

A adaptação em videoclipes como desafio narrativo na imagem em movimento

Ana Carvalho ¹

Célia Vieira²

Resumo

Pela sua natureza eminentemente polifónica e multimédia, o videoclipe tem sido um campo de ensaio para reconfigurações que o posicionam como um dos formatos mais desafiantes no estudo da imagem em movimento. Situando-nos, de um ponto de vista teórico, na linha das teorias da adaptação e da textualidade revistas por Bruhn (2013), Bryant (2013) e Elliot (2020), neste artigo pretendemos abordar a diluição de fronteiras entre videoclipe, curta-metragem, videoarte e instalação, a partir do estudo da obra de alguns realizadores contemporâneos de videoclipes, dentre os quais destacamos Kahlil Joseph. Pretende-se não apenas abordar o videoclipe como fenómeno integrado num processo alargado de transmediação, que acentua os modos de disrupção narrativa deste formato, como ainda compreender o modo como as obras em análise expandem o conceito de adaptação. Esta expansão abrange não só os géneros da exibição de imagem em movimento como contribuem para as mudanças em curso no entendimento de história e da cultura contemporâneas no sentido de inclusão e pluralidade racial.

Palavras-chave: Videoclipe; Narratividade; Adaptação; Realização; Kahlil Joseph

243

Adaptation in videoclips as a narrative challenge within the moving image

Abstract

Due to its eminently polyphonic and multimedia nature, the videoclip has been the testing ground for reconfigurations that position it as one of the most challenging formats for study within the field of moving images. From a theoretical point of view, in line with the theories of adaptation and textuality reviewed by Bruhn (2013), Bryant (2013), and Elliot (2020), in this article we intend to address the possibilities of blurring the boundaries between videoclip, short-film, video art, and installation, based on the study of the work of some contemporary videoclip directors, among whom we highlight Kahlil Joseph. It is our intention to not only approach the videoclip as a phenomenon integrated in a broad process of transmediation, which accentuates the modes of narrative disruption of this format, but also to understand the way in which the works under analysis expand the

¹ Ana Carvalho (CIAC|UMaia) é Professora Auxiliar e Coordenadora da Licenciatura Arte Multimédia da Universidade da Maia e Investigadora do CIAC (Centro de Investigação em Arte e Comunicação, da Universidade do Algarve) e do CITEI (Centro de Investigação em Tecnologias e Estudos Intermédia, UMaia). No âmbito da investigação destaca-se a participação no projeto CyPET, financiado pelo FCT, que estuda as intersecções entre a ciberperformance e os novos modelos de ensino online; a co-curadoria da exposição Omnisciência Estratégias de Fractura e Fuga (2021), a organização do evento E-X-S-I (Encontro de Expressões entre Som e Imagem) (desde 2016) e a coedição do livro *The Audiovisual Breakthrough* (2016).
Link para a plataforma ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6522-5345>

² Professora Associada do Departamento de Ciências da Comunicação e Tecnologias de Informação da Universidade da Maia, Portugal.

concept of adaptation. This expansion encompasses not only moving image genres, but also contributes to the ongoing changes in contemporary understanding of history and culture towards inclusion and racial plurality.

keywords: Videoclip; Narrativity; Adaptation; Directing; Kahlil Joseph

Do videoclipe à vanguarda pop e hip hop

Pela sua natureza eminentemente polifônica e multimídia, o videoclipe tem sido um campo de ensaio para reconfigurações que o posicionam como um dos formatos mais desafiantes no estudo da imagem em movimento. Expandindo-se para além do seu meio e da sua funcionalidade de origem, o videoclipe encontrou um terreno fértil para a experimentação, mercê também da sua conversão num dos meios com maior circulação e mais apto para chegar a novas gerações de audiências (Austerlitz, 2007, Keazor e Wübbena, 2010). Em termos de produção, seja recorrendo a capturas de imagens, seja resultantes da ação de jogar um videogame (designadas de machinima), utilizando ferramentas da produção audiovisual ao vivo, como o VVV (entre outros softwares), ou mesmo utilizando imagens algorítmicas, o videoclipe expandindo-se para formatos de vídeos interativos ou em formatos híbridos e confirmou a sua capacidade de adaptação, afastando-se da relação natural com o formato da canção pop (equivalente ao formato single) e da sua função promocional, para se aproximar do conceito de curta-metragem e mesmo de vídeo experimental.

Mesmo se a importância cultural do videoclipe é inequívoca enquanto género autónomo, gostaríamos de compreender, de seguida, o modo como esta manifestação artística foi apropriada pelas instituições museológicas, incidindo sobretudo nos casos de artistas plásticos, visuais ou performáticos cuja obra expande as fronteiras deste género. Não se pretende, pois, avaliar a legitimidade do formato pela aproximação a outras manifestações, nem tampouco negligenciar a importância de criadores cuja videografia foi determinante na história do videoclipe, mas apenas apurar a relevância adquirida por conteúdos que extrapolaram o âmbito extravideoclípico, procurando identificar as estratégias de adaptação desenvolvidas.

Neste processo de miscigenação do videoclipe, algumas obras, como, por exemplo, “O Superman” (1981), de Laurie Anderson, adquirido pelo MoMA de Nova Iorque, migraram do seu contexto de comunicação original e foram

convertidas em objeto artístico museológico, e, como tal, tornaram-se colecionáveis e autonomizaram-se relativamente à peça musical que adaptam. O videoclipe passou a ocupar o espaço do museu da mesma forma que um filme experimental ou qualquer outra peça cujo valor cultural simbólico é necessário preservar. É assim que, enquanto objeto audiovisual, passa a integrar a produção artística dos criadores. Caso disso são os videoclipes de Pipilotti Rist, cuja obra “I am a victim of this song” (1995) integra a coleção do MoMA, ou das performances do coletivo Chicks On Speed (participação no Turner Prize Retrospective, Tate, em 2007), só para citar alguns exemplos. Se para estes artistas a realização de videoclipes ocupa um lugar central na filmografia enquanto produção artística, muitos outros artistas encontram neste subgênero cinemático um território profícuo para a experimentação fora das suas habituais práticas artísticas. Os casos são muitos e dos quais destacamos o artista britânico Damien Hirst que realizou “Country House” (1995) para os Blur, o artista vídeógrafo Tony Oursler que realizou “Where Are We Now?” (2013) para David Bowie ou a pintora Allison Schulnik que realizou “Ready, Able” (2009) para os Grizzly Bear, entre outros.

245

Esta migração do videoclipe ocorre em paralelo com o posicionamento das manifestações pop / mainstream como arte, ao incorporarem a permanente necessidade de inovação e de experimentalismo inerentes ao conceito de vanguarda. A entrada do pop no Museu, simbolicamente ilustrada pelo videoclipe “Apeshit” (2018), The Carters (Beyoncé e Jay-Z), atesta esta aproximação entre as instituições de legitimação artística e um produto de consumo massivo, beneficiando as primeiras com um marketing inaudito, que abre o espaço museológico a novos canais, meios e públicos, e beneficiando os segundos com o reconhecimento deste suporte como forma de arte incorporada institucionalmente. Esta aproximação reveste-se de uma outra dimensão ideológica quando o que está em causa é o hip hop, na medida em que a sua institucionalização converte uma expressão da contracultura em manifestação legitimada, dando voz ao constructo artístico e ideológico preconizado por coletivos e criadores individuais até então considerados como menores. A contracultura hip hop, na sua fusão com as instituições artísticas, é colocada, por essa via ainda, na senda das vanguardas, elas também preconizadoras da

diluição de fronteiras binárias entre artes maiores e menores, entre alta e baixa cultura (Altass, 2019). Esta hibridização dos contextos de exibição das obras vai de par com a integração multicultural. Por exemplo, os videocliques realizados por Emmanuel Adjei reavivam a tradição das comunidades. É o caso de “Shahmaran” (2018), de Sevdaliza, em que o realizador remete para a mitologia de origem árabe, ou do filme “Black Is King” (2020), de Beyoncé, em que, como corealizador, remete diretamente para culturas africanas numa perspectiva afro-futurista. Do mesmo modo, Madonna, no videoclipe “Batuka” (2019), inclui na pop as tradições musicais das comunidades negras pré-coloniais de Cabo Verde.

É neste contexto que a produção artística de Kahlil Joseph se destaca. Conhecido pelos vídeos que realizou para Beyoncé e para Kendrick Lamar, tem apresentado obras artísticas como realizador e como artista visual, eliminando qualquer fronteira entre videoclipe e curta-metragem. Os seus trabalhos audiovisuais apresentam-se em contextos de galeria e museus, centram-se na atual realidade dos afroamericanos, mas sempre estabelecendo pontes temporais históricas e atemporais. Ao mesmo tempo, o percurso de Kahlil Joseph insere-se numa ascendente tendência para quebrar barreiras que segmentam a inclusão de artistas negros de forma transversal na cultura americana. Para o autor, como para criadores como Arthur Jafa, entre outros, as origens negras não são elementos externos - a cultura do Outro - mas parte integrante da diversidade do que é a cultura americana como um todo. As suas narrativas remetem para uma realidade quotidiana que reforça o negro como cidadão, mas que, ao mesmo tempo, transcende essa realidade para incluir dimensões fantasmáticas, simbólicas, irrealis, que, por vezes, funcionam como *portais* entre vida e morte, entre presente e memória.

Nesta diluição das categorias espaço-temporais, é notória a influência da obra de realizadores como o tailandês Apichatpong Weerasethakul ou ainda da tradição fílmica de Andrei Tarkovsky. É nesse sentido que uma breve revisão da sua produção artística permite identificar uma estética de desfragmentação narrativa na qual a adaptação, seja sob a forma de videoclipe, seja sob a forma de instalação constitui ela própria um discurso ideológico.

Da estética de desfragmentação ao cinema fluxo

Aquando da sua revelação, em 2012, com a realização de “The Mirror Between Us”, uma curta-metragem com banda sonora de Flying Lotus, produzida por Roman Coppola com o fim de promover novos talentos mas também de divulgar destinos de viagem com o patrocínio de WHotels e da Intel, Kahlil Joseph firmou um estilo caracterizado pela descontinuidade narrativa e pela elipse enquanto matriz de uma história que é menos contada do que sugerida. Já nessa criação se anunciam alguns dos *leitmotivs* que distinguem o imaginário do realizador e que constituem parte de um vocabulário visual sucessivamente reescrito nas obras seguintes, a saber: o espaço urbano como não-lugar, o meio aquático como manifestação de uma dimensão outra da existência ou a suspensão onírica das personagens situadas numa fronteira indistinta entre sonho e a realidade.

Mas é com a premiada curta-metragem “Until The Quiet Comes” (2012), inspirada no álbum homónimo de Flying Lotus que Kahlil Joseph se consagra, no mesmo ano, como realizador. O vídeo não corresponde ao conceito convencional de videoclipe, porque a obra não visa explicitamente a promoção de um single ou a capitalização das imagens de uma banda ou de um cantor. A descontinuidade imposta pela junção de diferentes músicas e de diferentes ruídos afasta-nos da estética comum da música e do vídeo pop, para nos apresentar uma obra autónoma, com a sua própria linguagem, inscrita na poética do seu realizador, mesmo se em diálogo com o compositor.

Do ponto de vista sonoro, o filme incorpora as seguintes composições do álbum homónimo: “See Thru To U”, “Hunger”, e “Getting There e “Until The Quiet Comes”. No início da narrativa, uma criança, com um ar duro, numa piscina vazia, simula disparar uma arma, o tiro faz ricochete, atinge-a e o seu sangue desenha um largo lastro ao longo do chão. A cena estabelece uma antítese com a letra do single “Until The Quiet Comes”, que se ouve nesse momento, quando a letra da música evoca um «Dream of love and , light and laughter / [...] my heart». De seguida, há um *flashback* para uma recordação de felicidade da criança, em Los Angeles, uma cena luminosa, marcada pelas brincadeiras inocentes das crianças e pela admiração do rapaz por um jovem mais velho, que o acarinha. A cena decorre em Nickerson Gardens, um bairro social de Los

Angeles conhecido pelos problemáticos gangs de rua. Rapidamente a ação avança para a noite, estabelecendo uma analogia com o single que inspira esta parte do filme, “Hunger”, quando, de novo pela letra da música se alude a um «Scent inside the air tonight». A disforia adensa-se a partir daqui com a imagem de um jovem baleado, precisamente aquele que, na memória anterior, servia de ídolo ao protagonista. É também a partir daqui que se evidencia a dimensão fantástica da curta-metragem, quando o cadáver se ergue e dança uma coreografia invisível para os habitantes do bairro, saindo da «Body's cage» para que remetia o mesmo single e deslizando através dos vivos. Esta migração é acompanhada por uma terceira letra, do single “Getting There”, que remete tanto para um determinismo que, acima da vontade, condiciona a perda «Was it not for us to claim», como para um espaço metafísico para o qual se dirige o ser humano: “Getting There”.

O filme, para além desta história não-linear, que relata, numa relação causa-efeito, pela analepse, a morte simbólica, no presente, do rapaz e o acontecimento que a terá despoletado, numa história iniciática pela qual o rapaz passou subitamente da infância para a idade adulta através da experiência de sofrimento, apresenta uma outra narrativa em alternância com esta. Trata-se da imagem de um cadáver submerso, que, nos três momentos em que é visível, descreve um movimento de catábase e de ascese para a luz. Esta outra narrativa, contrariando o ciclo de morte e de violência da história principal, continua o percurso *post-mortem*, numa viagem onde a água, metáfora de lustração e de vida, parece corresponder à quietude final para a qual o título reenviava.

Qual é, pois, o modo como esta curta-metragem adapta o álbum de que parte? Parece-nos que a tese de Bruhn (2013), segundo a qual a obra de chegada estabelece um diálogo em diferido com a obra de partida, fazendo rever essa obra à luz de novos sentidos se aplicaria aqui. Ao ver o filme, o espectador efetua um percurso de vai e vem entre a obra fonte e a obra adaptada (Bruhn, 2013), com vista a aceitar ou refutar ou discutir o que o filme traz ao álbum e a reposicionar a sua perceção da obra num novo contexto e num novo *medium*. Esta iluminação recíproca funda-se no reconhecimento de que cada *medium* possui a sua especificidade e de que o processo de análise comparativa não

exclui a identificação de semelhanças e diferenças resultantes da transferência, pelo contrário, ambos os textos são revistos pela transformação (Bruhn, 2013).

Note-se que o álbum, fundado sobretudo na dimensão acústica, não possuía história que não fosse a que pudesse ser sugerida pelos títulos das composições. Mesmo se a violência, o fantástico e a metafísica eram evocados por diversos títulos, o filme coloca-nos num tempo e num espaço concretos, dando corpo e imagem a sensações apenas sugeridas nas composições. Mais ainda, o tom geral do álbum centra-se no sonho, de acordo com depoimentos do próprio autor (Kahlil, 2017), inscrevendo-se numa “Dream Art” de que Little Nemo é um ícone, e tendo nas sonoridades mágicas e hipnóticas um potenciador da imersão onírica. Na curta-metragem, o sonho é, segundo a letra, uma utopia de «Love and laughter» interrompida na infância, ou a possibilidade de um ressurgimento metafísico. Nele, o cadáver é uma massa líquida que escorre pela rua, para dentro de um carro, que deixa entrever, na parte traseira, a frase: “What is life”, quando a alma inicia a nova etapa do seu percurso. A adaptação de Kahlil Joseph parte do título “Until The Quiet Comes”, para escrever uma história que opõe um percurso geracional de morte e drama que só é interrompido quando a quietude da morte ou da salvação por ela ocorrem; “Until” é o ponto de chegada de uma travessia existencial e temporal, eventualmente ligada a uma crença indefinida, pois que uma das testemunhas do homicídio possuía no boné intencionalmente direcionado para a câmara, a palavra “believe”.

Assim como as composições de Flying Lotus se afastam de ritmos e de cadências para se tornar flutuação, ressonância, reverberação, anulando qualquer distinção entre melodia, foleys e vocalização, em sonoridades suspensas entre o sonho, a magia e a realidade, Kahlil Joseph desenvolve uma linguagem fílmica de descontinuidade e de suspensão cada vez mais fluída nas produções seguintes.

Em 2013, a parceria do músico experimental e do realizador conduz à criação de uma das *Shorts on Sundays*, uma série de curtas-metragens difundidas no canal NOWNESS. Com o título “Wildcat”, o filme de Kahlil Joseph, com a música de Alice Coltrane, remasterizada por Flying Lotus, e produzido pelo coletivo What Matters Most, a que o próprio realizador pertenceu, apresenta-se como uma espécie de documentário experimental inspirado nas tradições e vivências de

uma comunidade de Grayson, Oklahoma. Nesta região da América profunda, a imagem do cowboy reativa os mitos fundadores da nação americana cuja identidade é simbolicamente evocada nas imagens da bandeira diversas vezes exibida no filme, ao mesmo tempo que inscreve a sociedade negra nessa História. Mas, para além desta leitura sócio-histórica, a curta-metragem, ao conjugar memórias íntimas e familiares com a tradição do rodeo, apresenta uma ruptura temporal e narrativa e institui-se como um tecido que cruza paradigmaticamente linhas de tensão temática. É o caso da oposição entre um protótipo de masculinidade experimentado coletivamente na arena e uma imagem de feminilidade solitária, a jovem negra que atravessa vestida de noiva esses espaços sociais numa dissonância que a imagem em preto em branco acentua; ou ainda a oposição entre a natureza indomável e selvagem e os rituais culturais de domínio sobre a vida selvagem, aqui evidenciados na antítese entre a imagem do cavalo/cavaleiro e a imagem do gado acuada. Sem vozes e sem narradores, explorando um estilo *wild* (Prettyman, 2020), a curta-metragem apresenta-se, nas palavras do seu realizador, como um estado da mente, inspirado no modo de composição do jazz, fazendo conviver num mesmo universo o real e o fantasmático, o visível e o invisível. Ao mesmo tempo, a consciência dos limites da palavra (Joseph, s/d) leva-o a investir na linguagem do corpo em detrimento da linguagem verbal e na sua expressividade performativa como forma mais eloquente de caracterizar os seres e as comunidades.

É esta forma de cinema fluxo (Vieira Jr, 2015) ou visualidade háptica que reencontramos no célebre álbum de Beyoncé, “Lemonade” (2016), em cuja realização Kahlil participou, mas também em “Process” (2017), onde a estética tarkovskiana transportada para a curta-metragem mergulha o espectador numa zona de ambivalência entre memória e realidade, entre movimento e arrastamento, entre silêncio e sonoridade. Nestas obras, vemos uma predileção por narrar na qual os elementos sensoriais são fundamentais, para a criação de uma experiência estética. Como afirma Erly Vieira Jr (2015), o que está em causa nesta dimensão da cinematografia contemporânea é «outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes associado a certa dose de tatilidade da imagem», uma

“visualidade háptica” (Vieira Jr, 2015, 94) que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme.

Numa reescrita autotextual, em “Process”, o realizador recupera e complexifica alguns dos *leitmotifs* já referidos como a imersão como afastamento do real e das suas reverberações ou a dança como manifestação de uma espiritualidade com raízes no conceito africano de cosmorama. A adoção de um olhar que tende ao microscópico e se deixa guiar pelas subtis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional do mundo” (Vieira Jr, 2015, 94). Nesta narrativa, a montagem concebe o corte não como final de ação, mas sim como migração espaço-temporal, suspensão num entre-lugar de afetos interrompidos. Os significados revelam-se na pós-produção, em momentos únicos, mais íntimos do que imediatos, “tensionados à beira do abismo do real” (ibidem, 97), em planos-detalhe que desafiam a explicação racional. Por essa via, a edição e a montagem são parte essencial do processo criativo, como forma de escrita do argumento (Tobias, 2020).

Da curta-metragem à instalação

A criação audiovisual de Kahlil foi sendo progressivamente incorporada em espaços museológicos e comissariada pelas mais reconhecidas instituições de arquivo e exposição de arte contemporânea. Esta entrada no museu inscreve-se num contexto de reconhecimento das marcas do lugar da negritude na cultura americana contemporânea. Kahlil pretende trazer a arte do museu ao conhecimento dos bairros, por exemplo, com a criação do Underground Museum e, simultaneamente, levar a cultura negra, que permaneceu segregada até aos anos 60, para o museu.

É assim que o seu nome integra o elenco de criadores de exposições como “Ruffneck Constructivists”³ (2014), que decorreu no ICA Philadelphia, com a

³ A exposição “Ruffneck Constructivists”, com curadoria de Kara Walker, teve lugar no Institute of Contemporary Art, Universidade da Pennsylvania, de 12 Fevereiro a 17 de Agosto de 2014.

curadoria de Kara Walker, uma exposição que estabelecia um paralelo entre a atual reflexão sobre a identidade racial em contextos urbanos e a reflexão levada a cabo pelos movimentos de vanguarda do início do século XX⁴. Nesta exposição, em que participaram, entre outros artistas Artur Jafa e Ellen Gallagher, Kahlil Joseph, além de “Until The Quiet Comes”, expôs também a curta-metragem “Shabazz Palaces” (2011) que apresenta o álbum “Black Up”. Um outro exemplo de curadoria ideologicamente empenhada para qual Kahlil foi convidado é a exposição “Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power”⁵ (2017), Tate Modern, na qual Kahlil exhibe “Black Mary” (2017).

A adaptação da criação audiovisual ao formato de instalação museológica impõe uma refundição das obras para este novo meio, por exemplo, pela projeção *multiscreen* e pela concepção de salas escuras que favorecem a imersão do espectador, mas também irá de par com uma concepção das obras com um cunho cada vez mais intertextual, compreendendo a adaptação como inscrição da obra num texto fluído onde desaguam diferentes fontes, suportes, vozes. É o que acontece com “Black Mary”. A obra, baseada no trabalho do fotógrafo DeCarava, cuja influência é nítida no *chiaroscuro* da imagem fotográfica, coloca em destaque a cantora Alice Smith num cover da canção “I Put a Spell on You”, originalmente interpretada por Nina Simone.

O que está em causa aqui não é apenas a desfragmentação narrativa, mas, do ponto de vista da adaptação, o conceito de texto fluído teorizado por John Bryant (2013), uma vez que o texto corresponde a uma obra que existe em múltiplas versões e, neste sentido, não pode ser considerada um texto fixo, mas um *work in progress* mutável e adaptável a contextos e permeável a novas reinterpretações decorrentes da sua interpretação/adaptação. A reescrita ou revisão da canção original entronca numa luta contra a amnésia do texto, institui o ato de adaptação/revisão como parte integrante da natureza evolutiva e aberta do texto. Neste caso, a interpretação de uma obra icónica do blues negro traz

Fotografias e uma lista dos artistas pode ser consultada no website do ICA: <https://icaphila.org/exhibitions/ruffneck-constructivists>

⁴ Artigo sobre a exposição “Ruffneck Constructivists” na ArtNews destacando a sua ligação com a vanguarda futurista Italiana: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/ruffneck-constructivists-2548/>

⁵ A exposição “Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power”, teve lugar na Tate Modern, de 12 Julho a 22 de Outubro de 2017. A exposição descreve o grande contributo dos artistas negros para a construção da cultura Norte-Americana.

para primeiro plano a voz feminina, não simplesmente de Alice Smith, mas de outras divas cuja voz se identifica como a «soul of a nation». A revisão integra o processo de assimilação, de reposicionamento da obra numa tradição cultural, criando-lhe novas identidades, fundidas numa única, feminina, transcendente, cujo grito, tanto lamento como clamor, atravessa as gerações.

Neste sentido, como afirma o criador, a questão da negritude na criação não é apenas uma questão sociopolítica, mas sim algo muito mais íntimo, que tem a ver com a sua própria identidade e com modos de tornar visíveis as perdas e as ausências. No filme “Fly Paper” (2017), exibido no New Museum, a projeção fílmica, que inclui filmagens de família e antigas e recentes filmagens que retratam a cultura negra do Harlem, a narrativa, recorrendo também ao efeito emotivo de *imagens pobres* (Steyerl, 2009) é tanto pessoal como memorial. O autor projeta os seus próprios fantasmas, entre os quais o pai e o irmão recentemente falecidos, devolvendo-os gestualmente à vida. Do filme para a instalação, o efeito imersivo do espaço museológico recria a atomização dos conteúdos da memória: sons, imagens, *frames*, envolvem o espectador aproximando-se da experiência interna da consciência; a sequencialidade imposta à cartografia dispersa de sons e imagens das curtas-metragens rompe-se e expande-se numa realidade aumentada pela instalação. O vídeo-ensaio e vídeo-documentário sobre a memória e a identidade da comunidade negra, apreendidas nas suas manifestações e histórias mais secretas, banais, quotidianas, íntimas encontra, por esta forma de adaptação, uma expressão muito mais próxima do contacto sonoro e visual que uma verdadeira experiência existencial ofereceria.

Conclusão

A construção da História parecia, até meados do século passado, uma característica do colonizador, cuja narrativa inscrevia na memória comum um discurso único e modelizava ideologicamente o conhecimento dos acontecimentos, para que estes fossem lembrados e recontados sempre da mesma forma (James Baldwin in Konaté, 2020). A esta rigidez, os artistas negros respondem atualmente com o questionamento sobre a univocidade da história até agora contada e com a inscrição da sua própria perspetiva na pluralidade

das vozes que formam uma identidade coletiva. Ao mesmo tempo, fazem da reinvenção dos meios de expressão artística uma forma de manifestação dessa contestação dos discursos fixos. Nesse sentido, revimos parte do percurso criativo de Kahlil Joseph, analisando o modo como a sua obra dilui as fronteiras entre videoclipe, curta-metragem, videoarte e instalação, tendendo, pelas estratégias de adaptação desenvolvidas e a desenvolver uma estética háptica, cada vez mais imersiva e, por essa via, convidando-nos a mergulhar nas imagens e nos sons de uma memória que é tanto pessoal e comunitária, como universal e atemporal.

Referências Bibliográficas

ALTASS, Dulcie Abrahams. The hip hop turn. **Making & Breaking**. Issue 01, 2019. Disponível em <<https://makingandbreaking.org/article/the-hip-hop-turn>> Acesso em: 12 julho 2022.

AUSTERLITZ, Saul. **Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes**. Nova Iorque: Continuum International Publishing, 2007.

BRUHN, Jorgen (ed). **Adaptation Studies. New Challenges, New Directions**. Nova Iorque, Bloomsbury, 2013 (p. 69-88).

BRYANT, John. Textual identity and adaptative revision: editing adaptation as a fluid text. In: BRUHN, Jorgen; GJELSVIK, Anne; HANSEN, Eirik Frisvold (Ed.). **Adaptation Studies. New Challenges, New Directions**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013 (p. 47-67). Disponível em: < doi: 10.1353/cj.2020.0009>. Acesso em: 12 julho 2022.

ELLIOTT, Kamilla. **Theorizing Adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

JOSEPH, Khalil. Kahlil Joseph & Arthur Jafa: In Conversation. In **Tate Talks**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=otPECh1Q2xQ>>. Acesso em: 12 julho 2022.

KEAZOR, Henry; WUBBENA, Thorsten. Music Video. In DIETER, Daniels; NAUMANN, Sarah (Eds.) **Audiovisuology Compendium: See This Sound - An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture**. Colonia: Walther König, 2010 (p. 223- 234).

KONATÉ, Awa. In conversation with Adam Pendleton: What is Black Dada? **Third Text – Critical perspectives in contemporary art and culture**. 2020, Janeiro. Disponível em: < <http://thirdtext.org/konate-adampendleton>>. Acesso em: 12 julho 2022.

PRETTYMAN, Michele. The Persistence of "Wild Style": Hip-Hop and Music Video Culture at the Intersection of Performance and Provocation. **JCMS: Journal of Cinema and Media Studies**. 2020, vol.59, n.2, p.151-157. Disponível em: < doi:10.1353/cj.2020.0008>. Acesso em: 12 julho 2022.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. **e-flux Journal #10**. Nova Iorque: e-flux, 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>> Acesso em: 12 julho 2022.

TOBIAS, James. The Music Film as Essay: Montage as Argument in Khalil Joseph's Fly Paper and Process. **JCMS: Journal of Cinema and Media Studies**. 2020, vol.59, n.2, P.157-162.

VIEIRA Jr., Ery. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In MELLO, Cecília (Org.) **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: CINUSP, 2015.

Recebido em 15/07/2022, aceito em 02/11/2022