

Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC's: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T. W. Adorno

Mônica G. T. do Amaral *

*Cristiane Correia Dias***

*Daniel B Olmedo Tejera****

Resumo

Vilém Flusser (1985,1987) anuncia a falência do universo da escrita, dado o predomínio da tecnoimagem na era pós-histórica, que pode conduzir a um estado de irreflexão e de desumanização do Homem em contraposição à estética do jogo. Estas contradições e ambiguidades apontadas por Flusser remetem-nos ao debate entre Adorno e Benjamin sobre a função da arte na era da reprodutibilidade técnica nos anos 1930, que é retomado por Adorno nos anos 1960, em que este admite que o filme possa conter algo de liberador. Inspirados nesse debate, analisaremos como o choc póstumo propiciado pela fotografia e pelo cinema de vanguarda (Benjamin, 1936) e hoje, pelos videoclipes, emergem como “reposição objetivadora de uma experiência” (ADORNO, 1967). E, ainda, como os cenários de declínio da escrita e de emergência das tecnoimagens, ressaltados por Flusser, apontam para a atualidade da ideia de “reversão dialética” para se pensar a “liberdade de se jogar contra o aparelho”, por meio da estética do hip-hop.

Palavras-chave: Tecnoimagem; Estética hip-hop; Choc póstumo

* Profa Livre Docente da Faculdade de Educação da USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP-SP. E-mail: monicagta@usp.br

** Mestranda em Educação junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da USP-SP (FEUSP). Participa do grupo de pesquisa Multiculturalismo e Educação, CNPq, coordenado pela Profa Dra. Mônica do Amaral, desde 2010. Bolsista Capes. É Bgirl (dançarina de Break), educadora e ativista do hip-hop há 15 anos. E-mail: slc.cris@hotmail.com

*** Mestre em Ciências da Motricidade pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, rapper, pesquisador e bolsista da FAPESP. E-mail: olmedo.tejera@gmail.com

From the avant-garde cinema to the Racionais Mc's music video: a discussion from Vilém Flusser, Walter Benjamin and T.W. Adorno

Desde el cine de vanguardia al videoclip de los Racionales MC's: una discusión desde Vilém Flusser, Walter Benjamin y T. W. Adorno

Abstract

Vilém Flusser (1985, 1987) announces the bankruptcy of the universe of writing, given by the dominance of techno-images in the post-historical era, which can lead to a state of irresponsible and dehumanization of Man, as opposed to the aesthetics of the game. These contradictions and ambiguities pointed out by Flusser refer us to the debate between Adorno and Benjamin on the function of art in the era of technical reproducibility in the 1930s, which is taken up again by Adorno in the 1960s, in which he admits that the film may contain something liberating. Inspired by this debate, we will analyze how the posthumous shock posed by photography and avant-garde cinema (Benjamin, 1936) and today by video clips emerge as an "objectifying replacement of an experience" (Adorno, 1967). And, as Flusser points out, how the scenarios of the decline in writing and emergence of techno-images point to the current relevance of the idea of "dialectical reversal", in order to think of the "freedom to play against the apparatus", through aesthetics of hip-hop.

Keywords: Techno-image, Hip-hop aesthetic; Posthumous choc.

Resumen

Vilém Flusser (1985,1987) anuncia la quiebra del universo de la escritura, dado el predominio de la tecnoimagen en la era post-histórica, que puede conducir a un estado de irreflexión y de deshumanización del Hombre, en contraposición a la estética del juego. Estas contradicciones y ambigüedades apuntadas por Flusser nos remiten al debate entre Adorno y Benjamin sobre la función del arte en la era de la reproducibilidad técnica en los años 1930, que es retomado por Adorno en los años 1960, en que éste admite que la película pueda contener algo de "liberador". En este debate, analizaremos cómo el choco póstumo propiciado por la fotografía y el cine de vanguardia (Benjamin, 1936) y hoy por los videoclips, emergen como "reposición objetivadora de una experiencia" (Adorno, 1967). Y, como los escenarios de declinación de la escritura y de emergencia de las tecno imágenes, resaltados por Flusser, apuntan a la actualidad de la idea de "reversión dialéctica" para pensar la "libertad de jugar contra el aparato", por medio de la "estética del hip-hop.

Palabras clave: Tecnoimagen; Estética hip-hop; Choc póstumo

Uma introdução ao debate instaurado por Flusser

Considerando 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 a propósito destas questões. Seria 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** (1985, 2011). Ressalta a linha tênue que separa o gesto do fotógrafo que pode levar ao engajamento estético e aquele que conduz o sujeito a se deixar levar pela imagem, quando não acompanhada de uma escrita, podendo fazê-lo prisioneiro dos aparelhos, da caixa preta. Como decorrência dessa dubiedade do uso que se possa fazer da tecnologia, surge a necessidade de uma filosofia da fotografia - diríamos, também do cinema e do clipe - para que uma reflexão sobre a imagem seja possível em uma época dominada pelas tecnomagens.

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-histórica¹-dominada pelos aparelhos, como anunciara Vilém Flusser, em diversas de suas obras, dentre as quais **Filosofia da Caixa Preta** (1985, 2011) e **A escrita: há futuro para a escrita?**(1987, 2010) - a qual aponta 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* parecem exigir a retomada da dimensão mágico-mítica negada pelo registro textual. A tecnomagem 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 imperialismo 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** (2011), 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 sua produção. Por isso, segundo ele, decifrar fotografias, como as que vimos recentemente dos jogadores norte-americanos ajoelhados no campo², implica “o deciframento das condições culturais dribladas” (Flusser, 2011, p.50). No caso, foi um *gesto político* - alguns se recusando a entrar na quadra, outros, cruzando os braços ou se ajoelhando quando tocaram o Hino Nacional. Um posicionamento contrário ao ambiente de intolerância alimentado por um chefe de Estado, que vem assumindo posições claramente supremacistas. Mesmo em tais circunstâncias, o gesto de fotografar tornou possível captar um instante, por meio de “um olhar-relâmpago”, do *enfrentamento simbólico e gestual, como expressão do engajamento político de recusa*³ dos atletas frente ao racismo institucional do Estado norte-americano.

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 60, em que este admite, em homenagem póstuma ao amigo⁴, que o filme possa conter um potencial emancipatório.

Sobre Walter Benjamin e Adorno – a propósito do debate filmico

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 converteria o espectador em “um examinador que se distrai” (Benjamin, 1980a, 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 cinema⁵ e a possibilidade de se dar uma resposta emancipatória por meio da arte cinematográfica, ensejando uma espécie de politização da arte, como Brecht⁶ o fazia no teatro.

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 Rússia), logo após a revolução de 1917, enquanto que Brecht, muito influenciado pelo teatro épico da Rússia e da Alemanha, durante o curto período da República de Weimar (1919-1933), sendo, depois, perseguido pelo nazismo, recorre ao drama vivido pelos mais pobres, mas sempre de maneira a permitir um certo distanciamento crítico do público.

Se retomarmos Walter Benjamin, no artigo **A era da reprodutibilidade técnica** (1936, 1980a), veremos que 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 confere um caráter de diversão aos “choques provocados no espectador devido às mudanças de lugares e ambientes” (BENJAMIN, 1980a, p.24). Permitindo, assim, a experiência do *choc* póstumo, enquanto reposição da 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, 1980b)⁷, a partir da ideia de dissolução da aura ocasionada 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” (1980b, 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”⁸.

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**⁹, publicado originalmente em 1967, apresenta sua visão a respeito das técnicas cinematográficas, fazendo referência ainda ao artigo de W. Benjamin, publicado em 1936, onde apresenta 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 imediatez 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. Sustenta, 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 desconfiava¹⁰.

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 (2002) e de *choc-póstumo* salientado por Walter Benjamin sob a lente da estética multifacetada do *hip-hop*.

O conceito de reversão dialética ao qual nos reportamos, inspirados na leitura feita por Luciano Gatti (2009) do pensamento de Walter Benjamin (1936, 1980a) sobre a arte de massa, parece-nos fundamental para proceder a uma leitura contemporânea, de inspiração benjaminiana, da estética do *hip-hop*, em sua dimensão contestatória de caráter emancipatório. Referimo-nos ao traço fundamental do pensamento de W. Benjamin (1936, 1980a) sobre a arte de massa, que aponta para uma espécie de “dialética de distanciamento e aproximação”, de acordo com a qual o “pensamento aproxima-se mimeticamente de seu objeto de crítica, assimilando-se perigosamente a ele, até o ponto de sucumbir à sua força regressiva, como se essa fosse a única estratégia ainda disponível para sustentar um mínimo de distância crítica capaz de salvar suas potencialidades salvadoras” (Gatti, 2009, p. 299).

A estética do *hip-hop*

A própria sociedade pós-industrial, de acordo com Tricia Rose¹¹, em seu livro **Black Noise – rap music and Black culture in contemporary America** (1994), gerou desemprego em larga escala, criando um cenário de devastação em New York, particularmente no *South Bronx*, onde prevaleceu a destruição, incêndios criminosos e o não emprego, os quais atingiram em cheio particularmente os jovens negros e hispânicos. Porém, ao propiciar o desenvolvimento tecnológico industrial criou as con-

dições 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 nosso ver, também uma forma de expandir fronteiras); os *DJ's* 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, colagens e mixagens com seus grandes aparelhos de sons. E os dançarinos de *break* que fizeram de seus corpos, verdadeiros experimentos com a mímica de “*transformers*”, que por meio dos gestos criam uma atmosfera ritualística expressa em suas performances dentro de uma espécie de “batalhas simbólicas” de rua.

Para enfrentar tal situação no campo estético, surge o *break beat*¹² criado pelo *DJ* Kool Herk, que consistia em utilizar dois discos de vinil iguais em um *mixer*¹³, que fazia o recorte e o prolongamento da parte instrumental da música, conhecida entre os *DJ's* como *back-to-back*. Época em que o termo *B-Boy/B-Girl* foi utilizado para se referir aos dançarinos (as) que entravam em cena no *break beat*, sendo que o termo *breaking* foi empregado para se referir à dança que mais tarde ficou conhecida como um dos elementos da cultura *hip-hop*.¹⁴

Assim, diversos *DJ's* surgiram e contribuíram ao longo desse processo de formação do *hip-hop*, influenciando cada grupo local e criando seu próprio estilo. Era uma forma oblíqua, segundo Tricia Rose (1994), de mudança introduzida nas estruturas de dominação ou 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*¹⁵, o *flow*¹⁶ e o *layering*¹⁷ tornaram-se 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 videoclipes¹⁸.

Em seguida, Tricia Rose (1994) sugere que tais expressões estéticas, ao combinar o fluir da música e os movimentos com cortes e quebras abruptas, tornaram-se as formas de expressar e de enfrentar situações que envolveram deslocamentos e rupturas em suas vidas. Mas também

foi um modo 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.

De acordo com a autora, esse movimento de acumulação, fluxo, circularidade e rupturas planejadas, transpassou diversos ritmos oriundos da diáspora do Atlântico. Sustentamos que esse mesmo movimento ondular também foi introduzido pelos rappers em seus clipes. Além disso, é preciso observar como, na arte cinematográfica utilizada por esses artistas, a cada mudança de foco, ou da montagem de uma cena do passado alternando com o presente, há um *break*, uma quebra, seguida ou não do *beat*. Com isso, introduzem uma nova forma de expressar esteticamente os gestos políticos da juventude periférica, seja de recusa e de resistência, seja de afirmação de histórias e identidades negadas.

A arte cinematográfica nos clipes de rap

Tomando em consideração todo o rico debate existente sobre essa estética juvenil multifacetada e as pesquisas de políticas públicas¹⁹ 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 Truss 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.

***Public Enemy* e Racionais MC's – origens e intersecções**

De acordo com Chang (2005),²⁰ o grupo de rap *Public Enemy* e seu líder Chuck D foram considerados como tendo maior impacto, exatamente por virem 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 *rap's* em suas comunidades periféricas de origem (zona norte e zona sul de São Paulo). De outro lado, não se pode deixar de salientar que os Racionais, quando se lançaram como grupo, parecem ter se inspirado justamente na produção do *Public Enemy*. Mais um motivo para a escolha dos clipes desses dois grupos para esta reflexão.

Para que possamos entender a universalidade dessas cenas, o autor retoma a história da segregação da população negra, que desde o final da Segunda Guerra Mundial 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. A propósito do mesmo período, a socióloga Saskia Sassen (2011), esclarece que a década de 70 foi uma época de devastação e desolação para os jovens negros no Bronx, que resultou em uma verdadeira guerra contra a política recessiva implantada por Nixon e depois por Reagan, que transformou o Bronx do Sul em terra devastada pela pobreza e colapso social, como resultado de uma política de modernização da cidade e de*

especulação imobiliária, que depois expulsou os afrodescendentes para regiões mais distantes, como o Brooklin, o Queens e o Bronx do Norte.

Estas foram às 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, desencadeada pelo convite de estudantes universitários feitos 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.

As condições de surgimento, no Brasil, do movimento hip-hop nos anos 80 e do grupo de *rappers*, Racionais *MC's*, não foram muito diferentes. Estes se formaram e se fixaram no bairro Capão Redondo, considerado como uma verdadeira hiperperiferia de São Paulo, que foi se adensando cada vez mais a cada onda migratória do nordeste que agregava novos moradores aos mais antigos das regiões periféricas da metrópole. Portanto, formou-se nas metrópoles brasileiras, em territórios segregados semelhantes ao do Bronx, o rap, enquanto uma linguagem capaz de romper com a submissão costumeira do “homem cordial”²¹, ao traduzir o desenraizamento a que foram submetidos tanto os afrodescendentes quanto os migrantes nordestinos, que segundo Sassen (2011), tive-

ram suas “raízes partidas” e reconstruídas nos bairros de periferia, na luta por moradia, educação, condições sanitárias decentes, enfim, pelo direito a uma vida digna. Ocorre que o desemprego é também um “desenraizamento de segundo grau”, conforme assinalado por Bosi (1987). E o rap e o movimento hip hop, como um todo, nasceram dos reclamos de uma juventude marcada pelo “não emprego”, cuja única propriedade reduzia-se a ter “identidade”, daí a necessidade de reconhecimento, de ser ouvida e de ter visibilidade (o que pode ser verificado nos grafites espalhados pela cidade de São Paulo, por exemplo, tal como nos vagões de metrô de Nova York nos anos 70). Mas, diferentemente de Chuck D, do grupo *Public Enemy*, Mano Brown e Eddi Rock, por exemplo, dos Racionais *MC's*, não tiveram a mesma chance de estudar e serem reconhecidos pelas universidades brasileiras. Seu conhecimento de música e seu profundo entendimento dos problemas sociais brasileiros advêm de estudos e pesquisas autodidatas e de suas próprias experimentações musicais facilitadas pela tecnologia digital.

Fight the Power, clipe de Public Enemy

O grupo *Public Enemy*²² surgiu, portanto, em um ambiente de lutas conduzidas pela nova militância da comunidade negra contra o *apartheid* em todo o mundo e pela ocupação negra de diversas universidades, como Stanford, Columbia e Berkeley. Esta ocupação e o surgimento de lideranças negras acabaram reascendendo reações violentas da direita, que atacaram duramente estas mesmas universidades. Assim, dentro desta perspectiva, em 1988, houve um novo acirramento das lutas raciais nos EUA, momento em que Spike Lee começou a filmar ***Do the right thing***, com o objetivo de abordar os conflitos raciais no Brooklin, quando convidou Chuck D a produzir uma música para o filme. Foi quando criaram a música - ***Fight the power***.

Mas o mais importante foi como resolveram fazer o lançamento do filme. Sem conseguir nenhuma outra forma de propagandear sua estreia, acabaram organizando uma marcha de pessoas da comunidade negra que foram convocadas em todo o país para lutar pelo fim da violência racial, sob o lema: “*Young People's March to end Racial*

Violence", que foi filmado ao vivo em um vídeo e lançado junto com o filme ***Do the right thing***, de Spike Lee. Distribuíram camisetas, onde estava inscrita a frase *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. Neste contexto, entre realidade e fantasia, foi produzido o clipe ***Fight the Power***²³, cuja letra, sob o lema *Combata o poder*²⁴, foi trilha sonora do referido filme.

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 para conferir ao filme um caráter realista e documental, o grupo de *rappers Public Enemy* aparece no clipe liderando uma grande multidão, convocando a população negra a reagir e combater os poderes instituídos²⁵, do mesmo modo como fizeram os Panteras Negras nos anos 60, 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)*, em referência 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 à frente, fantasiado com máscara branca²⁶, 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, os diretores do clipe dão 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/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, no clipe, misturam-se, no mesmo cenário, a população negra de vários cantos do país que estava sofrendo com as políticas recessivas e a globalização, colocando 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*²⁷. Assumindo, como salientara Flusser, em ***O universo das imagens técnicas*** (2008), "a atitude 'engajada', embora não elimine a 'ironia'" (Flusser, 2008, p. 115). Uma característica que poderia assumir, segundo o autor, o jogo lúdico com os outros, de forma dialógica que implica, segundo Duarte (2012), "não apenas na participação simultânea dos jogadores, mas também na preservação e no processamento de informações que possibilitem a transformação de acasos prováveis [a convocação da população negra para o ato] em resultados improváveis[a grande passeata pacífica que atendeu ao chamado para combater o poder instituído], em outra palavras: a geração de informação nova"(Duarte, 2012, p. 348).

Assim, o filme ***Do the right thing***, de Spike Lee, é lançado 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 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 (*drams*), que separam as músicas mixadas. Ao mesmo tempo, tais *break beat's* acompanham um novo olhar da câmera sobre a multidão que segue os artistas e líderes de uma causa que é de todos.

Outro clip do PublicEnemy– *Can't Truss it*²⁸

Esta música pertence ao 4º álbum do Public Enemy, intitulado: *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Back*, lançado em 1991²⁹. 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 X³⁰, 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...”

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 tampouco foram objeto de políticas públicas de reparação. O MC avança na cena do passado da venda de escravos, impedindo que o negócio seja feito e, dentro da fábrica, vai penetrando em diversas esferas de maneira a advertir o trabalhador negro de que é “inadmissível”. Vão se sucedendo cenas em que o MC se introduz em cada cenário de maneira a reverter a situação, “vingando” 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.

O interessante é como estas cenas vão sendo marcadas pelo *break* e pela fala repetida do *rapper*, que diz que “isso tudo é inadmissível”, ou seja, sua exploração no interior da fábrica do mesmo modo como seus antepassados o foram na época da escravidão. 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 estavam 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.

E, como salienta Ângela Davis (2016), 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”³¹. 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.

Assim, ao justapor imagens do passado escravista com as situações vividas pelos operários e operárias nas fábricas 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 perante a atitude supremacista de Donald Trump recentemente.

De acordo com Asante (1980, 2001)³², esta luta pela consciência negra, envolve uma consciência coletiva memorável em busca da libertação que conduziu o afro-americano à admissão de suas origens. Entre os anos 70 e 80, a revolução do *hip-hop*, assim denominada por Asante (1980, 2001), fez com que os jovens revisitassem a cultura africana na América, bem como as relações entre história e consciência, tal como o faz o grupo *Public Enemy*, que, por meio de suas músicas e clipes, tem viabilizado a difusão de uma consciência coletiva e descolonizada do povo afro-americano, portanto, afrocêntrica.

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

O grupo de *rap* Racionais MC's, surge em 1988, no bairro do Capão Redondo extremo sul de São Paulo, guiados pelas mesmas preocupações do grupo *Public Enemy*³³,

tornando-se uma referência para os jovens negros da periferia de São Paulo para a formação de suas identidades e reconhecimento de suas origens³⁴. Fazem parte do grupo, os MC's Mano Brown³⁵, nascido em São Paulo em 1970, oriundo do Capão Redondo; Edi Rock, nascido em São Paulo em 1968, cantor e compositor do grupo, foi sambista da Tucuruvi, além de dançarino de *breaking*; Ice Blue, nascido em 1969, em São Paulo, no Capão Redondo; e o DJ KL Jay que é um dos DJ's mais renomados do Brasil, nasceu em 1969, em São Paulo, Tucuruvi. Assim, se formou o grupo Racionais MC's, do encontro entre duas “quebradas” e realidades distintas. De acordo com o DJ KL Jay, ele e o Mano Brown foram responsáveis por uní-los, pois suas ideias se assemelhavam, salientando e que tudo começou na Estação São Bento - o marco zero da cultura *hip-hop* no país. Kl Jay e Mano Brown reforçam, desse modo, a ideia de afrocentricidade, na medida em que percebem que juntos tinham uma missão - combater a segregação racial e o racismo institucional em São Paulo e no país - e que a música viabilizaria “salvar vidas” por meio da demonstração de atitude e coragem para a juventude negra de nosso país.

Assim, apresentaremos o cenário do clipe dos Racionais MC's - Marighella, com sua música, **Mil faces de um homem leal** (2012)³⁶, para, em seguida, propormos uma leitura dos mesmos, apoiando-nos no debate entre os autores Adorno e Benjamin, procurando deprender das ideias de um e de outro, o que há de mais avançado e contemporâneo para se interpretar uma arte popular urbana como o *rap*.

Marighella, dos Racionais MC's – o choc pós-tumo 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 transmuda 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 Ângela Davis - e as dos movimentos sociais atuais, como dos Sem Terra, estudantes e 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 investigação³⁷ - 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 vêem 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 Nacional³⁸ em São Paulo, em que o líder revolucionário convocou a população à revolução em plena fase mais “escancarada” da ditadura militar, sob o comando do General Garrastazu Médici³⁹.

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 índice 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 2012⁴⁰. 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 o “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 Pecado⁴¹. 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 preto e branco 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 primeira 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 reagir, 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, contribuiu para este debate, ao introduzir novos elementos, como a presença maciça da tecnoimagem inaugurando a era pós-histórica, dominada pelos aparelhos, que tenderia a transformar 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 emancipatório 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 cliques 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 homem e a mulher negra. E desse modo, repõe 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 dessas práticas opressivas. 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. 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 MC's, assim como os clipes do Public Enemy, fazem 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 clipe *Fight the power*, identificamos o recurso à ironia que caminha *pari passu* com a atitude de engajamento político, uma combinação ressaltada por Flusser (2008) como estratégia de criação e de jogo, oposta ao domínio dos aparelhos e das tecnoimagens. No caso do 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 o 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 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 reconhecera Adorno a propósito do filme de vanguarda. Algo semelhante é possível identificar nos clipes de *rap* engajado, como dos Racionais MC's, no Brasil, e *Public Enemy*, nos EUA, que têm propiciado, por meio de seus clipes 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 étnicorracial.

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”. 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 improvisado, arte na qual os *rappers* são *experts*.

Notas

1 Um importante estudo sobre a gênese e os desdobramentos do conceito na obra de Vilém Flusser foi feito por DUARTE, Rodrigo. **Pós - história de Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2012.**

2 Donald Trump, depois de chamar pelo Twitter, os atletas norte-americanos de “filhos da puta”, por ousarem se rebelar contra o Estado racista - responsável pela violência policial em relação à comunidade negra -, dizendo que deveriam todos ser demitidos, viu-se desafiado pela demonstração unânime de quase todos os jogadores do futebol americano (em 14 jogos) contra as declarações de Trump no dia 22/09/2017.

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

4 ADORNO, T.W. (1955). Portrait de Walter Benjamin. In: ADORNO, T.W. **Prismes: critique de la culture e société. Paris: Payot, 1986, p. 201-213.**

5 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.

6 Particularmente em seu **Romance dos três Vinténs** (1976), cuja peça estreou em 31 de agosto de 1928, em Berlim, poucos anos antes da subida ao poder de Hitler, em 1933.

7 Benjamin, em seu ensaio **Sobre alguns temas em Baudelaire** (1962, 1980b), percorre a obra romanesca **À la recherche du temps perdu** (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*" (1980b, p. 53).

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

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

10 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.

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

12 *Breakbeat: break são os espaços de compasso; beat, as batidas.*

13 *Mixer é uma mesa de som utilizada para controlar dois toca-discos simultaneamente, permitindo que o DJ faça a "mixagem" das músicas.*

14. O DJ Afrika Bambaata, por sua vez, utilizou-se do *breakbeat* e das influências musicais trazidas por Herk para criar o gênero musical denominado *electro-funk*. Em 1982, lançou o álbum "*Planet Rock*", que potencializou o funk de James Brown, contribuindo também para a distinção do *rap music* de outras músicas da discotecagem da época nos *Clubs de New York*. Por meio de um jogo de corte e colagem entre diferentes estilos musicais ancorados na musicalidade diaspórica afro-americana, Herk introduziu ritmos de *Blues* e da banda *New Orleans Jazz*; já Bambaata acrescentou as bandas de rock, o *Soul* e a banda *Kraftwerk*; ambos retomaram ainda o funk de James Brown. Ritmos que eram separados entre si pelo *breakbeat*.

15 *Break Beat* – Kool Herk, 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*. O *scratching* refere-se a 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 cada uma das faixas selecionadas.

16 *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 *breakbeat* e depois pelo *scratching*, que, por sua vez, impõe um novo fluxo à base rítmica. Na dança *breaking*, de acordo com o *B-Boy Allien Ness* (2007), o *flow* é o elemento água, ou seja, o(a) dançarino(a) deve deixar a dança fluir continuamente como um rio em seu curso, para isso é preciso que se tenha em mãos um arsenal de informações musicais e de movimentos básicos da dança. Verem: Cf: NESS, Alien. **The art of Battle: understanding Judged Boy Battles**. EUA: Eastpark – Throwdown, 2007.

17 *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. A ressignificação desses trechos musicais extraídos de faixas diversas é conhecida como "sample", em português "amostra", ou seja, através da junção e manipulação de amostras musicais, é possível construir uma nova música. Enquanto na fotografia seriam as camadas que compõem a imagem, na música define-se como mixagem ou edição. Na dança breaking, compreende-se por *layering* a *session* dos(as) dançarinos(as), compostos por diversos movimentos sobrepostos uns aos outros por meio de fundamentos, de variações e de suas improvisações.

18 Para se 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 Documentário, **The hip-hop evolution: The South Bronx is burning** (2016).

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

20 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.

21 O "homem cordial", marcado por relações de simpatia, com predomínio "aparente" da afetividade, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro, **Raízes do Brasil** (1997), resulta da tradição familista e patriarcal da sociedade brasileira e de sua extensão - com suas formas de autoridade, intimidade e informalidade - à esfera pública. Tais características dificultaram o desenvolvimento de relações pessoais na relação com o Estado, gerando, um desequilíbrio social significativo nas grandes cidades.

22 O nome do grupo foi uma forma de denúncia "ao revés", ao encarnar a ideia de que para o Estado norte-americano o negro era o inimigo número 1. Daí o nome escolhido pela banda – *Public Enemy*. *Somente a partir de suas origens é que se pode compreender o motivo pelo qual Chuck D e seu grupo, formado nos anos 80, passam a se autodenominar como Black Panthers do rap, ou o rap sandinista (em alusão 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.*

23 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>. Acesso em : 14/10/2017.

24 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/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....

25 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.

26 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.

27 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». 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 unidades nas principais cidades. No entanto, foi duramente reprimida, até que se extinguiu no início dos anos 80.

28 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. 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 dos EUA, a perseguição seguida de morte de negros pela organização racista Klu Klux Kun e cenas do presente, relativas à violência da polícia na revista de pessoas negras nas ruas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1d9f8U>. Acesso em: 14/10/2017. 2. Já a segunda versão, a que utilizaremos na presente análise, apresenta uma alternância entre o passado e presente, com a intervenção do artista nas cenas do passado e do presente, o que acaba conferindo ao clipe maior dinamismo, além de sugerir a possibilidade de reescrever esta história de opressões a que o negro foi submetido nas Américas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>. Acesso em: 14/10/2017.

29 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.

30 A importância histórica de Malcolm X deve-se ao fato de ter conduzido 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 de a religião ter sido a porta de entrada para Malcolm X perceber todos os problemas sociais enfrentados pelos negros, pouco a pouco, ele compreendeu que a questão do negro não era uma questão apenas de caráter teológico, mas sim, uma questão política, econômica e de direitos civis. 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: MALCOLM X. In: site Geledés (Instituto da Mulher Negra). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/malcolm-x/>. Acesso em: 08/10/2017.

31 Davis, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016, p. 36.

32 ASANTE, Molefi K. **Afrocentricity: the theory of social change**. Buffalo, NY: Amulefi Publishing Company, 1980.

33 Uma vez que foram influenciados pelo álbum **It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back**, do grupo *Public Enemy*, como relata KL Jay em entrevista, quando descobriram o que queriam dizer com esta frase: “É preciso uma nação de milhões para nos fazer recuar” e que aquele pronunciamento era de Malcom X. Ver entrevista de KL Jay, rap e espiritualidade,. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zrjc5ZWN7P0>. Acesso em: 03/10/2017.

34 Cf.: SILVA, Rogério de Souza. **A Periferia Pede Passagem**: Trajetória social e Intelectual de Mano Brown. 2012. 293 p. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.

35 Cujo codinome Brown é uma referência a Paulo Brown, considerado um mestre, militante e difusor da cultura afro-brasileira, que influen-

ciou a população negra periférica da época. Locutor da Radio Zulu Nation, foi pioneiro nos programas de rádio, que só tocavam *Black Music e Rap* e quem introduziu o funk de James Brown no Brasil.

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

37 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).

38 Marighella, depois de tomar de assalto a Rádio Nacional, em Pirapórinha (perto de Diadema, Grande São Paulo), com mais 12 guerrilheiros da ALN (Ação Libertadora Nacional), é posto no ar com a profonia do Hino Nacional e da Internacional Comunista.

39 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 mídias da Rádio Nacional.

40 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.*

41 Férrez. **Capão Pecado**. São Paulo : Ed. Objetiva, 2005.

Referências

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

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

ADORNO, Theodor W. (1955). Mode intemporelle - a propôs du Jazz. In: Adorno, T.W. **Prismes** - critique de la culture et société. Paris: Payot, 1986, p.102-114.

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

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

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

AMARAL et ali. Projeto de políticas públicas: **O ancestral e o contemporâneo nas escolas**: reconhecimento e afirmação de histórias e culturas afro-brasileiras (Processo FAPESP: 2015/50120-8).

ASANTE, Molefi K. **Afrocentricity: the theory of social change**. Buffalo, NY: Amulefi Publishing Company, 1980.

- ASANTE, M. K. (1980). **Afrocentricidade**. Tradução de Ana Ferreira e Ama Mizani. [S.l.]: Afrocentricity International, [2001]. 193 p.
- BENJAMIN, Walter. (1936). 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. Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980a, p. 3-28. (Os pensadores).
- BENJAMIN, Walter. (1962). Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Textos escolhidos**. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução de J. L. Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980b, p. 29-56 (Os pensadores).
- BÉTHUNE, C. **Le rap - une esthétique hors de la loi**. Paris: Autrement, 2003.
- BRECHT, Bertold. **Romance dos três Vinténs**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1976,
- CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca de cidadania**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.
- 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.
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DUARTE, Rodrigo. **Pós - história de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. **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, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta** – ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita- há futuro para a escrita?** São Paulo: Ed. Annablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Ed. Annablume, 2008.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009.
- HANSEN, Miriam B. **Cinema and Experience** – Siegfried Krauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MALCON X. In: site Geledés (Instituto da Mulher Negra). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/malcolm-x/>. Acesso em: 08/10/2017.
- NESS, Alien. **The art of Battle: understanding Judged Boy Battles**. EUA: Eastpark – Throwdown, 2007.
- ROSE, Tricia. **Black Noise** – rap music and Black culture in contemporary America. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1994.
- SASSEN, Saskia. (2011). Entrevista. **O Estado de São Paulo**, Caderno Aliás, 25 dez. 2011, p. J3.
- SILVA, Rogério de Souza. **A Periferia Pede Passagem: Trajetória social e Intelectual de Mano Brown**. 2012. 293 p. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.
- Música e Clipe:
- Mil faces de um homem leal** – música do clipe Marighella (2012), dos Racionais MC's.
- Can't Truss it**, de Public Enemy. 1ª versão: Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1d9f8U](https://www.youtube.com/watch?v=icpMj1d9f8U;);
- Can't Truss it**, de Public Enemy. 2ª versão: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.
- Fight the power**, de Public Enemy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=am9BqZ6eA5c>.
- Filmes:
- O Encouraçado Potemkin** (1925), de Sergei Eisenstein.
- Outubro** (1927), de Sergei Eisenstein.
- Do the right thing** (1989), de Spike Lee.
- Documentário:**
- The hip-hop evolution: the South Bronx is burning (2016)**. Diretores: Darby Wheeler, Sam Dunn (co-diretor).
- Recebido em 02 de outubro de 2017.
- Aceito em 03 de novembro de 2017.