UNIrevista - Vol. 1, nº 3, 2006.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

## Entrevista

Entrevista com Douglas Bernardt concedida à Monyse Damasceno. Em 21/072020.