

A gratidão de grupos refugiados, em meio à estética do videoclipe - uma leitura de "Somos Um"¹

The gratitude of a group of refugees in the aesthetics of the videoclip: a reading of "We are one"

Andressa Zoi Nathanailidis*¹

Palavras-chave:
Refugiados;
Videoclipe;
Gênero discursivo;
Análise Intersemiótica.

Resumo: O presente artigo tem como finalidade propor uma leitura de base intersemiótica acerca do videoclipe "Somos Um" (We are One), de autoria do rapper Uchen Henry, refugiado nigeriano, radicado em São Paulo. A pesquisa apresenta, também uma revisão bibliográfica que intenta contextualizar a problemática do refúgio em âmbito global, bem como situar o papel dialógico exercido pelo videoclipe, enquanto gênero discursivo da estética contemporânea, aplicado às vivências sociais. A investigação parte dos preceitos estabelecidos por Mikhail Bakhtin (1997; 2000; 2006); Plaza (2013); dentre outros.

Keywords:
Refugee;
Video clip;
Discursive gender;
Intersemiotic Analysis.

Abstract: *This article aims to propose an intersemiotic reading about the video clip "We Are One", written by the rapper Uchen Henry, a Nigerian refugee, based in São Paulo. The research also presents a review that tries to contextualize the problem of refuge in a global scope, as well as situate the dialogical role played by the video clip as a discursive genre of contemporary aesthetics, applied to social experiences. The research starts from the precepts established by Mikhail Bakhtin (1997, 2000, 2006); Plaza (2003); among others.*

Introdução

O refúgio é uma condição materializada pelo medo. O medo das perseguições, instauradas por uma série de motivos (étnicos, religiosos, desastres naturais e industriais, etc.), configura o fator- causa na ocorrência dos deslocamentos forçados, protagonizados por pessoas que

¹ Recebido em 30/03/2018. Aceito em 18/06/2018

*¹ Doutora em Letras, professora da Universidade Vila Velha. E-mail: a.z.n@uol.com.br.

abandonam suas “fronteiras nacionais”, seguindo em busca de realidades mais protetoras (ARAÚJO; ALMEIDA, 2001).

O acirramento de tal condição tem sido notado em todo o mundo, sobretudo a partir da década de 1990. De acordo com o relatório da Agência das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR, 2016), alguns fatores justificam esta realidade. São eles: a) situações que causam grandes fluxos de refugiados estão durando mais (por exemplo, conflitos na Somália ou no Afeganistão estão agora em sua terceira e quarta décadas, respectivamente); b) novas ou antigas situações dramáticas estão ocorrendo frequentemente (o maior conflito atual sendo a Síria, além de outros significativos nos últimos cinco anos, como Sudão do Sul, Iêmen, Burundi, Ucrânia, República Centro Africano etc.); c) e a velocidade na qual soluções para os refugiados e deslocados internos são encontradas tem caído desde o final da guerra fria.

Somente no Brasil, em 2016, foram reconhecidos um total de 9.552 refugiados, de 82 nacionalidades. (CONARE, 2016). O país regulamenta a proteção ao refugiado pela Constituição Federal de 1988 e, também, pela Lei nº 9.474/97- Estatuto dos Refugiados.

Tendo em vista a massiva presença dos refugiados no país, o presente artigo se propõe a

investigar a produção audiovisual desse grupo, compreendendo-a como um gênero discursivo capaz de oferecer interseções éticas e dialógicas perante a realidade histórica atual.

Nesse sentido, adota como objeto de estudos o videoclipe *Somos Um (We Are One)*, produzido em 2014, pelo artista Utchen Henry, refugiado nigeriano, atualmente com 25 anos e radicado em São Paulo. O videoclipe tem 5’23” (cinco minutos e vinte e três segundos) de duração. Coordenado pela equipe da Caritas Arquidiocesana de São Paulo, faz parte do projeto “*Youth Initiative*” (ou “Iniciativa Jovem”), promovido pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados em todo o mundo. Além da canção performada, o videoclipe traz depoimentos de refugiados vindos de diversas partes do mundo, sendo registrados na produção audiovisual cerca de dez idiomas (GODINHO, 2014).

A fim de viabilizar a presente proposta, ampara-se a metodologia na perspectiva de estudiosos relacionados à linguística, como Mikhail Bakhtin (1997; 2000; 2006), Roman Jakobson (1969) e Júlio Plaza (2013).

O videoclipe como gênero do discurso

Com origens no cinema vanguardista, o videoclipe assume relevante popularidade nos dias de hoje. Suas primeiras manifestações remetem às décadas de 1920 e 1930 e configuram-se enquanto produções voltadas à

sincronização de texto e música. Receberam a influência do jazz, uma vez que tal gênero buscava se consolidar no mercado. Segundo Soares (2012, p. 21):

“Entre as décadas de 20 e 30, o jazz, então um gênero musical que tentava “alçar” sua legitimação, passou a ser um manancial para a produção de números filmados, principalmente de artistas como Duke Ellington e Woody Herman. Em 1927, estreou nos cinemas *O cantor de Jazz*, com Al Jolson, o primeiro filme cantado da História do Cinema. (SOARES, 2012, p. 21)”.

Com o passar do tempo, as experimentações envolvendo áudio e imagem se intensificaram, fazendo com que tais produções audiovisuais não só atravessassem, mas também se fixassem na história. Na década de 1940, por exemplo, o cineasta Oskar Fischinger desenhou a sequência de abertura de “Fantasia”, da Disney, “[...] um filme que viria a construir uma relação profundamente sinestésica entre música e imagem no desenho animado” (SOARES, 2012, p. 21).

Já em meados dos anos 50, com a chegada da televisão, a presença de produções músico-imagéticas também se fez notar. Destaca-se nesse período o programa *Paul Whiteman’s Teen Club*, da Rede Americana ABC. A partir disso, cinema e televisão passavam a exercer importantes papéis na disseminação dos números musicais, ‘alimentando’ a indústria fonográfica.

Os pesquisadores Marildo Nercolini e Ariane Diniz Holzbach (2009), no artigo *Videoclipe em tempos de reconfigurações*, discorrem acerca do formato videoclipe tal como conhecemos hoje. Nercolini e Holzbach (2009) argumentam haver controvérsias em relação à data de surgimento deste gênero audiovisual. Segundo eles, apesar da não passividade frente ao mérito da questão, genericamente, considera-se a década de 70 como tal data. De acordo com os pesquisadores, a produção-marco da história do videoclipe é *Bohemian Rhapsody*, da banda *Queen*, classificado como primeiro videoclipe, designação atribuída pela ‘*New Musical Express (NME3)* importante referência musical europeia’. Segundo Nercolini e Holzbach (2009), tal videoclipe apresentava efeitos especiais e um roteiro bem definido. Tendo sido exibido em diversos programas de televisão, *Bohemian Rhapsody* – então chamado ‘vídeo promocional’ – tinha como diferencial o fato de ter sido ‘prioritariamente desenvolvido para lançar a música nos meios de comunicação’.

Em relação à nomenclatura ‘videoclipe’, voltemos às palavras de Soares (2012), quando este afirma que o termo passou a ser utilizado apenas na década de 1980, época em que se deu, também, a consolidação deste produto junto à indústria fonográfica. Referindo-se a tal fato, esclarece:

A popularização do videoclipe deu-se, sobretudo nos anos 80 através da criação da Music Television, a MTV - uma emissora de televisão primeiramente a cabo e depois aberta, dedicada a exibir ininterruptamente videoclipes. A própria nomenclatura que define o videoclipe já nos apresenta uma característica: a ideia da velocidade, das estruturas favoritas. A princípio, o clipe foi chamado simplesmente de número musical. Depois, receberia o nome de promo, numa alusão direta à palavra 'promocional'. Só a partir dos anos 80, chegaria finalmente o termo 'videoclipe'. Clipe que significa 'recorte' (de jornal, revista, por exemplo), pinça ou grampo, enfoca justamente o lado comercial desse audiovisual. (SOARES, 2012, p. 32).

Ao longo do tempo, o videoclipe se consagrou como um gênero audiovisual popular, de produção e edição rápidas, chegando a durar, aproximadamente, três minutos. Por meio do videoclipe, passam a ser difundidas performances embasadas na interseção entre elementos musicais e visuais voltados à exposição da canção - narrada ou roteirizados, de maneira a externar histórias específicas, paralelas à performance da canção, contadas não somente pela associação entre linguagem imagética e o conteúdo musical - integrado por letra e música -; mas, também, adornados pela aplicabilidade de recursos estéticos específicos, como sons ambientes, imagens, gestos, efeitos de edição... Elementos que nem sempre se apresentam nas gravações em CD ou MP3, mas que surgem imersos no corpo do audiovisual, colaborando ou não para o sucesso de uma performance.

Considerando o contexto contemporâneo, caracterizado pela interatividade e cujo "ethos" se mostra pautado pela cultura digital, partimos da teoria de Mikhail Bakhtin (2006), para compreender o videoclipe como um gênero discursivo da atualidade, híbrido e multimodal.

De acordo com Mikhail Bakhtin (2006), a língua não pode ser compreendida como um sistema de signos normativo e abstrato, mas como algo dinâmico, que assume significações de acordo com a ação e interação dos interlocutores. Para o autor, a prática comunicativa se dá a partir de enunciados, frutos da memória discursiva, das trocas- simbólicas instituídas entre sujeitos; de modo que nenhum enunciador poderá reivindicar o "local de fala original"; local este inexistente. Em constante "movimentação- devir", a palavra advirá sempre de alguém, destinando-se a um "outro", ganha significado na interação, contextualizada em meio à conjuntura sócio-histórica da qual emerge. Da interação e da utilização dialógica da língua- sistema de signos por parte dos sujeitos, é que surgem, portanto, os discursos, atendendo às necessidades da atividade humana. Impregnados de ideologias e "tempos", os discursos abarcam uma infinidade de gêneros pelo que afirma Bakhtin:

"A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa". (BAKTHIN, 2000, p. 279)

Bakthin (2000) chama atenção para o fato de que os gêneros do discurso não são apenas unidades formais, mas, também, fontes nascidas da experiência humana e permeadas por influências específicas, que envolvem escolhas temáticas, estilísticas e subjetivas, bem como a vivência interlocutória- histórica de cada sujeito enunciador. O autor aponta para as diversas esferas nas quais o ser humano se faz inserido socialmente. Em cada uma delas, é feita uma utilização pontual da linguagem, o que amplia a possibilidade múltipla dos gêneros.

"As condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais – mas também, e sobretudo, por sua estrutura composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação". (BAKTHIN, 2000, p. 279)

Face à heterogeneidade dos gêneros discursivos, Bakthin (2000) os classifica em "primários" e "secundários". Os primários permanecem centrados na comunicação discursiva imediata, o que abarca o exercício da linguagem em configurações cotidianas, a partir de ideologias não sistematizadas (cartas, conversas telefônicas, bilhetes, etc.). Já os gêneros secundários decorrem de situações comunicativas mais complexas, no seio de ideologias especializadas, geralmente mediadas pela escrita e pela organização (comunicações artísticas, científicas, jornalísticas, etc.).

Ambos teriam, segundo o autor, a mesma essência, sintetizada por enunciados verbais (sejam eles orais ou escritos). Diferenciariam-se, apenas, portanto, em função de suas complexidades. Bakthin (2000) considera que o gênero secundário abarca reelaborações do primário, de modo que um simples diálogo cotidiano, ao assumir características narrativas, toma, também para si, a complexidade da forma literária, deixando de ser, portanto, um gênero primário.

Compreendendo o gênero discursivo como algo passível de constantes atualizações, acreditamos ser possível aplicar a teoria de Mikhail Bakthin (1997; 2000; 2006) aos vídeos. Sob a perspectiva dialógica, e "impulsionado" por uma série de diálogos da vida real, acreditamos que o vídeo "Somos Um" (*We Are One*) constitui-se em um gênero secundário em que a estética, aliada à

história, transmuta-se em um novo gênero, híbrido, que requer novas possibilidades de tradução. Um gênero que emerge de um tempo específico e, assim sendo, dialoga com outros gêneros deste e de outros tempos, configurando-se numa espécie de palimpsesto, que demanda certo grau de complexidade interpretativa. Em relação a esse aspecto, lembramos sobre o que discorre Júlio Plaza (2013), na obra *Tradução Intersemiótica*.

“No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão [linguagem?]. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades [tekhné, ars], realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições. Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes”. (PLAZA, 2013, p. 5).

Diante do argumento de Plaza (2013), entendemos que a temporalidade se faz um elemento influenciador na produção de sentidos, de maneira que o “local enunciativo” assumido pelo videoclipe se dá à semelhança de um ato responsivo face aos discursos que o circundam sociotemporalmente. O videoclipe figura, então, como arte que narra e resgata história, atuando como instrumento pedagógico que explica, resgata e ratifica identidades, estabelecendo uma espécie de “diálogo cultural” face à contemporaneidade.

Buscando esclarecer como se dá tal diálogo em meio ao videoclipe “*Somos Um*” (“*We are One*”), recorreremos à tradução intersemiótica, proposta por Roman Jakobson (1969) e Júlio Plaza (2013).

Tradução Intersemiótica: Apontamentos

A tradução intersemiótica, de acordo com Roman Jakobson (1969, p. 72), consiste em um processo relacionado à transformação. Por meio dele, interpretam-se os signos verbais a partir dos signos não-verbais; quando se traduz, por exemplo “[...] de um sistema de signos para outro (...) da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.

De acordo com o linguista, portanto, a linguagem é vista como experiência atrelada à cognição, podendo ser reconfigurada/ recodificada, de

acordo com os “universos” que se deseja atingir. Afirma, neste sentido: “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (JAKOBSON, 1969, p.67)

Os apontamentos estabelecidos por Jakobson são desenvolvidos no Brasil pelo Teórico Júlio Plaza (2013). Na obra “*Tradução Intersemiótica*”, Plaza (2013), apoiado na teoria de Charles Sanders Peirce, estende o entendimento pregado por Jakobson, compreendendo que não apenas os signos verbais poderiam ser traduzidos para a ótica não verbal, mas também o contrário. Haveria, portanto, a possibilidade de outros sistemas de signos serem convertidos a expressões verbais, o que atribuiria à teoria proposta certo caráter dialético.

Desta forma, Plaza (2013) ratifica a inexistência de categorias estanques e passa a propor a tradução como processo criativo, transformador, estabelecido entre textos, algo que admite a dinâmica reelaboração de signos em outros de natureza diferente. Para o referido autor, traduzir significa retextualizar. A tradução, segundo Plaza (2013, p.1) desvincula-se do sentido de fidelidade e se aproxima da criação, atuando como um elo entre “passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos”.

De acordo com Plaza (2013, p. 14), a tradução intersemiótica se exprime por meio do seguinte conceito:

“Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade”.

Tal campo de estudos, nas palavras do autor, conserva o propósito de:

“[...] penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam, quando se trata de focalizar os elementos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo inteligir estruturas que visam à transformação das formas”. (PLAZA, 2013, p. 71).

Sob o entendimento de Plaza (2013, p. 10-12), faz-se preciso considerar em meio ao processo tradutório a relação entre os signos e os suportes físicos-tecnológicos emergentes em cada contexto histórico. Tais suportes “contaminam e semantizam a leitura da história”, sendo imprescindível ao tradutor levar em conta todos os processos referentes à “revolução

eletroeletrônica". Considerando a importância do videoclipe perante a contemporaneidade, sua popularidade e relação com as chamadas "novas mídias", passamos, então à uma leitura intersemiótica de nosso objeto de estudos: o videoclipe "*Somos Um*" ("*We are One*").

Somos Um (We are One): um olhar sob a luz da tradução intersemiótica

Desde o título do videoclipe "*Somos Um*" ("*We are One*"), o leitor se depara com um sentido que o leva a imaginar a união de um grupo, fato que irá se confirmar, à medida em que a leitura desse texto se desenvolve. A narrativa musical se dá a partir de um narrador personagem, no caso o próprio rapper Uchen, cuja imagem é exibida na tela, estando o rapper dentro de um estúdio.

A edição de imagens em todo o vídeo, conforme veremos discriminadamente, alterna o cenário interno do estúdio, com imagens da rua e/ou de grupos refugiados. As externas são realizadas na Praça da Sé, em São Paulo, onde é performada a chegada desses refugiados à maior metrópole do país. Estes personagens carregam bagagens adesivadas, com a identificação de sua terra natal, mas também, com rótulos que representam estereótipos negativos, associados a seus locais de origem.

A nível discursivo, não há determinação de um tempo cronológico face ao audiovisual. Constata-se a ausência de advérbios temporais, bem como a predominância de verbos no pretérito perfeito ("saí", "fui", "passou"). Ora o narrador se mostra em primeira pessoa, ora coletivizado. Ressalta-se, nesse sentido, a conotação gregária, lançada desde o título da obra, a partir da enunciação que intercala a ação no protagonismo da primeira e da terceira pessoa do singular ("eu sai"/ "a gente passou").

O videoclipe transmite ao leitor a sensação de estar diante de uma narrativa autobiográfica, que é de um, mas, ao mesmo tempo, de muitos. A enunciação coletivizada parte de pessoas advindas de diversas regiões do mundo. Sujeitos caracterizados com indumentárias típicas se "apresentam" ao leitor-ouvinte brasileiro. O grupo externa identidades coletivas e individuais, de pessoas que sofreram perseguições e que, uma vez tendo encontrado um país que as acolheu, se mostram gratas e felizes.

A estética do audiovisual se organiza, a saber, da seguinte forma: o videoclipe tem início com sucessivas imagens de rostos. Diversas pessoas são retratadas ao longo dos sete segundos iniciais da obra. Como acompanhamento, tem-se, apenas, a base eletrônica.

Em 0'8" surge a imagem do artista enunciativo, localizado em um estúdio. Vestindo uma camisa amarela que alude ao uniforme oficial da seleção brasileira, portando uma corrente no pescoço, o rapper demonstra estar

concentrado e após fazer o sinal da cruz (0'11"), evidenciando sua religiosidade, inicia a performance. O título da letra, "Somos um", é o estribilho inicial, repetido por sete vezes.

Em 0'35", a edição desloca-se do estúdio para um cenário externo. Há uma espécie de viaduto, onde várias malas permanecem no chão. Tais malas, identificadas com etiquetas referentes a diversos destinos e as respectivas representações estereotípicas-negativas sob os quais são vistos ("tráfico de drogas", "fome", "deserto", etc.), passam a ilustrar o início da canção narrativa, que diz: " Eu saí da minha terra/ Pra salvar a minha vida/ Tem várias histórias/ Que a gente passou/ Ditadura e Guerra/E tivemos ainda/ Opressão e Injustiça/ Que não acabou". Evidencia-se a nível discursivo, os motivos que levaram tais pessoas a serem refugiados. Em 0'47", surge a imagem de um homem solitário que avista a cidade (muito movimentada) do alto. Aos 0'53", o foco retorna ao estúdio, quando se tem a imagem do rapper, cantando em feições muito expressivas " Nós estamos aqui/ com muitas saudades/ Por casa da Guerra/ Deixamos as nossas cidades/ E deixamos para trás/ Famílias e Amigos/ O destino tanto faz/ Desde que fiquemos vivos/".

A repetição do refrão por mais seis vezes se dá, também, junto à edição. Em 1'18" inicia-se a externa novamente. Pessoas diferentes, com suas bagagens, percorrem a cidade e se encontram numa espécie de saguão que parece ser o do aeroporto. Em 1'33", a música dá início ao depoimento de refugiados².

O primeiro entrevistado é um homem que relata: " *I did not leave Bangladesh by choice. I had to. Because, I did not have any other choices. If I had live there I Wouldn't be alive today*". (Eu não deixei Bangladesh por escolha. Eu precisei. Porque eu não tive nenhuma outra chance. Se eu tivesse ficado lá, hoje eu não estaria vivo".

Em 1' 43" uma mulher com vestes muçulmanas inicia seu relato em português: "Batia uma bomba aqui , depois outra, depois outra. Então nós sabemos que vai ter outra bomba que vai chegar para a nossa casa. Eu fiquei pensando que cada dia lá "vai ficar meu último dia". E, assim, vou morrer por causa de "um" guerra que até agora tá acontecendo...Assim, não tem nenhuma significação agora".

Em 2'10" novas imagens externas acompanham a canção. Estrangeiros sentados ao meio fio abrem suas bagagens, enquanto a música diz: " Por causa da minha religião/ Por causa da minha fé/ Por causa da minha raça/ eu fui

² Os relatos foram transcritos na íntegra, tal qual se deu a percepção da pronúncia e do sotaque dos sujeitos refugiados em entrevista.

perseguido/ Por pura injustiça eu tive que deixar/ As minhas origens em busca da paz. (Re) inicia-se o refrão, repetido em seis vezes, enquanto os estrangeiros começam a interagir e compartilhar, felizes, pertencer e alimentos.

Aos 2'54", mais uma vez, retoma-se os relatos, enquanto a música é suspensão. O mesmo homem que relatara sua saída de Bangladesh, afirma: "*It's not a choice. It's a circumstance*" (Não é uma escolha. É uma circunstância). E se esforça para se comunicar por meio do idioma Português: "Eu não sou refugiado. Eu estou refugiado". Após tal fala, retoma-se a edição, com "corte" estabelecido no estúdio. Utchen segue, com a face expressiva, seus versos: "Viver aqui nos traz esperança/ Queremos compartilhar nossa cultura/ O Brasil nos dá mais segurança/ Nós somos muito mais felizes agora".

Aos 3'22" reiniciam-se os depoimentos. Desta vez, com falas dos refugiados acerca das impressões causadas pelo Brasil.

O homem de Bangladesh afirma: "*I love everything about Brazil. It's ... When I live in Brazil I don't have any reasons to miss my contry anymore*".

A mulher de vestes muçulmanas declara: "Não me sinto que tô morando num país estrangeiro".

Um terceiro homem, de aparência africana, nos diz: "Aqui, muito bom pra mim".

E, novamente, "o homem de Bangladesh" declara: "*Brazil means a lot to me*" ("O Brasil significa muito para mim").

Em 3'45", mais uma vez no cenário externo... Uma única mala prenuncia uma cena de união: vários refugiados balançam, juntos, diversas bandeiras coloridas, em uma coreografia ensaiada... Concomitante à cena, a letra segue em performance que diz:

"Refugiado é alguém que já foi perseguido/ Refugiado é alguém que também quer ser feliz". Em 3'56" a filmagem se faz sob dois planos: aberto-aéreo e em fechado-close. A cena continua sendo a de vários refugiados que, unidos, balançam bandeiras e dançam felizes. A cena, além de retratada de forma aberta, também comporta planos fechados, em que os rostos e a diversidade que compõe o grupo de refugiados permanecem enquanto principal enfoque. São pessoas de várias etnias e idades que, com alegria iniciam um novo refrão: "Viva, viva, viva Brasil", repetido por quatro vezes.

Em 4'20", ainda com o mesmo refrão, porém tocado em volume mais baixo, os refugiados que atuam como personagens no videoclipe iniciam seus agradecimentos ao país. Tudo ocorre em diversas línguas, a exemplo do francês, do inglês, árabe, bengali e espanhol.

O vídeo se encerra em 5'23", com a imagem externa da catedral da Sé, em São Paulo, o que sugere o apelo à religiosidade universal e a crença em dias melhores para os refugiados.

Considerações Finais

O videoclipe "Somos Um" (*We are one*) atesta a existência dos audiovisuais como gêneros discursivos híbridos e contemporâneos, passíveis de serem interpretados e de gerarem uma série de significações. A narrativa se constrói por um "eu" coletivizado que, esteticamente, se mostra representante e "porta voz" de todos os sujeitos refugiados residentes no Brasil. A imagem traduz o texto, compondo um enunciado híbrido e polifônico que abarca amplamente a questão da diversidade e realidade vivida por muitas vozes. Ressalta-se que a questão do refúgio é uma problemática antiga e que a própria ausência da temporalidade estética, no videoclipe em questão, parece ter emergido de forma intencional. A produção, desta forma, ganha ares de eternidade, à medida em que permanece atual e dialógica a qualquer época, toda vez que estiver em pauta a problemática dos refugiados.

Finalizamos nossa análise, atribuindo ao videoclipe em questão a propriedade de figurar como um gênero discursivo contemporâneo, dedicado ao esclarecimento e desconstrução dos estereótipos negativos associados aos sujeitos em refúgio. A obra é lançada também com o propósito dialógico do agradecimento ao país que, independente das atitudes individuais, conserva legislações e executa ações de proteção e acolhida a essas pessoas.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Nadia de; ALMEIDA, Guilherme Assis de. (coords.). 2001. *O Direito Internacional dos Refugiados: uma perspectiva brasileira*. Rio de Janeiro: Renovar.
- ACNUR. 2015. *Global Trends 2015*. Disponível em: <<http://www.unhcr.org/576408cd7>> Acesso em 15/03/2018.
- BAKHTIN, Mikhail. 2000. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- BAKHTIN, Mikhail. 2006. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, Mikhail. 1997 [1920-1924]. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. e notas: Tatiana Bubnova. Barcelona/San Juan: Anthropos/ EDUPR.

- BRASIL. 2013. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. In: Vademecum Acadêmico de Direito. 17ª Edição, 2º semestre. São Paulo: Editora Rideel.
- CONARE. 2016. Disponível em <http://www.justica.gov.br/news/brasil-tem-aumento-de-12-no-numero-de-refugiados-em-2016/20062017_refugio-em-numeros-2010-2016.pdf>. Acesso em 15/03/2018.
- GODINHO, Luiz Fernando. *Refugiados sensibilizam sociedade brasileira sobre importância da integração*. Disponível em <<http://www.acnur.org/portugues/2014/11/27/refugiados-sensibilizam-sociedade-brasileira-sobre-importancia-da-integracao/>>. Acesso em 10/03/2014.
- HOLZBACH, Ariane; NERCOLINI; Marildo José. Videoclipe em tempos de reconfigurações. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, v. 1, n. 39, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5841/4235>>. Acesso em: 12/03/2018.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BRASIL. Presidência da República. *LEI 9474 de 22 de julho de 1997*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9474.htm>. Acesso em 10/02/2018>.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.
- UCHEN. *Somos um (We are one)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=llm5J4RcOOI>>. Acesso em 12/12/2017>.