

REPRESENTAÇÕES NEGRAS EM ATLANTA: NOVOS HORIZONTES POR MEIO DO RAP E DO CINEMA NEGRO

BLACK REPRESENTATIONS IN ATLANTA: NEW HORIZONS THROUGH RAP AND BLACK CINEMA

AMANNA LUIZA DE BRITO NUNES¹

CLÁUDIO RODRIGUES CORAÇÃO²

RESUMO

Esse trabalho se propõe a pensar o modo com que a série Atlanta ressignifica as formas de representação das pessoas negras nas mídias, mais especificamente no cinema e na música. A série, lançada em 2016, revela uma realidade árdua para a comunidade preta dos Estados Unidos, mas, ao mesmo tempo, desmonta estigmas ao evidenciar faces mais íntimas das subjetividades negras, que vão além dos estereótipos midiáticos. Ao questionar o imaginário de uma sociedade racista, Atlanta aponta referências do cinema e também do rap, caracterizado como um importante gênero musical de tomada de consciência negra, que amplia a voz de pessoas marginalizadas. Ao explorar esse tema, portanto, buscamos compreender a atuação de Atlanta no recondicionamento das alegorias sociais e na instituição do negro como portador de um discurso próprio. Para isso, o artigo desenvolve uma análise fílmica em diálogo com a iconografia do rap e com a pertinência discursiva do cinema negro contemporâneo estadunidense, a partir de aportes teórico-conceituais de autores como Stuart Hall, bell hooks, Grada Kilomba e Douglas Kellner, mobilizando procedimentos analíticos voltados à observação das representações raciais, das subjetividades negras e dos elementos simbólicos presentes na narrativa audiovisual da série.

Palavras-chave: Atlanta; Rap; Cinema negro.

ABSTRACT

This work seeks to consider the series Atlanta as a reinterpretation of the forms of representation of Black people in the media, more specifically in film and music. The series, released in 2016, reveals a difficult reality for Black communities in the United States, but at the same time dismantles stigmas to reveal the most intimate facets of Black subjectivities, which go beyond two media stereotypes. By questioning the imaginary of a racist society, Atlanta offers references to cinema and also to rap, characterized as an important musical genre derived from Black consciousness, which amplifies the voice of marginalized people. In exploring this theme, therefore, we seek to understand Atlanta's stance without reconditioning social allegories and the institution of Black people as bearers of their own discourse. To that end, the article develops a film analysis in dialogue with the iconography of rap and the discursive relevance of contemporary African American cinema, based on theoretical and conceptual contributions from authors such as Stuart Hall, bell hooks, Grada Kilomba, and Douglas Kellner, employing analytical procedures focused on observing representations of racial and Black subjectivities, and two symbolic elements present in the audiovisual narrative of the series.

1 Jornalista e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: amannanunes@gmail.com

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da UFOP. Coordenador do grupo de pesquisa Quintais. E-mail: crcorao@gmail.com

Keywords: *Atlanta*; Rap; Black Cinema.

Introdução

Atlanta é uma série norte-americana de humor e drama que ganhou grande notoriedade no cenário internacional nos últimos anos. Lançada em 2016 pelo canal FX, a série trata principalmente da questão racial nos Estados Unidos, e, a partir disso, traz reflexões sobre temas como desigualdade social, masculinidades negras, paternidade, solidão, relação com drogas, o impacto da arte - especialmente do rap - na comunidade preta, entre outras questões.

Destaque no humor, com sucesso entre o público e a crítica especializada, *Atlanta* acumula importantes prêmios do audiovisual. No ano de 2017, apenas um ano após o seu lançamento, a série ganhou premiações como o Globo de Ouro para Melhor série de comédia e Globo de Ouro para Donald Glover como Melhor Ator de Série de Comédia. Ainda em 2017, *Atlanta* ganhou mais dois prêmios *Emmy Primetime*, que contemplaram Glover como Melhor Ator Principal em Série de Comédia e Melhor Direção. Ganhar o prêmio de Melhor Direção de Comédia se constituiu como um feito histórico, visto que pela primeira vez o prêmio foi conquistado por um homem negro. Nos anos de 2018, 2019 e 2022, a série seguiu sendo indicada e adquirindo outros prêmios importantes que exaltavam sua forma de fazer humor, seus atores, sua produção de áudio e vídeo, entre outros aspectos cinematográficos que colocam a série como destaque na categoria.

Donald Glover, um multiartista norte-americano, é o roteirista, produtor e protagonista da série. Seu personagem Earnest (ou apenas Earn) é um rapaz negro, que veio de uma família pobre, e que, após desistir da Universidade de Princeton (Nova Jersey, EUA), volta para a Atlanta, sua cidade natal, em busca de oportunidades. Earn expõe uma realidade em que o homem negro está sempre propenso a sofrer as piores consequências e nunca sair ileso. O personagem não é bobo, mas apesar da sua esperteza, obtém os piores resultados geralmente por questões que envolvem a cor da sua pele e a sua situação financeira.

Além disso, a vida do personagem envolve muitos conflitos que vão desde a rejeição dos pais até um relacionamento instável com Van (Zazie Beetz), com quem tem uma filha. Em meio a todas essas questões, Earn pede para ser empresário de seu primo Alfred (Brian Tyree), que iniciava uma carreira de rapper na região, com o codinome "Paper Boi", e começava a obter um certo destaque na cena musical. Alfred, também um rapaz negro e pobre que vive no subúrbio de Atlanta, vendia drogas para sobreviver, junto de seu inseparável e excêntrico amigo Darius (Lakeith Stanfield). Através do seu projeto "Paper Boi", Alfred passa a divulgar sua música na internet e o seu alcance vai possibilitando uma mudança em seu estilo de vida. Ao perceber esse movimento, Earn se junta a Alfred e Darius e passa a compor a equipe de Paper Boi como empresário do rapper.

O trio compõe o núcleo principal da série, o que faz com que o rap também se integre como um assunto de destaque em *Atlanta*, já que um dos principais movimentos do trio é a busca pelo sucesso do rapper Paper Boi. Em uma estrutura aparentemente comum de comédia, o trio é composto pelo artista sem paciência (Alfred ou Paper Boi), o amigo excêntrico e engraçado que faz comentários *non-sense* (Darius) e o primo e empresário que se acha esperto e quer se dar bem, mas sempre acaba colocando os amigos em furadas (Earn).

Apesar dessa estrutura habitual de comédia, a série extrapola o humor banal e alcança discussões de grande relevância. Atua na quebra de estereótipos raciais, contesta discursos de meritocracia, revela racismos sutis e cotidianos que tendem a passar despercebidos. O seu humor é o humor do absurdo, pois através de hipérboles, ironias e sarcasmos escancara uma realidade desigual e injusta para os grupos mais vulneráveis da sociedade.

Através desse modo excêntrico de abordagem de temas de extrema relevância social, *Atlanta* constrói uma narrativa particular que ressignifica representações estigmatizadas dos negros na sociedade. A série bebe de importantes referências do mundo pop e da história do cinema e, assim, cria uma atmosfera que flerta com o absurdo, mas que revela situações reais do nosso cotidiano.

Tendo em vista todo esse universo envolvendo a série, este artigo busca analisar como Atlanta ressignifica formas de representação das subjetividades negras no audiovisual contemporâneo, principalmente por meio do diálogo estabelecido entre cinema negro e cultura hip hop. Para isso, o trabalho se apoia em uma abordagem qualitativa de análise audiovisual e cultural, tomando como objeto principal a série Atlanta. A investigação concentra-se especialmente em episódios da primeira temporada da série, observando como a narrativa articula representações raciais, masculinidades negras, subjetividades e elementos da iconografia do rap na construção de sua crítica social.

Nesse sentido, o rap é compreendido não apenas como elemento estético da série, mas como linguagem discursiva e política que atravessa a trajetória dos personagens, que circundam em torno da carreira do rapper Paper Boi e tensiona questões relacionadas à construção racial nos Estados Unidos. Além da análise da série, o artigo estabelece diálogos com produções do cinema negro contemporâneo estadunidense, ao trazer filmes como *Faça a coisa certa*, *Moonlight* e *Corra!*, bem como ao citar performances musicais e elementos da iconografia do rap presentes em artistas como Kendrick Lamar e Childish Gambino (nome artístico utilizado por Donald Glover, criador da série Atlanta, em sua trajetória musical como rapper). Essas referências contribuem para se pensar o objeto central de análise, por evidenciarem questões estéticas, políticas e discursivas mobilizadas por Atlanta.

Novas políticas de representação no cinema

Ao longo da história, as produções audiovisuais contribuíram para um imaginário social que estigmatiza o papel dos negros e negras na sociedade. Essa prática deriva de uma experiência colonial que enquadrou o negro como um ser inferior, primitivo, selvagem, sexualizado e destinado a servir. Toda essa construção ideológica do papel do negro na sociedade foi refletida no fazer cinematográfico, que seguiu fortalecendo estereótipos e mantendo os negros em um lugar de inferioridade.

No cinema, isso pode ser percebido na construção da sua estrutura por meio da escolha do elenco para cada papel. Stuart Hall observa (2016, p. 177), a partir do estudo de Donald Bogle, cinco principais estereótipos que se deram sobre os sujeitos negros no audiovisual: 1) Os “bons negros”; 2) Os “malandros” (coons): personagens trapaceiros, presentes nas comédias pastelão de maneira caricata; 3) As “mulatas”: mulheres mestiças, que exalavam sensualidade

e que eram consideradas negras “aceitáveis” por carregarem em si a descendência branca; 4) A “mãe preta” (mommy): mulheres negras e gordas, que geralmente trabalhavam na cozinha ou em serviços domésticos; e por fim 5) Os “mal-encarados”: homens negros, altos e fortes, vistos como selvagens, violentos e ultrassexualizados.

Assim, o cinema seguiu determinando o lugar de submissão dos negros por meio de suas formas de representação. Quando se trata deste assunto, os Estados Unidos merecem destaque por terem se tornado, ao longo dos anos, um país de referência para a indústria cinematográfica, que veio a determinar os moldes do “fazer cinema”, construindo grandes produções em escala industrial e estipulando gêneros fílmicos seguidos até hoje. Dentro deste contexto, movimentos ocorridos no país vieram também a impactar as formas de representação dentro do cinema mundial.

Na segunda metade do século XX, iniciaram-se nos Estados Unidos movimentos sociais de luta pela igualdade de direitos. Esses movimentos foram travados pela população negra e tinham como objetivo principal garantir direitos civis igualitários. Nesse contexto, a luta acabou por impactar também a forma de fazer cinema e os modos com que os negros e negras eram representados nas telas. O embate acabou fortalecendo assim, um movimento que clamava por respeito e visibilidade à identidade cultural negra (Hall, 2016). Negros e negras norte-americanos viam a necessidade de representações mais fiéis da sua realidade, que tratassem da pobreza e da vida nos guetos, mas também apresentassem ao mundo o impacto da produção cultural negra, suas músicas, danças, vestuários e modos de ser. Para isso, era necessário, entre outras coisas, que os negros ocupassem o espaço do cinema, interpretando personagens, produzindo, roteirizando e dirigindo produtos audiovisuais. Nessa luta por ocupar espaço, foram se transformando as formas de representação e a pauta racial passou a ser um dos temas de maior relevância no país.

Estes desenvolvimentos transformaram as práticas da representação racial, em parte porque a representação em si tornou-se uma arena crítica de contestação e luta. Os atores negros protestaram por papéis mais variados na TV e no cinema e ganharam. A questão da “raça” veio a ser reconhecida como um dos temas mais importantes da vida norte-americana. Nas décadas de 1980 e 1990, os negros entraram para o *mainstream* do cinema norte-americano com os cineastas independentes [...] capazes de colocar suas próprias interpretações sobre a figura do negro na “experiência norte-americana”. Isso ampliou o regime de representação racial: o resultado de uma luta histórica em torno da imagem e de uma política de representação [...] (Hall, 2016, p. 190).

Neste contexto, inicia-se na década de 1970 o chamado *blacksploitation*, um movimento fílmico que buscou retirar o negro do papel de coadjuvante e o integrar como herói da história³. O *blacksploitation* trouxe uma nova linguagem ao cinema norte-americano ao levar às telas um protagonismo negro que deu espaço às suas vivências, práticas e costumes. O movimento ficou ainda conhecido pelo seu estilo ousado de enfrentar e tirar sarro de uma realidade racista ao qual negros e negras eram submetidos nos Estados Unidos. Através de um espírito de humor e vingança, o *blacksploitation* vinha para incomodar o padrão hegemônico, ao garantir visibilidade a elementos da cultura negra e, muitas vezes, apresentá-los em tom de deboche. No entanto, por outro lado, o movimento acabou por gerar também reações negativas do público negro, que identificou em seus enredos o reforço de estereótipos raciais, visto que suas narrativas

3 <https://abracine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/>

insistiam em temas voltados ao crime, sexo e violência. Isso enfraqueceu o movimento que foi desaparecendo até o fim da década de 1970 (Almeida, 2017).

Mesmo com a decadência do *blacksploitation*, a mobilização por uma nova política de representação continuou a ser impulsionada por outros artistas negros. A arte, e sobretudo o cinema, passaram a ser vistos como um instrumento de resistência à opressão e como um espaço de enfrentamento e lutas (Kellner, 2001). Nesta conjuntura, merece destaque a atuação do cineasta norte-americano Spike Lee. Sua obra, que inicialmente se deu de maneira independente, apresentou uma outra perspectiva sobre a experiência de vida dos negros e negras estadunidenses e possibilitou uma maior visibilidade às dificuldades diárias enfrentadas por esta população. Mas, para além disso, Spike Lee revelou ao mundo aspectos da identidade, da cultura, dos dialetos, vestimentas e dos modos de ser presentes em comunidades negras nos Estados Unidos, fato que consagrou o universo negro como forma de vida e o incluiu no *mainstream*, abrindo portas para outras produções negras.

Nesse contexto, os filmes de Spike Lee constituem uma intervenção significativa no sistema cinematográfico de Hollywood. Tratando de questões raciais, sexuais e de classe, de uma perspectiva resolutamente negra, esses filmes levam a perceber bem essas problemáticas explosivas, ausentes no cinema branco predominante [...] Além disso, o sucesso de Lee ajudou a abrir as portas para o financiamento de um grande número de outros filmes de negros mais jovens, na década de 1990. Os lucros produzidos pelos filmes baratos de Lee mostraram que há público para o cinema negro que trata da realidade contemporânea (Kellner, 2001, p. 205).

O filme *Faça a coisa certa* é um dos grandes sucessos de Spike Lee. Lançado em 1989, a obra mostra o cotidiano dos moradores do Brooklin (Nova Iorque - EUA), mais especificamente na região de Bed Stuy, em um dia quente de verão. A população do bairro é composta majoritariamente por negros norte-americanos, mas no local também residem latinos, italianos e coreanos. A trama envolve principalmente os embates raciais gerados a partir da interação desses moradores.

Essa interação é reveladora de diversas violências atuantes principalmente contra os afro-americanos. Ainda que em seu próprio bairro, a população negra é reduzida à selvageria, criticada por expressar a sua identidade cultural, animalizada e tratada na base da violência física pelas autoridades. Mesmo assim, há uma busca incessante dos moradores negros de apontarem uma perspectiva que valorize sua raça, cultura, música, sua história de luta e seus ídolos que lutaram pela igualdade racial. As imagens Malcolm X e Martin Luther King aparecem no filme como figuras fortalecedoras dessa outra narrativa.

Ao apresentar a vivência norte-americana no bairro de Bed-Stuy, Spike Lee legitima outras formas de ser que se diferem da experiência branca apresentada em larga escala pelo cinema hollywoodiano. Esse movimento apresenta a cidade em sua diversidade, mostrando que os espaços que a compõem são ocupados pela pluralidade de etnias, culturas e modos de expressão. Além disso, ele quebra o estigma de que as classes dominantes são dotadas de civilidade e cultura, enquanto as minorias sociais seriam comunidades subalternas e sem conhecimento.

A produção cinematográfica de Spike Lee, e mais especificamente o filme *Faça a coisa certa*, proporciona um novo espaço e uma nova forma de visibilidade às questões raciais, e, dessa forma, manifesta uma postura decolonial⁴, pois questiona e subverte o pensamento hegemônico carregado de preconceitos derivados da ação colonial. “A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões. Ao mesmo tempo, esse corpo aberto é um corpo preparado para agir” (Torres, 2019, p. 48). O desenrolar do filme fortalece ainda uma postura ativa da comunidade negra no enfrentamento e na transformação da realidade.

Outro cineasta negro norte-americano que merece destaque devido a sua forma de produzir cinema é Barry Jenkins. Sua obra é conhecida por revelar o racismo estadunidense por uma ótica sensível, demonstrando as sutilezas desse tipo de violência que afeta tão profundamente a subjetividade das pessoas negras. O modo de produção de Jenkins, de forma geral, não é identificado como cinema de enfrentamento, o que não quer dizer que as questões apresentadas não indignem ou mobilizem o telespectador (Porfírio, 2021). Contudo, a configuração da sua obra cinematográfica tende a se utilizar de aspectos descritivos, que reiteram a violência racial presente no país e certificam o racismo como resultado da postura negligente do Estado. Neste caminho, seu trabalho expõe ainda os modos com que as violências raciais abalam o íntimo dos sujeitos e as consequências disso na construção da personalidade de pessoas negras.

Um importante trabalho realizado por Jenkins é a reconstituição das formas de representação dos sujeitos negros. Em seu filme *Moonlight* (2016), por exemplo, o cineasta apresenta a masculinidade negra de forma muito particular, diferente das representações másculas e viris dos quais o cinema se apropriou por tanto tempo. O filme que projetou Jenkins no cenário internacional, ao vencer o Oscar em 2017, aborda a história de um homem negro homossexual em diversas fases da vida e apresenta tensionamentos voltados para as imposições de gênero e sexualidade dentro de uma sociedade machista e patriarcal. Chiron, protagonista da história, desmonta o estereótipo da masculinidade negra violenta e sexualizada e nos apresenta uma forma íntima de se observar a sua subjetividade, o que é revelado também na presença de outros personagens negros.

O primeiro filme que trago para o debate é *Moonlight* (2016; direção: Barry Jenkins) grande vencedor do Oscar de 2017. O filme é uma reinvenção dos estereótipos criados para o homem negro. O enredo do filme se resume em aspectos da vida de um homem negro em três etapas de sua vida na periferia: infância, adolescência e vida adulta. Focando a análise somente ao primeiro terço, sobre a infância, percebemos que o filme lida de forma muito mais profunda com a subjetividade masculina, tanto no papel da criança protagonista, que questiona a sua posição como homem em uma sociedade imposta pelo machismo e pelo racismo, através da figura de sua referência masculina, seu parente um outro homem negro que subverte o papel do homem negro marginalizado, mostrando a existência de sentimentos e de cuidado de homens negros para seus pequenos semelhantes. *Moonlight* é um filme inovador não somente por lidar com a questão da sexualidade, mas também por mostrar diversas nuances da subjetividade dos homens negros (Correa, 2019, p. 222).

4 Neste artigo, compreendemos a decolonialidade como uma perspectiva crítica que busca superar narrativas eurocêtricas e questionar estruturas de poder e representação derivadas da colonização (Maldonado-Torres, 2019). Nesse sentido, dialogamos também com Kilomba (2019), ao observar como os imaginários coloniais seguem operando na racialização e na construção de estereótipos dos sujeitos negros no campo das representações midiáticas e audiovisuais.

Moonlight demonstra ainda que pessoas negras trilham caminhos de descobertas e autoco-nhecimento como qualquer ser humano. Esse fato é de grande relevância, pois é preciso deixar claro que a história de pessoas negras não se resume às suas vivências raciais. Negros e negras são pessoas comuns, com múltiplas experiências e histórias de vida e, portanto, trabalhar também outros aspectos é evidenciar as suas particularidades sob outros ângulos. Isso não exclui o fato de que o racismo afeta a vida de pessoas negras em todos os âmbitos, porém permite uma visão mais ampla das vivências negras. De acordo com essa perspectiva, é importante observar produções negras como mais do que um “cinema de nicho”, visto que as mesmas tratam também de temas universais (PORFÍRIO, 2021, p. 50).

Neste mesmo percurso de recriar formas de representação, merece destaque também o trabalho desenvolvido por Jordan Peele. O cineasta nova-iorquino, que já coproduziu filmes de grande sucesso como *Infiltrados na Klan* (2018) de Spike Lee, ganhou notoriedade pela sua forma de fazer cinema. O diretor busca tratar temas complexos, como o racismo, através do viés do terror. Diante disso, ele se utiliza de metáforas para revelar violências cotidianas e, assim, conduz suas obras de modo provocativo e instigante. Ao invés de dizer diretamente suas críticas sociais, Peele se utiliza de símbolos que são claramente associados às vivências humanas dentro de uma sociedade tão desigual. Como exemplo, temos o seu primeiro longa-metragem *Corra!* (2017), no qual são apresentadas, entre outras coisas, a hipocrisia de uma população branca que aparenta ser progressista, mas que na realidade segue perpetuando o racismo e a opressão (Porfírio, 2021, p. 57). O filme chama atenção por se utilizar do horror para apontar semelhanças entre as estruturas sociais atuais e as configurações das antigas sociedades escravocratas.

A obra relata o relacionamento inter-racial entre Chris (Daniel Kaluuya), um homem negro, e Rose (Allison Williams), uma mulher branca. O casal viaja para o interior com o desejo de que Chris conheça os pais de Rose, o que gera certo incômodo e insegurança em Chris, pois ele tem medo de que os pais dela o rejeitem por ser negro. No entanto, ao chegar na fazenda, Chris é recebido pelos sogros de maneira amorosa, mas ele percebe que algo estranho paira no ar. Os empregados da fazenda - todos negros - além de se portarem de maneira estranha, parecem esconder algo por trás dos sorrisos forçados. Chris também percebe uma certa hostilidade na maneira com que a família trata seus empregados negros. Com o desenrolar da trama, ele descobre uma situação assustadora que acontece nos porões daquela casa: a família de Rose hipnotiza pessoas negras para roubar seus cérebros e se utilizar de suas habilidades. Diante dessa realidade perturbadora, não há o que fazer senão fugir.

O filme *Corra!*, através das metáforas utilizadas na construção do horror, apresenta violências e contradições presentes nas sociedades ocidentais. A família branca que é aparentemente amorosa, mas que às escondidas pratica uma violência surreal e absurda com os negros, pode ser compreendida como símbolo da representação de práticas coloniais. Ao roubar o cérebro dos negros, por exemplo, a família de Rose age de modo semelhante aos atos coloniais de dizimação de culturas africanas, que promoviam o apagamento, ao mesmo tempo que exploravam seus conhecimentos técnicos e habilidades. Tomar os cérebros dos negros para si seria, portanto, apropriar-se de seus conhecimentos, enquanto se mantém um sistema de opressão e violência. Além disso, *Corra!* revela simbolicamente a contraposição do negro como sujeito violento, visto que foca no medo do próprio negro, dentro de uma sociedade que o violenta de diversas formas. “*Corra!* se insere, portanto, no contexto de relações entre racismo e horror, fundamentalmente pela

problematização do medo constante que os negros sentem em uma sociedade que os enxergam como o Outro, a ameaça, além da exploração de seus corpos." (Acker; Campos, 2020, p. 175).

Diante do exposto, podemos compreender que, mesmo diante de uma estrutura de raízes coloniais que buscou estigmatizar e estereotipar negros dentro e fora do cinema, negros e negras se mobilizaram para ocupar o espaço das artes e mostrar outros aspectos de suas vivências. Mais do que demonstrar suas dores, os cineastas negros se empenharam em apresentar a realidade preta em sua rica diversidade, que atravessa múltiplas formas de se portar, de se vestir e de se expressar. Seus sentimentos, tantas vezes ignorados ou reduzidos a clichês estereotipados, foram apresentados de forma mais atenta e bem representada de modo que se pudesse observar uma vivência preta ampla, humanizada e heterogênea diante de suas complexidades.

A série *Atlanta* caminha nessa mesma perspectiva de abertura. Abordando sobre racismo e sobre angústias existenciais e subjetivas dos negros e negras norte-americanos, a obra constrói a sua narrativa de maneira singular e desmonta, por meio do humor, aspectos estruturantes dos preconceitos e estigmas raciais.

O sétimo episódio da primeira temporada de *Atlanta*, "Rede Afro-americana de Televisão", é um bom exemplo de como a série questiona os estereótipos raciais direcionados a pessoas negras. No episódio, Paper Boi é convidado para o programa de TV "Montague". Na bancada, estão presentes o apresentador Franklin Montague (Alano Miller) e os convidados Paper Boi e Dra. Debra Holt (Mary Kraft), pesquisadora e diretora do Centro de Assuntos Transamericanos. O rapper parece não se sentir muito confortável naquele local, no qual ele é obrigado a tocar em assuntos sensíveis, além de ser tachado com características pejorativas em boa parte do programa.

O apresentador, Franklin Montague, inicia apresentando o tema do dia "A crescente aceitação da sexualidade e como isso afeta os jovens negros e a cultura". Após a apresentação, ele pede para que Paper Boi comente sobre a polêmica em que esteve envolvido no twitter, no qual ele disse que não ficaria com Caitlyn Jenner, uma mulher trans branca e socialite norte-americana. Paper Boi se nega a comentar sobre o assunto, mas o apresentador insiste, ao mesmo tempo que solta frases tendenciosas como: "Desde quando você não gosta de transexuais?". O rapper diz que descobriu há pouco tempo o que são transexuais e nega a afirmação do apresentador. Chamando a pesquisadora para a discussão, Franklin Montague pede a opinião da Dra. Debra Holt que afirma que a falta de atenção à causa da transexualidade está associada ao fato de Paper Boi ser um homem negro. Segundo ela: "Os homens negros não estão preparados para uma cultura que aceita os transexuais".

O pensamento da Dra. Debra está pautado em um estigma social que marca as masculinidades negras. Como afirma bell hooks, homens negros são "Vistos como animais, brutos, esturpadores por natureza e assassinos" (2022, p. 33) e essa marcação social é derivada do processo de colonização. Para a legitimação da violência colonial, os aspectos nocivos dos brancos são endereçados aos negros, na medida que o branco transfere ao outro as características que nega em si mesmo (Kilomba, 2019). Assim, a imagem do sujeito negro ficou historicamente estigmatizada a partir de atributos relacionados à selvageria, violência e desumanidade. Além disso, o fato de Paper Boi ser um rapper também contribui para a atribuição de determinados clichês a ele. Como afirma Askew (2018) em sua tese sobre *Atlanta*, existe uma construção social urbana nos Estados Unidos, que promove a estereotipação do rap e de seus artistas como sujeitos conservadores e carregados de preconceitos, o que colabora na associação da cultura do hip hop à homofobia. Esse fator também se encontra claramente ligado ao fato de que são os homens

negros os maiores produtores de rap e, portanto, este gênero será associado às características negativas atribuídas a eles.

Como vimos anteriormente, o cinema se utilizou desses estigmas raciais para construir personagens e marcar ainda mais os lugares de determinados sujeitos. Essa ação resultou na criação de alguns estereótipos relacionados aos negros. Pela fala da Dra. Debra Holt, podemos inferir que ela atribui a Paper Boi o estereótipo de “mal-encarado” (HALL, 2016), uma concepção clássica concedida aos homens negros fortes que seriam teoricamente violentos e ultrassexualizados. Desse modo, segundo o pensamento da doutora, Paper Boi não seria capaz de compreender aspectos mais profundos do debate de gênero e sexualidade, visto que homens como ele não possuem as habilidades intelectuais necessárias para compreender um debate complexo como esse, afinal, suas vivências estão atreladas à sexualidade e à violência.

A iconografia do rap como crítica ao racismo

Quando Kendrick Lamar se apresentou na entrega dos prêmios do Grammy em 2016, um pout pourri do álbum *To Pimp a Butterfly* foi encenado em uma espécie de reconstituição do processo da diáspora negra para a América do Norte, no entrelaçamento da poesia das letras com a contundente performance do artista. Por mais que uma apresentação dessa natureza possa ser articulada ao espírito de um evento de grande proporção e visibilidade como o Grammy, o que Lamar parece ter sintetizado em sua exposição, é de que há, no acúmulo das últimas décadas, uma espécie de iconografia do rap, na qual temas e sugestões em torno da reflexão e consciência do artista estadunidense se colocam como uma marcação de gênero discursivo, na evocação da simbologia do hip hop de gerações anteriores, um ponto de vista crítico em relação ao racismo praticamente institucionalizado nos Estados Unidos.

Atlanta, a nosso ver, também está inserido nesse diapasão das questões provocadas por Lamar, pois revela, na marcação do lugar do negro no cinema americano, as fraturas do condicionante de uma estética rap, em que outros elementos do hip-hop como a dança, o grafite e a sonoridade também se acoplam no campo de representação, e nas tipologias trabalhadas pelos personagens.

É difícil, seguindo ainda essa lógica, identificar de modo exato os marcos temporais de tensões e representações na utilização dessa iconografia particular. O que podemos salientar aqui é que o rap da primeira geração (de artistas como Grandmaster Flash, Run DMC) anuncia o desconcerto da cena urbana, ao modificar os códigos de representação deturpada do negro no cinema americano: a urbanidade pensada na produção desses artistas percursores, nos anos 1980, recompõe, no entanto, uma espécie de ironia de tratamento ao tematizar o racismo e suas ramificações sociais. Não seria exagero propor, então, que esse “primeiro rap” continua um estilo de vinculação social atribuída ao negro como portador do discurso (desde o blues e outros gêneros musicais incorporados). Assim, para superar as marcas de representações racistas pela indústria cultural, durante décadas, é preciso recondicionar as alegorias e temáticas sociais como um átimo de tomada de consciência.

Tal nova valorização temática está, desde esse primeiro momento, também condicionada ao espírito musical vanguardístico, pois o rap sedimenta, de modo sincrético, ainda, nesse nascedouro, uma proposição estética estranha ao público do pop, porém, fazendo dele (o pop) seu motor de incorporação sonora e poética, ao recuperar de maneira respeitosa um certo “cânone” do soul, do funk, do r&b, do rock.

Saltando um pouco no tempo, é razoável pensar que *Atlanta* organiza, portanto, o acúmulo das referências, como dissemos, nas últimas décadas, desde pelo menos o nascedouro do rap, a apontar duas ordens de pensamento: a) o cinema negro americano tematizado interna e criticamente; b) a referência atribuída ao rap, e suas transformações, como o desenho revelador de um estado recorrente de demandas, ao se pensar, principalmente, os embates raciais nos Estados Unidos da América, cujo microcosmo *Atlanta* é síntese.

Com isso, a série vem confirmar, desde sua concepção, uma narrativa de urgência, impregnada pelo contexto de apropriação do lugar físico, a cidade de Atlanta na Geórgia, e refletir, nas particularidades sociais de jovens adultos negros desse território, em suas pautas cotidianas, um campo mais alargado de um processo de formação política e estética.

É interessante notar que em torno dessa tomada de consciência – ou do amor próprio –, a discussão das subjetividades negras na América (e em Atlanta) se revelam ardil e provocativamente, como um aprumo quase contraditório e paródico. Desse modo, o gangsta, essa representação ambigualmente exitosa e estereotipada do rapper, desde o final dos anos 1980, faz com que a identificação da juventude negra, principalmente a dos homens jovens, se alinhe a uma intensa composição de distinção sócio racial, que se evidencia, com todos os efeitos colaterais, na crítica incisiva a uma sociedade desigual, hipócrita, racista etc. A geração de artistas como Public Enemy, NWA, e depois de artistas mais vinculados esteticamente ao chamado gangsta rap, como Snoop Dogg e Dr. Dre, estampam a aspiração dos modelos de resistência embalados nesse diapasão dos afetos em *Atlanta*.

Desse modo, o rapper Paper Boi em *Atlanta*, contrastado em larga medida com Earn, alinhava os jogos de assimilação social no ponto de chegada lastreado pelo gangsta rap, já configurado que está pelas marcas da sociedade do consumo, em que o negro é, agora, participante e antípoda. *Atlanta* evidencia tais contradições porque trabalha no campo das representações alegóricas, como dissemos, por meio de pistas mobilizadas por determinado campo da cultura, em que o rap e seu universo são elementos centrais das polarizações.

Em 1990, causou estardalhaço a estreia do filme *Os Donos da Rua*, de John Singleton. Seguindo as pistas de *Faça a Coisa Certa* (1989), de Spike Lee, o filme de Singleton apontava, diferentemente das tensões dialéticas da música “Fight the power”, do Public Enemy, presente no filme de Lee, para o incremento já marcado por uma “nova ordem”, a do gangsta rap e seus códigos “agressivos” de representação, já com a presença mais incisiva do NWA no escopo de sua trilha sonora.

Tanto o filme *Os Donos da Rua* como os discos *The Chronic*, de Dr. Dre, e *Doggystyle*, de Snoop Dogg, estão ancorados numa nova lógica de absorção, mais robusta que a da geração de Run DMC, e mesmo a de Public Enemy, que precisa demandar, mas também esperar o retorno dessas novas viabilidades em telas e compartilhamentos sonoros. Com isso, ocorre a imagem de que o hip hop venceu, mas perdeu....

Venceu porque destronou uma ideia de pop (do topo das paradas, da recondução temática das obras do cinema mainstream) a algo assumidamente identitário (assumindo o ônus e bônus conceitual da questão). Mas perdeu, pois esteve envolvido em eventos pra lá de traumáticos. Os assassinatos dos rappers Tupac Shakur (1971-1996), em 13 de setembro de 1996, e Notorious B.I.G. (1972-1997), em 9 de março de 1997, e a morte do rapper Easy E (1964-1995), por complicações da Aids, em 26 de março de 1995, parecem ter estampado um estado de coisas a resplandecer um manifesto romântico – e decadentista – do rap contemporâneo, em meio a todas contradições da indústria cultural, e a evidenciar, em paralelo, no saldo corrosivo de época e seu espírito do tempo, uma iconografia particular cujas principais marcas são: a) o semblante irascível; b) o gesto arredio e c) a reflexão crítica.

É em torno dessas marcas, no mais, que o show de Lamar no Grammy em 2016 se mostra como campo de ação bastante evidente: tanto da iconografia do rap em si, e o que ela sintetiza como consciência, como no semblante, gesto e reflexão mencionados acima.

A partir dessa descrição contextual, *Atlanta* vem reivindicar, acreditamos o (um outro) lugar no cinema negro ao propor, justamente, a demarcação desse lugar do negro, no campo das representações, na organização, como já dissemos, desse “cânone”, que, no limite, sempre vai ser desconcertante, na ideia do questionamento do imaginário de uma sociedade racista (como demonstrado nos escritos de James Baldwin no filme *Eu Não Sou Seu Negro*, de Raoul Peck).

Desse modo, Donald Glover dialoga intensamente com artistas de sua geração como Kendrick Lamar, Jordan Peele, Steve McQueen e Barry Jenkins (cada uma ao seu modo), no intuito de trabalhar as características da iconografia do rap, como estamos a afirmar, embaralhando os códigos das marcas de linguagem – na música e no cinema – como instrumentos da crítica ao racismo por meio da alegoria subversiva.

Um bom exemplo para costurar essas aproximações é perceber como as imagens propostas por Kendrick Lamar em 2016 se assemelham semioticamente com:

JENKINS – no saldo melancólico da condição negra;

PEELE – na alegoria de gênero a desvendar o real;

MCQUEEN – na evidência do horror;

GLOVER – na síntese alegórica total.

A ligação quase imediata dos elementos do videoclipe *This is America*, de Donald Glover, transmutado em Childish Gambino, com *To Pimp a butterfly*, de Kendrick Lamar, sustentam a nossa convicção de que é preciso operar no limite da metáfora para gerar o incômodo típico do olhar sossegado de um espectador médio, acostumado ao “pop nosso de cada dia”. O humor trabalhado em *Atlanta* também está inserido nessa lógica da linguagem, no jogo político de mobilizar os afetos e os efeitos da própria crítica interna. De novo, a consciência e a reflexão parecem ser elementos essenciais para se compreender não só as disputas, mas a evidência do racismo por meio de um conjunto de produções sofisticadas no trânsito global.

Atlanta, nesse sentido, faz sentir também que uma temática universal pode ser engendrada para questões muito particulares: o rap como fenômeno pop e o rap como gênero discursivo. Eis aqui outro elemento de fundo para percebermos as disputas, e essas locações em torno do que representa o rap no mundo.

Em uma das músicas do grupo brasileiro de rap Racionais Mc's, *Periferia é Periferia*, encontramos os versos norteadores:

PERIFERIA É

PERIFERIA

EM QUALQUER LUGAR

O grupo, fortemente vinculado com os "efeitos de verdade" do rap do Public Enemy, desde o final dos anos 1980, elabora uma síntese de interesses propositivos e estéticos, que parece apontar, desde 1997, algo que vem a se concretizar como estado de elaboração crítica no rap brasileiro nas gerações seguintes a deles (Emicida, Criolo, Djonga).

Esse mesmo movimento pode ser percebido na tradição do rap estadunidense como esse lugar a denunciar o racismo envolto no audiovisual pela crítica reflexiva. No caso brasileiro, diferente e particularmente ao rap estadunidense, mesmo com a ascensão ao mainstream de artistas como Emicida e os próprios Racionais, essa diluição reflexiva nunca foi tão marcada, tão harmônica. Mesmo reforçando as particularidades de compreensão, o rap *Periferia é Periferia* dos Racionais desenha as linhas evolutivas desse trânsito temporal, em que a iconografia e as simbologias vão reger uma produção midiática muito mais alargada, em que *Atlanta* também se ancora.

É como se as elaborações do amor próprio e da tomada de consciência – como categoria e conceito – pudessem ser orientadas também a um exercício de alteridade, a desconcertar não só o mal do racismo, mas a imprimir, e isso é evidente e notável, a beleza resplandecente de uma poesia, tal qual a do rap e sua pulsante iconografia.

Considerações finais

As reflexões trazidas até aqui revelam *Atlanta* como um produto audiovisual complexo, de forte cunho crítico e construído por meio de diversas referências. A série se apresenta como uma importante fonte de estudo para se pensar as estruturas sociais desiguais existentes na atualidade, os modos como as questões de raça e classe são definidores dos papéis destinados aos sujeitos, a visão que se tem do homem negro dentro deste contexto e as formas como o racismo se manifesta dentro de determinado espaço e território. A série, como um produto midiático, também revela em seu enredo as maneiras com que as produções culturais influenciam nas perspectivas sociais e como elas fortalecem determinados tipos de violências direcionadas a certos grupos sociais.

Em contraponto com a experiência do rap na experiência fora das telas, seja pelas performances musicais Kendrick Lamar ou de Childish Gambino, percebemos que, assim como na série, existe uma ação de desafiar limites e gerar incômodos ao se pensar nas desigualdades. As criações trabalham com o absurdo e, por consequência, mostram ao público – muitas vezes acomodado em suas vidas tranquilas da classe média – que esse absurdo é a vida real de muitos. Assim, ao mesmo tempo em que essa forma de fazer arte proporciona um acesso aos incômodos dos privilegiados, ela também promove um empoderamento das pessoas mais vulneráveis, ao lembrá-las de sua cruel realidade.

O rap com a sua iconografia, o cinema negro com a possibilidade de ressignificar lugares sociais e *Atlanta*, como resultado de todas essas referências anteriores, proporcionam o incômodo, a poesia, a crítica e o impacto que balança as cabeças e reelabora formas de existir no mundo, principalmente para corpos que sobrevivem às margens. A iconografia do rap marcada por gestos de enfrentamento, ironia, crítica social e tensionamentos em torno da masculinidade negra, caminha junto ao cinema negro em sua possibilidade de ressignificar lugares sociais, enquanto Atlanta em suas múltiplas referências consegue abarcar fortes elementos que dialogam entre a música, o cinema e a vida cotidiana. Nesse sentido, a série incorpora a linguagem estética do rap na sua construção narrativa, na elaboração dos personagens e no desenvolvimento de discursos combativos, criativos e sarcásticos que envolvem a construção da história.

Observando esses elementos, concluímos que a arte em suas mais variadas faces - musicais, performáticas e audiovisuais - possibilita, uma tomada de consciência e um exercício de alteridade que desmonta (ainda que aos poucos) bases estruturais de uma sociedade racista que insiste em permanecer com suas ideologias coloniais. De outro modo, ela orienta novos e outros possíveis horizontes para uma realidade menos hostil e mais justa.

Referências

- AUGUSTO, Heitor. **Blaxploitation: o gênero que obrigou o mundo a notar os negros**. Abraccine, 20 de novembro de 2011. Disponível em: <<https://abraccine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/>>. Acesso em 08 de jul. 2024.
- ACKER, Ana Maria; CAMPOS, Deivison M. César de. (2020). **As relações entre horror e racismo no filme Corra!**. *Comunicação Mídia E Consumo*, 17 (48), 169–192.
- ALMEIDA, Ludmila Pereira de. **Todo mundo odeia o Chris: Performatividade e vulnerabilidade do corpo negro à linguagem midiática**. 2017. 171f. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Cidadania. Universidade Federal de Goiás.
- ASKEW, Tamisha Nicole. **The Real Atlanta: Representations of Black Southern Culture, Masculinity, and Womanhood as Seen in Season one of the FX series Atlanta**. 2018. 102f. Thesis. Kennesaw State University.
- Atlanta** [Seriado]. Direção: Donald Glover, 2016.
- CORREA, Marco Aurélio. **Meninos negros vão ao cinema: inovações nas representações cinematográficas como reinvenção das estéticas negras**. Cadernos GenDiv, Salvador, BA. Vol 05, N. 02. Abr./Jun. 2019.
- CORRA**. Direção: Jordan Peele. Los Angeles: Universal Pictures, 2017. 1 DVD (103 min).
- DONALD** Glover se torna o primeiro negro a vencer o Emmy de melhor diretor de comédia. Estadão, 18 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,donald-glover-se-torna-primeiro-negro-a-ven- cer-emmy-de-melhor-diretor-de-comedia,70002006532>> Acesso em 08 de jul. 2024.
- FAÇA** a coisa certa. Direção Spike Lee. Nova Iorque: 40 Acres & A Mule Filmworks, 1989. 1 DVD (119min).
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- hooks, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. São Paulo: Elefante, 2022.
- INFILTRADO** na Klan. Direção: Spike Lee. Los Angeles: Universal Pictures, 2018. 1 DVD (135 min)
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: Estudos Culturais Identidade e Política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru (SP): EDUSC, 2001.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas.** In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GOSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

Moonlight: Sob a Luz do Luar. Direção: Barry Jenkins. Nova Iorque: A24, 2016. 1DVD (110 min). **OS DONOS** da rua. Direção John Singleton. Los Angeles: Columbia Pictures, 1991. 1 DVD (112 min)

PORFÍRIO, Lucas. **O amor em Moonlight: sob a luz do luar - rupturas na representação do homem negro e gay.** 2021. Dissertação (Mestrado Acadêmico). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto (MG), 27 de outubro de 2021.

PRÊMIOS da Série Atlanta. IMDB. Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt4288182/awards/?ref_=tt_awd> Acesso em 08 de jul. 2024.