

## A milonga no contexto platino em Vitor Ramil: justapondo a estética do frio ao Tropicalismo

Luan Augusto Langaro Teixeira

### Introdução

A milonga, enquanto gênero musical, configura-se por si só como representante de um lugar geográfico, o qual definimos como América Platina<sup>1</sup>. Dentro da concepção estética de Vitor Ramil, a imagética pertencente ao contexto cultural platino age como um filtro criativo por onde o compositor passa suas composições, especialmente as citadas milongas, gênero o qual define como representante dos gêneros platinos. De forma a especificar esse filtro criativo, Ramil define o *frio* como elemento de comparação do Rio Grande do Sul com o resto do Brasil. Em um país marcado pela tropicalidade, temperaturas médias anuais acima dos 20 graus, cores quentes e paisagens marcadas pela sinuosidade de curvas e praias, o extremo sul do país convive com o contrário de quase todas essas formas. Mesmo com o calor do verão, a geografia é marcada por planícies e pampas, os quais propiciam uma estética definida pelo frio e por formas retilíneas e rígidas, contrastando quase na sua totalidade com a imagem atrelada ao Brasil como um todo, através de uma dualidade *frio x quente*.

---

1 Segundo Panitz (2010, p. 20), o espaço correspondente ao Pampa, região de planícies que se situa entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, encontra-se também num contexto em que se convencionou chamar historicamente de Região Platina, ou América Platina, devido à influência do Rio da Prata na região. Em outros países de língua hispânica, pode haver também a utilização do termo *Cuenca de la Plata*, usado para definir a bacia hidrográfica formada pelo Rio da Prata e afluentes, ou a inclusão do Paraguai no que se conhece como território platino. Todavia, aqui utilizo o termo para definir o espaço de pampa, apoiado em Panitz (2010) e na historiografia da região apontada por Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind, em *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial* (1996), onde apontam o início do uso do termo na era colonial e afirmam que é pertinente o uso do termo mesmo em períodos posteriores.

Dentro do outro lado desse espectro, em uma premissa tipicamente brasileira que representa o *quente*, o movimento conhecido como *Tropicália* reproduz um contexto estético mais amplo que a própria música, abarcando representações imagéticas em sua concepção e em complemento à sua produção musical, enquanto Ramiel utiliza atributos retirados da imagem fria do pampa gaúcho de forma a definir sua criação musical. Em um contexto iconográfico, o contraste entre formas e cores a serem utilizadas como base de uma criação artística é evidenciado nas imagens do documentário *A Linha fria do Horizonte*, de Luciano Coelho, no qual a milonga e seus processos de criação de uma imagem *fria* contrasta com imagens do documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, na sua representação por meio de uma iconografia com imagens *quentes*. Nessa dualidade, objetiva-se evidenciar, através do contraste, o caráter da milonga como representação de um conceito geográfico e imagético em uma parte específica do Brasil.

Essa dicotomia de conceitos representados através das artes reforça o que Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985), pondera sobre a essência de uma dita essência brasileira. Ele critica as tentativas de associação da identidade nacional a práticas como o futebol ou o carnaval, e não concorda com o que aponta como uma tradição na história intelectual brasileira, referindo-se a correntes que procuram definir a brasilidade a partir de uma essência, de algo que seja constante, perene, ao brasileiro. Para o autor, quem rege o campo da identidade nacional é a ideologia, e consequentemente o poder. Ao contrário da tradição, que se conecta com experiências e vivências de grupos específicos, mesmo que atualizando-se ao longo do tempo, a identidade nacional é uma construção de segunda ordem, em que “um conjunto de experiências heterogêneas, como as diversas tradições de diferentes grupos sociais, é organizado como unidade a partir do ponto de vista de grupos dominantes” (COELHO; SERAFIM, 2020, p. 4).

Assim, a partir das reflexões de Ortiz (1985) a pergunta a ser feita para entendermos a construção de uma identidade nacional seria: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” (ORTIZ, 1985, p. 139), em vez de buscar o quanto essa identidade representa os supostos ‘verdadeiros’ valores brasileiros. Dessa maneira, conclui-se que a identidade nacional é um campo de disputas no qual artistas, entre outros, atuam como mediadores simbólicos, construindo a ligação entre a cultura ou identidade de um grupo específico e a sua transmissão para o país como um todo, a partir de uma posição de dominância em algum aspecto, nem sempre no campo político, mas muitas vezes no campo midiático ou artístico. Dessa maneira, manifestos estéticos como a *Tropicália*, quando expresso por

um grupo com apelo artístico e suficientemente midiático, podem se incorporar à cultura de um país e passarem a fazer parte do que é conhecido como identidade nacional.

O conceito de identidade nacional também é endereçado por Hall (2006). O autor esboça sobre a evolução do ser e sua relação com o social até uma eventual descentralização de um todo social, ou seja, a reinterpretção de um contexto cultural a partir de uma perspectiva individualista, representando novas facetas culturais que não obedecem necessariamente a uma ordem social maioritária e mesclando-se em novas expressões. Dessa forma, introduz a questão no campo das identidades nacionais e suas representações e pertencimentos, onde a partir dessa descentralização de um todo advinda do indivíduo em si, acontece uma descentralização do que também é entendido por identidade cultural de uma nação, gerando novas expressões culturais distintas do que é entendido como original, reforçando a ideia de que a identidade nacional não é algo permanente.

A respeito do contraste entre entendimentos pessoais e consequentes construções culturais distintas, Kathryn Woodward salienta que as identidades pessoais se afirmam sobre um entendimento do outro, que assim, posições identitárias distintas são o que são em contrapartida ao outro, reiterando que a identidade é marcada pela diferença. Essas posições solidificam-se graças aos sistemas simbólicos de representação que ordenam a vida em sociedade, produzindo os lugares a partir dos quais os indivíduos posicionam-se. Dessa maneira, Woodward afirma que “Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por cultura” (SILVA, 2003, p. 41). A partir dessas reflexões, procuramos entender os movimentos estéticos da Estética do Frio e da Tropicália e suas relações dialógicas em música e imagem.

## **1. A Estética do Frio e conceitos complementares: *délibàb e templadismo***

A Estética do Frio é um ensaio escrito em 1992, reformulado com os anos e apresentado pelo próprio compositor/autor Vitor Ramil, através de sua editora Satolep Livros, em 2004. Ramil propõe um exercício comparativo, de maneira que consiga definir uma característica para distinguir o Rio Grande do Sul do resto do país, chegando assim ao frio como resposta. Ele explica que, sentindo-se deslocado enquanto morava no Rio de Janeiro e em junho, mês de inverno, vendo cenas de carnaval fora de época em um telejornal, estranhou a naturalidade com que isso era noticiado e isso o levou ao início do processo de concepção da estética do frio:

Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas

como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os ‘brasileiros’. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004, p. 13-14)

Apesar disso, a definição de um elemento que a princípio é de exclusão, acaba sendo elemento agregador de influências, com Ramil tratando o frio como parte *integrante* do Brasil, *somando-se* ao calor, ao sol e a toda paisagem tropical. Isso fica nítido não só no ensaio escrito como um todo, mas em manifestos pessoais e através de sua obra como músico, com parcerias com nomes como Marcos Suzano, Chico César, Milton Nascimento, entre muitos outros artistas representantes de uma forma de brasilidade, que mesmo distinta da proposta de Ramil para representar o sul do Brasil, permanecem tão brasileiras quanto. Para concretizar essa definição de um Brasil através de cores não-tropicais, Ramil busca em imagens da própria geografia uma inspiração, uma procura que é notável em explicações do autor sobre a sua ideia estética. Ainda no ensaio *A Estética do Frio*, conta que:

um amigo me fez conhecer uma frase do escritor cubano Alejo Carpentier perfeitamente adequada às minhas idéias: o frio geometriza as coisas. Anos antes, como se essa frase já fizesse parte do meu repertório, ao me perguntar por onde começa a busca de uma estética do frio, minha imaginação respondeu com uma imagem invernal: o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho...” (RAMIL, 2004, p. 19).

Ainda corroborando com uma proposta baseada em imagens, Ramil lança em 2010 um álbum chamado *Délibáb*, que é um conceito retirado da língua húngara, relativo a um fenômeno visual que significa *miragem*. Para Vitor, esse fenômeno se parece com os do sul do continente americano, observado nas planícies em dias de céu limpo. Dessa maneira, ficam claras as variadas referências ao clima e as imagens naturais desse espaço geográfico na forma como os artistas dessa região, principalmente Vitor Ramil, fazem música.

Do outro lado da fronteira sul do Brasil, corroborando com a Estética do Frio e procurando mais uma expressão que possa definir o espaço platino como um todo através de seu imaginário cultural, e considerando fatores geográficos - principalmente o clima - cria-se o termo *templadismo*, que corresponde, em suma, à versão platina do tropicalismo. De acordo com Panitz (2017) os músicos uruguaios Daniel e Jorge Drexler cunharam o termo para evidenciar as características gêmeas presentes no território platino fronteiriço. O termo criado pelos irmãos Drexler pressupõe uma estética em uníssono, proveniente dos países temperados do sul da América do sul. Em entrevista ao Diarío Hoy (2006), Daniel Drexler, irmão de Jorge, afirma que: “El templadismo forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos. En esa corriente se puede incluir por ejemplo a Kevin Johansen; o, por supuesto, a Jorge Drexler (DREXLER, 2006).

Sobre a denominação explica que:

(...) surgió de una de esas largas y frecuentes charlas que tenemos con Jorge. Estábamos hablando sobre el tropicalismo, la antropofagia y el libro ‘La estética del frío’ de Vitor Ramil y a mí se me ocurrió un tanto en broma plantear un ‘tropicalismo de las pampas’ de los climas templados. Y bueno, se me ocurrió la palabra ‘templadismo’. Creo que Jorge se lo tomó un poco más en serio que yo y empezó a mencionarlo en entrevistas. Si tuviera que definir el templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata. (ibid.)

Tanto a Estética do Frio quanto o Templadismo são temas citados no documentário *A Linha Fria do Horizonte*. Esses conceitos tornam clara a influência da paisagem e de referências advindas do campo visual na forma desses artistas de entender a cultura e compor música. A geometrização das coisas e a planificação da paisagem invernal a que Ramil se refere servem como ponto de partida para

uma ideia estética ampla, que engloba principalmente a produção de música e mais especificamente, de milonga, vinda da região Platina.

## 2. Manifestações visuais: *A Linha Fria do Horizonte e Tropicália*

A partir da definição da Estética do Frio, Tropicalismo é utilizado como elemento de *contraste*, da mesma forma que Drexler utilizou para a criação do termo *Templadismo*, por isso e pela otimização do espaço desse artigo, não utilizo uma seção inteira para falar sobre o mesmo de forma mais minuciosa.

Nesse âmbito, a escolha por ambos os documentários passa pela necessidade de retratar essas dinâmicas dualistas em dois cantos distintos do mesmo país e justifica-se pela quantidade de material que as produções apresentam, fazendo assim possível uma análise iconográfica dos mesmos. *A Linha Fria do Horizonte* é um documentário que estreou em 2014. Dirigido por Luciano Coelho em coprodução com o Canal Brasil, o filme procura retratar as questões geográficas do sul da América Latina, principalmente através do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, procurando mostrar como essas relações unem um conjunto de cancionistas argentinas, uruguaios e brasileiros e efetivam a representação de uma identidade regional pampeana. O trabalho constrói-se teoricamente através do conceito de identidade, articulado à noção de região e à proposição de uma identidade regional de natureza intercultural, que transpõe a fronteira entre as três nações do pampa, e ainda reflete sobre o processo de representação, sobretudo aquele efetivado no gênero audiovisual do documentário. (LISBOA FILHO et al, 2015, p. 55)

**Figura 1** - Capa do documentário A Linha Fria do Horizonte



Fonte: Filmow<sup>2</sup>

2 Disponível em [https://media.fstatic.com/\\_YCboRCnQ=-AVoRltXeMjwE2MzMY/322x478/smart/filters:format\(webp\)/media/movies/covers/2015/03/a-linha-fria-do-horizonte\\_t66028.jpg](https://media.fstatic.com/_YCboRCnQ=-AVoRltXeMjwE2MzMY/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2015/03/a-linha-fria-do-horizonte_t66028.jpg). Acesso em 28 jun. 2023

Já *Tropicália* busca representar um dos movimentos mais férteis e pulsantes que a música brasileira já conheceu. Baseado em técnicas de colagem definidas como cinema de vanguarda (MARTINS, 2008), em que utiliza recortes de filmes importantes da cinematografia brasileira, que englobam ficção, documentários e musicais, desde o que é conhecido como Cinema Novo até o Cinema Marginal<sup>3</sup>, o trabalho realizado por Marcelo Machado e Oswaldo Santana, responsável pela montagem, busca retratar o início e a intensa e curta vida do movimento através de entrevistas e imagens feitas na época, entre 1967 e 1968. Partindo da técnica de colagem, algo comum às vanguardas do início do século XX, o filme remonta à ideia de *antropofagia* aos moldes de Oswald de Andrade, conceito presente no movimento tropicalista, porém aqui com uso de diversos filmes e outros recortes impressos, buscando também no próprio documentário uma característica estética que se conecte com o movimento tropicalista. Dessa maneira, a conexão entre as partes em confluência em novo roteiro fílmico permite o surgimento de novos significados (BERNARDET, 2000, p. 31). Isso quer dizer que ao criar um diálogo entre partes, esse encontro de imagens gera outras possibilidades semiológicas, dando ao filme uma autonomia no tocante às partes que foram incorporadas em sua estrutura. (PIMENTEL; SANTOS JÚNIOR, 2016, p. 3)

**Figura 2** - Capa do documentário *Tropicália*



Fonte: Filmow<sup>4</sup>

3 Conceitos baseados em: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

4 Disponível em [https://media.fstatic.com/diZZrIPKgpRj-7EciSYNKDdRNlg=/322x478/smart/filters:format\(webp\)/media/movies/covers/2011/12/61f15bae304673accf7addc02931cbec.jpg](https://media.fstatic.com/diZZrIPKgpRj-7EciSYNKDdRNlg=/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2011/12/61f15bae304673accf7addc02931cbec.jpg). Acesso em 28 jun. 2023

### 3. Análise: quente x frio

Nessa análise, consideramos cenas do documentário e a paleta de cores utilizada para a construção da identidade visual de cada um. Nota-se que as cores podem parecer quentes ou frias a depender da gama cromática, ou esquema de cores e a relação estabelecida entre elas. A princípio, consideram-se quentes o vermelho, o amarelo e as suas cores derivadas, e consideram-se frias o azul, o verde e as demais predominadas por elas (PEDROSA, 2010, p. 18). Baseado nessa teoria, falamos antes sobre a paleta de cores utilizada em cada uma das artes de capa das produções. É importante notar que, pelo fato de o documentário possuir várias cenas em preto e branco, a capa de *Tropicália* contém uma porção significativa de preto, além dos rostos de Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé estarem descoloridos. Sendo assim, analisamos a parte que expressa outras cores, não buscando no preto e nas limitações de filmagem e fotografia dos produtores à época material comparativo.

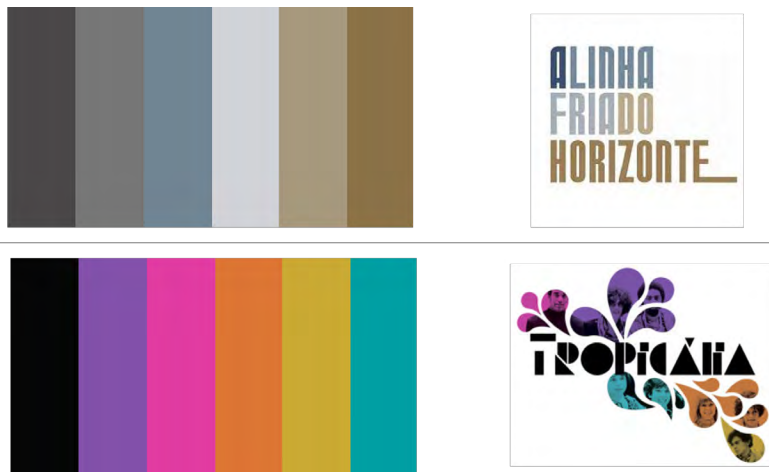
Na análise de *A Linha Fria do Horizonte*, percebe-se uma utilização em larga escala das denominadas cores frias, além de cores que podemos definir como pastéis<sup>5</sup>. Essas cores, também encontradas nas paisagens em que o documentário se passa, reforçam a utilização da *paisagem* como ponto central da criação de uma estética como a Estética do Frio. Essa utilização delas como paleta de cores principais no documentário pode parecer, à primeira vista, algo corriqueiro, mas buscando no próprio *Tropicália* não encontramos reverberação da mesma premissa. A utilização de cores em *Tropicália* é advinda da necessidade de reforçar as afirmações identitárias e culturais propostas pelo movimento, utilizando-as como um complemento semântico, mas escolhido de maneira consciente a partir do que o movimento propõe. Já em *A Linha Fria do Horizonte*, as cores advêm de uma paisagem natural, sem terem sido pensadas exclusivamente para esse fim, elas estão lá porque sempre estiveram na natureza e no espaço geográfico ao qual o documentário se refere. Ou seja, a estética do frio utiliza as cores já presentes na geografia em que se baseia a estética, enquanto a *tropicália*, por ser um movimento que não se baseia exclusivamente no território para suportar suas ideias, não busca nele uma representação imagética, pelo menos no campo das cores.

---

5 Segundo Stamato et al (2013), são quaisquer cores misturadas com branco. Assim, perde-se saturação e a cor adquire uma característica mais 'fria'.



**Figura 3** - Paleta de cores das capas dos dois documentários



Fonte: do autor

É importante essa diferenciação de referências para que se entenda que a dicotomia entre as duas propostas estéticas analisadas não existe de maneira completa, inclusive se completam em vários momentos. Essa ideia dualista reproduz-se unicamente no campo *quente x frio* e em como os autores e participantes desse movimento entendem essas dinâmicas no campo artístico. Para esses efeitos de comparação, é importante ir além da própria capa das produções. As cenas utilizadas em *Tropicalia* são cenas em que o documentário já não está mais em preto e branco. Inclusive esse jogo de cores entre preto e branco e colorido possui uma ideia semântica, sendo utilizado na montagem do documentário de maneira proposital para representar momentos como a censura e as dificuldades do movimento à época, mostrando que o jogo de cores possui um efeito para além da mera estética<sup>6</sup>.

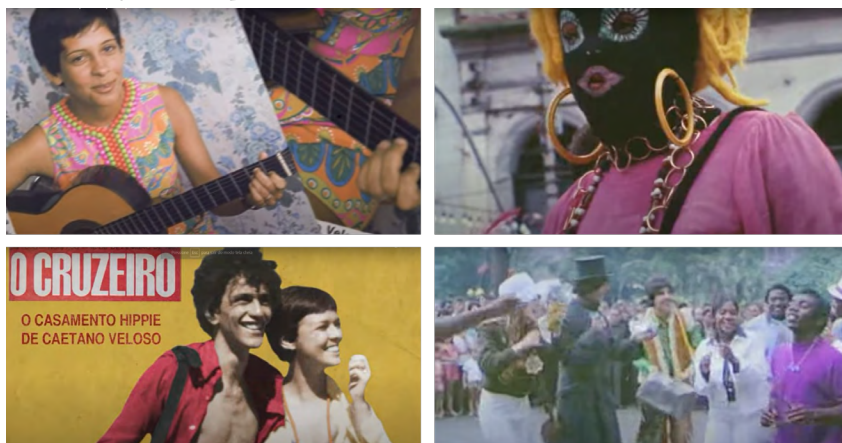
6 Uma leitura interessante sobre o uso do preto e branco é o artigo de Luciana Martha Silveira (2005), *A percepção cromática na imagem fotográfica em preto-e branco: uma análise em nove 'eventos de cor'*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveira-luciana-martha-percepcao-cromatica-imagem-fotografica-preto-branco.pdf>.

**Figura 4** - Imagens de *A Linha Fria do Horizonte*



Fonte: do autor

**Figura 5** - Imagens de *Tropicália*



Fonte: do autor

#### 4. Considerações

Percebe-se que a relação entre os dois movimentos estéticos é constante, tanto através de contrastes quanto através de semelhanças. Assim, nota-se que as ferramentas para expressão da ideia cultural/estética pertencente a cada movimento são semelhantes, enquanto os procedimentos utilizados são distintos.

Sobre as ferramentas utilizadas em paralelo, destacam-se a utilização da cultura popular como base - mesmo que na Estética do Frio essa cultura se traduza

através de um gênero musical, a milonga -, a hibridação e a busca de referências em culturas pertencentes a lugares geográficos não condizentes com o do próprio movimento, a ideia cultural que perpassa outras manifestações artísticas que não só a música, como o teatro e as artes visuais no caso da Tropicália e a poesia no caso da Estética do Frio e claro, a busca por expressar uma identidade cultural específica através de um movimento estético, servindo de base para toda a criação artística pertencente a tal movimento. Dessa maneira, percebe-se também a importância da imagem, que serve como um *reforço* visual na representação de um movimento, tornando-o objeto identificável e palpável não só no campo subjetivo.

Sobre os procedimentos, é notável a maneira em que são díspares. A Estética do Frio renuncia maneiras de criar sentido, e o motivo é de que talvez realmente não precise desses procedimentos para se fazer completa. Não há a utilização do *pastiche*, que conseqüentemente leva ao cômico, a crítica corrosiva e não se produz a alegoria, com seus elementos distintos permanecendo separados. Assim, Vitor Ramil trabalha com um símbolo definido, pelo frio e pela milonga, e somente por eles mesmos, aceitando influências de fora, mas em uma ideia de *soma* e não de crítica. Esse trânsito criativo se beneficia dos caminhos abertos pelo tempo, “um passado -atual da ousadia tropicalista, e é capaz de ampliá-los, trazendo para o cenário da música popular brasileira um material que ainda não tinha sido experimentado/devorado em profundidade” (COELHO; SERAFIM, 2020, p. 15). Essas diferenças se resumem nos discursos iconográficos de cada documentário, utilizando-se dos procedimentos e ferramentas como base para a criação de sentido através das cores, então reforçando a semiótica atrelada ao movimento sobre cada produção se refere.

Assim, esse percurso poético e musical torna o sul de Ramil e da *linha fria do horizonte* um lugar não só de passagem ou alheio aos movimentos que se produzem no resto do Brasil, mas pertencente e que congrega com quaisquer movimentos populares, mesmo que partindo de uma perspectiva mais solitária. Buscando, como diz Ramil em *A Linha Fria do Horizonte*, não mais estar à margem, mas ser o centro de uma outra história.

## Referências

*A LINHA fria do horizonte*. Direção de Luciano Coelho. DVD, 98 minutos. Linha Fria Filmes: 2014.

BERNADET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

COELHO, Arine Pfeifer; DE SOUSA SERAFIM, Lucas. A “estética do frio” no país da tropicália: brasilidade e regionalismo em ramilonga, de Vitor Ramil. *Cadernos de Comunicação*, v. 24, n. 3, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104p.

LISBÔA FILHO, F. F.; POZZA, D. F. D.; MACHIAVELLI, M. Música além fronteira: identidade representada no documentário “A Linha Fria do Horizonte”. In: ENCONTRO MISSIONEIRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM CULTURA EMICULT, 1., 2015, São Borja/RS. *Anais [...]*. São Borja/RS: Universidade Federal do Pampa, 2015.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: tecnologia e Experimentação. In: *Doc On-line*, n. 4, 2008. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/04/doc04.pdf>. Acesso em 27 jul 2023.

ORTIZ, R. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 148p.

PANITZ, Lucas Manassi. *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*. Dissertação de Mestrado. UFRGS/PPGEA, 2010. Porto Alegre, 2010. 201p.

\_\_\_\_\_. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multilocalizados*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

PIMENTEL, Danieli. SANTOS JÚNIOR, Luiz G. Tropicália, ditadura militar e vanguarda: Dimensões políticas e experimentais do documentário contemporâneo brasileiro. *ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia*, v. 12, n. 1, 2016.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*: conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004. 56p.

REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial*. São Leopoldo: UNISINOS, 1996.

SILVEIRA, Luciana Martha. A percepção cromática na imagem fotográfica em preto e branco: uma análise em nove “eventos de cor”. In: *Actas do III Sopcom, VI Lusocom e III Congresso Ibérico das Ciências da Comunicação – Informação, Identidades e Cidadania*. Covilhã - Portugal: Universidade da Beira Interior, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveira-luciana-martha-percepcao-cromatica-imagem-fotografica-preto-branco.pdf>. Acesso em: 15 ago 2023.

STAMATO, Ana Beatriz T; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia P. A influência das cores na construção audiovisual. *XVIII Congresso de Ciências da Comunicação*. Bauru, 2013.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Silva, T. T. (Org) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Brasil: Vozes. 2003.