

Giselle Gubernikoff
Monica Guimarães Teixeira do Amaral
Organizadoras

**ESTÉTICA DO JOGO E DA
CÂMARA:
uma leitura decolonial da imagem
e do imaginário**

Esta obra é financiada com recursos da



DO CINEMA DE VANGUARDA AO VIDEOCLÍPE DOS RACIONAIS MC'S: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DE WALTER BENJAMIN, T.W. ADORNO E VILÉM FLUSSER¹

Mônica do Amaral
Cristiane Correia Dias
Daniel B Olmedo Tejera

Ponderando sobre os avanços e retrocessos propiciados pelo uso da internet e das mídias sociais em tempos incertos como o que vivemos na contemporaneidade, urge, mais do que nunca, ponderar sobre as preocupações dos filósofos Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Vilém Flusser sobre o avanço da reprodutibilidade técnica, que em diferentes momentos da história refletiram sobre estas questões. Acho interessante pensar sobre o que este último nos deixou como legado, na esteira das ideias benjaminianas, quando publicou seu livro *A Filosofia da Caixa Preta* (1983). Neste livro, ressalta a linha tênue que separa o gesto do fotógrafo que pode levar ao engajamento estético e aquele que nos deixa levar pela imagem, quando não acompanhada de uma escrita, podendo nos fazer prisioneiros dos aparelhos, da caixa preta. Daí a necessidade de uma Filosofia da fotografia, e eu diria, do cinema e do clipe, para que uma reflexão sobre a imagem seja possível em uma época dominada pelas tecnoimagens.

Daí, retomamos a pergunta que nos impulsionou a escrever este artigo: como garantir a expressão estética da trama e urdidura do tecido social na era pós-histórica, dominada pelos aparelhos, como anunciara Vilém Flusser, em diversas de suas obras, dentre as quais *Filosofia da Caixa Preta* (1983) e *A escrita: há futuro para a escrita?* (1987), que apontam para a dimensão inacabada e dialógica do universo textual e da escrita, mas cuja falência o autor atribui muito mais ao esgotamento da consciência histórica. A despeito da dimensão explosiva conferida à escrita, como suporte de transmissão da cultura ocidental, a era dos aparelhos e programas *software* parece exigir a retomada da dimensão mágico-mítica negada pelo registro textual. A tecnoimagem inaugurada pela fotografia permite, segundo o autor, a restauração desta dimensão pela via do jogo, abrindo espaço ao *homo ludens*, mas que, sob a égide do imperia-

¹ Publicado originalmente em *Revista Tempos e Espaços em Educação*, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, v. 11, n. 24, p. 111-126, jan./mar. 2018. <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7643> | ISSN: 1983-6597 (versão impressa); 2358-1425 (versão online).

lismo pós-industrial e com o avanço da tecnologia digital, pode desumanizar o homem, quando aparelhos e programas se superpõem hierarquicamente, envolvendo muito mais um jogo de poder sobre o qual não se tem domínio.

Cabe aqui uma observação sobre o gesto, segundo Flusser. Em *Filosofia da Caixa Preta* (1983), Flusser propõe uma reflexão sobre o gesto de fotografar. Diz que consiste não apenas naquele gesto do caçador à procura da caça, ou melhor, à espreita do movimento de caça, mas que diferentemente do caçador não se movimenta na floresta, mas na floresta da cultura. Dado o caráter artificial (cultural) do enquadre de seu gesto, é preciso que encontre as condições de produção do gesto. Por isso, segundo ele, decifrar fotografias, como as que vimos dos jogadores norte-americanos ajoelhados no campo², implica “o deciframento das condições culturais dribladas” (FLUSSER, 2011, p.50). No caso, um posicionamento dos jogadores contrário ao ambiente de intolerância alimentado por um chefe de Estado, mas que mesmo em tais circunstâncias, o gesto de fotografar tornou possível captar um instante, por meio de “um olhar-relâmpago”, do “enfrentamento simbólico e gestual de engajamento político de recusa”³ dos atletas frente ao racismo institucional do Estado norte-americano. Embora, a esse respeito, Flusser teria dito que o gesto de fotografar pode ganhar força, não por retratar o real, mas por captar virtualidades, mediadas, entretanto pelo aparelho pré-programado, não há como negar que neste caso foi captada a virtualidade do gesto político de um grupo que também tem poder e pode reascender as chamas da luta pelos direitos civis, apontando um futuro incerto para governos intolerantes.

Estas contradições e ambiguidades inerentes à era da informática apontadas por Flusser remetem-nos ao debate entre Adorno e Walter Benjamin sobre a função da arte na era da reprodutibilidade técnica nos anos 1930, sendo posteriormente retomado por Adorno nos anos 1960, em que este admite, em homenagem póstuma ao amigo, que o filme possa conter um potencial emancipatório.

Sobre Walter Benjamin, Eisenstein e Adorno – uma introdução ao debate fílmico

Walter Benjamin, embora não tenha experimentado a explosão de imagens e formas de comunicação imediatas como as que vivemos hoje pela expansão da internet e das redes sociais, explorou as formas possíveis de formação de uma consciência emancipatória das massas pela via do cinema, o qual

2 Apenas o gesto político, de natureza simbólica, pode refrear a intolerância do tempo presente, como o fizeram os atletas norte-americanos em oposição à repressão policial aos negros nos EUA – ao se ajoelharem diante do Hino Nacional, deixando claro que seu senhor era outro, uma vez que o Estado não lhes garantia proteção alguma.

3 Cf. salientara Tricia Rose (1994), como veremos mais adiante, a propósito do *rap* e movimento *hip-hop* das primeiras gerações.

converteria o espectador em “um examinador que se distrai” (Benjamin, 1980, p. 27). Neste mesmo artigo sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin sustenta que o sentido da dialética consistiria justamente em se apropriar do que há de transformador da própria técnica, ponderando que isso dependerá do modo como as forças progressistas abrirão caminho para que tal experiência se sedimente. Na época em que escreveu este artigo, em 1936, estava atento, de um lado, para a estetização da política feita pelo fascismo, mas de outro, para os experimentos do cineasta russo Eisenstein no cinema⁴ e a possibilidade de se dar uma resposta emancipatória via a arte cinematográfica, por intermédio da politização da arte, como Brecht⁵ o fazia no teatro.

Em seu livro *O sentido do filme* (2002), Eisenstein demonstra-se bastante rigoroso em relação ao que entende por montagem, opondo-se ao excesso de entusiasmo da esquerda em relação a esta técnica, cuja compreensão poderia tender a uma banalização. Para ele, não se trata de uma justaposição qualquer entre dois elementos, tomados aleatoriamente, mas de duas representações dentre os aspectos possíveis do tema que “suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do tema” (EISENSTEIN, 2002, p. 18).

A obra de arte, no caso a linguagem cinematográfica, deve recorrer a um método idêntico ao que ocorre usualmente na vida, criar “uma cadeia de representações”. Assim como ocorre na literatura, no filme, a câmera deve apanhar diferentes ângulos, mais perto, mais distante, muito longe; e diferentes enquadramentos, plano médio, plano geral, plano de conjunto, etc., como forma de produzir efeitos emocionais de natureza distinta. Nisto consistem os efeitos de montagem. Um estilo que obriga o espectador a criar, funcionando como um “verdadeiro estímulo criativo interior para o espectador”.

Para o autor, uma obra de arte viva consiste em “organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” e promover a interpretação realista, isto é, “fazer os sentimentos surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 21). Portanto, uma imagem de uma cena não existe de antemão, ela tem que surgir, revelar-se diante do espectador e produzir efeitos na percepção deste último, como dirá Adorno (1996). Trata-se de um realismo, que no cinema produzido por Eisenstein, pressupôs, inclusive, recorrer a personagens reais e comuns da história do país (no caso a URSS), logo após a revolução de 1917, enquanto Brecht, muito influenciado pelo teatro épico da Rússia e da Alema-

4 Suas ideias relativas ao choque, embora tenham tido inspiração nas ideias de Baudelaire, não se pode deixar de observar que foram exploradas pelo cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), em seus filmes *Outubro* (1927), em homenagem à revolução russa, de outubro de 1917, e *O Encouraçado Potemkin* (1925), que trata da revolta dos marinheiros no porto de Odessa em meio ao clima revolucionário que se instaurou em 1905, em que inaugura sua abordagem dialética da montagem.

5 Particularmente em seu *Romance dos três Vinténs*, cuja peça estreou em 31 de agosto de 1928, em Berlim, poucos anos antes da subida ao poder de Hitler, em 1933. E que foi muito bem adaptada aqui no Brasil por Chico Buarque na peça “Ópera do malandro”, em 1978, que também se tornou filme, dirigido por Ruy Guerra, com a colaboração de Chico Buarque (1985).

na, durante o curto período da República de Weimar (1919-1933), sendo, depois, perseguido pelo nazismo, recorrera ao drama vivido pelos mais pobres, mas sempre de maneira a permitir um certo distanciamento crítico do público.

Se retomarmos Walter Benjamin, neste mesmo artigo “A era da reprodutibilidade técnica” (1980), o filósofo ainda compara os efeitos do cinema ao *choc* buscado pela arte dadaísta, que, ao ferir o espectador e o ouvinte, assumiria um poder traumatizante. Este poder, de algum modo, prepararia o caminho para o cinema que conferiria um caráter de diversão aos “choques provocados no espectador devido às mudanças de lugares e ambientes” (BENJAMIN, 1980, p. 24). Permitindo, assim, a experiência do *choc* póstumo, enquanto reposição de experiência das massas, e, desse modo, propiciando uma ressignificação *a-posteriori*.

Para que possamos compreender um pouco melhor esse efeito do *choc* póstumo, seria importante fazermos uma breve digressão sobre os caminhos de leitura traçados por Walter Benjamin a propósito da vida urbana moderna e as incidências do avanço da técnica sobre a arte, como forma de elucidação desta noção.

Benjamin, em um artigo a propósito do poeta Baudelaire (1962)⁶, a partir da ideia de dissolução da aura propiciada pelo avanço da técnica e a emergência de outra qualidade da experiência por meio do *choc*, compara a sucessão de *chocs* e colisões em meio à multidão com a experiência que se tem com a máquina fotográfica, a qual, ao fixar um instante por um período ilimitado, provoca uma espécie de “*choc* póstumo”, o qual, como sustentara Adorno (1955/1986) a propósito do filme, pode desencadear uma espécie de reposição da experiência que falta à multidão. Faz a ressalva, no entanto, que a fotografia assume um papel fundamental na “decadência da aura”, que se anuncia com o advento da modernidade: o aparelho “acolhe a imagem do homem sem retribuir-lhe o olhar” (1980, p. 52). Já a poesia de Baudelaire remete-nos a uma espécie de “*vie antérieure*”, que, ao supor uma “ligação material com a natureza não humana”, permitir-nos-ia “recapturar a força incerta do retorno aurático do olhar profundo (*gaze, regard*) das coisas”⁷.

Adorno, embora nos anos 30, tenha se demonstrado bastante cético em relação ao poder do cinema para a formação crítica das massas, como apostara Eisenstein e W. Benjamin, no entanto, em um breve artigo sobre o cinema, “Notas sobre o filme”⁸, publicado originalmente em 1967, apresenta sua visão a respeito das técnicas cinematográficas, fazendo referência ainda ao artigo de

6 Benjamin, em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1962), percorre *La recherche* (1913), de Proust (1871-1922), para pensar sobre o declínio da aura da obra de arte. Uma relação que remete a seu caráter cultural e ilusório. Mas será em Valéry (1871-1945) que Benjamin encontrará um elemento essencial para pensar a transformação da percepção que entraria em crise com o avanço da reprodutibilidade da arte. O filósofo salienta que a percepção é vista como aurática pelo poeta, ao salientar que no sonho “As coisas me veem como eu as vejo” (1980, p. 53).

7 Cf. bem sublinhara Miriam B Hansen, em seu livro *Cinema and Experience* (2012).

8 ADORNO, T.W. Notas sobre o filme. IN: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p. 100-107.

W. Benjamin, publicado em 1936, apresentando um posicionamento um tanto quanto mais próximo deste último. Pondera que talvez possa haver algo de liberador se, mesmo com a expansão da indústria cultural, o avanço da técnica servisse para explorar o “incontrolado, ocasional”, procurando outros “meios de imediatez” distintos do que lhe é inerente, ou seja, a aparência de imediatividade que emerge ao se comportar realisticamente. Para tanto, confere papel de destaque à “improvisação”, segundo ele, que ainda “confia no acaso da empiria não-dirigida” (ADORNO, 1986, p. 101). Pondera que possa haver algo de liberador quando a técnica é utilizada enquanto “reposição objetivadora de uma experiência” próxima à do sonho. Compara, em seguida, os efeitos associativos dos diversos campos da arte: “é possível que esse traço das imagens comporte-se em relação ao filme assim como o mundo dos olhos em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música” (1986, p. 102). Pondera, no entanto, na esteira das ideias de Benjamin sobre o cinema, que a análise deste não pode se deter no conteúdo, mas em seus efeitos, ou seja, como inerentes à forma estética, cuja variação e sentido se encontraria “pré-formada na própria coisa” (1986, p. 102). Deixa aqui uma brecha para se pensar nos efeitos do cinema na própria percepção humana, enfatizada por W. Benjamin, mas de cujos desdobramentos emancipatórios Adorno desconfiava. Embora, é preciso ponderar que ambos concordem com a ideia de que as formas de dominação ideológica mudaram na era da reproduzibilidade técnica e que, portanto, o modo de fazer crítica ideológica também não poderia mais ser o mesmo, ou seja, exclusivamente por meio do discurso⁹.

De outro lado, tomando contato com os estudiosos do rap e do movimento hip-hop, pensamos ser necessário analisar as ideias de “montagem” de Eisenstein e de “choc-póstumo” salientado por Walter Benjamin sob a lente da estética multifacetada do Hip-hop.

A estética do hip-hop

A própria sociedade pós-industrial, de acordo com Tricia Rose¹⁰ (1994), em seu livro *Black Noise – rap music and black culture in contemporary America*, embora tenha ocasionado o desemprego e um cenário de devastação em Nova York, no South Bronx, onde prevaleceu a destruição, incêndios criminosos e o não emprego, que atingiram em cheio particularmente os jovens negros e hispânicos, ao propiciar o desenvolvimento tecnológico industrial criou

9 Adorno (1967, 1996), neste artigo tardio sobre o filme, observa, entretanto, que os prazeres substitutivos oferecidos pelo cinema carregam consigo “um elemento de aprovação coletiva”, que não pode ser negligenciado. Além disso, “a sociedade se insere no filme de modo diverso, muito mais imediato (da perspectiva do objeto) do que na pintura e na literatura avançadas” (1986, p. 104). Nesse sentido, considera que Benjamin não analisou devidamente como as categorias formuladas por ele para se pensar o cinema - como o valor de exposição, de teste - encontram-se comprometidas por seu caráter de mercadoria contra o qual pretende se voltar.

10 Ativista do movimento negro de mulheres nos EUA e docente da Brown University in American Studies.

as condições de produção estética desses jovens: os grafiteiros fizeram dos trens do metrô, que os desalojaram de seu bairro e casas, a sua tela de pintura (sendo, a meu ver, também uma forma de expandir fronteiras); os DJs e *rappers* fizeram da inviabilização do acesso aos instrumentos e ao ensino de música, que lhes foi retirado da escola regular, a condição de produção de músicas por meio da tecnologia digital, fazendo cortes e colagens, mixagens com seus grandes aparelhos de sons. E os dançarinos *breakers* que fizeram de seus corpos, verdadeiros experimentos com a mímica de “*transformers*” e outros robôs em uma espécie de “batalhas simbólicas” de rua.

Para enfrentar tal situação no campo estético, o *breakbeat*, criado pelos DJs Kool Herc e Afrika Bambaata, que, por sua vez, deu origem ao *break dancing*, foi responsável pela distinção do *rap music* de outras músicas da discotecagem da época nos *Clubs* de Nova York, ao propor um jogo de corte e colagem entre diferentes estilos musicais ancorados na musicalidade diaspórica afro-americana – o primeiro recorrendo a ritmos de *Blues*, da banda *New Orleans Jazz* e o último, que acrescentou bandas de rock, *Soul* e da banda *Craftwerk*, separados entre si pelo *breakbeat*.

Cada grupo local criou seu próprio estilo que pode ser visto como uma forma oblíqua, segundo Tricia Rose (1994), de mudança nas estruturas de dominação ou mesmo como um gesto de recusa ao instituído, ao mesmo tempo em que foi um modo de construir a própria identidade do jovem negro. Segundo a autora, do ponto de vista estético, o *break beat*¹¹, o *flow*¹² e o *layering*¹³ se tornaram fundamentais em todas as linguagens: na dança *breaking*, no *graffiti* e no *rap*. Diríamos que estariam presentes também no cinema, ou mais especificamente, em seus videoclipes¹⁴.

Em seguida, Tricia Rose (1994) sugere que tais expressões estéticas, ao combinar o fluir da música e dos movimentos com cortes e quebras abruptas, tornaram-se formas de expressar e de enfrentar situações que envolveram deslocamentos e rupturas em suas vidas. Mas também foi uma forma de embelezar, criar novas narrativas, transformá-las, acumulá-las em camadas (*layer*), e se preparar para enfrentar rupturas e até encontrar prazer nisso e assim construir um plano de ruptura social com base na própria ruptura a que foram submetidos.

11 *Break Beat – Break – Kool Herc*, por exemplo, só tocava a parte principal dos discos, e entre um e outro, impunha o *break beat* onde o baterista fazia a sua parte, alternando com o *scratching* e o *carrossel* que é acompanhado pelo movimento circular do *breaking dancing*. *Scratching* – uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de duas platinas, alternando uma e outra, em lugares diferentes das faixas de um mesmo disco, produzindo um movimento de vai e vem em uma parte de um disco de vinil.

12 *Flow*, no rap, seria a habilidade de se mover com facilidade entre letras complexas (na levada), entre o fluxo e o movimento do baixo e dos tambores, que são abruptamente cortados pelo *break beat* e depois pelo *scratching*, que, por sua vez, impõe um novo fluxo à base rítmica.

13 *Layering* – por meio do qual se produz uma espécie de orquestração da música, obtida por meio da superposição de variados trechos de diferentes peças musicais.

14 Quem quiser ter uma ideia do que a autora está dizendo a propósito de uma estética multifacetada que unifica as artes que fazem parte do movimento hip hop, seria bom ver o filme “The hip-hop evolution: The South Bronx is burning”.

Esse movimento de acumulação, fluxo, circularidade e rupturas planejadas, atravessou diversos ritmos oriundos da diáspora do Atlântico. A esse respeito, sustentamos ainda que seria importante observar como, no cinema e nos clipes, a cada mudança de foco, ou da montagem de cena do passado ou do presente, há um *break*, uma quebra, acompanhada ou não do *beat*, ao mesmo tempo, em que se faz acompanhar desse movimento ondular de acumulação, fluxo, circularidade e rupturas planejadas, introduzindo uma nova forma de expressar esteticamente os gestos políticos da juventude periférica, seja de recusa e de resistência, seja de afirmação de história e identidades negadas.

A arte cinematográfica nos clipes de rap

Tomando em consideração todo o rico debate existente sobre esta estética juvenil multifacetada e as pesquisas de políticas públicas¹⁵ que vimos desenvolvendo em escolas municipais de São Paulo, por meio de docências compartilhadas entre professores, artistas populares e pesquisadores – mediadas pelas artes ancestrais (como a capoeira, o maculelê) e contemporâneas (as artes de rua envolvidas no hip-hop) - pretendemos apresentar neste artigo uma reflexão sobre as técnicas cinematográficas utilizadas pelos rappers em seus clipes, cuja produção é, a nosso ver, um bom exemplo de como o avanço da tecnologia digital é apropriado pelo *hip-hop*, e pelos *rappers* em particular, de modo emancipatório.

A ideia é apresentar dois exemplos: trechos de dois clipes do grupo norte-americano *Public Enemy – Fight the Power* (música feita para o filme *Do the right thing*, de Spike Lee, 1989) e *Can't Trust it* (1991) - que convocou a comunidade negra às armas em 1977 para se opor ao descaso completo do Estado para com as comunidades negras do Harlem e do Bronx; e outro, dos Racionais MC's, *Marighella*, lançado em 2012, em que Mano Brown se põe no lugar do ex-líder revolucionário, convocando a periferia a se armar para se defender da polícia e dar como resposta à indiferença da sociedade para com a vida dos pretos, também a revolução.

E, assim, propor uma análise do potencial emancipatório desses clipes, não apenas por seu discurso revolucionário, presente em suas letras e performance, mas pelas técnicas cinematográficas empregadas nos clipes.

Public Enemy

De acordo com Chang (2005)¹⁶, o grupo de rap *Public Enemy* e seu líder Chuck D foram considerados como tendo maior impacto, exatamente por vi-

15 Sob o título *O ancestral e o contemporâneo nas escolas: reconhecimento e afirmação de histórias e culturas afro-brasileiras* (Processo FAPESP: 2015/50120-8).

16 Resenha de: Chang, J. *Can't stop, won't stop: a history of the hip-hop culture*. Introduction by DJ Kool Herc. New York: St. Martin's Press, 2005.

rem do subúrbio; muito diferente dos grupos do centro da cidade, que apresentavam apenas o ponto de vista daqueles que frequentavam o centro. Já o rap dos subúrbios trazia cenas do cotidiano, passeios no parque, que poderiam estar relacionadas com a vida de toda a América. Escolhemos este grupo justamente pela proximidade das situações vividas por eles em *Long Island* e os Racionais MC's, que também cresceram e produziram seus raps em suas comunidades periféricas de origem (Zona norte e Zona Sul de São Paulo).

Para que possamos entender a universalidade dessas cenas, o autor retoma a história da segregação da população negra, que desde o final da II GM se mudou para os subúrbios do Queens. Aos poucos foi se formando o cinturão negro que ia desde o Queens até Long Island's Nassau e Suffolk Counties.

Estas foram as condições do surgimento do grupo de rap Public Enemy, cujos membros nasceram entre 1958 e 1961 e cujas famílias se mudaram para o cinturão negro no começo dos anos 70. Na verdade, nos anos 80, dentre os que moravam nos subúrbios, 40 % eram brancos e apenas 8% eram negros. Mas o surgimento de negros nos subúrbios fez com que a população branca rapidamente se mudasse de lá. O depoimento de Chuck demonstra claramente como isso se deu e com que rapidez: antes deles se mudarem para lá, havia 90% de brancos; dois anos depois, eram 50%. E após 2 anos, 90% eram negros. Mas a classe média negra sempre foi muito segregada nos bairros com predominância de brancos, tendo, por exemplo, escolas e outros serviços de pior qualidade, criando-se novamente as condições para o ressurgimento do tráfico de drogas.

Mas, com o surgimento de programas específicos de estudos étnicos afro-americanos nas Universidades, desencadeados pelo convite de estudantes universitários feito aos Black Panthers e Black Muslims para falar da "Experiência afro-americana", muitos do Black Belt passaram a estudar em Universidades predominantemente brancas. Dentre eles havia alguns membros do *Public Enemy*, como Chuck e Hank, mas também Eddie Murphy.

A grande batida das ruas vem para o subúrbio negro

Mc Gregor e Hank Boxley eram funcionários insatisfeitos com seus subempregos em lojas de Departamento e passavam algumas horas discutindo sobre o mais novo rap e sonhando com o futuro. Boxley já era um famoso DJ, uma espécie de Bambaataa de Long Island. Carlton Ridenhour (o futuro Chuckie D) começou a fazer rimas desde o blackout de 1977, inspirado nas fitas cassetes que ele comprava quando arranjava empregos de verão em Manhattan.

Enquanto o *hip-hop* do centro da cidade afastava-se cada vez mais das ruas, um hip hop jovem de Long Island surgia com toda força. O grupo queria

se expandir para além de Long Island e assim o fizeram através de seu mentor, Andrei Strobert, um jovem professor de estudos afro-americanos e percussionista do *Jazz*. Depois de trabalhar com relativo sucesso neste campo, passou a dar aulas sobre música africana, sempre insistindo junto a seus alunos - dentre eles estavam Bill, Harry, Andre e Chuck – que toda a música afro-americana era oriunda dos ritmos e batidas africanas e que os grandes músicos de *Jazz*, *Blues* e *Soul* teriam sido os primeiros *rappers*. Todos vieram dos ritmos Igbo¹⁷ e do pulso de New Orleans.

Portanto, o Public Enemy teve um acesso refinado à formação no campo musical afro. E assim se formou uma nova escola de rappers: Biz Markie, De la Soul, JVC Force, MC EZ, Serious Lee Fine, Kings of PreSSION, etc. Mas duas correntes do rap se formaram: a de Rakim, que defendia a “innerview” (uma visão a partir do interior do movimento) e a de Chuck D, que defendia uma “overview” (uma visão acima dele). Todos reconheceram que o desenvolvimento estético e político do rap havia crescido. Public Enemy preocupava-se, em suas letras, em traduzir as tensões de seu tempo em suas letras, tratando de temas, como: dependência do crack, encarceramento dos negros, pena de morte, a morte de jovens negros pela polícia etc.

***Fight the Power*, clipe de Public Enemy**

Depois do *blackout* de 1977, resultante de uma série de protestos e saques contra o abandono das comunidades negras, houve relativa paz depois das promessas de Jimmy Carter durante o seu mandato (1977-1981). No entanto, quando sobe ao poder Ronald Reagan, quatro anos depois, apesar de vir com as mesmas promessas, já não havia mais esperança. A militância da nova geração foi percebendo que sua luta pela comunidade negra passava necessariamente pela luta contra o apartheid em todo o mundo, com ênfase na África do Sul, até conseguirem em 1990, a libertação de Nelson Mandela. No entanto, a ocupação de grandes Universidades, como Stanford, Columbia e Berkeley pela comunidade negra e a substituição da liderança branca estudantil pela liderança negra acabou reascendendo reações violentas da direita que atacaram duramente estas mesmas universidades.

Foi neste contexto que surgiu o grupo Public Enemy, encarnando a ideia de que para o Estado norte-americano o negro era o inimigo número 1, daí o nome escolhido pela banda. Chuck D, um dos principais idealizadores do grupo – assim como Afrika Bambaataa, em Nova York e Two Pack no oeste,

¹⁷ Música Igbo é a música do povo Igbo, oriundo da parte sudeste da Nigéria. Os Igbos tradicionalmente contavam com instrumentos de percussão pesados, tais como o Tambor e os Gong, que são os mais populares pelo fato de proporcionar uma ordem diversificada de ritmo, som e arremesso. A música Igbo geralmente é alegre, otimista e espontânea que gera uma variedade de sons que permite aos igbos incorporar a música em quase todas as facetas da sua vida cotidiana. Alguns estilos muito populares de música Igbo são: Fuji, Juju, Highlife, Waka, Reggae, Gospel e Hip-hop.

foi criado por uma mãe que abraçou a causa dos Black Panthers. Somente a partir de suas origens é que se pode compreender quando Chuck D e seu grupo, formado nos anos 80, se autodenominam os *Black Panthers do rap*, o *rap sandinista* (em menção à revolução da Nicarágua). Sua atuação política não se enquadra nos moldes da velha política, ou mesmo na dos *Black Panthers*, ao proclamarem uma luta fraternal em prol dos negros.

Enquanto isso, no plano político a luta anti-apartheid acabou tomando novos rumos. Sua Filosofia do Terceiro Mundo, apoiada nas ideias anti-colonialistas de Frantz Fanon e nos últimos discursos de Martin Luther King e Malcom X, acabaram sendo substituídos pela ampla coalização de estudantes negros que surgiram em Berkeley durante o movimento anti-apartheid – “United People of Color”¹⁸. Não podemos nos esquecer que Chuck D, rapper e um dos fundadores do Public Enemy, frequentou a universidade nesse período.

Em 1988, houve um novo acirramento das lutas raciais nos EUA, foi quando Spike Lee começou a filmar *Do the right thing* como o objetivo de abordar os conflitos raciais no Brooklin, quando convidou Chuck D a produzir uma música para o filme. Foi quando surgiu a música *Fight the power*.

Mas o mais importante foi como resolveram lançar o filme. Sem conseguir nenhuma outra forma de propagandear a estreia do filme, acabaram organizando uma marcha de pessoas que seriam convocadas em todo o país para lutar pelo fim da violência racial, sob o lema: “Young People’s March to end Racial Violence”, que seria filmado ao vivo em um vídeo e lançado junto com o filme *Do the right thing*, de Spike Lee. Distribuíram camisetas, onde estavam inscritas *Fight the power* e placas identificando diversas regiões do país. Foi uma marcha que inesperadamente teve muitos adeptos, assumindo, ao mesmo tempo, um caráter pacífico, que terminou com uma grande festa de lançamento do filme.

Diante deste cenário, o grupo de rappers *Public Enemy* lança o clipe *Fight the power*¹⁹, cuja letra foi trilha sonora do referido filme:

Combata o poder

1989 o ano, outro verão
O som funkeado do baterista
Música acertando o seu coração porque sei que você vendeu
(Irmãos e irmãs, hey)
Ouçam se vocês tiverem saudades

18 Foi neste contexto que emergiram autores pautados na Filosofia afrocêntrica, como Karenga e Molefi Kete Asante como forma de descentramento do viés eurocêntrico do currículo. E foi com o mesmo intuito que surgiram programas nas Universidades, com o intuito de recentrar o currículo em torno do pensamento Africano, introduzindo autores como: Cheikh Anta Diop, Chancellor Williams, John Henrik Clarke, Martin Bernal com seus próprios escritos.

19 Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

Balancem enquanto eu canto
Dando o que tem
Sabendo o que eu sei
Enquanto as bandeiras negras agitam
E o ritmo das rimas rola
Tem-nos que dar o que queremos
Tem-nos que dar o que precisamos
Nossa liberdade de expressão é a liberdade ou a morte
Temos que combater os poderes estabelecidos
Me deixa ouvir você dizer
Combata o poder...

Como fizera Eisenstein, no filme *o Encouraçado Potemkin* (1925), em que emprega pela primeira vez as técnicas de montagem e utiliza pessoas comuns (não artistas) como atores, como estratégia de conferir ao filme um caráter realista documental, o grupo de rappers *Public Enemy* aparece no clipe liderando uma grande multidão, convocando a população negra a reagir e combater os poderes instituídos²⁰, do mesmo modo como fizeram os Panteras Negras nos anos 1960, que se puseram a defender com armas os negros dos ataques dos jovens brancos supremacistas.

Embalados pela música *Fight the power*, o MC Chuck D inicia com um alerta para a sociedade branca – “sei que vc vendeu (irmãs e irmãos)”, fazendo alusão às barbáries cometidas quando os africanos foram traficados para as Américas, ao mesmo tempo em que convoca a população negra para a luta contra o poder, com humor, cantando e dançando, com um líder na frente, fantasiado com máscara branca (talvez em alusão ao que fora exigido dos primeiros artistas negros, os quais tinham que usar pó-de-arroz, para que pudessem se apresentar no palco, mas que agora servia para denunciar que era o branco que tentava se apropriar de sua arte, como Elvis Presley e John Wayne), com um grande chapéu branco (do Tio Sam), referindo-se ao poder instituído, com ar sarcástico, sempre com cara de quem dele desconfia. Além do MC Chuck D e esse personagem híbrido fantasiado, logo na coluna de trás, aparecem os “Panteras Negras”, não com armas, mas dançando. Assim, dá a entender, que os tempos são outros, embora a luta fosse a mesma – o que precisamos é de ginástica mental para a consciência.

Enquanto as bandeiras negras agitam
E o ritmo das rimas rola
Tem-nos que dar o que queremos
Tem-nos que dar o que precisamos

20 Bandeira dos Panteras Negras nos anos 60, para combater gangues de jovens brancos que se incomodaram com a negritude das pessoas invadindo as ruas e atacavam duramente os jovens negros.

Nossa liberdade de expressão é a liberdade ou a morte
O que temos que dizer é
Poder para o povo sem demora
É o começo, uma obra de arte para fazer revolução.

Ou seja, mistura no mesmo cenário a população negra de vários cantos do país que estava sofrendo com as políticas recessivas e a globalização, o *rap* como uma narrativa de denúncia e de fortalecimento dos jovens negros do presente e os revolucionários do passado com roupagem atual – os Panteras Negras da música rap. Estes, de início nos anos 60, eram uma organização política sem representação parlamentar, de orientação socialista revolucionária norte-americana. Fundada em 1966, posteriormente, os Panteras Negras tornaram-se um grupo revolucionário marxista que defendia o armamento de todos os negros, a isenção dos negros de pagamento de impostos e de todas as sanções da chamada “América Branca”, a libertação de todos os negros da cadeia e o pagamento de indenizações aos negros por “séculos de exploração branca”²¹.

No entanto, não se pode esquecer que essa música foi escrita para o filme *Do the right thing*, de Spike Lee, em 1989, ou seja, 15 a 20 anos depois do chamado à Revolução pelos Black Panthers e dez anos depois que o Bronx ardia em chamas, não mais por obra das companhias de seguro e da especulação imobiliária, mas porque a comunidade reagiu ateando fogo em tudo, saqueando lojas e soltando prisioneiros. Uma música feita para um filme de denúncia do racismo, das tensões vividas pela comunidade negra com os asiáticos e brancos, mas que é rerepresentada em um clipe, justamente como estratégia de luta e de conscientização da população negra fazendo-a viver, experimentar, algo parecido com o que motivara as lutas do passado. Uma espécie de reposição de experiência pela via do clipe, reavivada pela presença maciça daquela população negra na passeata convocada para a realização do filme que mais parece um documentário do que ficção.

Talvez uma das maiores contribuições deste clipe seja a improvisação, que permitiu algo ressaltado por Adorno (1986), ou seja, explorar o inesperado, o ocasional, que rompe com a imediatez da experimentação realista. E assim faz surgir nas massas o incontrolado - que no caso visava apaziguar as lutas inter-raciais, mas não sem antes surpreender, na época o poder instituído, assim como os seus expectadores. Promoveram, assim, um gesto de recusa ao poder instituído, contrapondo à violência policial uma passeata espontaneamente formada de modo pacífico e com muito bom humor.

Uma passeata, bem nos moldes da tradição africana, com uma narrativa que clama à participação de negros e brancos que não concordem com o

21 A ala mais radical do movimento defendia a luta armada. Em seu pico, nos anos de 1960, o número de membros dos Panteras Negras excedeu 2 mil, e a organização coordenou sedes nas principais cidades. No entanto, foi duramente reprimida, até que se extinguiu no início dos anos 80.

racismo e a violência da polícia contra a comunidade negra. Conclama a todos para dançar e cantar, combinando o movimento de acumulação da música em camadas, o fluxo, a circularidade e rupturas da música com cortes abruptos e batidas (*drums*), que separam as músicas mixadas. Ao mesmo tempo, tais break beats acompanham um novo olhar da câmera sobre a multidão, que acompanha os artistas e líderes de uma causa que é de todos.

Outro clip do Public Enemy – Can’t Truss it – É inadmissível²²

Esta música pertence ao 4º álbum do Public Enemy, intitulado: *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black*, lançado em 1991²³. O título do álbum faz referência a dois filmes: *Apocalypse Now* e *Star Wars Episódio V: O Império Contra-Ataca* (The Empire Strikes Back).

Para dizer que não é mais possível aceitar a herança do passado escravocrata que causou e ainda causa muitos danos à comunidade negra nos EUA, nos diversos planos - familiar, relação entre os gêneros, relação pai e filho, relação entre as raças, entre patrão e empregado – o grupo faz um clipe alternando imagens do passado e do presente, envolvendo diversas cenas de violência contra o negro.

O clipe se inicia com um pronunciamento de Malcom X²⁴, anunciando que “tudo começou com os navios de tráfico de escravos...”, dizendo que havia “muito mais navios de escravos trazidos da África do que se poderia imaginar”... Acrescenta ainda: “parece inconcebível que durante mais de 200 anos atracaram aqui incontáveis cargas de escravos”. E ainda recomenda-se que o negro “não seja violento”. Não ser violento? Como? “Em face da violência que sofremos por mais de 400 anos...”.

22 Há duas versões: 1. No início do clipe original, é apresentado o *Manifest of slaves* de 1840, no qual se fazia o registro dos escravizados, com seus nomes e idade, na sua maioria jovens e crianças, enviados para New Orleans. No clipe, alternam cenas do passado escravocrata, em que se pode visualizar desde combatentes africanos e de sua escravização no território africano, com cenas do interior dos navios do tráfico em que os escravizados permaneciam empilhados e algemados uns sobre os outros, o período do apartheid no sul, a perseguição seguida de morte de negros pela organização racista Klu Klux Klan, com cenas do presente relativas à violência da polícia na revista de pessoas negras.: <https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1dgf8U>. 2. Já na segunda versão, a que utilizaremos na presente análise, a alternância entre o passado e presente, com a intervenção do artista nas cenas do passado e do presente, acaba sendo mais dinâmica, além de sugerir a possibilidade de reescrever esta história de opressões a que o negro foi submetido nas Américas. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

23 O álbum vendeu, na época, mais de um milhão de cópias e foi certificado como “disco de platina” pela RIAA (uma certificação que é dada por vendas de uma determinada gravação musical, inicialmente em LP, e depois em CD). RIAA é a sigla de Recording Industry Association of America, que representa as gravadoras dos EUA.

24 Sobre a importância histórica de Malcolm X: conduziu uma parte do movimento negro nas décadas de 50 e 60 a três pontos fundamentais: 1) O islamismo, 2) a violência como método para autodefesa e 3) o socialismo. Apesar da religião ter sido a porta de entrada para Malcolm X perceber todos os problemas sociais enfrentados pelos negros, pouco a pouco, ele percebeu que a questão do negro não era uma questão apenas de carácter teológico, mas sim uma questão política, econômica e civil. Foi a partir daí que os meios de comunicação exploraram suas declarações mais ácidas. Malcolm percebeu que a violência não era uma forma de barbárie, mas um meio legítimo de conquistas, pois todas as mudanças históricas se deram de maneira violenta. Cf. site Geledés (Instituto da Mulher Negra): <https://www.geledes.org.br/malcolm-x/> (acesso: 08/10/2017).

Ao mesmo tempo alternam-se imagens do navio aportando, um homem branco com um binóculo, ansioso pela chegada dos escravizados e os negros trazidos à força da África presos entre as grades. Posteriormente, visualizam-se trabalhadores negros chegando ao trabalho, supervisionados por um homem branco e outra cena justaposta com os escravos acorrentados sendo postos à venda no palanque.

Subitamente, intervêm, nos cenários do passado e do presente, o MC Chuck D cantando a música *Can't Truss it* (É inadmissível), que menciona o holocausto, de cuja barbárie os negros ainda não se livraram e muito menos foram reparados e o MC . Este avança na cena do passado da venda de escravos, impedindo que o negócio fosse feito e dentro da fábrica, vai penetrando em diversas esferas de maneira a advertir o trabalhador negro de que é “inadmissível” sua exploração no interior da fábrica do mesmo modo como fora na época da escravidão. É o mesmo personagem negro de máscara branca do outro filme *Fight the power*, que de modo debochado entra em cena para mudar a história do negro naquele país. E ao alternar com cenas de violência da polícia contra o jovem negro, demonstra as origens desta violência, o seu racismo institucional enraizado nas estruturas de um estado que ganhou força e poder à custa da violência e racismo impingidos contra o negro.

Cenas de violência sexual e racial combinam-se com a exploração do trabalho, numa clara demonstração de que o passado racista não acabou, uma vez que continua reproduzindo, senão a mesma violência, algo semelhante.

A abordagem no clipe do tema da escravidão deixa claro que este regime tinha como eixo a opressão sistemática do negro, em que andavam juntos a violência, o racismo e a exploração sexual da mulher negra. No entanto, o clipe faz questão de salientar que justamente é preciso resistir, indignar-se contra qualquer resquício de opressão. Para tanto, relembra a comunidade negra das formas de resistência do negro: seja com fugas, formação de quilombos, envenenamento de senhores, ou em busca de um ritmo de trabalho menos árduo, formação de laços afetivos e comunitários de apoio, entre outros.

E, como salienta Ângela Davis, professora universitária e ativista negra, uma violência que se estendia às mulheres, nos planos sexual e afetivo. Segundo ela: “O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 36). A opressão sistemática às mulheres, que tem no estupro talvez sua expressão mais forte, era condição necessária para a garantia da ordem que regia a escravidão. E o que o clipe mostra é que não se trata de uma discussão sobre o passado, uma vez que o domínio branco se faz presente até hoje pela via do assédio às mulheres negras, impedindo que o homem e a mulher negra tenham suas vidas afetivas e intimidade respeitadas.

Enfim o que está em jogo é o racismo, não apenas institucional do Estado e da polícia, mas que está entranhado na mentalidade das pessoas brancas

que acham que podem fazer o que bem entendem com a mulher negra e com o trabalhador negro.

Mas o interessante é como estas cenas vão sendo marcadas pelo break e pela fala repetida do rapper, que diz que “isso tudo é inadmissível”. Depois, vão se sucedendo cenas em que o MC vai se introduzindo em cada cenário de maneira a reverter a situação, “vingando-se” por aqueles que sofreram injustiças no passado e no presente: ao capataz que descarrega sua fúria dando chicotadas em cima do escravizado, ele serve uma bebida com veneno e o mata, com um sorriso no rosto; no interior da fábrica, ele pula de um lado e de outro, enquanto o rapper canta de modo a conscientizar os operários... e claro, também o expectador, pois, ao justapor imagens do passado escravista com as situações vividas pelos operários e operárias na fábrica de hoje, está sugerindo que a situação do negro nos EUA pouco mudou e que talvez por isso não se deva reverenciar a bandeira e o hino nacional dos EUA, uma vez que os direitos e a cidadania não são usufruídos igualmente por negros e brancos, o que explica as atitudes de recusa dos jogadores de futebol americano e a atitude supremacista de Donald Trump.

Os Racionais MC's - da ponte do lado de cá

Guiados pelas mesmas preocupações, apresentaremos o cenário do clipe dos Racionais MC's “Marighella”, com sua música “Mil faces de um homem leal” (2012)²⁵, para, em seguida, propormos uma leitura dos mesmos, apoiando-nos no debate entre os autores Adorno e Benjamin, procurando depreender das ideias de um e de outro o que há de mais avançado e contemporâneo para interpretar uma arte popular urbana como o rap.

“Marighella”, dos Racionais MC's – o *choc* póstumo propiciado pela montagem no clipe e pela narrativa do rap

O clipe se inicia anunciando o ano de 1969, ano em que Carlos Marighella tomou de assalto a Rádio Nacional, mas que rapidamente se transmuta para 2012. Em seguida, assistimos a uma verdadeira superposição de imagens do guerrilheiro dos anos 60, convocando o povo a se unir ao Exército de Libertação Nacional (ALN), se armar e se preparar para tomar o poder, e do rapper Mano Brown, que, sobrepondo-se ao discurso do primeiro, canta repetidamente: “Carlos Marighella, Carlos Marighella!, Mil faces de Um Homem Leal, A postos para o seu general!”. Entre imagens da repressão policial aos estudantes, operários e camponeses dos anos 60, alternam-se imagens dos ícones do movimento negro pelos Direitos Civis nos EUA – como Malcom X e Angela Davis - e as dos movimentos sociais atuais, como os Sem Terra, estudantes e

25 Marighella: <https://www.youtube.com/watch?v=5Os1zJQALz8>.

trabalhadores, tendo como pano de fundo a letra da música “Mil faces de um homem leal”.

Este *rap* é cantado por Mano Brown, tendo ao fundo as batidas de rap e imagens do rapper, ora com a arma na mão, ora com o Manual do Guerrilheiro, escrito por Marighella, percorrendo os corredores sujos de prisões e deixando o manual com um jovem que estava atrás das grades. Acompanhado dos demais músicos do grupo Racionais MC’s e contando com a participação dos rappers Dexter e Criolo, Mano Brown canta, com seus punhos erguidos simbolizando a luta revolucionária, sentado diante do suposto microfone da Rádio Nacional. Alternam-se outras imagens dos anos 60, quando, como parte da negociação do rapto do embaixador americano, também sob o comando de Marighella, os revolucionários que foram soltos em troca do embaixador antes de embarcar para o exílio, fazem o mesmo gesto revolucionário com o punho erguido, em sinal de protesto e de não conformismo. E Mano Brown / Marighella vai anunciando a importância de “reagir ao revés” e ter coragem de fazer o que fez o “Mártir, Mito ou Maldito sonhador, bandido de sua cor, mulato, defensor dos fracos, que ousou lutar, e que honrou a raça”.

Assim, em poucos minutos, realiza, por meio de uma linguagem cinematográfica sofisticada, o que Béthune chamou de “telescopia histórica”, superpondo imagens do passado e do presente, ao mesmo tempo que anuncia: Quem não samba, camba... cambaleia? Cai fora! Desse modo, propõe como é possível enxergar nossa história, a “história dos vencidos”, à luz do presente, com as lentes do presente e, talvez assim, inspirados nas ideias de um sonhador, “um anjo que morreu nas mãos da polícia”, podemos pensar em uma ordem social distinta da nossa, onde a justiça se faça presente. Quer dizer, todo um recorte histórico é feito pelo clipe, pondo o expectador em contato com um importante evento que só agora está sendo objeto de investigação²⁶ - ou seja, 47 anos após o assassinato do líder revolucionário - procurando atualizá-lo por meio de eventos do presente que ainda atingem a periferia, como a repressão policial. E o faz, como sustentara Walter Benjamin, promovendo *chocs* sucessivos, que podem atuar no psiquismo do expectador, com forte poder traumatizante, fazendo-o ver como as coisas o veem e, assim, provocar rupturas no modo usual de ver as coisas e propiciar um exame mais atento dos fatos da vida.

Nesse sentido, sustentamos que o clipe “Marighella” utiliza-se da montagem de cenas do passado, em branco em preto, recorrendo a imagens de arquivo referentes à guerrilha urbana liderada pela ALN, abordando o espetacular assalto à Rádio Nacional²⁷ em São Paulo, em que o líder revolucionário

26 De acordo com a reportagem de Marcelo Godoy, em *O Estado de São Paulo*: “Só agora, 47 anos depois, o Ministério Público Federal (MPF) abriu uma investigação sobre a morte do guerrilheiro” (Política, 09/10/2016).

27 Marighella, depois de tomada de assalto a Rádio Nacional por um comando de 12 homens da ALN, é posto no ar com a profonia do Hino Nacional e da Internacional Comunista.

convocou a população à revolução em plena fase mais “escancarada” da Ditadura Militar, sob o comando do General Garrastazu Médici²⁸.

A escolha destas imagens pelos Racionais MC’s para fazer um clipe em 2012 não foi aleatória, uma vez que foi feito em um período em que ocorreram muitas chacinas e que é apresentado pelos rappers como um forte indício de que a ditadura não havia desaparecido da periferia das grandes cidades. No início de dezembro de 2012, assistimos à substituição do secretário de Segurança Pública de São Paulo, tendo sido empossado Fernando Grella Vieira. Este assumiu a direção do órgão dizendo considerar inaceitável a taxa paulista de letalidade policial: 447 pessoas morreram supostamente em tiroteio com PMS de outubro de 2011 a setembro de 2012²⁹. Só em 2012, foram registradas 24 chacinas em São Paulo. No entanto, um mês depois, foi noticiada outra chacina, a qual suspeita-se ter sido cometida pela polícia. Dentre eles, encontrava-se o DJ Lah, admirado por seu trabalho com crianças e jovens da periferia da Zona Sul de São Paulo. Em seu enterro estiveram Mano Brown, considerado “pai” de uma geração significativa de rappers, e um dos principais escritores da periferia paulistana, Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como Férrez, autor de *Capão Pecado*. Este sustentou que, na Zona Sul, região mais atingida por esses assassinatos, a população estava no “limite da opressão”. “Estamos em uma ditadura, no limite da opressão. Nos bairros ricos, a polícia dá bom dia, dá boa tarde. Aqui, ela mata”, disse no velório.

Portanto, a montagem envolvendo cenas em branco e preto da tomada da Rádio Nacional em 1969, com a justaposição/superposição de Marighella e Mano Brown, alternando cenas de 68 e as dos movimentos de ocupação na cidade e no campo em 2012, estas coloridas, com ênfase na atuação repressora da polícia, foi uma maneira de convocar o jovem negro morador da periferia para reagir, com armas, contra o verdadeiro genocídio a que estamos assistindo em plena democracia. “A postos para o seu general, mil faces de um homem leal”, “mártir, mito ou maldito sonhador, bandido da minha cor”, um novo Messias... Quem? Marighella, no passado, e Mano Brown, no presente, que fala em 1ª pessoa diretamente ao ouvinte, de frente à câmera (outro recurso importante). E tinha que ser o Mano Brown, pelo reconhecimento que ele tem da juventude da zona sul e pela autoridade que exerce sobre ela... “A postos para o Seu General”... o general da revolução que está por vir. Mas, para isso, é preciso “reagir ao revés”.

Com a velocidade meteórica do clipe, que acompanha a temporalidade do mundo contemporâneo e da própria subjetividade produzida em meio aos avanços da tecnologia digital, convoca, face-a-face, o jovem da periferia a re-

28 De acordo com Elio Gaspari (2002), o líder revolucionário era uma pedra no calcanhar dos militares, pois embora procurado por todo o país, sua voz se fazia ouvir por todo canto. Aparecia na capa da *Veja*, nos cartazes espalhados dos terroristas mais procurados, na 1ª página do jornal francês de esquerda *Le Temps Modernes*, nas ondas curtas da Rádio Havana e nas médias da Rádio Nacional.

29 Em entrevista concedida pelo Secretário de Segurança Pública do Estado, Fernando Grella Vieira, ao jornal *O Estado de S. Paulo*, caderno “Metrópole”, C1, 8 dez. 2012.

agir, ao mesmo tempo em que dá um recado para a sociedade bem pensante, de que sua indiferença frente à violência policial na periferia tem um preço – a revolução dos pretos oprimidos deste país.

A título de conclusão: a era da reprodutibilidade técnica em discussão

Este trabalho tinha como objetivo retomar o debate entre os filósofos Benjamin (1936) e Adorno (1938) sobre as contradições e ambiguidades inerentes ao avanço da reprodutibilidade técnica nos anos 30 e demonstrar como muitos dos aspectos levantados por esses autores, na época e depois, nos anos 60, adquirem força e atualidade para pensar o modo como os rappers têm se apropriado dos avanços da tecnologia digital com fins emancipatórios. Consideramos ainda que o autor contemporâneo Vilém Flusser teria contribuído para este debate, ao introduzir novos elementos, como a presença maciça da technoimagem inaugurando a era pós-histórica, dominada pelos aparelhos, que teriam transformado a todos em funcionários dos aparelhos e de seus programadores. E, desse modo, parece aproximar-se muito mais da visão pouco alentadora de Adorno com relação ao potencial emancipatória da arte na era da reprodutibilidade técnica. No entanto, quando propõe uma reflexão em torno do gesto do fotógrafo que, ao apanhar o instante não previsto, pode levá-lo ao engajamento, abre um caminho possível de leitura da dimensão crítica desses artistas contemporâneos do universo *hip-hop*.

Identificamos, nesse sentido, tanto na produção de clipes e músicas do Public Enemy, quanto dos Racionais MC's, um gesto estético-político de recusa ao instituído, no caso, ao racismo institucional do Estado norte-americano e brasileiro, por meio de verdadeiros *chocs* póstumos, para que o jovem negro não se deixe abater e reaja à violência que tem ceifado a vida de inúmeros jovens... No caso do Public Enemy, há toda uma preocupação, no clipe *Can't Truss it*, no sentido de provocar a rememoração de um passado bárbaro escravagista e associar a permanência dos vestígios de sua violência, seja nas práticas da polícia, seja nos escritórios e fábricas, para com o home e a mulher negra. E desse modo, repondo experiências passadas relativas à violência sexual e racial, para que não mais se admita a sua reincidência em suas vidas. Provoca assim um efeito na vontade do expectador, de luta, de combate pela reversão desse estado de coisas. Já o clipe *Fight the power*, embora conclame a população negra para que assuma uma posição semelhante o faz por outros meios, com tom jocoso, por meio da dança e da música, pelo *breakbeat*, que ressignifica o sentido da luta dos próprios *Black Panthers*... com as armas da música, da dança e do cinema.

São modos de reversão dialética do existente, que, por meio de diferentes estratégias, convocam a reversão do desrespeito e da intolerância racial em um chamado à tolerância, nem que para isso seja preciso combater o poder.

Ao mesmo tempo, por meio de técnicas renovadas do cinema e do clipe, ampliam-se as perspectivas do olhar, por meio inclusive da irrupção do inconsciente visual que a técnica cinematográfica propicia. É nesse sentido que Benjamin sustenta a tese de que o cinema não se funda no ritual, mas na política. Assim, o encurtamento da distância decorrente do declínio da aura é valorizado politicamente por Benjamin. De acordo com o entendimento de Gatti, o cinema não apresenta a arte de uma sociedade sem classes, “mas uma fissura no desenvolvimento histórico da arte, por meio da qual tendências usualmente ocultas tornam-se visíveis” (GATTI, 2009, p. 238).

O interessante é que o clipe dos Racionais, assim como os cliques do Public Enemy, faz uso da montagem cinematográfica, promovendo cortes e colagens de modo semelhante às técnicas utilizadas para a construção de suas músicas e, com isso, recriam obras, reinterpretando-as com as lentes do presente. No caso deste clipe do Marighella, utilizam-se dos símbolos da revolução, como o punho cerrado, as cenas com trabalhadores com foices nas mãos (fazendo alusão à foice e ao martelo, símbolo da revolução russa) e o manual do guerrilheiro, do líder Carlos Marighella, pondo no lugar dessas imagens a figura do Mano Brown com seu exército de rappers atrás de si, ou imagens dos Sem Terra, com a bandeira vermelha (com a foice e o martelo), não para esvaziá-los de seu conteúdo histórico-cultural como parte da doutrinação e massificação como o fizera o regime nacional-socialista, mas para atualizá-los e ressignificá-los por meio dos acontecimentos do presente e convocar os novos trabalhadores e a juventude pobre e negra à revolução. Portanto, bem na linha salientada por W. Benjamin, fazendo política com a arte de modo contemporâneo e não uma estetização da política como propunha o nazismo.

Assim, de acordo com Benjamin, não há apenas o desfecho regressivo, uma vez que no caso do cinema de vanguarda, por exemplo, envolveria a transformação antropológica da percepção, dado o caráter de *choc* póstumo provocado pela imagem cinematográfica produzida pelas técnicas de montagem, o que abriria caminho para o que ele chamou de reversão dialética. E à emancipação da consciência, diríamos nós, na medida em que propiciaria a “reposição objetivadora” da experiência, como reconheceu Adorno a propósito do filme de vanguarda. Algo semelhante é possível identificar nos cliques de *rap* engajado, como dos Racionais MC's, que têm propiciado, por meio de seus cliques e músicas, a reposição de uma experiência ancestral envolvida na formação da consciência da juventude negra em relação aos seus direitos, bem como de afirmação étnico-racial.

Por meio dessas expressões estéticas urbanas, é possível promover uma formação emancipatória da consciência, capaz de suscitar nos sujeitos inquietações e indagações para que se abram para o outro, não idêntico, o diferenciado, conforme enfatizara Adorno. Este, embora não estivesse atento à questão do negro, tinha em mente a premência de uma formação que nos prevenisse do etnocentrismo e de toda e qualquer forma de intolerância.

A arte engajada politicamente promove, como dissera Béthune (2003) a propósito do *rap*, uma ruptura com a tradição ocidental da arte contemplativa e joga o sujeito no “coração da ação” por meio de “atos de linguagem”. E o faz recorrendo a uma prática comunicativa real, concreta e performática, que remete a toda uma corporeidade perdida com o advento da escrita e a invenção do alfabeto, além de remeter a uma ancestralidade oral, de matriz africana, representada, particularmente, pela figura do *griot*, mestre na arte de narrar histórias, tornando-se o rapper, o cronista das sociedades periféricas. Desse modo, permite restituir as condições de produção do gesto, que como sustentara Flusser, a propósito da fotografia, pode driblar a cultura no que há de mais programado e robótico (de escolha programada), com a vantagem de trazer consigo mais de um ponto de vista. E o inesperado da empiria não dirigida, do improviso, arte na qual os rappers são *expert*.

Referências:

ADORNO, Theodor W. On Jazz. *Discourse*, Vol. 12, No. 1, A special issue on Music (Fall-Winter 1989-90), 1936, p. 45-69.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W. *et al. Textos escolhidos*. Tradução de J. L. Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980 [1938], p. 166-191. (Os pensadores).

ADORNO, Theodor W. Mode intemporelle - a propot du Jazz. In: Adorno, T.W. *Prismes - critique de La culture et société*. Paris: Payot, 1986 [1955], p. 102-114.

ADORNO, Theodor W. Portrait de Walter Benjamin. In: Adorno, T.W. *Prismes - Critique de la culture e société*. Paris: Payot, 1986 [1955], p. 201-213.

ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995 [1971]

ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986 [1967], p. 100-107.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução de J. L. Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1936, p. 3-28. (Os pensadores).

BÉTHUNE, C. *Le rap - une esthétique hors de la loi*. Paris: Autrement, 2003.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016 [1981].

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Entrevista concedida pelo Secretário de Segurança Pública do Estado, Fernando Grella Vieira, ao jornal *O Estado de S. Paulo*, caderno “Metrópole”, C1, 8 dez. 2012.

FÉRREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Objetiva, 2005.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ed. Annablume, 2011 [1983].

FLUSSER, V. *A escrita – Há futuro para a escrita?* São Paulo: Ed. Annablume, 2010.

GASPARI, E. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

Música e Clipe:

“Mil faces de um homem leal” – música do clipe “Marighella” (2012), dos Racionais MC’s.

Can’t Truss it - É inadmissível, do *Public Enemy*. 1ª versão: <https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1dgf8U>; 2ª versão: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

Fight the power, de *Public Enemy*. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.

Filmes:

Outubro (1927), de Sergei Eisenstein.

O Encouraçado Potemkin (1925), de Sergei Eisenstein.