

“Pensa que eu num vi?”: as presenças negras nos regimes de visibilidade e conhecimento

Lucianna Furtado

Resumo

Este artigo discute um trecho do videoclipe Mandume (2016), a partir das noções de metaimagem e do composto imagem-texto, aliando as contribuições dos Estudos Visuais à análise de estilo televisivo. Ao tomar a produção audiovisual do rap como fonte histórica, a proposta do trabalho é centralizar vozes e perspectivas historicamente silenciadas, evidenciando as relações entre os aspectos formais e culturais da experiência visual. O trecho analisado é o solo do rapper Amiri e a narrativa visual que o acompanha, investigando o que essa manifestação da cultura popular revela sobre as relações raciais em nossa sociedade.

Palavras-chave: Rap. Relações Raciais. Racismo. Cultura Visual. Violência Epistêmica.

Abstract

This paper discusses an excerpt from the music video Mandume (2016), guided by the notions of metapicture and image-text, associating the contributions of Visual Studies to television stylistic analysis. By taking rap's audiovisual production as a historical source, this work intends to centralize historically silenced voices and perspectives, highlighting the relations between the visual experience's formal and cultural elements. The excerpt analyzed here is Amiri's solo and its visual narrative, inquiring what this popular culture expression reveals about racial relations in our society.

Keywords: Rap. Racial Relations. Racism. Visual Culture. Epistemic Violence.

Introdução

A proposta deste artigo é discutir um trecho do videoclipe *Mandume* (2016), dos rappers Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin, e direção de Gabi Jacob, observando as relações entre as dimensões formais e culturais da experiência visual na interação com os espectadores. Propondo tomar a visualidade musical e outras formas de conhecimento não-formais e populares como fontes históricas, o trabalho se desenvolve a partir das noções da metaimagem e da interação entre imagem e texto, por meio da análise estilística. A unidade de análise escolhida foi o solo do *rapper* Amiri e sua narrativa visual, interrogados sobre o que revelam sobre as relações raciais na sociedade.

A visualidade musical como fonte histórica

Nos estudos sobre a história e cultura afrobrasileiras, Gomes e Pontarolo (2009) propõem tomar o hip hop como fonte documental para a construção desse conhecimento. Para os autores, os elementos da cultura hip hop, principalmente os relatos musicais do rap, constituem um rico material para analisar criticamente as relações raciais, formulando um panorama cultural da trajetória negra e articulando o passado da opressão racial a suas expressões contemporâneas. Em sua concepção, os relatos das experiências negras no rap oferecem *insights* valiosos na construção dessa continuidade histórica, não apenas na dimensão do racismo, mas também nas formas de resistência que conectam essas temporalidades.

A partir do desafio de inovar nas fontes históricas para as práticas de ensino, a educadora Aletheia Prado (2017) propõe tomar

videoclipes como documentos históricos e instrumentos de aprendizagem. Para a autora, isto possibilita o contato com outras sociedades e temporalidades, elaborando novas maneiras de produção e compreensão do saber histórico. Em sua concepção, os videoclipes são formas de representar a sociedade de seu tempo, de modo que sua abordagem crítica pode revelar questões sociais significativas. Prado destaca que esse exercício permite que os estudantes participem do processo educacional de construção da História, o que evidencia o papel dos espectadores em seu encontro com a visualidade.

Na visão do historiador Paulo Knauss (2006), a imagem é um componente significativo da História, embora muitos estudiosos possam negligenciar ou mesmo desconfiar desse modo de registrar o conhecimento e a cultura. O autor afirma que a expressão visual antecede a hegemonia da escrita e, mesmo com a imposição da palavra grafada como forma superior e legítima do poder intelectual, as imagens não caíram em desuso, mas passaram a conviver com ela. Em sua concepção, devido ao caráter da leitura e escrita como um domínio especializado, restrito às elites, essa forma de registro não abarca todos os grupos sociais – havendo, ainda hoje, culturas que se manifestam mais por meio da expressão oral e visual.

Para Knauss (2006), a hegemonia da escrita deixa escapar modos de conhecimento e sociabilidade que revelam muito sobre as construções culturais da sociedade, principalmente sobre as perspectivas das culturas populares e grupos subalternizados. O autor defende tomar as imagens como fontes da História, que permitem reconhecer a diversidade de experiências sociais e modos de vida dos sujeitos. Partindo das formas de produção de sentido não como estruturas rígidas, mas como processos sociais dinâmicos e multidimensionais, o historiador propõe observar as construções visuais de

significados como objetos que permitem entrever marcas da cultura, das práticas sociais e disputas de narrativas da vida em sociedade.

Na perspectiva construída por Knauss (2006), o desprezo da historiografia por fontes visuais e a imposição dos arquivos escritos como padrão de fonte factual sinalizam uma visão linear e evolucionista da história e do conhecimento. Para o autor, ao eleger uma perspectiva única como legítima, essa concepção cientificista sobre os registros documentais negligencia a multiplicidade dos demais pontos de vista, as aberturas da diversidade de experiências sociais e a multidimensionalidade do processo histórico. O autor destaca a revalorização das imagens como um componente importante da crítica contemporânea a tal cientificismo, passando a considerá-las como evidências da complexidade cultural das relações sociais.

Para Knauss (2006), os Estudos Visuais centralizam os processos culturais imbricados nas práticas visuais: o que o encontro com a visualidade revela da história e da sociedade, das marcas culturais de seu próprio tempo. Nesse sentido, não se trata de investigar simplesmente a relação entre sujeito e objeto, mas pensar nessa interação como social e historicamente construída, buscando o que esse encontro pode revelar da cultura. Esse movimento interroga também a categoria de “arte”, na medida em que os estudos de cultura visual não se limitam às obras eleitas pela história da arte e pelas teorias da imagem, orientadas por visões elitistas e excludentes de experiência estética: debruçam-se também sobre produções televisivas, massivas, populares, de cinema alternativo, canais no YouTube, dentre outras modalidades de produção, distribuição e consumo ampliadas pelas novas técnicas. Propõe-se considerar a visualidade como fonte de conhecimento histórico, independente de sua hierarquização como arte erudita ou não, investigando

outras formas de experiência visual que compõem as vivências dos sujeitos, suas construções culturais e visões de mundo.

A visualidade, as interações imagem-texto e as metaimagens

Na perspectiva do pesquisador da cultura visual William J. T. Mitchell (2017), as experiências do olhar são processos culturais socialmente construídos por meio da interação entre o sentido da visão e a história da arte, a tecnologia, os meios de comunicação e as práticas sociais de ver e mostrar; de se posicionar como espectador e de construir formas de dar a ver. Nesse sentido, o autor propõe um conceito dialético do termo “cultura visual”: em vez de pensar na construção social de um campo visual, ele defende investigar a construção visual de um campo social.

Apesar de enfatizar a dimensão visual das relações socioculturais, Mitchell (2005) destaca que todos os meios são mistos, híbridos, compostos por diversos elementos sensoriais, perceptivos e semiótico-discursivos inseparáveis. Isto não indica que os meios são indiscerníveis: para o autor, é precisamente nas diferentes mesclas entre as percepções sensoriais que se encontra a chave para a especificidade do meio. Para Mitchell, essa abordagem permite melhor analisar as particularidades dos códigos formais, tecnicidades, práticas e funções na construção visual, bem como as condições de produção e consumo que constituem o meio – sem se prender a uma única via sensorial, mas dando abertura para a materialidade como um composto híbrido, como é apresentada no encontro com o espectador. Assim, o autor propõe que a visualidade contemple sua inseparabilidade do texto, do verbal, do sonoro, tomando-a como um com-

posto de imagem-texto, observando como se constrói a interação, combinação e interligação entre esses aspectos. Mitchell ressalta que a proporção sensorial da visão se complexifica ainda mais quando se considera a dimensão emocional, os afetos e encontros intersubjetivos entremeados ao campo visual, que permeiam os atos de olhar, ver e mostrar.

Partindo da noção de que a linguagem diz algo sobre si mesma, Mitchell (2009) elabora o conceito de *metaimagem*: imagens autorreferenciais, com o potencial de evidenciarem algo sobre si mesmas ou sobre outras imagens, sobre formas de construção de imagens, sobre modos de ver e mostrar – compondo um discurso de segunda ordem que revela algo sobre as imagens, seus processos de produção e as práticas de representação visual. Mitchell considera que as metaimagens mostram a si mesmas para dar-se a conhecer, encenando o autoconhecimento das imagens e provocando o autoconhecimento do espectador, que completa a *picture* em seu encontro com ela.

Na concepção do autor, ao apresentar abertura para leituras distintas, o caráter de multiestabilidade das metaimagens provoca o autoconhecimento do observador, convocando o emergir de sua identidade em diálogo com estereótipos culturais, associações ideológicas e imaginários em circulação na sociedade. Desse modo, ao perguntar “o que sou?” e “como me vê?”, a imagem demanda que o espectador dirija a si mesmo tais perguntas. O diálogo entre o observador e a metaimagem não acontece “em um terreno incorpóreo à margem da história, mas estão inscritas em discursos, disciplinas e regimes de conhecimento específicos” (MITCHELL, 2009, p. 50, tradução nossa). Assim, a experiência visual é permeada pelos aparatos culturais, epistemológicos e subjetivos que constituem a inserção sócio-histórica do sujeito.

Nessa linha de pensamento, Mitchell (2009) diferencia três categorias de autorreferencialidade da metaimagem: a imagem que representa a si mesma em um círculo referencial; a imagem genericamente autorreferencial que representa as imagens como classe, ou seja, uma imagem sobre as imagens; e uma autorreferência contextual ou discursiva, em que sua reflexividade se sustenta em uma consideração sobre a natureza da representação visual. O autor destaca que a autorreferência não é uma característica exclusivamente formal de imagens específicas, mas se trata de um elemento funcional, pragmático, de uso e contexto – de modo que qualquer imagem usada para refletir sobre a natureza das imagens pode ser considerada como uma metaimagem.

Mais do que o encontro entre os olhos e as imagens, Mitchell (2009) enfatiza que o questionamento sobre os efeitos e identidades envolve a posição da metaimagem no campo cultural, seu lugar em relação às disciplinas, discursos e instituições. Segundo o autor, as metaimagens ocupam espaços diversos, desde as culturas populares ao saber letrado da ciência, filosofia e história da arte; desde posições marginais, secundárias, a centrais e canônicas. A metaimagem de Mitchell, portanto, “é o lugar onde as imagens se revelam e se conhecem, onde refletem sobre as interseções entre a visualidade, a linguagem e a semelhança, onde especulam e teorizam sobre sua própria natureza e história” (2009, p. 77, tradução nossa); não meramente ilustrando teorias, mas dando imagem à teoria.

Metodologia

A partir das contribuições dos estudos visuais, a pesquisadora Simone Rocha (2016, 2017) propõe uma análise ancorada na não disjunção das dimensões formais e culturais dos produtos tele-

visuais, articulando a construção de significados no encontro entre os espectadores e a materialidade visual como interações permeadas pela cultura. Essa perspectiva centraliza a especificidade cultural da visualidade, contextualizando a visão, os modos de ver e dar a ver como práticas sociais culturalmente estruturadas. A autora combina a noção de visualidade à análise formal do estilo televisivo, conforme proposta por Jeremy Butler (2010), evidenciando a complexidade dos produtos televisuais e seus entrelaçamentos contextuais.

Na perspectiva de Butler (2010), “estilo” se refere aos modos como os aspectos formais da composição de imagem e som são operados para cumprir determinadas funções sociais na televisualidade, sistematizando como os códigos estilísticos – técnicos e sociais – atuam na construção de significações culturais. Segundo o autor, esses padrões não tratam de estilos individuais de autores e/ou diretores, mas de convenções estilísticas que constituem gramáticas socialmente compartilhadas, articulando as práticas de produção e consumo de produtos televisivos. Nesse contexto, Butler propõe uma engenharia reversa, desconstruindo a produção televisiva e observando como essas técnicas são utilizadas.

Para tais estudos, Butler (2010) adapta as contribuições de David Bordwell (2008), originalmente pensadas para o cinema, para as especificidades do estilo televisivo, sistematizando quatro dimensões da análise: a descritiva, a analítica (ou interpretativa), a avaliativa (ou estética), e a histórica. A descrição do enquadramento, movimentos de câmera, edição e outros aspectos da composição audiovisual é o primeiro passo apontado pelo autor, articulando as dimensões técnicas aos códigos sociais e valores culturais da composição. Butler destaca que a descrição estilística acaba, por si só, conduzindo à interpretação, iniciando e fundamentando a etapa seguinte, a analítica.

A dimensão analítica, segundo Butler (2010), envolve o propósito dos elementos estilísticos e o desempenho de funções no texto audiovisual. Partindo da definição de Bordwell (2008) das quatro funções do estilo no cinema – denotar, expressar, simbolizar e decorar – Butler acrescenta outras quatro, específicas ao estilo televisivo: persuadir, interpelar, diferenciar e dar sentido de “ao vivo”. A etapa avaliativa se apresenta como um desafio, na medida em que o autor considera que os estudos de estilo televisivo não elaboraram um método coerente para tal, nem sistematizaram normas capazes de resistir à hierarquização estética elitista e de superar valores culturais dominantes. Já a abordagem histórica consiste em um recuo temporal para revelar um contexto mais amplo da história do estilo televisivo, demonstrando como os aspectos econômicos, tecnológicos, industriais e semiótico-estéticos interferem em seus padrões.

A proposta analítica elaborada por Rocha (2016, 2017) defende que os modos de ver e dar a ver instituídos na experiência visual podem revelar determinações políticas, históricas e culturais. Para a autora, a análise da televisualidade permite emergir o que está para além de seus limites, em circulação nas relações de poder, regimes de socialização e imaginários culturais em disputa. Desse modo, observam-se como as características materiais do arranjo de imagem e som cumprem funções específicas nos dispositivos juntamente às condições imateriais, culturais, que permeiam essas práticas visuais.

Aliando a análise de estilo televisivo à abordagem dos estudos visuais, Rocha (2017) propõe tomar as relações entre imagem e texto como uma abertura na representação, uma brecha por onde pode emergir a história que costura esse composto de imagem-texto. A autora aponta que a análise do estilo televisivo (BUTLER, 2010) é compatível com a proposta do composto imagem-texto (MITCHELL, 2005),

na medida em que ambas tomam a descrição formal como passo para uma análise funcional do arranjo de imagem e som, que demanda respostas que não são universais, mas históricas, social e culturalmente contextualizadas. Na visão de Rocha (2017), o foco na dimensão analítica funcional contribui para a compreensão da relação entre imagem e texto como o *locus* de um conflito, para vislumbrar as disputas políticas, institucionais e sociais entremeadas à representação.

“Pensa que eu num vi?”

Em seu solo, Amiri canta:

*Mas, mano, sem identidade somos objeto da história
Que endeusa “herói” e forja, esconde os retos na
história
Apropriação há eras, desses tá repleto na história
Mas nem por isso que eu defeco na escória
Pensa que eu num vi?
Eu senti a herança de Sundi
Ata, não morro incomum e
Pra variar, herdeiro de Zumbi
Segura o boom, fi
É um e dois e três e quatro, não importa, já que que-
rem eu cego
Eu tô pra ver um daqui sucumbir (Não!)
Pela honra vinha Man...
Dume: tira a mão da minha mãe!
Farejam medo? Vão ter que ter mais faro
Esse é o valor dos reais: caros
Ao chamado do alimamo: Nkosi Sikelel’, mano
Só sente quem teve banzo
(Entendeu?) Eu não consigo ser mais claro!
Olha pra onde os do gueto vão
Pela dedução de quem quer redução
Respeito, não vão ter por mim?
Protagonista, ele é preto, sim
Pelo gueto, vim mostrar o que difere
Não é a genital ou o “macaco!” que fere
É igual me jogar aos lobos
Eu saio de lá vendendo colar de dente e casaco de pele¹*

1 Solo performado por Amiri na música Mandume. Fonte: Genius. Disponível em: bit.ly/2DZORf1. Acesso em: 27 nov. 2018.

A construção visual que acompanha o solo de Amiri é composta pela intercalação de duas situações distintas: tomadas do canto e *performance* do próprio rapper e uma narrativa encenada por dois personagens. No início, Amiri é apresentado em plano médio, dentro de um ambiente fechado, com duas janelas retangulares, paredes de pintura descascada e uma luz vermelha centralizada e superior, iluminando sua cabeça e ombros e criando uma espécie de aura ao redor dele (fig. 1)². Esse padrão de cenário e iluminação é o mesmo usado para os demais solos no videoclipe, diferenciando, assim, quem performa como MC e quem atua como personagem das encenações.

A sequência corta para a narrativa e, nos momentos em que retorna para o *rapper*, intercala os enquadramentos em primeiro plano em *travelling* nas direções laterais (fig. 2), acompanhando os movimentos de sua *performance* e evidenciando suas expressões faciais (fig. 3 e 4), com os planos médios de câmera estática (fig. 5). É possível perceber como a letra convoca os gestos de sua *performance*, em harmonia com o ritmo e tempo de seus versos: ao cantar sobre “me jogar aos lobos”, ele realiza um movimento de lançamento com os braços; à menção do “faro”, Amiri leva a mão à frente do próprio nariz (fig. 3); ao cantar o nome de Zumbi, levanta o punho direito em referência ao gesto consolidado pelos Panteras Negras nos Estados Unidos e comumente utilizado pelos movimentos negros em outros pontos da diáspora (fig. 5).

2 Todas as imagens utilizadas neste trabalho são frames do videoclipe *Mandume* (2016), disponível em youtu.be/mC_vrzqYfQc.



Figuras 1 e 2



Figuras 3 e 4



Figura 5

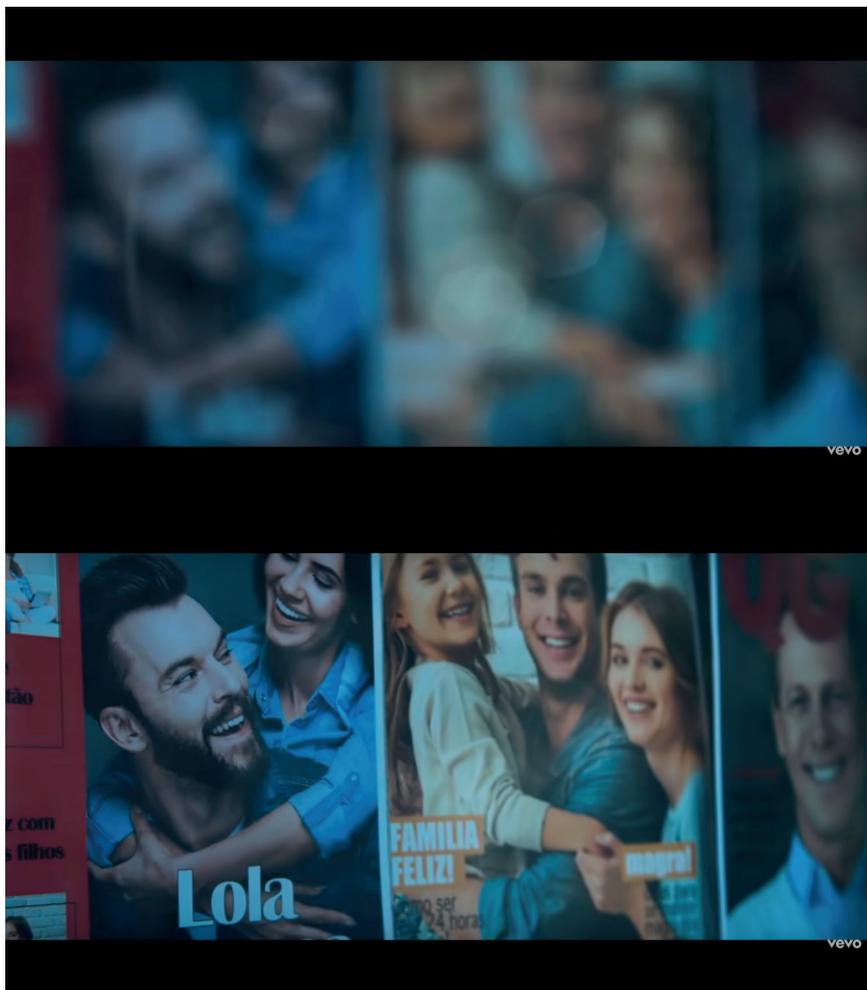
A narrativa paralela à *performance* de Amiri começa com um casal negro em plano americano, lado a lado em frente a uma rua, com carros pretos estacionados, algumas pixações no meio muro. As árvores e arbustos, que em outras encenações do videoclipe aparecem mais próximas e acessíveis aos personagens, aparecem separadas por grades nessa composição. O rapaz, de cabelo crespo e raspado nas laterais, veste uma camiseta com as inscrições “I love quebrada”, e a moça traz os cabelos trançados em *boxing braids* e segura uma porção de cartazes, dos quais só se vê o verso, em branco (fig. 6). A cena se inicia com uma expressão de desagrado da moça, enquanto o rapaz cruza as mãos em frente ao corpo; ambos exibem olhares sérios, atentos, não em direção à câmera e ao espectador, mas a algo fora de quadro até então.



Figura 6

A sequência corta para um contraplano, inicialmente desfocado, sugerindo a busca pelo alvo do olhar dos personagens, ajustando o foco para revelar o que estão observando: capas de revistas impressas, expostas publicamente nas paredes externas de uma banca, mostrando um casal branco heteroafetivo, uma família branca hete-

roafetiva com uma filha junto às manchetes “família feliz!” e “magra”, e um homem branco sozinho, de camisa social (fig. 7 e 8).



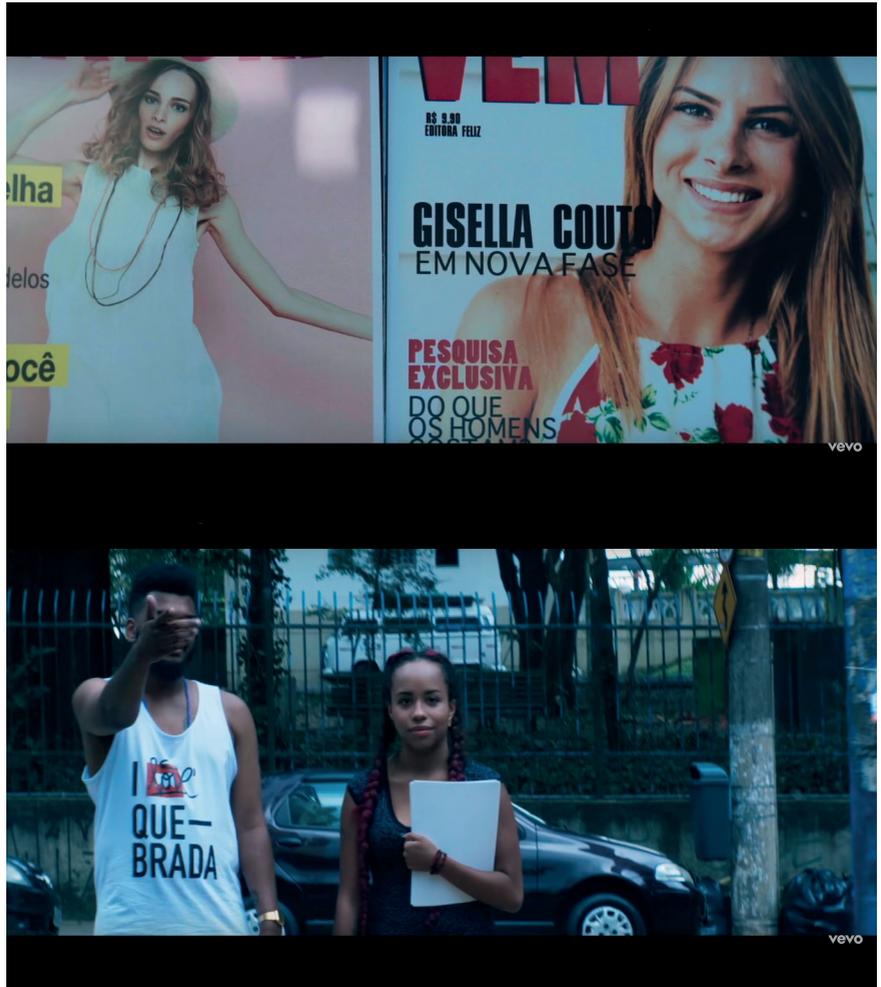
Figuras 7 e 8

A sequência retorna aos personagens, cujas expressões faciais críticas se intensificam: o rapaz balança a cabeça para os lados, em um gesto negativo de discordância e rejeição, enquanto a moça comprime os lábios em sinal de reprovação. A cena volta às capas de revistas, mostrando mulheres brancas maquiadas, mãe e filha brancas, um homem branco sem camisa, mulheres brancas de cabelos lisos, mais casais brancos heteroafetivos, e começam a surgir cha-

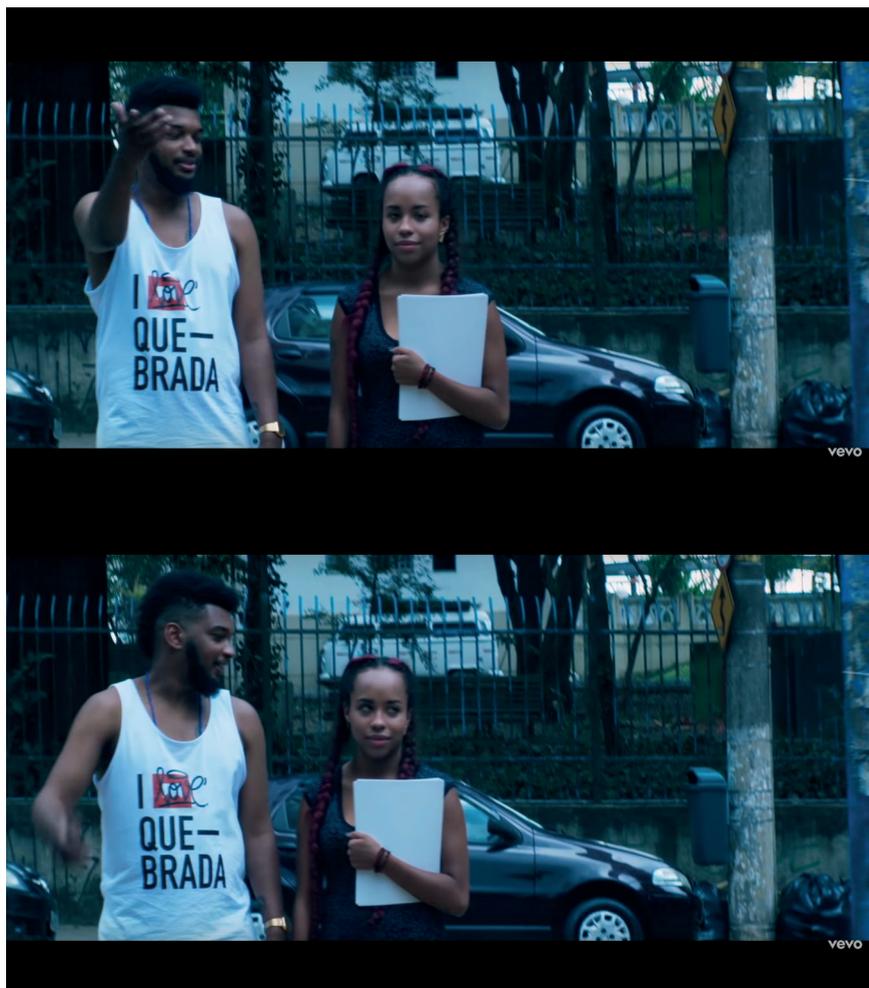
madras como “Aprenda a deixar seu cabelo liso em apenas 2 passos!” e “Fique magrinha para o verão!” (fig. 9, 10 e 11). Os personagens são mostrados novamente: o rapaz, com a mão erguida em direção à banca de revistas em um gesto de indignação, rindo sarcasticamente, e a moça sacudindo a cabeça negativamente, rolando os olhos para cima e exibindo um riso de deboche (fig. 12, 13 e 14).



Figuras 9 e 10



Figuras 11 e 12



Figuras 13 e 14

As manchetes, legendas e chamadas nas capas de revistas revelam uma dimensão dos regimes de visibilidade do sistema racista: os padrões estéticos, as definições culturalmente convencionadas dos traços brancos europeus como representativos da beleza, pureza e superioridade. Em seguida, além dos padrões estéticos e familiares brancos, as manchetes trazem “dicas de beleza”, “a revolução das chapinhas” para alisamento dos cabelos, e “família feliz: como ser feliz 24 horas por dia!”.

Conceitualmente, o alvo da reprovação e zombaria dos personagens se revela como os regimes visuais que permeiam a construção de sentido nos meios de comunicação hegemônicos, estabele-

cendo a branquitude como referência da família perfeita, do sucesso, felicidade, beleza; como sujeitos dignos de ocupar os espaços de visibilidade positivos e desejáveis. Afinal, como expõe Amiri em seus versos, somos retratados como objeto da História, sem identidade, tendo nossos heróis escondidos, ocultos, e temos como destino o encarceramento, na visão de quem pede a redução da maioria penal. A indignação e deboche são fundamentados no conhecimento sobre as dinâmicas do poder racializado que estruturam tais regimes de visibilidade, vinculando sua dimensão histórica a seus modos de funcionamento na contemporaneidade por meio da interação entre o relato de Amiri e as imagens.

Ao intercalar as expressões dos personagens e a visão da direção oposta, das capas de revistas, a estrutura campo/contracampo estabelece um vínculo de diálogo entre elas, convidando o espectador a participar da cena junto aos personagens, convidando a ver o que eles estão vendo e, em seguida, vê-los reagir àquilo que veem. Nessa observação a distância, as expressões faciais e corporais de oposição, reprovação, desagrado e deboche dos personagens em relação às capas de revistas se intensificam a cada tomada, culminando no momento em que atravessam a rua em direção à banca (fig. 15 e 16).

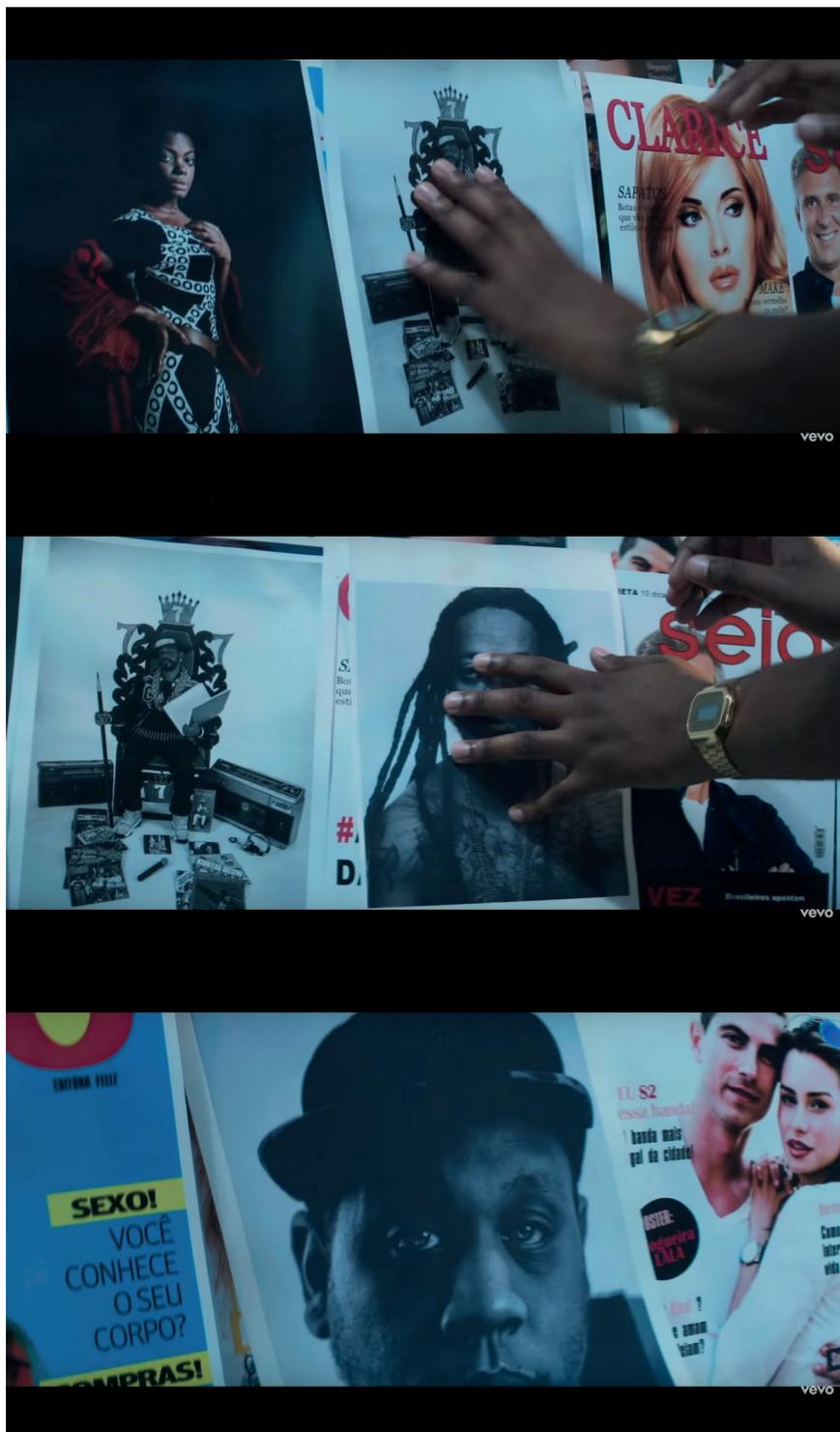


Figuras 15 e 16

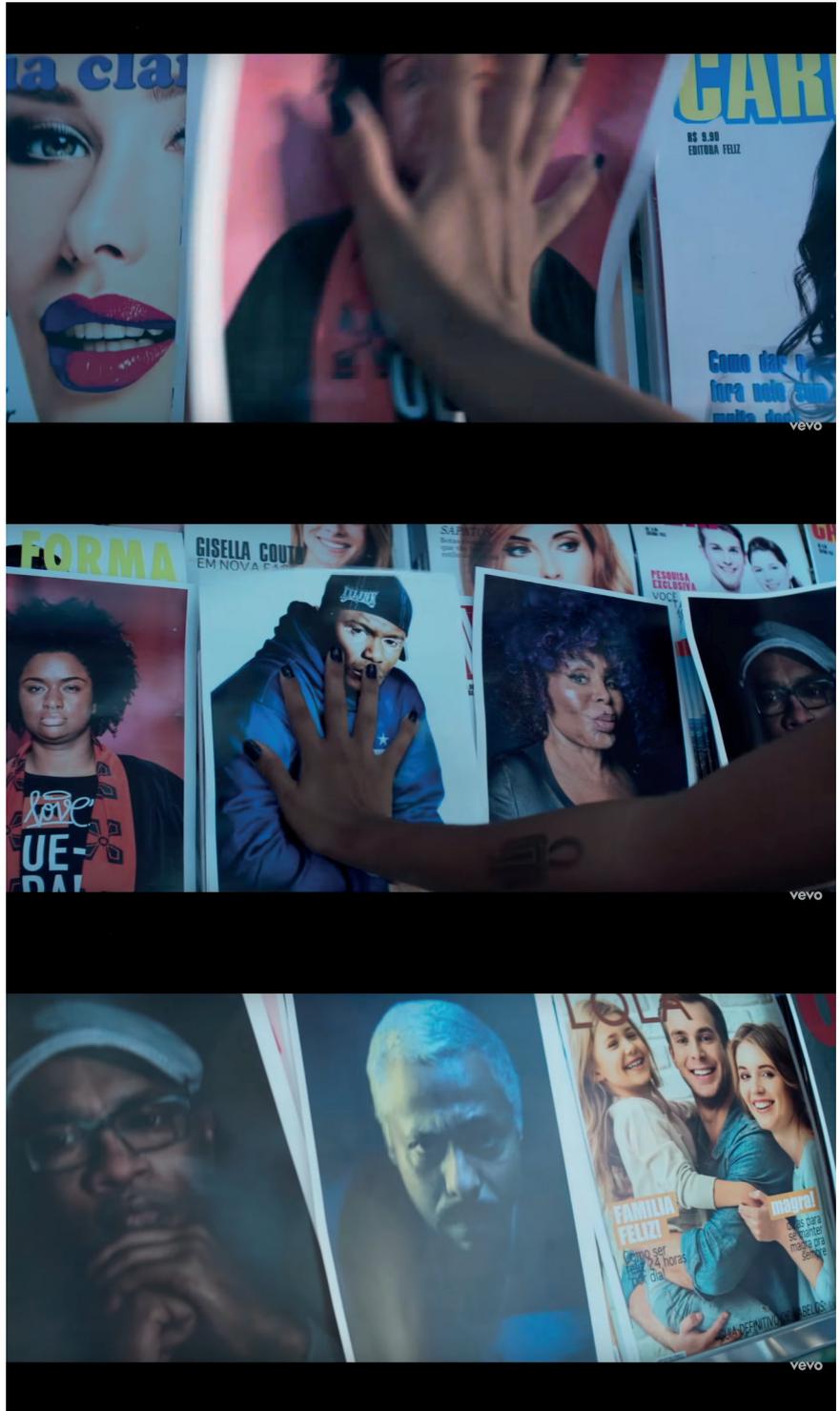
Desse modo, o conflito instituído pelo jogo campo/contra-campo se acentuou até dar lugar à intervenção dos personagens, cujas mãos invadem e adentram o plano das revistas, perturbando sua ordem estática e cobrindo-as com outras imagens (fig. 17-28). Os cartazes mostram figuras renomadas da música negra, que apresentam um histórico significativo na mobilização dos públicos e no ativismo antirracista: Elza Soares, Leci Brandão, Eliane Dias, Thaíde, Black Alien, Rael, Rappin Hood, Fióti, Nayara Justino, Ellen Oléria, Lews Barbosa, Kamau e Nouve.



Figuras 17, 18 e 19



Figuras 20, 21 e 22



Figuras 23, 24 e 25



Figuras 26, 27 e 28

Nesse sentido, observar as capas de revistas a distância é observar, de fora, as estruturas de poder das quais estamos excluídos e os regimes de visibilidade por meio dos quais estas configurações são representadas e naturalizadas. A partir da análise crítica, os ativistas dos movimentos negros se organizam, mobilizam e elaboram estratégias de intervenção criativa, propondo novos pactos de sociedade. A cena repete o movimento das mãos negras, cobrindo as capas de revistas com as referências negras, evidenciando que tais regimes do visível privilegiam pessoas brancas precisamente por serem construídos e condicionados pela branquitude – sinalizando que a representatividade negra nos meios de comunicação, e demais espaços de produção cultural e de conhecimento, deve começar pela inserção e ascensão de pessoas negras, ou seja, por meio da tomada de posse sobre a construção dessas imagens, discursos e epistemes. Esse modo de intervenção reforça o princípio dos movimentos negros de ocupar tais espaços de forma política e comprometida com a coletividade, atuando para transformá-los por dentro.

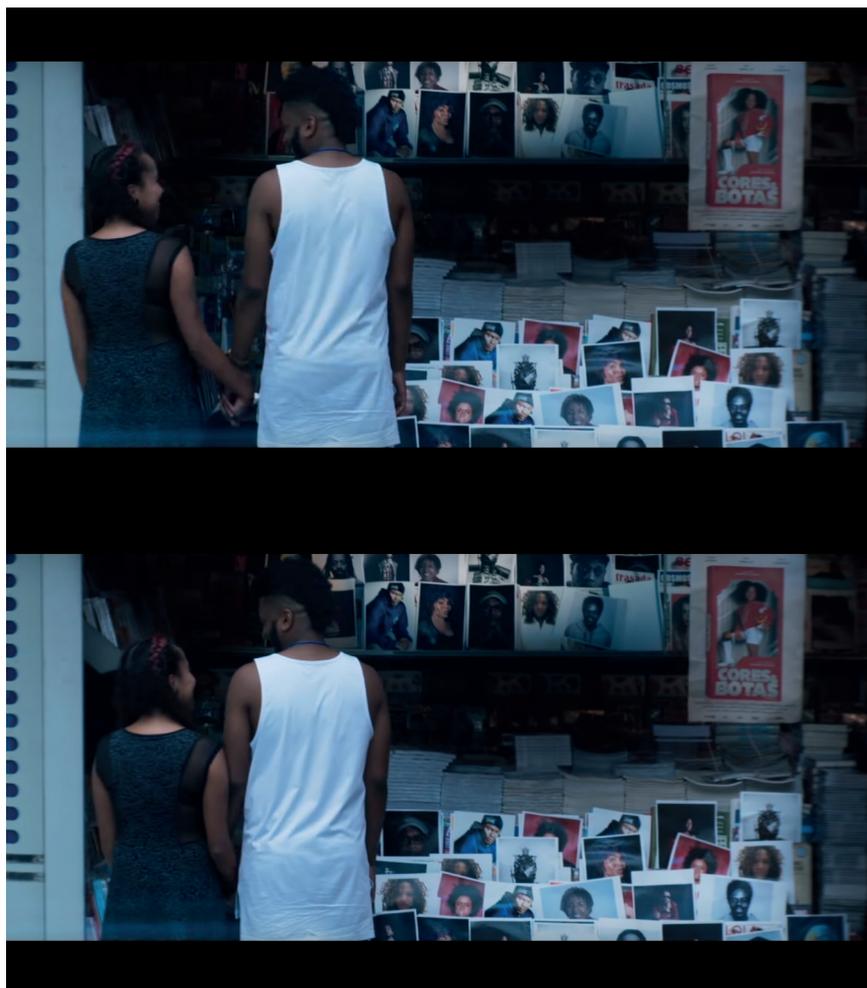
A partir da observação e avaliação crítica, a reprovação e deboche são ancorados na compreensão de que a hegemonia branca não é condicionada pela meritocracia e superioridade brancas como se afirma, mas por um sistema racista que detém os mecanismos para se perpetuar. Ao tomar posse das imagens e encobrir a hegemonia discursiva e visual da branquitude com suas próprias referências negras, os ativistas articulam memórias e imaginários ligados ao conhecimento sobre quem são essas pessoas, o que elas representam cultural e intelectualmente, o que elas evocam ao ocuparem esses espaços de visibilidade com suas peles, cabelos e traços negros, com suas vozes e enunciações negras.

Na interação dessa construção visual com os sujeitos espectadores, caberá a estes, junto a suas próprias visões, referências e co-

nhecimento sobre os sujeitos negros ali representados, determinar o que a intervenção evoca em si. A familiaridade vem acompanhada da consciência sobre seu papel junto aos movimentos negros na valorização cultural e reconstrução das identidades negras na produção musical e nos posicionamentos antirracistas. Mesmo junto aos espectadores que não os (re)conhecem, esse vazio evidencia algo: o quanto a estrutura racista oculta e silencia as referências culturais e intelectuais negras, a ponto de tornarem-nas invisíveis, irreconhecíveis, anônimas para alguns sujeitos. Assim, a posição do espectador diante dessa referencialização é fundamental para articular visões, percepções e sensibilidades na experiência do videoclipe, ao reforçar a continuidade contemporânea do silenciamento histórico cantado nos versos de Amiri.

Ao tomar posse dessas imagens, os ativistas se afirmam como construtores desse conhecimento e agentes de sua própria visibilidade, exercendo o princípio de autodefinição dos movimentos negros em reivindicações políticas contra a ordem racista que rege as formas de aparição pública, visibilidade em espaços de poder e participação social. Cabe salientar que as imagens da branquitude nas capas de revistas estão acompanhadas por uma dimensão discursiva, nas manchetes que atestam que aqueles sujeitos são condizentes e representativos dos padrões estéticos socialmente construídos – que determinam não apenas quem é digno de ser visto como belo, bem-sucedido e desejável, mas como cognoscente, capaz de assimilar, produzir e representar o conhecimento, as normas e valores sociais legitimamente aceitos. Na intervenção, as revistas são cobertas por imagens que não apenas escapam a essas normas e valores estéticos e epistemológicos, como se expressam por si só, tomando a própria visualidade para evocar o conhecimento dos sujeitos sobre elas.

Ao final, o casal observa, sorridente, os resultados da própria intervenção, entrelaçam os dedos de mãos dadas e se aproximam um do outro, evidenciando a cumplicidade construída na militância, o fortalecimento dos laços comunitários e afetivos entre pessoas negras por meio da atuação política orientada pelo amor à negritude e pelas referências culturais e epistêmicas afrocentradas (fig. 29 e 30). A atuação conjunta desses ativistas na encenação enfatiza o combate ao racismo como uma luta da ordem da coletividade, demonstrando que a transformação de espaços de produção de conhecimento e cultura é um movimento realizado não por pessoas ou ações isoladas, mas por meio do fortalecimento mútuo e da organização coletiva.



Figuras 29 e 30

Atualmente, estamos presenciando uma virada histórica não apenas com o avanço nas disputas por visibilidade e protagonismo nos espaços culturais e no afroempreendedorismo, mas também com os resultados das ações afirmativas para ingresso nas instituições de ensino superior, uma das principais vias para a mobilidade social. Como consequência da ampliação do acesso da população negra às universidades, foram modificadas as oportunidades de formação acadêmica como pesquisadores, de qualificação profissional e inserção no mercado de trabalho intelectual.

Segundo a repórter Débora Brito³, entre 2000 e 2017, a população negra brasileira teve quadruplicadas suas chances de conquistar um diploma de graduação – reforçando a política de cotas como uma “grande revolução silenciosa”, como caracteriza o frei David Santos, ativista negro e diretor da Educafro. Na mesma matéria, a estudante negra Natália Machado, pesquisadora na área de direito à saúde, bioética e acessibilidade, como mestranda na Universidade de Brasília (UnB), destaca que os estudantes indígenas e negros trouxeram “um refresco de inovação metodológica, teórica, epistemológica sem precedentes”, ampliando as formas de produção de conhecimento.

Desse modo, o aumento da presença negra por meio das ações afirmativas afetou significativamente o saber científico, não apenas no aprimoramento dos estudos diretamente ligados a temáticas raciais, mas também nos modos como as sensibilidades e letramentos dos movimentos sociais impactam positivamente as universidades – tensionando e enriquecendo a produção de conhecimento acadêmico e promovendo novas medidas de inclusão e justiça social nesses espaços. Nesse sentido, a intervenção sobre as imagens realizada no videoclipe dialoga, mais amplamente, com o aumento da ocupação negra nos espaços de produção de conhecimento e nos postos de trabalho intelectualizado a partir do acesso à formação universitária, bem como com os impactos dessa presença nas formas de construção dos regimes de visibilidade, representações e epistemes.

3 “Cotas foram revolução silenciosa no Brasil, afirma especialista”. Agência Brasil, EBC. Matéria publicada em 27 mai. 2018. Disponível em: bit.ly/2rijbtb. Acesso em: 28 nov. 2018.

Considerações finais

A análise dessa unidade do videoclipe *Mandume* evidenciou uma narrativa sobre a história da construção das imagens e do conhecimento sobre as pessoas negras, sobre as relações raciais, bem como sobre a atuação dos ativistas dos movimentos negros como protagonistas da reconstrução desses regimes do visível e dessas epistememes. Essa história revela, então, a resistência não apenas dos sujeitos negros individualmente, mas seu papel como uma coletividade na garantia da sobrevivência e resistência da riqueza epistemológica negra. É uma narrativa que enfatiza a importância do poder de auto-definição, de podermos realizar essa enunciação por meio de nossos próprios testemunhos e formas de conhecimento, mesmo quando – mais do que isto, principalmente quando – estes escapam às normas tradicionais do conhecimento hegemônico eurocêntrico.

Nessa discussão, a análise dos aspectos formais do videoclipe, articulada às dimensões culturais, possibilitou a abertura necessária para evidenciar os modos de ver e ser visto, bem como de ocultar e invisibilizar, como processos sociais. Os elementos estilísticos do videoclipe trazem a visualidade de movimentos sociais que interrogam e desafiam, que usam o olhar, o tom de voz e a expressão corporal como instrumentos de interpelação. Desse modo, as funções articuladas pelo arranjo de imagem e som fizeram emergir questões mais amplas sobre como as pessoas negras são vistas e mostradas, como buscam ser vistas em seus posicionamentos de militância.

Desse modo, mais do que apenas tratar dos regimes de visibilidade e das normas racializadas de produção de imagens, essa unidade narrativa revela aspectos sobre as estruturas de construção, apagamento e hierarquização de epistememes em nossa socieda-

de. Os conflitos elaborados na interação entre os aspectos formais musicais, discursivos e visuais do solo de Amiri no videoclipe convidam os espectadores à reflexão sobre como as fontes históricas não-tradicionais, a oralidade e a visualidade oferecem brechas epistemológicas que escapam à ordem da discursividade, evidenciando formas de sensibilidade que resistem a essa racionalidade iluminista que organiza para dominar, que pretensamente iguala para melhor excluir.

Nesse sentido, essa unidade narrativa constrói um rico esquema de autorreferencialidade, reiterando, por meio de seus próprios aspectos formais, a importância da produção de conhecimento que se encontra fora do circuito intelectual hegemônico, acadêmico, dos livros de história e da razão eurocêntrica. Construiu-se um percurso narrativo que, além de tomar posse da palavra e das imagens, do direito de se autodefinir e produzir saberes, evidenciou esses processos de conflito e exclusão por meio de sua própria materialidade, demonstrando a oralidade e visualidade articuladas no *rap* como fontes de conhecimento histórico sobre as relações raciais e sobre as estratégias de intervenção, transformação e resistência negra. Nesse processo, esse trecho do videoclipe legitimou e fortaleceu as matrizes de pensamento decoloniais, evidenciando seu potencial para revelar as condições históricas que instituem as interações sociais racializadas, as categorias de poder e as hierarquias entre epistemes.

Referências

- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.
- BUTLER, J. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

EMICIDA ft. Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin. **Mandume**. Direção: Gabi Jacob. 2016. Disponível em: youtu.be/mC_vrzqYfQc. Acesso em: 29 nov. 2018.

GOMES, S. M.; PONTAROLO, F. O hip hop como fonte documental para a construção do conhecimento da História e Cultura afro-brasileiras. In: SIEPE – Semana de Integração Ensino, Pesquisa e Extensão, outubro de 2009. **Anais...** Disponível em: bit.ly/2PzwXWQ. Acesso em: 17 nov. 2018.

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

MITCHELL, W. J. T. Metaimágenes. In: MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen**: Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

MITCHELL, W. J. T. **¿Qué quieren las imágenes?** Una crítica de la cultura visual. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2017.

MITCHELL, W. J. T. No existen medios audiovisuales. In: BREA, J. L. (Ed.). **Estudios Visuales**: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

PRADO, A. P. L. O documento em movimento: o uso do videoclipe nas aulas de história. **RELVA: Revista de Educação do Vale do Arinos**, v. 4, n. 2, p. 78-88, jan./jun. 2017.

ROCHA, S. M. Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. **Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 135, p. 297-316, ago./ nov. 2017.

ROCHA, S. M. Os *visual studies* e uma proposta de análise para as (tele)visualidades. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 43, n. 46, p. 179-200, dez. 2016.

Data da submissão: 02/02/2019

Data de aceite: 08/05/2019

