
O trabalho das imagens no videoclipe “Fazer Dinheiro”¹

Alice SAGATERIO²

Nilson ALVARENGA³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Neste artigo, fruto de um contato inicial com as reflexões de Ranciere em relação a operação das imagens, e as ideias de consenso e dissenso, refletiremos sobre o trabalho das imagens a partir do videoclipe “Fazer Dinheiro”, da DJ e cantora Afreekassia (Santos, SP), artista contemporânea do movimento rapper/hip hop brasileiro feminino. De maneira introdutória, pretendemos explorar de que forma essa prática artística opera na partilha do sensível, discussão mobilizada pelo filósofo Ranciere. A partir da análise do discurso, da prática artística e da prática de circulação, discutiremos sobre seu potencial dissensual, a contrapondo com outros trabalhos, identificados como “consensuais”.

PALAVRAS-CHAVE: dissenso; sensível; ostentação; contraste.

1 Aspectos Introdutórios

Cássia Sabino, mais conhecida como Afreekassia, é uma cantora e DJ natural de Santos (SP). Iniciou sua carreira em 2016 na baixada santista, com a motivação de se encontrar através da arte. Referências como rap, afro beat, R & B e do funk constroem o que a artista denomina de “Punanny Sound System”, pesquisa afro diaspórica que guia suas práticas artísticas. Suas canções tem como centralidade as vivências de uma mulher negra brasileira, perpassando principalmente por questões de empoderamento e autoestima. Além da prática artística, Afreekassia se destaca por ser um agente mobilizante e construir espaços para que mais artistas negras tenham visibilidade, como as iniciativas o “Portão Umoja” (2021) e o “Afreesessions” (2023). De maneira mais ampla, a artista se aproxima de práticas do movimento de rapper/trapper/hip hop feminino crescente nos últimos no Brasil, que ainda são produzidas com baixo recurso financeiro e têm circulação reduzida em comparação a trabalhos de artistas homens do mesmo gênero musical. Especialmente o videoclipe “Fazer Dinheiro” (2020), com 50 mil

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior – IJ04 — Comunicação Audiovisual do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Univali, realizado de 3 a 6 de setembro de 2024.

² Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFJF e bolsista do PET FACOM, email: alice.sagaterio@estudante.ufjf.br

³ Orientador do trabalho. Professor da Faculdade de Comunicação da UFJF (FACOM), tutor do PET-FACOM, email: nilson.alvarenga@ufjf.br

visualizações, nos chama atenção para essa análise a partir da sua prática estética e discursiva contrastante. Neste trabalho, de maneira introdutória, nos dedicaremos a analisar como esse produto audiovisual está inserido na partilha do sensível, proposta pelo filósofo Ranciere.

2 A partilha do sensível e o trabalho das imagens

Para Ranciere, experimentamos o mundo a partir da partilha do sensível, o que ele define como “sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009). As práticas artísticas seriam as “maneiras de fazer” que implicam na distribuição dessa partilha. Ranciere enxerga a imagem como um importante sujeito, com potencial de alteração nesta partilha. De maneira geral, o filósofo elenca que a arte pode ser compreendida a partir de três regimes: o ético, o representativo (poético), sobre os quais ele discorda, e o estético. Nos dedicaremos a explicitá-los nos próximos parágrafos e apontar os pontos de discordância de Ranciere.

O regime ético, atrelado a tradição platônica, está preocupado em entender o “modo de fazer” como certo ou errado, falso ou verdadeiro, a partir de um julgamento ético. Para Platão, não existia a arte, e sim artes, “modos de se fazer”. A questão envolta da imagem estaria sempre voltada para a ética da sociedade, de forma que a arte não é concebida de maneira individual. “Neste regime, a arte não é identificada enquanto tal, mas se encontra integrada na questão das imagens (Ranciere, 2009).” Na ideia da caverna de Platão, se divide a existência em mundo inteligível e mundo sensível, sob o pretexto que o último seria enganoso, e que deveríamos abrir mão do sensível para chegarmos ao mundo verdadeiro. Ora, se nós estamos afirmando que as imagens têm um papel importantíssimo nas relações e no mundo, não podemos concordar que são enganosas. Para Ranciere, as imagens não são uma ilusão, e sim a maneira que os indivíduos participam da realidade, de um mundo comum, da partilha sensível.

No regime representativo, relacionado à tradição aristotélica, a concepção de arte é atrelada ao ser ou não ser arte a partir dos modos de fazer. No sistema poético ou representacional, a imitação não é um problema em si, como no estético. O princípio mimético isola, no domínio geral das artes (maneiras de se fazer) certas artes particulares

que executam coisas específicas (Ranciere, 2009) Aqui há o estabelecimento de um sistema de regras, para se atribuir juízo de valor, ser bom ou ruim, adequado ou inadequado as artes. Deixamos para trás a concepção de que a imagem não é uma cópia da realidade, de forma pejorativa, e sim, uma representação. O sistema representativo “cria” um outro mundo que representa a realidade, de maneira a se atribuir valor. O regime representacional apresenta: “formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, no limite dessa arte, como boas ou ruins.” (Ranciere, 2009). Não se limita a um procedimento artístico, e sim uma forma de visibilidade da arte.

O regime estético, sobre o qual Ranciere vai se aprofundar, contrapõe-se a esses dois regimes. Nele, se identifica a arte não de acordo com normas e procedimentos a como se faz, mas sim a partir de um modo sensível de visibilidade. “O regime estético das artes identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica [...]” (Ranciere, 2009, pág 34). Ele assegura esse lugar de prestígio da arte, de modo que o olhar se volta para o diálogo com o espectador, não os modos de fazer, diferente do regime representacional. O olhar não está voltado para como ela é produzida e nem para sua função imediata na sociedade, e sim ela por si só, na sua suspensão. No regime estético, a identificação da arte, não faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte (Ranciere, 2009).

Essa concepção da arte distancia a reflexão de Ranciere das demais “teorias” que estudam a imagem. Numa visão platônica, a imagem seria uma representação do mundo inteligível. A estudiosos como os da área da semiologia, a imagem estaria condicionada a representar algo também, estar no lugar de algo. Ranciere, com o regime estético, vai além: as imagens da arte não são reflexo das coisas, elas são as próprias coisas, não ficam nesse lugar secundário. As imagens têm potencial para organizar e reorganizar a partilha sensível por meio das próprias operações.

Para Ranciere as imagens não operam de maneira passiva, sem nenhum resultado. Muito menos, os espectadores não são passivos: eles conseguem compreender a mensagem, são capazes de fazer ligações por si só. As imagens não estão sob controle da ciência ou do artista a quem a fez. Para ele, são uma cooperação de uma relação. Não

reproduções, mas deslocamentos. As imagens em operação, em seu trabalho, são práticas de ligação e deslocamentos.

Pensar a imagem como uma cena, como descrito por Calderón (2021) em “O trabalho das Imagens”, uma obra de conversação com o Ranciere, nos ajuda a ter essa compreensão mais ampla da imagem: a forma como é visível e o modo de visibilidade contam; pensar na disposição dos corpos e a articulação entre o dizível, visível e sensível. Se as imagens são operações em si, o objetivo é compreender essa operação como um todo, começando a compreender de que forma seu lugar (ou sua ausência) opera nesse sensível.

Produzir uma imagem cinematográfica é também criar uma expectativa, trazer algo diferente, estabelecer uma relação entre o visível e o tempo, o visível e a palavra, o visível e sua visibilidade (a arte em si, o meio de circulação e os desdobramentos). [...] As imagens da arte não são o reflexo das coisas, mas operações sobre o visível destinadas a produzir modos de visibilidade inéditos. O artista ou a ciência não tem controle sobre essas operações e seus efeitos, mesmo que queiram. (Calderón, 2021, p. 9)

Tendo essa concepção das imagens, é preciso cautela — não estamos falando que as imagens têm superpoderes. “De um lado, há quem afirme que o fluxo contínuo de imagens desencadeará por destruir toda lucidez crítica. Por outro lado, há os que acham que as imagens triunfarão sobre a racionalidade discursiva.” (Calderón, 2021). As reflexões de Ranciere não estão em nenhum desses lados, a discussão para o filósofo não é esta. A crítica não implica em “bater” em uma dessas concepções, e sim, criar outros dispositivos para além delas.

A partilha do sensível é um acordo comum, estruturado pelo perceptível, dizível e do pensável, um consenso, mas não ocupado por todos (Calderón, 2021). Para Ranciere, há um pequeno número de pessoas que vemos e ouvimos e uma grande massa que não vemos e nem ouvimos (Ranciere, 2009). Sendo assim, muita gente fica “invisível” na partilha do sensível.

O real é uma estruturação do perceptível, do dizível e do pensável, que chamei de partilha do sensível: de modo que as palavras que atribuímos às coisas e eventos, as histórias as quais a inserimos, as imagens pelas quais nós expomos, as narrativas sobre as quais produzimos já são forma de participar de uma ordem do mundo. (Ranciere, 2009, p. 17)

Ranciere destaca a “capacidade de aparecer” nessa partilha do sensível como uma noção de existência presumida. Entretanto, os sem-parte na partilha não têm nem acesso a uma cena/operação, devem reabilitar a capacidade de aparecer para estar lá. O que o filósofo defende, a partir do regime estético, é que não é preciso necessariamente criar outro espaço para que os sem parte participem da partilha, um outro mundo representativo. É possível reivindicar esse local nesta partilha existente, por meio de novas conexões, proporcionadas pelo acesso à arte, filosofia, leitura e escrita. As imagens não tem função de nos retirar do mundo sensível, e sim, produzir dissensos dentro dele, gerando conexões novas o tempo todo no mundo, como um dispositivo.

Essa capacidade de aparecer em uma partilha em que “não existe” é chamada de dissenso. Em “O dissenso” (1996), o autor chama atenção para a atenção na definição do termo: não é uma simples oposição ao consenso, e sim um desvio, uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade. É por isso que a simples discordância não configura um dissenso, afinal, para discordar, você precisa fazer parte da discussão. O dissenso seria produzido a partir do conflito da configuração desse sensível: onde dois sensíveis se encontram, por meio da criação de uma cena, onde um desses sensíveis reivindica existir. No trecho abaixo, por meio da exemplificação das lutas do movimento operário francês do século XIX, que reivindicava que suas pautas tidas como da sua “esfera privada” fossem discutidas em esfera pública, Ranciere desenha o modus operandi de um dissenso.

Ora, o próprio do dissenso político, como vimos, é que sempre pelo menos um dos elementos da cena não está constituído: seu lugar, seu objeto, os sujeitos aptos a falar dele etc. Consequentemente, o interlocutor dissensual fala em dois mundos ao mesmo tempo e a relação argumentativa entre esses dois mundos não é dada senão pela invenção conflitual. (Ranciere, 1996)

Sempre haverá uma partilha, ela é sempre uma divisão do comum. Não precisa se retirar do que já existe para ter acesso ao saber, ou criar um novo espaço, como no regime representacional. No regime estético, as conexões acontecem no que temos agora. Uma das formas de fazer isso em um mundo já estabelecido, é desarticular as funções imediatas das coisas. É olhar a cadeira não só como um lugar de descanso, ou uma xícara não só como um suporte para beber água, a arte não só como um lugar de denúncia de algo, uma faculdade não só como um local para adquirir conhecimento.

A política das imagens não diz respeito a imagens políticas que atuem como “denúncia”, e sim a capacidade que certas imagens possuem de produzir dissensos, de criar desentendimentos que perturbem o sensível, desviando das funções pré-estabelecidas. A arte tem função de estruturar o consenso, mas também pode produzir dissensos. Por exemplo, as imagens são veiculadas no mundo com função simbólica — de justiça, economia, política, paixão, entre outros exemplos. O dissenso seria produzido a partir do momento que as imagens fossem articuladas na partilha fora dessa função simbólica. Para reestruturar o sensível, é preciso que a imagem esteja para além da representação de algo, estar no sensível sem ter uma função pré-estabelecida, ter o potencial para deslocar-se para um outro lugar.

Em suas reflexões, Ranciere insere o dissenso como uma forma de racionalidade política, assim como o consenso. Chama atenção para o fato de que práticas dissensuais tem como característica sempre estarem à beira de se dissipar, “seja sob a forma de ultra política, a guerra, seja sob a forma infrapolítica, a gestão estatal dos interesses compostos dos grupos sociais” (Ranciere, 1996). Algo pode ser dissensual hoje, e amanhã, não. Em algum momento, aquilo que foi dissensual, será absorvido pela partilha, e cumprirá uma função simbólica no consenso. E lá iremos nós apontar outro dissenso, e ele será englobado novamente pelo consenso. Nunca se cessa. Para o filósofo, o dissenso não deve ser visto como uma forma heróica de combate político e social. Mas, é preciso reconhecer que esse modo de racionalidade opera em lugares que a racionalidade consensual não dá conta de operar.

Em um contato onde o filósofo está discutindo uma concepção midialógica das imagens, ele cita três elementos constituintes, que não podemos deixar de levar em conta.

O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse *entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico* que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra. É esse *entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens.* (Ranciere, 2012, p. 27)

É a partir desta articulação que pretendemos refletir sobre o trabalho das imagens no videoclipe “Fazer Dinheiro”, de Afreekassia.

3 A operação das imagens em “Fazer Dinheiro”

3.1 Discurso

Afreekassia é uma DJ que trabalha com gêneros musicais ligados à negritude. “Fazer Dinheiro”, objeto de análise deste artigo, foi um trabalho do seu primeiro “voô” artístico audiovisual, em 2020. Sua principal frente de trabalho é o som, onde desenvolve sua pesquisa afrodiaspórica denominada “Punanny Sound System”, que tem como referências ritmos como o trap, rap, afrobeat, R & B e funk. A artista se inscreve num contexto musical pouco privilegiado pelas mass medias. Primeiramente, por trabalhar com ritmos que são expressão cultural da juventude preta e periférica (o que se não for higienizado, a grande mídia não vai querer). Segundo, por ser um ambiente totalmente dominado por artistas masculinos, que claro, ainda com muita resistência, tem mais liberdade e aceitação do público para falar de questões relacionadas a assuntos considerados tabus ou particulares, como sexualidade, ostentação e drogas ilícitas. E terceiro, por na sua prática artística, não se dedicar a fazer um rap de “denúncia”, retratando as mazelas do povo, como muitos artistas do gênero costumam fazer, o que seria um assunto de “esfera pública”, de prestígio.

Afreekassia e seu videoclipe “Fazer Dinheiro” se inscrevem juntamente com o trabalho de outros nomes negros femininos emergentes na cena do trapper/hip hop feminino brasileiro, crescente nos últimos anos no país, e que ainda são produzidas com baixo recurso financeiro e têm circulação reduzida em comparação a trabalhos de artistas homens do mesmo gênero musical. As práticas desses artistas mobilizam majoritariamente discursos pertinentes à vida de mulheres negras, a exemplos a autoestima, aquilombamento, sexualidade, relação com dinheiro, poder, drogas, que geralmente não estão presentes nesse mecanismo de visibilidade.

A partir desse vídeo clipe de Cássia, nasce uma questão de reflexão. De maneira discreta, ela chama atenção para a existência de uma partilha a qual ela não faz parte: a mulher negra geralmente não é retratada nesse lugar. Dessa prática artística, há um possível trabalho das imagens segundo as reflexões de Ranciere, visto que as imagens são capazes de mobilizar e incorporar discursos, acionando o telespectador. “Fazer Dinheiro”,

cria uma cena, por meio da ficcionalização, que permite discursos que não fazem parte de partilhas específicas, estejam inseridos lá.

3.1.1 Ostentação, Poder e Autoestima

Como o próprio título já adianta, “Fazer Dinheiro” enuncia na sua letra o tempo todo a uma mulher negra neste local de ostentação e poder — que faz e tem muito dinheiro, “Make money, make money”. Nos versos, também são colocadas questões de poder e auto estima, de uma mulher que faz muito dinheiro, mas de forma despreocupada, leve. Nesta prática artística, a exaltação ao dinheiro não está atrelada a uma conquista de vida, abdições, ou uma história que conte as mazelas de uma vida sofrida, muito presente no mecanismo de visibilidade de prestígio deste gênero, o chamado “rap de mensagem”. Esse tipo de prática pode ser identificado na carreira de artistas consagrados do gênero, a exemplo de Mano Brown e Sabotage. O discurso também está presente no trabalho de artistas mais novos, como no álbum “O menino queria ser Deus” (2021), de Djonga. Na partilha sensível, esses trabalhos estariam inscritos em contraste com o de Afreekassia, mais próximos da ideia de uma prática do consenso.

Em “Fazer Dinheiro”, o discurso passa longe de questões como dramas amorosos ou rivalidade feminina, assuntos comumente trabalhados por artistas femininas. De forma não panfletária, ela reivindica o seu lugar em outro espaço: um lugar de poder, ostentação e prestígio. A forma como a prática artística é construída é discreta ao anunciar uma partilha que existe, mas que ela, como mulher negra, não faz parte. Na partilha da indústria musical, mulheres negras geralmente não estão nesse lugar de protagonismo. Na verdade, no mecanismo de visibilidade de poder e ostentação do rap/trap especificamente, geralmente as mulheres estão na posição de objeto, não de sujeito. O videoclipe “Santa Amaro” (2022), de MC Maneirinho e Filipe Ret, por exemplo, é construído a partir de mecanismos que nós poderíamos identificar, nos termos de Ranciere, como uma prática do consenso. O videoclipe mobiliza discursos de dois homens sobre ostentação, a partir de carros, drogas, números nas redes sociais, dinheiro e objetificação feminina.

Em ‘Fazer Dinheiro’ Cássia ficcionaliza, por meio de uma representação, ser participante desta partilha de visibilidade da ostentação no rap/trap. Além disso, ela entra nesse debate não somente com um discurso de “eu tenho dinheiro por ter”. A ostentação

não está presente somente como função de enunciar a riqueza material, mas também de se auto afirmar como pertencente a esse espaço, assim como suas iguais. Podemos refletir sobre isso a partir dos versos da música, onde ela alterna os termos referências a poder e dinheiro com termos que simbolizam o que é valoroso para ela, como o dancehall (uma dança jamaicana), melanina, autoestima, entre outros termos.

3.1.2 Senso de comunidade

Nesse discurso, uma reivindicação possível de vislumbrar no vídeo clipe é a valorização do próprio movimento onde ele está inserido, o trap/rap negro feminino, nesse mecanismo de visibilidade de prestígio do rap. A ostentação de Afrekassia é esse orgulho da negritude, a valorização de uma identidade, da sua comunidade, de mulheres que fazem o mesmo percurso que ela. Ela está reivindicando uma pauta coletiva. Ostentação para ela, é que, coletivamente cheguemos a este lugar de prestígio, de riqueza material e imaterial. Nos versos, entre os termos que se referem a riqueza, ela faz referência ao “Punanny Sound System”, nome que deu a sua pesquisa musical afrodiáspórica, que mistura vários ritmos de expressão cultural negra. No “AfreeSessions”, que nos aprofundaremos quando falarmos da distribuição desta prática artística, ela apresenta essa pesquisa num ambiente com outras artistas do mesmo movimento.

Punald Soy System é esse espaço de criação, de arte, de troca e amizade. Na música, ela diz: “Eles podem ter dinheiro mas eu tenho muito mais, o que eu faço, ninguém faz”. Em um primeiro momento, pode dar a entender que ela está vangloriando uma conquista material, mas fazendo a análise junto a outros elementos, entendemos que ela está falando dessa comunidade artística que ela está inserida. Aqui, fica claro como ela valoriza esse ecossistema, e não só o dinheiro. Ela valoriza a comunidade, sente orgulho de onde está inserida e da identidade que carrega: ostentação para ela é fazer parte disso. Afreekassia retrata essa comunidade dela não é algo ordinário, ela coloca em outro lugar. A imagem aqui se desloca e entra em outro modo de visibilidade, reivindicando que o que seria lido como cotidiano, seja visto como extraordinário.

3.2 Prática artística

A imagem está em sincronia com o áudio, de forma a anunciar a cantora como personagem principal da cena. O recurso de zoom in zoom out utilizado com muita frequência também ajuda a situar sua relação com o ambiente.

No videoclipe é perceptível uma busca pela estética documental, caseira. É possível identificar essa estética por meio de vários elementos. A escolha por construir o vídeo no formato 4:3 ao em vez do 16:9, formato utilizado nas redes sociais, cria um contraste entre o esperado para a plataforma e o conteúdo: não se encaixam. A cor e o contraste das imagens do videoclipe nos remetem ao resultado de uma câmera que com certeza não é equipada com a última tecnologia.

Enriquecendo essa estética documental, é possível identificar a escolha por falta de fluidez das imagens ao longo do clipe, como nos momentos bruscos de zoom in e zoom out, ou logo no início do clipe, que a câmera faz um movimento “arranhado” buscando enquadrar a cena, e demora para achar o foco. No final do videoclipe, quando a música acaba, também é possível ver um movimento de interlocução entre a produção e a personagem principal do clipe. Desta forma, nesse momento de ficcionalização, mostra-se ali uma aproximação e uma relação de carinho entre a artista e a produção do clipe, que não é de praxe nessa indústria.

Outro aspecto muito interessante do videoclipe é o contraste entre a prática e o discurso. A letra da música, como o próprio título enuncia, fala o tempo todo de riqueza e maneiras de fazer riqueza. Enquanto isso, as imagens retratam um local humilde. Não há a presença de carros, mulheres, troféus, como acontece nos mecanismos de visibilidade de ostentação do rap — a exemplo do videoclipe “Mitsubish” (2019), do trapper Orochi.

Imagem 1 - Fazer Dinheiro



Reprodução: Youtube

3.3 Distribuição artística

Quanto aos modos de circulação, o videoclipe foi lançado na plataforma Youtube, em 2020. É o primeiro trabalho audiovisual da artista, e tem uma circulação contida, com cerca de 50 mil visualizações. Na plataforma, há o link de direcionamento para o Instagram, Twitter e Soundcloud de Afreekassia, onde o trabalho também é veiculado. Essa última plataforma chama atenção pelos seus mecanismos de distribuição. O Soundcloud é uma plataforma “underground” de distribuição de músicas muito utilizada por artistas independentes e iniciantes, visto seu baixo custo em comparação aos serviços do mainstream, onde geralmente os produtos desse gênero que tem mais alcance são publicados. Nele, temos um espaço interessante de diálogo entre criadores de conteúdo e fãs, quase como uma rede social. No Soundcloud da artista também é possível ouvir seus Sets, criados a partir da sua pesquisa em música negra “Punanny Sound System”, a qual ela menciona no vídeo clipe. Desta forma, em dissenso a possibilidades que uma plataforma de mainstream possibilita, no soundcloud é possível consumir esse conteúdo imergindo nesse espaço ficcionalizado por Afreekassia. Posteriormente, a música

também foi lançada em plataformas mainstream como Deezer, Spotify e Apple Music, muitas vezes atrelada a outras artistas do mesmo movimento.

Quase que um espelho do espaço virtual do “SoundCloud”, apresento uma última forma de distribuição, o Afreesessions. O encontro é promovido periodicamente por Cássia desde fevereiro de 2023, e tem o objetivo de claro, promover o seu trabalho, mas mais que isso. No encontro, além de apresentar essa música e outras, ela apresenta seu set, construído com a sua pesquisa a partir de ritmos como de R & B, Chill Baile, Afrobeats Amapiano e Afro House, o Punanny Sound System. No espaço, ela também promove um encontro de muita troca entre artistas do mesmo movimento, criando espacialmente uma comunidade.

4 Considerações Finais

As reflexões geradas a partir do videoclipe “Fazer Dinheiro”, de Afreekassia, permitem-nos mobilizar questões levantadas pelo filósofo Ranciere em relação à partilha do sensível e a operação das imagens. A partir da análise do discurso, da prática e da distribuição artística, podemos identificar este trabalho como sendo potencialmente dissensual, visto que, por meio da ficcionalização, a artista consegue “denunciar” a existência de uma partilha, a qual ela não faz parte. Para Ranciere, uma imagem que permita a identificação da existência de várias partilhas, inclusive aquelas das quais o sujeito não participa do debate, já é uma imagem dissensual.

A representação criada em “Fazer Dinheiro” opera criando novos sentidos, reivindicando visibilidade em partilhas específicas. Para este trabalho, concentramos nossas reflexões a partir da reivindicação de visibilidade no mecanismo da ostentação no rap/trap. Entretanto, destacamos que esse é um material sobre o qual podemos pensar em outras partilhas, principalmente a partir das camadas de interseccionalidade.

No que se refere às operações das imagens, destacamos a prática artística como um potente espaço para pensar o dissenso por meio do contraste. No videoclipe, há um descompasso entre a maior parte da letra em relação a imagem. Enquanto Afreekassia fala de dinheiro e poder, as imagens comunicam um local ordinário, simples e cotidiano; sem miséria, mas longe do luxo que verbaliza. A construção do videoclipe por esses contrastes contribui para que essa prática artística tenha um sentido ainda mais

polissêmico. O videoclipe, que não mostra elementos que geralmente são associados à ostentação, somado à letra da música, principalmente o verso “eles podem ter dinheiro, mas eu tenho muito mais, o que eu faço, ninguém faz,” cantado no final da música, permitem-nos ampliar os sentidos dessa prática. As imagens e o verso denunciam que o sentido de “ostentação” no videoclipe é muito mais amplo do que só o dinheiro.

Este trabalho é fruto de um contato introdutório com as discussões travadas por Ranciere em relação a operação das imagens, e as ideias de consenso e dissenso. Nos próximos meses, pretendemos aprofundar a pesquisa e reflexão a respeito destas inquietações trazidas pelo autor. Em um segundo momento, pretendemos pensar o confronto da cena documental com a cena dissensual neste videoclipe, discussão mobilizada no texto “A ‘mise-en-scène ’ do documentário” (Ramos, 2012).

REFERÊNCIAS


Afreekassia. "**Afreekassia.**" SoundCloud. Acesso em 10 de junho de 2024. URL: <https://soundcloud.com/afreekassia>.

Afreekassia. "**Fazer dinheiro.**" Youtube. Acesso em 05 de junho de 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RyUOGSSn8ZI>.

Calderón, Andrea Soto. 2021. **O Trabalho das Imagens: Conversações com Andrea Soto Calderón.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2011.

Kassia Afrika. "**afreekassia.**" Instagram. Acesso em 10 de junho de 2024. URL: <https://www.instagram.com/afreekassia/>.

MC MANEIRINHO. "**Santo Amaro ft Felipe Ret** (prod. Nagali, Viper, Dallass)". Youtube. Acesso em 13 de junho de 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6umXOKpEBE0>.

Orochi. "**Orochi ‘MITSUBISHI’**  (prod. Kizzy)". Youtube. Acesso em 13 de junho de 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UvYYABiJV2E>.

RAMOS, Fernão Pessoa. "**A ‘mise-en-scène ’ do documentário**". Endereço Eletrônico. Revista Cine Documental, 2011. Disponível em: <https://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** São Paulo: Contraponto Editora, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O Dissenso**. In NOVAES, Adauto. *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O Trabalho das imagens**: Conversações com Andrea Soto Calderón. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.