

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA

Mariana Sales de Abreu

“Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes”: teoria e música em Beyoncé e Emicida

Belo Horizonte

2022

MARIANA SALES DE ABREU

**“Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes”: teoria e música em
Beyoncé e Emicida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência Política.

Área de concentração: Ciência Política

Linha de pesquisa: Teorias da Justiça, Feminismo e Pensamento Político Brasileiro

Orientadores: Prof. Dr. Ricardo Fabrino Mendonça e Prof. Dr. Cristiano Rodrigues

Belo Horizonte

2022

320	Abreu, Mariana Sales de.
A162p	"Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes" [manuscrito] : teoria e música em Beyoncé e Emicida / Mariana Sales de Abreu. - 2022.
2022	162 f. Orientador: Ricardo Fabrino Mendonça. Coorientador: Cristiano Rodrigues.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia
	1. Ciência política – Teses. 2. Música - Teses. 3. Raças - Teses. 4. Interseccionalidade (Sociologia) – Teses. 5. Beyoncé, 1981- 6. Emicida, 1985-I. Mendonça, Ricardo Fabrino. II. Rodrigues, Cristiano. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA

ATA 04ª DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA ALUNA MARIANA SALES DE ABREU

Realizou-se, no dia 09 de maio de 2022, às 14:00 horas, por videoconferência, a defesa da dissertação, intitulada ““Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes””: teoria e música em Beyoncé e Emicida”, elaborada e apresentada por MARIANA SALES DE ABREU, número de registro 2020678998, graduada no curso de CIÊNCIAS SOCIAIS. A defesa é requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em CIÊNCIA POLÍTICA, e foi submetida e analisada pela seguinte Comissão Examinadora: Prof. Ricardo Fabrino Mendonça - Orientador (DCP/UFMG), Prof. Cristiano dos Santos Rodrigues - Co-orientador (DCP/UFMG), Profa. Viviane Gonçalves Freitas (DCP/UFMG), Profa. Daniela Fernanda Gomes da Silva (San Diego State University). A Comissão considerou a dissertação APROVADA. Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Fabrino Mendonça, Professor do Magistério Superior**, em 09/05/2022, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Viviane Gonçalves Freitas, Professora Magistério Superior-Substituta**, em 12/05/2022, às 10:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano dos Santos Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 25/05/2022, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Fernanda Gomes da Silva, Usuária Externa**, em 01/06/2022, às 19:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1442826** e o código CRC **5281B778**.

AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação só foi possível porque veio acompanhada de uma rede de suporte, apoio e afeto. Grande parte dessa rede é formada por pessoas que conheço pessoalmente e a quem sou muito grata, e parte dela também se constitui de comunidades nas quais pude me apoiar e buscar diálogo e conhecimentos. Agradeço a todos que participaram do processo vitalício de formação da minha voz acadêmica e pessoal.

Aos meus orientadores, Ricardo Fabrino e Cristiano Rodrigues, por terem acompanhado a minha trajetória na universidade desde a graduação e por terem apoiado as minhas ideias às vezes pouco convencionais. Não sei se um dia conseguirei expressar toda a minha gratidão pela receptividade e atenção que recebi. Também agradeço pela contribuição imensurável na elaboração deste trabalho, que foi fundamental na organização das ideias, conceitos e articulações importantes para o que eu desejava expressar no meu texto. Obrigada por serem presenças tão inspiradoras que espero manter por perto sempre.

Agradeço também ao Margem – Grupo de Pesquisa em Democracia e Justiça por essa parceria que já dura seis anos. Nesse grupo tive a oportunidade de conhecer debates fundamentais para a minha formação e de dialogar com pesquisadores comprometidos com o rigor acadêmico e com a busca por justiça. Além disso, nele fiz amizades que me acompanharam nas dúvidas, incertezas e alegrias da dissertação. Apesar de termos nos encontrado menos nesse período pandêmico, as memórias da nossa salinha, do café nosso de cada dia e das nossas conversas foi um refúgio durante o mestrado. Um agradecimento especial para Viviane Gonçalves, Filipe Motta, Lucas Veloso, Luana Dorneles, Paula Dornelas e Renato Caetano pelos ensinamentos e conversas do dia a dia, e para os professores Rayza Sarmiento, Ângela Marques e Camilo Aggio pela atenção e interesse que me acompanharam ao longo dos anos.

Às colegas do NEPEM que proporcionaram um espaço de orientação coletiva e formação pelo qual sou eternamente grata. Agradeço à professora Marlise Matos pela receptividade e pelo aprendizado que tive a oportunidade de ter nesses anos. Muito obrigada também para Pedro Barbabela, Talita Fernandes, Bárbara Lopes, Ananda Winter e Ana Luísa Machado por todo o carinho e pelos encontros que criavam momentos de afeto em tempos de isolamento.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFMG pela formação pública, gratuita e rigorosa que tive. Foi um prazer participar dos debates e contribuir e acompanhar o processo de solidificação das discussões sobre raça e gênero no departamento. Agradeço também à CAPES pelo apoio com a bolsa de mestrado e pela possibilidade de acessar

o NVivo, parte importante da pesquisa. Também gostaria de celebrar a universidade pública e as políticas de cotas que me permitiram chegar aqui, desejo que cada vez mais o acesso a elas seja possível.

Obrigada à todas as comunidades musicais que encontrei em cursos, fóruns, debates e redes sociais. O conhecimento criado nesses espaços pavimentou o caminho deste trabalho.

À minha mãe, Giovana, que sempre me apoiou e incentivou em toda a minha trajetória acadêmica e profissional. Obrigada por ouvir sempre as reclamações, dúvidas, divagações, momentos de *insight* e de felicidade que vieram durante o mestrado. Cada conquista minha sempre será também sua, você é uma grande inspiração e espero que um dia eu possa fazer por você tudo o que você faz por mim. Aos meus irmãos, Pedro, João e Matheus, por serem companhia para todos os dias e fazerem parte de um ambiente de acolhimento tão importante em que podemos compartilhar opiniões e gostos. Aos meus avós, Edina e José, por serem referências, pelo amor e por sempre me lembrarem do porquê das minhas pesquisas. Também agradeço aos meus tios, Luciomar e Fernanda, e ao meu padrinho, Fabrício, pelo suporte e pelo carinho. Amo todos vocês ao infinito e além.

Agradeço, também, aos Divergentes. Não existem palavras para a importância do acolhimento que vocês proporcionaram desde o primeiro dia do mestrado e que foi fundamental para que eu me sentisse acompanhada em um período em que é muito fácil se deixar levar pelo isolamento. Espero que vocês sempre estejam por perto e que tudo que vocês representam se firme e cresça. Um obrigada especial para Carla Rosário, Ana Luísa, Jéser e Gabriel Ornelas, por quem terei carinho sempre.

Aos meus amigos que foram fonte inesgotável de afeto, sorrisos, trocas e apoio. Roberth por ser uma pessoa perfeita, por compartilhar a vida de mestrando comigo e por me ensinar e inspirar tanto sempre. Letícia Reis por ser uma grande referência como pessoa, como ativista e como acadêmica, por acompanhar os momentos difíceis (e a áudios longos) e os bons momentos dessa trajetória. Ícaro, por ser sempre uma luz e um abraço na minha vida.

À Lillie Lima, a minha de fé, por ser uma constante desde que nos conhecemos e que vai estar comigo a vida toda. Nós nos encontramos em Belo Horizonte, 2020, mas o carinho que eu tenho por você existe fora do tempo e do espaço, sempre esteve no mundo e sempre vai estar. Obrigada por ser a maior apoiadora, a maior companhia, a melhor amiga, uma inspiração, por me ouvir, compartilhar sonhos e ideias e ser meu porto seguro. Em cada momento em que eu

precisei me encontrar nesse processo, eu pude me voltar para você. Não cabe em palavras o quanto eu sou feliz por ter você na minha vida. E obrigada por ser uma das pessoas que entende o quanto a música é importante para mim e por compartilhar esse sentimento.

Por fim, quero tomar a liberdade de citar Snoop Dogg em seu discurso de recebimento da estrela na Calçada da Fama em 2018: “Eu quero agradecer a mim mesmo por acreditar em mim, agradecer a mim por fazer todo esse trabalho árduo. (...) Eu quero agradecer a mim mesmo por nunca desistir.”.

I treat this like my thesis
(Final Hour – Lauryn Hill [1998])

RESUMO

Esta dissertação procura investigar os recursos epistêmicos utilizados por artistas negros para produzir um discurso intelectual crítico por meio da música. A partir de um entendimento de que as artes foram usadas historicamente como um dos espaços de formação e resistência para pessoas negras, é possível compreender que a linguagem musical oferece recursos específicos que constroem as mensagens das canções a partir de diálogos internos e externos em comunidades sociais. O texto tem como pano de fundo a interseccionalidade, observando de que maneira diferentes eixos de poder articulados influenciam as obras dos artistas, e a discussão sobre as margens como espaço de criatividade e busca por justiça. Tendo como *corpus* os álbuns *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* [2015] e *AmarElo* [2019], de Emicida, e *Lemonade* [2016] e *The Gift* [2020], de Beyoncé, o trabalho utiliza a Análise de Discurso Crítica para observar elementos como *samples*, combinações de ritmos, colaborações entre artistas, uso do pretuguês e do *black english*, entre outros. Essas ferramentas ajudam a compreender de que maneira diálogos entre grupos e contextos sociais são estabelecidos. Além disso, a dissertação se atenta à elaboração de interpretações, teorizações e críticas por meio da música, conferindo centralidade aos temas da família, dos afetos, da comunidade e da resistência.

Palavras-chave: música negra; interseccionalidade; Análise Crítica de Discurso; Emicida; Beyoncé.

ABSTRACT

This thesis investigates the epistemic resources employed by black artists to produce critical intellectual discourses through music. Considering that the arts have been used by Black people historically as a site of education and resistance, it is possible to understand that musical language offers specific affordances to construct its messages using internal and external dialogues in social communities. This text has intersectionality as a background, paying attention to the manners how different articulated power axis influence the artists' work. The debates concerning the margins as a location of creativity and struggle for justice are used as an additional background. The analytical *corpus* is composed by four albums: *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* [2015] and *AmarElo* [2019], by Emicida, and *Lemonade* [2016] and *The Gift* [2020], by Beyoncé. Through them, a Critical Discourse Analysis was conducted taking into consideration elements such as the use of samples, the combination of musical genres, featured participations, the employment of *pretuguês* and Black English, amongst others. These resources help to understand how dialogues between social groups and contexts are established. Furthermore, the thesis observes the elaboration of interpretations, theorizations and criticisms through music, centralizing the themes of family, affects, community and resistance.

Key-words: Black Music; intersectionality, Critical Discourse Analysis; Emicida; Beyoncé.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADC – Análise de Discurso Crítica

AAVE – African-American Vernacular English

LGBTQ+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, *Queer* e demais identidades de gênero e sexuais não hegemônicas

PM – Policial Militar

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Consulta 1 (Todos os álbuns de Emicia)	45
Figura 2 Consulta 2 - (AmarElo e Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa)	45
Figura 3 - Consulta 3 (Discografia completa de Beyoncé)	46
Figura 4 - Consulta 4 (Lemonade e The Gift)	46
Figura 5 - Consulta 5 (Traduções de Lemonade e The Gift).....	46
Figura 6 - Consulta 6 (AmarElo; Sobre Crianças Quadris, Pesadelos e Lições de Casa; Lemonade; The Gift)	47

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Livro de códigos.....	47
Tabela 2 - Matriz de codificação dos álbuns AmarElo e Sobre Crianças, Quadris, pesadelos e Lições de Casa.....	48
Tabela 3 - Matriz de codificação dos álbuns Lemonade e The Gift.....	48
Tabela 4 - Matriz de codificação para os códigos "Pretuguês" e "Black English" para os álbuns AmarElo e Sobre Crianças. Quadris, Pesadelos e Lições de Casa.....	56
Tabela 5- Matriz de codificação para o código "Black English" para os álbuns Lemonade e The Gift.....	56

Sumário

<i>Principia</i>	15
Prelúdio.....	15
Abordagens sobre a música e alguns incômodos	16
Pode o subalterno rimar?: escutando música na pesquisa	29
Pensando a partir do Atlântico Negro: a interseccionalidade e a margem como paradigmas de escuta	35
Organização da dissertação	42
1. <i>How to make a Lemonade</i> : apontamentos metodológicos.....	44
1.1. Coleta e organização dos dados	44
1.2. A Análise Crítica de Discurso	49
1.3. O pretuguês e o <i>African American Vernacular English</i> como eixos analíticos.....	50
1.4. Pensando as figuras de linguagem	56
1.5. <i>Sampling</i> , intertextualidade e interdiscursividade	60
1.6. O lugar do poder na análise	62
2. “ <i>Deus te acompanhe pretin</i> ””: o lugar da família e dos afetos	65
2.1. “Lil’ Malcolm, Martin mixed with mama Tina””: debates sobre a família	65
2.1.1. “Remember what mama told me””: abordagens sobre a maternidade e a paternidade.....	65
2.1.2. “When you hurt me you hurt yourself””: família, conflito e contingência	75
2.1.3. “You and me could calm a war down””: família como espaço de acolhimento e aprendizado.....	78
2.2. “ <i>Let love be the water</i> ””: afetos e emancipação	84
2.2.1. “Beyond your darkness, I’m your light””: o papel dos afetos nas relações pessoais	84
2.2.2. “May the last one burn into flames””: os afetos nas relações coletivas	93
3. “ <i>Won’t let my freedom rot in hell</i> ””: vulnerabilidades e o papel da comunidade	99

3.1. “Essa sobrecarga frustra o gueto”:	pensando a vulnerabilidade	99
3.1.1. “Considere, se a miséria é foda, chapa, imagina eu”:	teorizando as injustiças ..	99
3.1.2. “Um bamba não finda”:	Reflexões sobre a vida e a morte.....	107
3.2. “Tudo que nós têm é nós”:	imagens de comunidade e coletivo	112
3.2.1. “Tudo está em paz”:	o lugar da imaginação e da crítica nas narrativas utópicas e distópicas	113
3.2.2. “Zumbi diria que nada foi em vão”:	o emprego dos símbolos na construção de coletividades	120
3.2.3. “Supera a tara velha nessa caravela”:	pensando a resistência	127
“ <i>Find your way back</i> ”:	considerações finais	132
Referências Bibliográficas.....		138

Principia

Hey, this ain't no intro, this the entrée

(All We Got – Chance the Rapper, Kanye West e Chicago Children's Choir)

Prelúdio

A primeira faixa do álbum *AmarElo*, do rapper Emicida, se chama Principia. Ela começa com o canto das Pastoras do Rosário e prossegue para uma letra que reflete sobre as diversas possibilidades de reinvenção não só do sujeito, mas da coletividade, e das múltiplas fontes dessa reinvenção:

Com o cheiro doce da arruda
Penso em Buda, calmo
Tenso, busco uma ajuda
Às vezes me vem um salmo
Tira a visão que iluda, é tipo um oftalmo
E eu, que vejo além de um palmo
Por mim, tu, Ubuntu, algo almo

- Principia (Emicida [2019])

Ao final, Fabiana Cozza canta sobre a presença de África nos tambores que tocam aqui, colocando em interação o passado e o presente, modelo de pensamento normativo já proposto por pessoas negras: o que é possível resgatar de práticas históricas para pensarmos em modelos emancipatórios da ciência, da política e da sociedade? Por fim, o pastor Henrique Vieira reflete, no modelo de uma pregação, sobre o lugar do amor na formação do sujeito, na religião e nas lutas políticas.

Principia abre o álbum como um manifesto, colocando os temas que nele serão abordados: passado, presente e futuro; amor; família; emancipação; dor; possibilidade. No entanto, no primeiro show do artista em que compareci após o lançamento de *AmarElo*, ela foi a última música a ser tocada. Depois de uma exegese sobre as temáticas já caras a Emicida, como a da raça e do racismo, da cultura da favela, da pobreza e das potências que surgem nas margens (*a rua é noiz*, como ele diz), *Principia* aparece como um lembrete sobre o objetivo coletivizante e mobilizador do afeto que seu show evoca e provoca. Posteriormente, nas suas *lives* no início do período de isolamento social causado pela COVID-19 – o qual acompanhou o desenvolvimento desta pesquisa –, o rapper repetia o procedimento: *Principia* é, também, o fim da performance. Da performance, pois assinala, a renovação do ciclo da crítica e dos sentimentos que perpassam

a ação política a que ele se refere. É como se Leandro Roque¹ dissesse: lembrem-se de onde devemos partir, de como queremos fazer, para projetar onde queremos chegar: *tudo, tudo, tudo que nós tem é noiz*.

Esta introdução é, de certa maneira, como *Principia*. Os temas que resolvi colocar aqui ficaram, durante o processo de escrita, constantemente sem lugar. Muitos deles caberiam em mais de um capítulo, poderiam ser o ponto de partida ou o ponto de chegada deste texto. Por isso, decidi tomá-los como tópicos com os quais estou em constante diálogo em todo o processo de pesquisa e escrita, uma vez que são estruturantes do espaço de *fronteira, margem* ou *entremeio* em que procuro me inserir com as reflexões aqui propostas. Assim, procurei inserir um elemento de descontinuidade, ou de não-linearidade, na formulação e desenvolvimento desta dissertação. Peço, portanto, que o leitor deste trabalho veja os capítulos como um conjunto de discussões, textos, conhecimentos, sensibilidades e impressões fluidas e intersectantes que tive que ancorar de alguma forma em palavras – como Audre Lorde (2019) diz fazer com os seus poemas. Assim, esta introdução, apesar de ser o primeiro momento do texto, deve acontecer, na mente do leitor, ao mesmo tempo dos demais. Se mais uma analogia me for permitida, esta introdução é o *mise-en-scène* do resto da dissertação.

Abordagens sobre a música e alguns incômodos

Na virada do ano de 2019 para 2020, eu lia o livro *O Atlântico Negro* (2001), de Paul Gilroy, o qual considerava um livro denso, que requeria concentração e trabalho. Em uma das pausas da leitura, escutei uma música de Emicida e percebi que ambos falavam de um tema bastante parecido, e que a canção do rapper brasileiro havia me ajudado bastante a entender o raciocínio do autor britânico. Mais adiante, de volta ao livro, fui surpreendida por um capítulo inteiramente dedicado à reflexão acerca das conexões entre a produção musical do Atlântico Negro e as estratégias de resistência epistêmica de povos oprimidos pela colonização. Essa relação apareceu em alguns trabalhos com os quais tive contato aproximadamente na mesma época: Patricia Hill Collins (2019a) questiona quais são os sujeitos e grupos que podem ser considerados intelectuais, resgatando as contribuições de poetas e cantoras de blues nos EUA para a formação do pensamento feminista negro que busca teorizar; W.E.B Du Bois dedica um ensaio do livro *The Souls of Black Folk* (2012) às *sorrow songs* e à sua capacidade de traduzir reflexões e desejos de liberdade de povos escravizados; embora não especificamente dedicados à música, trabalhos de Lélia Gonzalez (2018a) e Sueli Carneiro (2019a) refletem sobre o papel

¹ Nome de registro de Emicida.

de manifestações culturais na construção de projetos políticos e ideias por pessoas negras no Brasil. Pareceu, portanto, que a cultura, de forma ampla, e a música especificamente, eram temas de interesse para autores e autoras, sendo importantes para a construção de teorias e paradigmas com os quais intelectuais negros se engajam. Além disso, a música era considerada por esses autores mais do que uma manifestação de uma identidade pronta, mas como um espaço de construção de reflexões sobre temas relevantes para a sociedade em que se inserem. Foram essas percepções que me levaram ao questionamento amplo que orienta esta pesquisa: *de que forma* a música constrói reflexões teóricas e qual a sua relevância específica entre grupos de pessoas negras em pontos diversos do Atlântico? Em outras palavras: quais são os recursos epistêmicos mobilizados pela música negra na diáspora atlântica?

Ao longo do processo da pesquisa, classifiquei as abordagens sobre a música negra em quatro principais correntes. A primeira pensa a música como *trilha sonora* de um momento histórico e, especialmente, de movimentos sociais, isto é, como algo que não está diretamente relacionado à construção dos discursos do momento, mas que se passa no plano de fundo, por vezes espelhando-os. A segunda entende que a música é um *retrato* de um contexto específico, seja na forma de denúncia ou de representação do cotidiano das pessoas. A música também foi entendida como uma *ferramenta* de conscientização política ou transmissão de informações. Finalmente, ela foi entendida como um *recurso* para a teorização de projetos de críticos. Esses eixos não são mutuamente excludentes, aparecendo juntos em alguns trabalhos, e essa classificação tem como objetivo compreender os diferentes entendimentos que cada um deles possui sobre a interpretação da música, suas contribuições e as lacunas em cada um deles. Dessa forma, não se trata de definir qual é a melhor abordagem sobre o tema, mas de pensar as diversas possibilidades apresentadas por elas e suas conexões.

O primeiro desses eixos é a ideia de *trilha sonora*, a qual é utilizada explicitamente por Reiland Rabaka (2012) e Luciana Oliveira (2018) para representar os momentos em que a música serviu como uma justificativa para a reunião de pessoas em torno de ideias, estéticas e identidades as quais interagem com a formulação de projetos políticos e sociais. Sônia Giacomini (2006) se vale de um entendimento semelhante ao recontar a história do Clube Renascença, no Rio de Janeiro. Para a autora, os diferentes *projetos* do clube podem ser identificados nas diferentes propostas culturais do espaço. Por exemplo, em um primeiro momento, o Renascença se articulava em torno da música clássica em busca de mimetizar um ambiente considerado familiar e elevado segundo a concepção os membros de outros clubes do Rio de Janeiro, que não aceitavam pessoas negras. Posteriormente, a incorporação de rodas de samba na

programação do espaço foi vista por membros mais antigos como uma deterioração do padrão de consumo do clube, mas resultou em uma maior interação com os arredores dele, atraindo tanto mais pessoas negras como também pessoas brancas. Assim, Giacomini considera que ocorre uma representação do projeto da “democracia racial” e até de uma certa superioridade do grupo negro por ser associado à facilidade de dançar. Finalmente, os bailes *soul* dos anos 1980 criticavam os projetos anteriores por se inserirem em leituras do papel dos negros na sociedade que os colocavam em posições desvalorizadas e definidas pelo ponto de vista das pessoas brancas, propondo, assim, resgate da identidade negra por meio da inserção em um discurso transnacional do *black is beautiful*, promovendo a valorização de símbolos e estéticas negras.

Oliveira (2018) foca especificamente nesse último momento, valendo-se do conceito de cena musical para entender como os bailes *soul*, especificamente o movimento entendido como *Black Rio*, configurou um espaço de reinvenção e atualização de identidades negras. A autora rejeita a ideia de uma assimilação inocente da cultura estadunidense pelos negros brasileiros, revelando como processos do contexto do Brasil, como as migrações internas e os processos de urbanização, levaram à uma interpretação específica do estilo pelos artistas brasileiros como Tim Maia. Dessa maneira, em uma interação que não se limita à reprodução de uma perspectiva imposta pelo imperialismo cultural, os músicos brasileiros se inseriram em um fluxo cultural transnacional de interação de diferentes identidades negras, ainda que mediadas pela indústria cultural. A cena, assim, incorpora uma dimensão de dinamicidade e disputa de narrativa à ideia de que a música faz parte da trilha sonora de um contexto.

Com relação aos Estados Unidos, Rabaka (2012) demonstra que a participação de mulheres e pessoas LGBTQ+ em projetos musicais do século XX é frequentemente subestimada, reduzindo o impacto dos debates políticos em que esses estilos se inserem. Ele afirma, por exemplo, que as cantoras de *blues* dos anos 1920 e 1930 complementavam os debates sobre o papel da mulher negra dos quais participavam as mulheres negras de classe média integrantes de clubes (*clubwomen*). A partir do ponto de vista de mulheres negras e, por vezes, lésbicas ou bissexuais, elas tematizavam diversos tabus sobre gênero, raça e sexualidade daquele momento, criando espaços de disrupção que permitiam imaginar outras possibilidades de ser. Uma relação semelhante se deu entre o *New Negro Movement* e a Renascença do Harlem, em que a participação de sujeitos LGBTQ+, ainda que não fosse tematizada abertamente, resultou em contribuições para a tematização de relações de poder internas às comunidades negras. No seu

trabalho, também, os estilos musicais eram marcadores de momentos políticos diferentes e proporcionavam encontros que facilitavam debates relevantes.

Essas abordagens são interessantes para compreender que os artistas que produzem música estão inseridos em um contexto sócio-político mais amplo, que afeta a sua produção. Além disso, elas permitem compreender que sujeitos engajados com suas comunidades e os problemas presentes nela propõem debates e perspectivas sobre aquele contexto. Finalmente, ela permite traçar histórias amplas dos ritmos musicais e suas influências. No entanto, a ideia de *trilha sonora* parece distanciar a música do impacto que ela possui naquele momento, como se ela refletisse um script e apenas ajudasse a criar o ambiente para a sua realização. A música assim, funciona como um pretexto para que a cena política aconteça – para que as pessoas se encontrem e debatam. No entanto, a música *em si* não é tematizada por esses autores como uma forma de debater com potencial próprio e, assim, os recursos por ela utilizados para ajudar a compor o momento político ficam em segundo plano, muitas vezes com um foco específico na letra das canções e as formas como ela expõe o seu contexto.

Isso me leva ao segundo eixo teórico, que trata a música como *retrato* de um momento ou realidade. Nessa perspectiva, a música pode ser vista como um relato de experiência, quase autobiográfico ou sobre pessoas próximas. A construção dessas cenas é relevante por não separar o indivíduo do grupo, inserindo a narrativa pessoal na história social, o que contribui para a criação de uma forma de consciência compartilhada acerca de pautas comuns (COLLINS; BILGE, 2016; DAVIS, 1998). Além disso, o relato é visto como uma forma de engajamento com o mundo, operando como uma forma de autorrepresentação (CAMARGOS, 2015). Nesse sentido, imagens estereotipadas, fixadas, de sujeitos oprimidos, podem ser contestadas seja por meio da complexificação das suas narrativas ou pela construção de imagens autodefinidas.

Dentro desse eixo teórico podemos indicar estudos como o de Pina (2014), que procura entender a relação entre a música popular e construção do saber em saúde pública. Para o autor, por meio das “crônicas da vida urbana” encontradas nas canções de samba, podemos apreender formas como o corpo e a saúde do trabalhador são afetados pelas relações de desigualdade. De uma perspectiva histórica, Oliven (2016) destaca que a música pode ser entendida como um “prisma” através do qual podemos olhar para o mundo social. O autor investiga, particularmente, a forma como o contexto da crise econômica que ocorreu entre os anos 1920 e 1940 foi retratado em músicas de artistas brasileiros e estadunidenses. É possível, nesse

corpus, encontrar uma tensão entre a relevância do dinheiro e do trabalho na perspectiva dos músicos da época, que entendiam que o amor era o *locus* da felicidade verdadeira. Por outro lado, o trabalho era visto como uma forma de aprisionamento, especialmente no caso dos artistas brasileiros, o que ganha relevância em se tratando de um período pós-escravidão, em que muitos desses artistas eram ex-escravos ou filhos de ex-escravos.

É importante destacar que muitos dos estudos que centralizam esse aspecto narrativo da música se concentram nas narrativas produzidas por homens, reduzindo as perspectivas que a música pode oferecer. Embora, de certa forma, ainda se trate de uma forma de sujeitos pertencentes a grupos oprimidos fornecerem a sua “versão” da história (VILELA, 2017), ou de disputarem a história hegemônica, essas músicas também podem carregar vieses. Por exemplo, o estudo de Oliven (2016) aponta o trabalho e o amor como dois temas fundamentais para a música do período estudado. Entretanto, partindo de um olhar para a música produzida por mulheres em um período semelhante, Davis (1998) aponta que o campo da família, do amor e da sexualidade ganham especial relevância nos períodos pós-escravidão porque é nele que as pessoas negras sentiam a mudança mais imediata da abolição. Enquanto as condições econômicas, de moradia ou educação permaneceram em grande parte inertes, a possibilidade de formar famílias e de ter filhos sem que o objetivo desses arranjos fosse fornecer mão de obra foi sentida imediatamente, sobretudo pelas mulheres negras. É possível ouvir nas narrativas delas que essa família também era um espaço conflituoso, em que diferenças econômicas entre os homens e as mulheres negras se faziam sentir, além do risco da violência doméstica e do abandono emocional. Dessa forma, nas canções de mulheres negras do mesmo período encontramos pedidos de estabilidade financeira e relatos de combate ao risco a que elas estavam sujeitas.

Além disso, podemos chamar atenção ao fato de que essas disputas narrativas não se dão exclusivamente nas letras das canções, mas também na construção sonora delas. Freire (2017) exemplifica a forma como o experimentalismo e o construtivismo musical de Tom Zé nos anos 1970 levavam o artista a procurar sons do trabalho no campo para construir uma música que contasse a história dos operários. Assim, é possível ouvir ferramentas como serrotes e martelos nas suas produções desse período. Isso também é refletido no uso de *samples* em músicas do hip hop, em que histórias são colocadas em diálogo por meio desse recurso. A música *Hard knock life (Ghetto Anthem)*, de Jay Z é um caso onde isso ocorre: embora o artista relate aspectos de uma vida no gueto nova-iorquino, ele utiliza um *sample* do musical da Broadway “*Annie*”, sobre uma menina branca em um orfanato também em Nova York. O cruzamento entre as histórias está no refrão cantado pelas crianças do musical:

É uma vida de cão para nós
 É uma vida de cão para nós
 Ao invés de mimados, somos enganados
 Ao invés de beijos, ganhamos chutes
 (Hard Knock Life – Jay Z [1998])

It's the hard knock life for us
 It's the hard knock life for us
 Instead of treated, we get tricked
 Instead of kisses, we get kicked
 (Hard Knock Life – Jay Z [1998])

Assim, no espaço da narrativa, o *sample* é uma forma de realizar aproximações entre duas realidades que poderiam ser entendidas como separadas. Em função do caráter descontínuo da música, o qual procurarei discutir na seção seguinte, as narrativas sociais e históricas também são apresentadas como não-lineares e passíveis de encontros, ainda que contingentes. Dessa forma, essa abordagem da música como *retrato* tem como contribuição entender que ela permite acessar um conjunto de perspectivas que por um conjunto de fatores – opções do mercado editorial, falta de recursos ou acesso à alfabetização, características particulares dos gêneros textuais – não puderam ser publicadas apenas na forma escrita. Entretanto, esse aspecto ainda não centraliza o que desejo focar nesta dissertação, que são os recursos utilizados pelos artistas da música negra para provocar essas rupturas narrativas. Nesse sentido, além do que é dito em si, procuro observar os mecanismos e recursos utilizados no dizer e que são particulares à esfera da música.

A terceira corrente de reflexões sobre a música realiza uma abordagem a partir da ideia de que ela pode ser usada como um veículo por meio do qual mensagens e informações podem ser levadas a um determinado público. Alguns autores, como Angela Davis no artigo *A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo* (2017), preocupam-se com o caráter político dessa função da música. Para a autora, a arte pode ser utilizada pelos sujeitos para se informar sobre a sua própria realidade, levando-os a refletir sobre as condições de suas vidas e a criar formas de consciência política importantes para a mudança social. No caso do papel da música para as comunidades negras, especificamente, ela afirma:

De todas as formas de arte historicamente associadas à cultura afro-americana, a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade. Durante o período da escravidão, as pessoas negras foram vítimas de uma estratégia deliberada de genocídio cultural, que proibiu praticamente todos os costumes africanos, com exceção da música. Se escravas e escravos receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu apreender a função social da música em geral e, em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. (DAVIS, 2017, p. 167)

Além disso, Davis destaca que, por um lado, a música tem uma função “epistemológica e psicológica” (DAVIS, 2017, p. 168) de manter o ímpeto das lutas sociais, mas ela também pode ser cooptada para a consolidação da ideologia dominante no mundo capitalista. Por esse motivo, a arte deveria ser comprometida com as lutas populares para que possa ser feita de forma verdadeiramente livre e emancipadora. Se Davis se concentra na difusão interna de ideias, outros autores refletem na capacidade da música de realizar comunicações intergrupais na forma de relatos e, principalmente, denúncias que possuem a capacidade de desnaturalizar realidades sociais (PRADO, 2021).

Os próprios artistas destacam esse caráter da música. Grandmaster Flash, ao comentar sobre a canção *The Message* (SHAD, 2016), uma das mais marcantes denúncias sobre o estado de negligência em que se encontravam as comunidades negras de Nova Iorque durante o governo de Ronald Reagan, afirma que ele e seus companheiros Furious Five desejavam usar a música como uma estratégia para que essa realidade fosse conhecida em outras pontas dos Estados Unidos. Dessa maneira, qualquer ilusão de que a vida poderia estar melhorando no país era desestabilizada pelo contato com informações sobre o cotidiano de grupos fragilizados como as do trecho a seguir:

Vidro quebrado para todo lado
 Pessoas mijando nas escadas, dá para perceber que
 elas não se importam mais
 Não aguento o cheiro, não suporto o barulho
 Sem dinheiro para me mudar, acho que não tenho
 escolha
 Ratos no quarto da frente, baratas no de trás
 Viciados no beco com um taco de beisebol
 Tentei fugir, mas não cheguei longe
 Porque o cara com o carro do reboque tomou o meu
 carro
 (The Message – Grandmaster Flash and the Furious
 Five [1982])

Broken glass everywhere
 People pissing on the stairs, you know
 they just don't care
 I can't take the smell, can't take the
 noise
 Got no money to move out, I guess, I
 got no choice
 Rats in the front room, roaches in the
 back
 Junkies in the alley with a baseball bat
 I tried to get away, but I couldn't get
 far
 'Cause the man with the tow-truck
 repossessed my car
 (The Message – Grandmaster Flash
 and the Furious Five [1982])

Artistas como o Racionais MCs ainda apontam que a falta de conhecimento sobre a realidade de grupos fragilizados pode ser, também, resultado de um processo de desumanização por meio do qual eles deixam de ser considerados vidas dignas de preocupação e direito à cidadania e, assim, não são sujeitos de interesse sobre os quais as pessoas se informam. Falar de suas realidades é, pois, um ato de ruptura ao forçar o reconhecimento desses sujeitos. A música

“Diário de um detento” [1997] faz esse movimento ao narrar, do ponto de vista de um presidiário, os eventos que levaram ao massacre do Carandiru:

Ratata'tá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo o jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do Centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador
(Diário de um detento – Racionais MCs [1997])

Além do caráter informativo da música, alguns autores destacam o seu papel pedagógico. Ela pode ser utilizada, por um lado, como uma estratégia de aproximar conhecimentos escolares das realidades dos estudantes e, por outro, como forma de resgatar conteúdos perdidos no processo de elaboração de currículos (FURTADO, 2018). A opção de alguns músicos de falar sobre tradições religiosas, narrativas locais ou histórias de lideranças políticas e figuras históricas negras é encarada como uma forma de resgatar e ensinar àqueles a quem esse conhecimento foi negado a dimensão da riqueza de narrativas e contribuições de povos oprimidos e de destacar a sua agência sócio-histórica (BAKKE, 2007; FURTADO, 2021; PRADO, 2021).

A música como ferramenta de transmissão de mensagens também foi pensada na sua dimensão ideológica na medida em que os discursos que ela veicula possuem um papel na estruturação de grupos. Santos (2014), por exemplo, utiliza as biografias de Clara Nunes, Martinho da Vila e Gilberto Gil para destacar as disputas em torno da ideia de negritude no Brasil. A autora salienta que, embora a música esteja envolvida na elaboração de uma imagem nacional sobre as relações raciais, esse discurso não é homogêneo ou indisputado, oscilando, em alguns momentos, para a exaltação da identidade negra e o resgate da herança da África e, em outros, para a reprodução de elementos da ideologia do branqueamento e da ideia de democracia racial no país. Dessa maneira, fica destacado o caráter heterogêneo do campo musical no país. Nesse sentido, a música é usada como veículo e símbolo de filiações ideológicas.

Essa organização das correntes teóricas não é hermética, de forma que em certos momentos alguns textos cumprem mais de uma função. Os eixos teórico se diferenciam em termos do papel que a música cumpre em cada um, sendo que na primeira ela existe para compor o humor do momento histórico, mas não diretamente para construí-lo; na segunda, ela participa do contexto no sentido de relatar uma realidade anterior às canções; na terceira, ela é vista como uma ferramenta estratégica para propagar discursos que se formam no exterior da música. Essa

última abordagem se parece em diversos aspectos com a do último eixo teórico, que trata a música como *recurso* de teorização. No entanto, há duas diferenças marcantes entre elas. Primeiramente, enquanto trabalhos que entendem que a música é uma ferramenta de informação tendem a compreendê-la como um veículo por meio do qual algum dado ou pensamento formulado anteriormente é transmitido a alguém, aqueles que focam na sua função de teorização observam como a música em si é um espaço em que ideias são formuladas e disputadas. Em segundo lugar, esses pensadores se concentram na sua capacidade de intervenção social para além de ser um fomento para outras formas de agência. Dessa forma, a música tem potencial de participar da construção de comunidades intelectuais por meio da expressão de afinidades e dissidências, e podem ter um impacto social ao “gerar, moldar e sustentar” coletividades (SHELEMAY, 2011, p. 350).

Clark (2020) é um exemplo de autora que trabalha nesse eixo. A autora investiga a forma como *rappers* mulheres migrantes ou de primeira geração de descendentes de pais africanos constroem a sua musicalidade. Para ela, além de usarem as canções para realizar comentários sociais, as artistas as utilizam como espaço de mediação entre as diversas identidades e narrativas que atravessam a experiência da migração, resistindo à assimilação em um discurso “Ocidental” sobre a negritude e a feminilidade e, ao mesmo tempo, rejeitando imagens fixas e estereotipadas sobre a “Africanidade”. Dessa maneira, ao fugir de um discurso binário sobre quem elas deveriam ser, as artistas estudadas se valem da música como espaço de reinvenção, ampliando as definições da comunidade negra onde estão baseadas e deslocando o debate para um campo transnacional. A música, nesse sentido, tem o potencial de reconstruir narrativas históricas e abrir novos espaços de diálogo entre sujeitos diferentemente posicionados (RAMNARINE, 2007).

Além disso, por ser uma forma de linguagem e discurso, a música participa na construção da realidade social, possuindo um caráter epistêmico (MARTÍ, 1999). Por meio das suas letras, mas também da construção dos ritmos e batidas, e da interação entre texto, som e performance é possível identificar a intelectualidade específica desse gênero discursivo. Garcia (2011), por exemplo, demonstra como a canção *Fim de semana no parque* do Racionais MCs não é apenas um relato, mas uma reflexão sobre a ocupação do espaço público e sobre os afetos entre sujeitos marginalizados que é feita nos versos e nas rimas, mas também no uso de *samples* de músicas de Jorge Ben. Isso se dá, na perspectiva do autor, porque, ao dialogar com esse artista que no momento de lançamento da música encontrava uma inserção maior no *mainstream*, o grupo de rap traçava um paralelo entre a possibilidade de ocupar o campo musical e o espaço urbano.

Jorge Ben também é apropriado como um aliado que pode ajudar a abrir portas pelas quais outros artistas de diferentes ritmos e tradições possam passar, além de fazer parte de um movimento de valorização dos negros no Brasil.

É importante destacar que, nesta canção, também há a participação de Netinho de Paula, do grupo de pagode Negritude Júnior. Essa colaboração também demonstra a união de diferentes abordagens acerca da vida das pessoas periféricas, uma vez que, enquanto o rap se concentra na crítica social, o pagode centraliza as relações e afetos nesses espaços (GARCIA, 2018; TROTTA; OLIVEIRA, 2015). Dessa maneira, a canção coloca em diálogo esses dois elementos do cotidiano. Nesse sentido, a música constrói novas possibilidades de aliança e de transitar no mundo, empregando formas inovadoras de conhecê-lo.

No caso específico das comunidades musicais negras, autores destacam o papel que essas tiveram na promoção de debates e de imagens alternativas e subversivas de grupos negros. Gilroy (1994), por exemplo, afirma que as artes são um espaço no qual as pessoas negras experimentam liberdades que outros campos de suas vidas não podem oferecer por serem experienciados como espaços de controle e disciplina. Por isso, a música se define por ser uma forma indomável de comunicação na qual seres se encontram e confrontam. Isso possui duas principais implicações. A primeira é que nela, é possível criar imagens que ultrapassam aquilo que os indivíduos podem ser em seus cotidianos – por meio, por exemplo, de *personas* – as quais podem se rebelar radicalmente contra sistemas de opressão. O exemplo usado pelo autor é a imagem de *gangsta rapper* adotada por Snoop Dogg em seu primeiro álbum, que permite ao artista se apropriar da ideia de vulgaridade, utilizando-a para criar uma experiência ontológica considerada por ele como profundamente antiburguesa que, por outro lado, utiliza o choque para chamar atenção para aqueles grupos vulneráveis e ignorados.

A segunda implicação é que, nesse espaço de encontro e confronto, pessoas negras que possuem diferentes experiências no mundo social podem contestar ou não narrativas dominantes sobre a negritude. Ao analisar o caso da tentativa de criminalização das canções do 2 Live Crew, Kimberlé Crenshaw (1997) destaca esse aspecto da música. Para a autora, o rap, em função dos seus atributos culturais, possui um potencial de criar imagens contestatórias das pessoas negras, valendo-se de recursos como o humor e o exagero nas suas letras. No entanto, ele também possui o poder de reforçar discursos opressivos que empurram sujeitos vulneráveis ainda mais para espaços de segregação. No caso específico do 2 Live Crew, as imagens violentas com relação às mulheres de suas músicas são vistas pela autora como um discurso mais conservador

que emancipador, que encontra a estabilidade da masculinidade negra na manutenção da subordinação das mulheres ao invés da subversão de papéis de gênero racializados (CRENSHAW, 1997; GILROY, 1994). Nesse sentido, vale destacar o papel de mulheres na música para a contestação desses discursos. É o caso da participação de Monna Brutal na faixa *Maserati*, com Urias e Ebony. A artista, que é trans não-binária, utiliza o seu espaço para contestar, ao mesmo tempo, o ideal cis-normativo e branco da beleza e da produção musical e a dominação masculina da cena do rap:

Adoleta, le petit polá
Qual paqueta² que eu vou falar?
Essa Black Bulgari te deixa tonto
Realidade, não canto um conto
Fico pronta, tomo nota, fazendo minha história
No meu verso sou original e ponto!
Rude cai, sem promessas
Eu sempre aviso quando um puto está na reta
Bitch, não me testa, meu flow é rimar na testa
Se homem fraco é mato, eu chego jardineira nessa
(Maserati – Urias, Monna Brutal e Ebony [2021])

Tanto Monna Brutal nessa canção específica como diversas mulheres e pessoas LGBTQ+ utilizam a música não apenas como local de denúncia, mas como arena de disputa sobre as possibilidades de ser e a construção da coletividade política das pessoas negras. Esse tipo de uso desse gênero discursivo está alinhado com a conclusão de Crenshaw (1997), que afirma que o problema não é o rap em si, mas a apropriação dos seus ricos recursos para veicular imagens das mulheres negras prontas e já disponíveis ao invés de procurar criar novas. Em outras palavras, a autora valoriza o processo de criação intelectual por trás da música negra enquanto uma forma de ação política.

Nesse sentido, um último comentário sobre a música como recurso de teorização é o fato de os autores desse eixo criticarem a ideia de que a música negra deva sempre abordar pautas políticas e lutas sociais para que seja considerada política. Para eles, embora a música *possa* ter esse papel, a criação dessa relação enrijece o potencial de teorização heurística dessa forma artística, reduzindo a sua capacidade de expressar, abordar e identificar experiências sociais de formas não antecipadas (GILROY, 1994). Assim, a música não necessariamente deve ser *politizada*, uma vez que possui, ela mesma, atributos *políticos*:

A música popular, independente da maneira como possamos defini-la, é um campo de disputa política. A música popular não precisa falar (em suas letras, por exemplo) de

² As Paquetas foram um grupo de assistentes de palco para o programa da apresentadora Xuxa surgido durante os anos 1980. O nome do coletivo é usado contemporaneamente para significar mulheres que atendem a um certo padrão de beleza representado pelas integrantes, de mulheres brancas, de olhos claros e magras.

política para ser política. Ela mesma é política. Ela mesma concentra as várias disputas políticas que a formam. Sua polissemia, antes de mais nada, expõe essas várias disputas internas. (FENERICK, 2018, p. 5)

Esse potencial está localizado em ferramentas que a música possui para construir a sua expressividade. Embora muitos autores trabalhem com a ideia de que ela pode ser usada como um recurso epistemológico e de produção de teorização, não são muitos os estudos que aprofundam a investigação sobre *como* essa forma de arte realiza essa função. Entre os trabalhos que fazem essa reflexão, destaco o de Neder (2013), que investiga como o uso de diferentes técnicas vocais por artistas de rock afeta a construção de um discurso sobre gênero no ritmo, permitindo, por exemplo, que as mulheres alterem a inflexão de uma música ao empregar vocalizações consideradas agressivas e masculinas. Adicionalmente, Carvalho (1999) explora como mudanças tecnológicas alteraram a sensibilidade de produção e consumo da música, mudando as formas de construção de comunidades em seu entorno.

Nesta dissertação, meu foco é dialogar com esse último eixo de interpretações sobre a música, buscando preencher parte dessa lacuna sobre os seus recursos. Procuo focar na ideia de que o potencial crítico da música negra não está localizado apenas ou principalmente nos conteúdos que ela aborda, que variam a depender dos diversos contextos em que ela é produzida e podem ser criticados e expandidos, como tentei mostrar anteriormente. O aspecto central com o qual desejo trabalhar é que existe um conjunto de ferramentas ao dispor de músicos localizados em diversos locais da diáspora que pode ser apropriado por eles para a construção de interpretações do mundo e das suas experiências criticamente. Os artistas podem ou não usar esses recursos e podem ou não fazê-lo criticamente, mas dentro da tradição musical negra, é um critério de validação e valorização que o façam. Além disso, o uso dessas possibilidades criativas permite aos indivíduos explorar novas formas de ver a sua realidade, expressá-la e construí-la, enriquecendo o potencial heurístico do fazer musical.

Utilizando um termo dos estudos sobre tecnologia, a música possui um conjunto de *affordances* que seus membros podem utilizar para produzir sentidos, mas que também podem ser usados de formas inovadoras e criativas para dar novos usos tanto para a música quanto para os seus recursos, atuando de forma reflexiva. Esse kit de ferramentas é uma das maneiras mais importantes pelas quais músicos situados em diferentes pontos da diáspora estabelecem fluxos de comunicação. Isso se dá porque apesar de frequentemente falarem de questões locais e de se expressarem em idiomas diferentes, esses recursos fornecem uma linguagem comum para que os artistas se conectem, promovendo, assim, a aproximação de interpretações e realidades que

de outra forma poderiam não se encontrar. Assim, a música é um importante elemento da construção do espaço da diáspora negra.

Uma vez que esse tema é demasiadamente amplo, precisei realizar escolhas sobre como abordá-lo de forma viável para uma dissertação. Optei por analisar quatro álbuns de dois artistas situados em contextos bastante diversos e, ainda assim, conectados. Os dois primeiros álbuns são: *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* (2015) e *AmarElo* (2019), de Emicida, e os dois restantes são: *Lemonade* (2016) e *The Gift* (2020), de Beyoncé. A escolha desses músicos se deu por um conjunto de elementos. Emicida e Beyoncé são, ao mesmo tempo, casos típicos e destaques nas suas áreas. O rapper brasileiro se formou artisticamente em suas visitas a sebos, onde obtinha mangás, discos de vinil e livros, o que contribuiu para a diversidade de influências que encontramos na sua produção musical já na fase adulta. Na cena hip hop, Leandro Roque adota o nome artístico Emicida em função das características de suas performances em batalhas de rap, em que era conhecido em diversas localidades do Brasil como um oponente forte. Assim, a junção da sigla MC (*emcee*, ou *master of ceremony*/mestre de cerimônias) com *homicida* reflete a ideia de que ele “assassina” seus oponentes com as rimas. Em 2009, lançou sua primeira mixtape, *Pra quem já mordeu cachorro por comida, até que eu cheguei longe...*, que alcançou três mil unidades vendidas no mesmo ano.

Tendo crescido Zona Norte de São Paulo, seus discos refletem alguns dos temas que atravessam a vida das periferias, como a discriminação de raça e classe, a violência e o acesso dificultado aos serviços do Estado. No entanto, ele não reduz sua vivência ou de seus conhecidos a esses aspectos, tratando, também, das relações afetivas, da construção de identidade e comunidade e dos elementos culturais que estão presentes ali. A coexistência da denúncia de opressões e da possibilidade de sobrevivência e resistência permeia toda a sua produção – conferindo complexidade ao quadro que o rapper procura pintar – e ganha profundidade nos dois últimos discos lançados, que são aqueles que analiso aqui. Importante destacar que ao longo de sua carreira, Emicida manteve relações com movimentos sociais que tratam de pautas diversas, tais como a agroecologia, a justiça racial e o direito à cidade. Além disso, um aspecto que influencia suas músicas é a sua aproximação com diversas filosofias religiosas, passando pelo cristianismo, o budismo e as religiões de matriz africana (EMICIDA, 2020).

No que diz respeito a Beyoncé Giselle Knowles-Carter, que adota apenas o primeiro nome artisticamente, a cantora estadunidense nasceu em Houston, Texas, em uma família de classe média. Apesar de ter começado sua carreira na música ainda na infância, participando de shows

de talentos, ela ganhou destaque como integrante do grupo *Destiny's Child* que, anteriormente, era um grupo de rap chamado *Girls Tyme*. A formação da *girlband* mudou algumas vezes ao longo do seu período de atividade, entre 1997 e 2006, no qual passaram artistas como LaTavia Roberson, LeToya Luckett, Farrah Franklin; a formação mais conhecida era composta por Beyoncé, Kelly Rowland e Michelle Williams. Beyoncé lançou o seu primeiro álbum solo, *Dangerously in love*, em 2003, durante um hiato do grupo. Vale a pena ressaltar que ela ganhou maior autonomia criativa a partir do seu terceiro álbum, *I am... Sasha Fierce*, ainda que tenha sido compositora e produtora da maioria das suas músicas anteriores a ele.

A artista trata das temáticas de raça e gênero desde o início da sua produção musical, mas elas ganharam uma posição de centralidade nos últimos trabalhos lançados. Anteriormente, músicas individuais como *Creole*, *If I Were a Boy* e *Run the World (Girls)* integravam os seus álbuns tratando desses assuntos. Contudo, todo o conceito dos discos *Beyoncé (2014)*, *Lemonade (2016)* e *The Gift (2020)* gira em torno desses debates para elaborar sua sonoridade e suas interpretações. Esses álbuns também são acompanhados por obras visuais, o que ajuda a compor os sentidos das músicas. A produção recente de Beyoncé levantou um conjunto de debates, que incluíram protestos de agentes de polícia dos Estados Unidos após a sua performance de *Formation* no Super Bowl³, que fazia referência aos Panteras Negras. Em outro momento, a rapper Noname apontou um possível imperialismo cultural ao questionar qual retorno o uso da estética e da simbologia de grupos africanos no álbum *The Gift* oferece para as populações que inspiraram o trabalho.

Assim, tal qual o trabalho de Emeicida, Beyoncé traz temas e contradições que abrem discussões profícuas ao serem exploradas. Aqui me preocupo não em comparar os dois artistas e suas músicas, mas em situá-los em um contexto mais amplo de produção musical na diáspora. Meu foco, nesse sentido, é entender quais recursos textuais e discursivos particulares à música são cultivados na história e na interação de grupos nesse espaço e de que forma eles posicionam a música em debates sociais, políticos e identitários.

Pode o subalterno rimar?: escutando música na pesquisa

No clássico ensaio de 1988, *Pode o Subalterno Falar?*, a autora indiana Gayatri Spivak questiona se os sujeitos em posição subalterna nos contextos pós-coloniais são de fato

³ Beyoncé Faces Police Boycott of Her Concert in Miami. <https://www.nytimes.com/2016/02/20/arts/music/beyonce-concert-boycotted-by-police-group-over-halftime-show.html>. Acesso em 20/09/2021.

escutados⁴. Para ela, essa questão é especialmente importante uma vez que é por meio da possibilidade de falar que os sujeitos criam autorrepresentações e podem se organizar em torno de reivindicações ou se movimentar na direção da emancipação. A resposta da autora para a pergunta que dá nome ao ensaio é que, embora esses sujeitos possam tentar se comunicar pela fala, pela escrita, ou pela performance, as estruturas do poder não possuem os recursos necessários para decodificar a mensagem, de maneira que ela sempre é entendida por intermédio de representações criadas por outros que não aqueles que falam. Assim, o subalterno não pode falar (SPIVAK, 2010).

A definição de “subalterno” adotada por Spivak está relacionada, mas não se confunde com o termo “oprimido”. Para a autora, os oprimidos são aqueles explorados ou representados negativamente dentro das relações de poder e hegemonia, mas que conseguem atingi-las a ponto de forçar um deslocamento nessas estruturas. O subalterno, por outro lado, está radicalmente impedido de acessar o poder, não sendo reconhecido nem mesmo como um problema a ser solucionado, que permitiria uma revisão histórica do seu lugar na sociedade (MORRIS, 2010, p. 8). Essa perspectiva está ligada ao contexto do pensamento da autora e, ao mesmo tempo, ao seu objeto de estudo. O poder a que ela se refere são as redes de gestão colonial da Índia e, ao investigar a possibilidade especificamente da mulher indiana falar, ela se volta para um estudo das leis coloniais, que são vistas como uma forma de opressão epistêmica. Nessa seção, procuro dialogar com a proposta de Spivak, mas a partir de outra perspectiva sobre o poder, a partir da definição de Collins e Bilge (2016) para ele.

As autoras, dentro de uma reflexão sobre o significado da interseccionalidade, entendem que o poder não é *uma* coisa, que se realiza em *um* espaço específico, mas uma articulação de domínios que se fortalecem mutuamente, mas que operam, também, de forma relativamente autônoma. Essa definição permite às autoras, por um lado, apropriarem-se da ideia de que o poder se realiza em diversos fluxos de discursos e técnicas, sem ter uma fonte da qual emana (FOUCAULT, 2017), e, por outro, manter âncoras em como esses fenômenos se tornam visíveis nas experiências de sujeitos e grupos dentro de processos e sistemas de desigualdade, entre os quais se incluem o colonialismo, o racismo, o sexismo, entre outros. Portanto, elas se

⁴ Wenzel e Richter (2019) definem uma diferença entre as ideias de “ouvir” e “escutar”. Para os autores, “ouvir” está relacionado com o contato imediato com os sons, uma relação entre o corpo e o mundo na recepção de “ondas sonoras e materialidades invisíveis”. A escuta, por outro lado, é uma relação de afetação em que esses estímulos são articulados com memórias, percepções, valores e relações. Assim, ela pode ser entendida como uma atividade dialógica ou interativa. Neste texto, em nome da fluidez da leitura, uso os dois termos de forma intercambiável, mas com eles quero me referir a esse último sentido em que som, interpretação, intelectualidade e história são mobilizados pelo ouvinte.

concentram nos *domínios de poder*: interpessoal, cultural, disciplinar e estrutural (COLLINS; BILGE, 2016, p. 27), os quais discutirei em mais detalhe na próxima seção.

Para pensar a música, é útil utilizar essa versão articulada do entendimento do poder e colocá-la em diálogo com as ideias de Spivak. Isso porque quero pensar que a música e seus sujeitos – vocalistas, lyricistas, instrumentistas, produtores – podem ocupar posições que oscilam entre a opressão e a subalternidade a depender do domínio de poder em que se inserem. Podemos argumentar, por exemplo, que no contexto atual, artistas negros têm conseguido propor outras narrativas e representações para os grupos de pessoas negras na mídia para além daquelas historicamente utilizadas como forma de controle – como os estereótipos raciais. Assim, ainda que não ocupem uma posição hegemônica na indústria cultural, é possível disputar os seus discursos, regras e critérios por meio da produção da arte ou pela criação de espaços alternativos de produção, como as gravadoras independentes. Dentro do domínio cultural do poder, portanto, considero que as pessoas negras continuam sendo oprimidas, mas não subalternizadas. As representações e políticas racistas não deixaram de existir ou de serem profundamente influentes nesse sentido, mas elas são visivelmente tensionadas.

Quero me concentrar brevemente, no entanto, no domínio estrutural do poder, aquele que configura como as relações de poder moldam as instituições e organizações da sociedade (COLLINS; BILGE, 2016), particularmente no que se refere às instituições de produção de conhecimento. Em função da relação desse domínio com os demais, discursos históricos moldaram o mundo acadêmico em torno de ideias sobre quais grupos sociais poderiam ocupar a posição de intelectuais e quais os critérios para diferenciação dos sujeitos que podem ou não acessar essas instituições (COLLINS, 2019a). Assim, formas específicas de produzir conhecimento foram valorizadas, ou “escutadas”, e outras não. Um conjunto de autoras pensando essa diferença na possibilidade de produzir conhecimento respaldado pelas instituições já realizou essa crítica. Entre elas, inclui-se, por exemplo, Sueli Carneiro, que utiliza o conceito de *epistemicídio* para designar esse processo (2005). Por outro lado, a própria Gayatri Spivak destaca que “a restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá urna alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme.” (2010, p. 66). Nesse sentido, a estruturação de uma episteme acadêmica cria espaços de silêncio em que determinadas formas de dizer não podem ser entendidas e, se considerarmos que essas formas são usadas como forma de comunicação, teorização ou resistência por grupos específicos, esse pode ser entendido como um processo de subalternização.

A música produzida pelas pessoas negras é parte de um fenômeno desse tipo. Dentro do mundo acadêmico, as mensagens transmitidas pelas músicas de sujeitos negros são frequentemente lidas através de representações dadas sobre o que é possível para esses sujeitos dizer e de que forma, deixando muitas vezes que partes do que é dito se percam pela dificuldade de entender a forma como ela se constrói. Por exemplo, Teperman (2015) argumenta que o rap perdeu parte do seu potencial radical uma vez que os seus representantes saíram das condições precárias relatadas nas músicas do Racionais MCs do início da carreira e passaram a acessar espaços de educação técnica e superior, bem como maior destaque na mídia. Camargos (2015), por outro lado, traça uma rica história do rap nacional, sem fazer, contudo, um debate sobre como a raça é um fator relevante para a incorporação, difusão, e reapropriação do ritmo. O autor por vezes se vale de eufemismos para o tema, como o fato de se referir ao cabelo de Nelson Triunfo – precursor do hip hop brasileiro – como “não convencional”, o que atrairia abordagens policiais. Acontece que o autor deixa de mencionar que o cabelo de Triunfo era, na verdade, um *black power*. Ao longo de seu livro, ele por vezes descredita os sentidos atribuídos pelos agentes para a sua performance artística, como faz com o relato também de Nelson Triunfo, que afirma que a dança dos b-boys não era entendida apenas como uma atividade lúdica, mas também como uma forma de resistência perseguida pela polícia nos anos 1970 e 1980. Camargos afirma, no entanto:

A fala é sedutora, porém não podemos descartar que tanto o depoente quanto os demais sujeitos que com ele davam vida àquela manifestação cultural de rua estavam ali por mera diversão, porque como se trata de um depoimento ancorado no presente, ele se encontra, ainda que inconscientemente atrelado a um processo de conversão dos elementos do hip hop em práticas de resistência. (CAMARGOS, 2015, p. 26)

Essa leitura reproduz um entendimento de que os artistas brasileiros absorviam a cultura hip hop de forma acrítica em uma tentativa de “imitar” os artistas estadunidenses e alheia ao imperialismo cultural do país. Em outros trabalhos, a recepção dessa cultura e os seus desdobramentos locais são vistos como fruto de uma suposta deficiência educacional do Brasil. Em um estudo sobre o funk brasileiro, Santos e Ramires (2017) afirmam que:

A problemática do contexto de produção do funk ostentação é que seus idealizadores e intérpretes, em grande soma, são pobres, jovens e têm pouca escolaridade. Poucos alcançam o estilo de vida que cantam e, por vezes, recorrem ao crime para poder saciar o desejo de ter, para poder “ser alguém” (...). (SANTOS; RAMIRES, 2017, p. 163)

O objetivo dessa crítica não é desacreditar o trabalho dos pesquisadores, mas reforçar o meu argumento de que existe uma dificuldade de *escutar* a música como fonte de *insights* válidos, bem como de entender os motivos e os processos daqueles envolvidos na sua criação. Escutar, aqui, não significa aceitar acriticamente tudo que é dito pelo interlocutor da pesquisa. Como coloca Andrew Dobson (2014), o ato de escutar ou de se recusar a escutar possui implicações políticas relevantes, uma vez que ele é parte fundamental da construção de uma democracia dialógica. O autor defende que o “escutar” deve ser entendido como uma *atividade*, não apenas como a ponta passiva, receptiva, da fala, de forma que o ouvinte deve se engajar com a troca para que a comunicação seja realizada.

Para tanto, Dobson diferencia três tipos de escuta: a compassiva, a catafática e a apofática. A primeira envolve a aceitação da perspectiva do falante – nesse caso, um grupo oprimido – sem grandes interações, fazendo com que esse sujeito opere uma espécie de monólogo em que há a ilusão de mudança, uma vez que ele não se encontra silenciado, mas em que não há comprometimento real com a mudança no entendimento do mundo. A escuta catafática é, ao contrário, uma forma de ouvir que enquadra o discurso do falante em categorias pré-construídas do ouvinte, o que impede o processo de troca e comunicação da mesma maneira. Por fim, a escuta apofática seria aquela em que os envolvidos na troca suspendem temporariamente o apego aos seus entendimentos e interpretações, focando na possibilidade de afetação de um sobre o outro (DOBSON, 2014). O conceito de escuta apofática pode ser útil na medida em que destaca que embora o conflito e a discordância sejam parte da comunicação, há um espaço de entendimento possível entre ouvinte e falante. No entanto, quando tratamos de cultura artística, essa troca direta por vezes não é possível em função do formato dos seus produtos – a música não estabelece trocas da mesma forma que uma discussão em sala de aula, por exemplo – e pela distância que se impõe entre aquele que produz e aquele que escuta. Então, como podemos *escutar* a música produzida por sujeitos oprimidos de fato?

Pretendo manter diálogo constante com essa pergunta ao longo da dissertação. É importante destacar que essa lacuna já foi apontada por Paul Gilroy, ao afirmar que:

O debate corrente sobre a modernidade ora gira em torno das relações problemáticas entre política e estética, ora em torno da questão da ciência e de sua associação com a prática da dominação. Poucos desses debates operam na interface da ciência e da estética, que é o ponto de partida necessário da expressão cultural negra contemporânea e da tecnologia digital de sua disseminação e reprodução social. (GILROY, 2001, p. 165)

O autor destaca que, ao buscar interpretar a música negra, um conjunto de teóricos deixa de observar de que forma ela faz parte de uma política anticolonial, antirracista e pós-moderna⁵ de imaginação e resistência, justamente por se prenderem a representações pré-estabelecidas e à ideia de uma textualidade fixa. Por outro lado, a crítica cultural bell hooks destaca que analisar produtos culturais produzidos por pessoas negras com o respeito que seus trabalhos merecem envolve não apenas a celebração da obra, mas também a consideração séria sobre os seus aspectos e a crítica engajada com os seus discursos (HOOKS, 2019a). Isso fica sublinhado pelo fato de a autora considerar que o pertencimento a espaços marginais da sociedade apresenta o *potencial* de imaginação crítica, mas que não há nada de essencialmente revolucionário em pertencer a grupos oprimidos, sendo necessário um processo de reflexão e desconstrução que leve os sujeitos a entender de que forma o poder pode ser reproduzido ou subvertido por eles (HOOKS, 2019b).

Assim, na tentativa de realizar uma análise sobre a música negra, isto é, a música iniciada e/ou feita pela comunidade de vocalistas, instrumentistas, produtores, coreógrafos etc. majoritariamente negros que interagem entre si formando uma comunidade cultural (SHELEMAY, 2011), que escute o que os artistas falam, tomei algumas precauções. Em primeiro lugar, foi preciso ouvir músicas. Por mais que isso pareça trivial, escutar e registrar canções e álbuns de artistas localizados em diferentes países, de identidades de gênero e sexualidade diversas, em épocas distintas e estilos variados facilitou conhecer o terreno por vezes inexplorado dos temas, debates e técnicas usados na música negra. Essa atividade foi uma forma de entender melhor o contexto em que Emicida e Beyoncé se situam e os diálogos que traçam, bem como a dimensão histórica e social das estratégias que utilizam para elaborar seus discursos. Para fazer esse contexto mais amplo presente na dissertação, optei por utilizar citações e referências a canções que não são dos artistas que analiso nos capítulos que não são voltados para a análise em si, bem como nas epígrafes de cada capítulo⁶. Essa foi uma forma de apontar, ainda que de maneira simples, que apesar de Emicida e Beyoncé serem o foco da dissertação e destaques na cena musical da diáspora, eles não detêm exclusividade sobre as

⁵ A pós-modernidade, no sentido utilizado por Gilroy (2001) está relacionada a um espaço histórico em que os sujeitos compreendem que as promessas de igualdade e liberdade da modernidade não se concretizaram e criam formas de imaginar outras formas de alcançá-las. Assim, ela é um tempo que está simultaneamente dentro e fora do moderno, com e contra ele.

⁶ Uma playlist com as músicas citadas ao longo da dissertação pode ser encontrada em: <https://youtube.com/playlist?list=PLfkTAVnZHSdo3O7a9Yspkjnsyw3wZe4u3> ou <https://open.spotify.com/playlist/7LdhPfTELheVmtakE6Y8I?si=f40793d51cbc4b9d>

técnicas e estratégias que utilizam, sendo parte de uma construção que se estende no tempo e que atravessa processos coletivos.

Por fim, quando cito músicas que não estão em português, optei por incorporar tanto a versão original quanto a tradução no corpo do texto, ao invés de colocar alguma delas em nota de rodapé. Fiz essa escolha porque não desejava colocar as escolhas líricas e de vocabulário feitas pelos artistas em seu idioma original em segundo plano, entendendo que elas estão ligadas a dinâmicas sociais que não são traduzíveis. Para que leitoras da dissertação em português possam compreendê-la, contudo, fiz todas as traduções que se encontram no texto, optando por manter gírias, palavrões e marcadores de oralidade por meio de expressões que tivessem sentidos similares àqueles das músicas na língua original. Quando uma música em outro idioma aparece, formatei o seu texto e a tradução em duas colunas para facilitar a comparação entre as versões, permitindo que o leitor veja as minhas escolhas e reflita sobre a outras opções que poderiam ser feitas.

Retomando Spivak, essa dissertação procura se construir a partir de um foco não apenas no *quê* é dito na música negra, mas em como a música se estrutura como um local de enunciação, isto é, como um espaço no qual autorrepresentações e articulações são empreendidas pelos próprios sujeitos subalternizados (ALMEIDA, 2010). Assim, não desejo necessariamente intermediar, interpretar ou traduzir para o discurso acadêmico a fala dos sujeitos a quem recorro, mas buscar estabelecer uma possibilidade de escuta do que é dito a partir das potencialidades que o gênero textual da música oferece, especialmente quando inserida nas correntes de sentido e significado do Atlântico Negro. Isso significa que a inscrição desse texto em um espaço intermediário talvez seja possível a partir de uma postura reflexiva com relação à pesquisa e aos fenômenos sociais. Na próxima seção, discuto as escolhas paradigmáticas que realizei na tentativa de construir esse espaço intermediário em que a escuta da música seja possível na pesquisa.

Pensando a partir do Atlântico Negro: a interseccionalidade e a margem como paradigmas de escuta

Na tentativa de *escutar* a música em diálogo com os artistas envolvidos na sua produção, foi preciso repensar a sua própria natureza. Como coloquei anteriormente, algumas interpretações sobre ela a tratam como um produto relativamente fechado, que veicula uma imagem ou ideia que a precede. No entanto, pensar essa arte como um espaço dinâmico oferece um conjunto de possibilidades analíticas que se aproxima do significado político da arte em novos sentidos.

Tendo como inspiração dois conjuntos de teorias, a interseccionalidade e as teorias pós-coloniais, proponho abordar a música como uma manifestação estética em que a *margem* se realiza. Isso não significa dizer que ela possui exclusividade na construção desse espaço, mas que tem um papel importante para tanto, o qual compartilha com outras ferramentas – com as quais tem uma relação – como a teoria, a poesia, os movimentos políticos, as estratégias cotidianas de resistência, entre outros.

O conceito de *margem* que utilizo para estruturar essa abordagem é aquele proposto por bell hooks (2019c) no artigo “*A margem como um espaço de abertura radical*”. Para a autora, sujeitos de grupos oprimidos, em diversos campos da sua experiência, atravessam o mundo de uma forma ambígua, ao mesmo tempo como partes fundamentais da sua estruturação e como sujeitos excluídos dela. Isso se dá porque eles exercem funções necessárias para a sociedade, mas não são considerados dignos de exercer poder sobre ela. No entanto, esse trânsito entre os espaços em que são subordinados e aqueles que compartilham com outros sujeitos oprimidos faz com que vejam duas realidades separadas, mas que se alimentam. Por isso, eles desenvolvem formas de pensar o mundo para além da binaridade que atravessa interpretações baseadas na ideia de *Eu versus Outro*.

A construção de uma perspectiva marginal envolve, portanto, compreender a dispersão e a fragmentação não como disfunções na interpretação da sociedade, mas como fundamentais para pensar em outras possibilidades de futuro e para entender de novas formas o presente. Isso não se dá de forma homogênea e sem conflitos, mas em um contexto de dificuldade, risco e policiamento. A proposta de hooks (2019c), entretanto, é que ao invés de imaginar essa realidade apenas a partir da privação, possamos observar de que forma esta incentiva a elaboração de estratégias de resistência e criatividade. Assim, a ideia é carregar a margem para os demais lugares sem compreender a margem pela negatividade ou pela tentativa de dela se livrar.

Pensar a música negra a partir dessa ótica significa entendê-la como um espaço que foi usado historicamente para pautar as contradições que atravessam a experiência de opressão. Nela, os sujeitos podem se valer de recursos discursivos para pensar outras realidades ou apontar as falhas do projeto de sociedade atual. Como coloquei anteriormente, a possibilidade de criar personagens hiperbólicos é um exemplo de como artistas demonstram o absurdo dos estereótipos, ao mesmo tempo em que se valem deles para falar de seus desejos e de definições de liberdade e justiça. Além disso, o espaço textual da música permite experienciar a liberdade

de utilizar linguagens e estéticas consideradas de “baixa cultura” atribuindo a elas um valor positivo, fazendo da arte o espaço por definição da emancipação do corpo, da ontologia e da criatividade (GILROY, 2001).

Se pensarmos o caso de pessoas negras da periferia que ascendem socialmente por meio da música, é possível ver de que forma isso ocorre uma vez que apesar de se inserirem em espaços de difícil acesso, suas experiências passadas não deixam de constituí-las. Isso fica evidente na faixa *The Story of O.J.*, de Jay Z. Nela, o artista faz referência à fala de O.J. Simpson “*I’m not Black, I’m O.J.*” (“*Eu não sou negro, sou O.J.*”), uma forma de rejeitar sua identidade e a forma como ela moldou a sua trajetória. Jay Z parte da problematização dessa afirmação para dizer que pessoas negras posicionadas em diversos estratos sociais ainda são tratadas no campo da opressão, ainda que as formas que ela assume sejam contextuais. O uso da palavra “*nigga*”, utilizada como violência verbal por pessoas brancas nos EUA, aprofunda essa interpretação de que, por mais que as pessoas negras possam tentar se afastar de sua negritude por serem mais claras, mais ricas ou mais próximas “de casa”, não deixam de pertencer a um grupo estigmatizado e violentado. Assim, a margem é um espaço de formação das pessoas negras que deve ser reconhecido para que possa ser mobilizado estrategicamente:

Preto claro, preto escuro, preto falso, preto real
 Preto rico, preto pobre, preto da casa, preto da
 lavoura
 Continua preto, continua preto
 Eu gostei desse segundo
 O O.J. falou tipo “Eu não sou negro, eu sou o
 O.J.”... ok
 (The Story of O.J. – Jay Z [2017])

Light nigga, dark nigga, faux nigga, real
 nigga
 Rich nigga, poor nigga, house nigga, field
 nigga
 Still nigga, still nigga
 I like that second one
 O.J. like, "I'm not Black, I'm O.J." ...okay

O artista acrescenta um sample da música *Four Women*, de Nina Simone, em que ela pauta ideias semelhantes ao comparar a história de quatro mulheres afro-americanas com características, histórias e personalidades diferentes, mas ainda assim afetadas pelo contexto da escravidão e seus desdobramentos. Ele utiliza a sua canção como um espaço de encontro da sua interpretação e a de Simone, colocando-as em diálogo e atualizando a música da artista para o contexto do século XXI. Dessa maneira, essa música exemplifica a forma como a descontinuidade das narrativas e da temporalidade histórica pode ser explorada produtivamente em canções, criando formas criativas de teorização e crítica. Por esse motivo, ela não deve ser vista como um espaço que fixa a realidade dos sujeitos negros, relatando-os, mas um lugar onde as identidades negras se pluralizam, descentralizando-se. Por intermédio da sua história pessoal, o artista fala de uma realidade mais ampla, de forma que

O sujeito e a identidade são apenas dois conceitos que, tendo sido solapados em suas formas unitárias e essencialistas, proliferam para além de nossas expectativas, além de formas descentradas, assumindo novas posições discursivas. (HALL, 2013, p. 121)

Essa superação de expectativas de que fala Stuart Hall (2014) é abordada também por Homi Bhabha (1998) ao pensar na produtividade de interpretar formas culturais como expressão do que ele chama de *entre-lugar*, uma ideia que se aproxima com a de *margem*. Para o autor, não podemos estudar discursos artísticos entendendo que eles são produtos de causalidades e ideias pré-concebidas, mas como “adjacentes e adjuntos” (BHABHA, 1998, p. 263) às demais formas de organização social. Assim, neles é possível formular novas estratégias críticas. Ele se refere à arte como um espaço de “emergência e negociação daquelas agências do marginal, da minoria, do subalterno ou do diaspórico, que nos incitam a pensar através – e para além – da teoria” (1998, p. 290). Essa interpretação tem dois valores centrais para a estrutura de análise que procuro formular. O primeiro, que atravessa o trabalho como um todo, é que a arte no geral – mas a música especificamente, no caso da minha investigação – possui um diálogo com a reflexão teórica, que pode interpelar, renovar ou iniciar novas abordagens para a teoria social. O segundo é que a cultura é sempre irregular e incompleta, um lugar onde algo começa a se fazer presente.

A interpretação da música negra por vezes a situa em extremos. Por um lado, ela é considerada como uma forma crítica e revolucionária, que possui essencialmente um caráter emancipador. Por outro, ela é vista como uma expressividade cooptada pelos sistemas de poder, seja o capitalismo, a indústria cultural ou o patriarcado, sendo uma forma vazia de contestação política. Entender que a música negra pode ser contraditória, que ela é fruto de diferentes estratégias e que ela pode passar por processos de renovação é fundamental para que possamos *escutar* os artistas nos seus recursos discursivos, de forma a não reificá-los em extremos binários que fixam para que fins e de que maneira eles usam a sua arte. Em primeiro lugar, é preciso compreender que ela se insere em contextos sociais e históricos específicos, e refletem as necessidades, ideias e urgências dessa situação. Além disso, devemos conferir aos artistas o benefício da capacidade de mudar por meio dos debates dos quais participam. Por fim, a ideia de que os indivíduos marginais devem ser unitários e coerentes é uma forma de afastá-los da própria humanidade, que é atravessada por diversos fluxos que podem ser contraditórios, o que não significa que não possam ser criticados.

Abordar a música negra como uma manifestação da margem é tomá-la a partir do potencial de promover uma convivência transformadora. Dessa forma podemos entender, por exemplo, como Tupac pôde compor músicas como *I get around* e *Keep ya Head Up*, que possuem diferentes imagens sobre as mulheres negras, com diferentes potenciais de subverter o sexismo na comunidade negra. Da mesma forma, podemos respeitar a agência de sujeitos LGBTQ+ no campo de produção musical, como é o caso de Linn da Quebrada e Ebony, que usam suas canções como campo de reflexão sobre suas experiências e crítica aos companheiros de profissão, como podemos ver no trecho da canção *Bratz*:

Falar que não é trap porque eu sou mulher, vê se tu me respeita
Sinto informar mas eu rimo com a boca, não com a buceta
Hoje eu tô de mau humor, vou chamar esse *flow* de Flow Meany Ranheta⁷
Cês subestimam porque eu sou mina mas primeiramente eu sou preta
(Bratz – Ebony [2019])

Em função de ser esse espaço de confronto com a realidade externa, criação de novas possibilidades de ser para os sujeitos e para a sociedade e de reflexividade e confronto internos para os sujeitos negros, a música pode ser considerada uma parte do que Paul Gilroy (2001) chama de política intercatalítica e transversal do Atlântico Negro. O autor utiliza o “Atlântico Negro” como um recurso analítico com duas dimensões. Primeiramente, ele funciona como uma unidade de análise que engloba os povos em diáspora nas Américas, no Caribe e na Europa, que precisaram negociar suas identidades como sujeitos deslocados de África e como parte dos mundos colonial e pós-colonial. Para ele, esses pertencimentos múltiplos não são contraditórios, mas parte de uma dinâmica de contestação de uma modernidade que se constrói de forma binária e excludente. Assim, o Atlântico Negro é o espaço por excelência da multiplicação dos sujeitos como forma contestatória.

As pessoas negras e racializadas nesse espaço são parte dos primeiros grupos a expressar o tipo de pensamento entendido como “pós-moderno”, uma vez que, por um lado, demonstram a pluralidade de sujeitos e experiências da modernidade e cobram dela a suas promessas não cumpridas para os grupos marginais e, por outro, pensam em alternativas a uma modernidade que se funda no terror racial. Essa ideia está fundamentada na concepção de W.E.B. Du Bois (2012) de “dupla consciência”, isto é, uma relação de pertencimento em que as pessoas negras estão, ao mesmo tempo, dentro e fora da sociedade, participando dela sem acessar completamente direitos, justiça e afetos. É nesse sentido que tanto Gilroy (2001) quanto hooks (2019c) veem nos espaços intermediários um lugar privilegiado para a elaboração de críticas e

⁷ Personagem do desenho Pica-Pau caracterizada por ser mau-humorada.

projetos alternativos. Essa forma de pensamento é o que confere ao Atlântico Negro a sua segunda dimensão: uma função heurística de análise. Para Gilroy (2001), mais do que uma forma de definir o espaço em que se encontram grupos localizados diferentemente, esse conceito é uma forma de abordar os fluxos e dinâmicas entre eles, inspirando interpretações que tenham como centro as relações contingentes que se dão nesse contexto. Ele se constitui, assim, como um meio vivo em que as pessoas negras se inserem.

O uso da ideia de Atlântico Negro como unidade de análise dissociada da sua função heurística esvazia o objetivo do autor de olhar para o “entre”. Esse conceito não denomina “um lugar”, mas algo que conecta fluxos. Ele se assemelha à máquina desejante pensada por Deleuze e Guatarri (2010), que conecta fluxos de desejos, embora a ideia de Gilroy se concentre em fluxos discursivos. Aproprio-me desse conceito, nesta dissertação, para refletir sobre como Emicida e Beyoncé podem ser pensados como sujeitos inseridos nesses fluxos, valendo-se da linguagem comum da música negra para participar dessa política transversal por meio da construção de interpretações sociais no campo estético da musicalidade. O Atlântico Negro é uma forma de pensar, simultaneamente, o pertencimento mútuo a uma comunidade e os conflitos entre elas, bem como a influência entre sujeitos pertencentes a diferentes categorias de gênero, sexualidade, nacionalidade etc. dentro do grupo mais amplo das pessoas negras. Rejeitando a posição incômoda de uma diferença incomensurável entre a realidade dos negros nos Estados Unidos e no Brasil, é possível pensar seus pontos de contato e suas divergências dentro de um espaço comum (ABREU, 2015; SOUZA, 2019).

No entanto, o uso de ideias como *margem*, *hibridismo* e mesmo Atlântico Negro pode incorrer em uma imagem celebratória acrítica desses espaços de encontro. A margem pode ser pensada, também, como uma *fronteira*, altamente fiscalizada, policiada e disciplinar (ANZALDÚA, 1987). É preciso entendê-la como uma forma inovadora de imaginar o mundo social a partir do encontro das múltiplas identidades dos sujeitos e grupos, mas também sobre as dinâmicas de poder que incidem sobre ela e em seu interior. Para realizar essa função, recorro à ideia de interseccionalidade. Esse campo de reflexões considera que o mundo social é formado por eixos de poder que se articulam entre si em seus diferentes pontos de encontro para moldar as experiências dos sujeitos. Dessa forma, o gênero, a classe, a sexualidade, a raça, a etnia, entre outros, constroem-se sempre uns com relação aos outros, sem que haja uma forma “pura” de opressão e, mesmo assim, mantém características distintas a depender do que regem (COLLINS, 2019b; COLLINS; BILGE, 2016).

A ideia de que diferentes formas de poder *sempre* se articulam para configurar o mundo social não implica que elas se articulem sempre *da mesma forma*. Por esse motivo, Collins (COLLINS, 2019b, 2019a) afirma que elas se organizam dentro de diferentes *matrizes de dominação*. Para a autora, podemos entender que o poder se organiza em diferentes domínios. Primeiramente, ele molda as trajetórias dos sujeitos, constituindo o domínio **interpessoal** do poder. Além disso, ele afeta a elaboração das regras da sociedade e a forma como elas são aplicadas diferencialmente a grupos diversos, o que define o domínio **disciplinar**. Em terceiro lugar, ele cria ideologias e discursos que influenciam como diferentes grupos serão percebidos e valorizados socialmente, justificando a sua opressão ou privilégio, o que caracteriza o domínio **cultural**. Por fim, a maneira como as instituições sociais são elaboradas e afetadas por relações hierárquicas marca o domínio **estrutural**. A existência de uma matriz comum em que os poderes se organizam diferentemente a depender do contexto é o que permite que grupos sociais dispersos se organizem em torno de pautas e debates em comum. No do Atlântico Negro, embora exista o entendimento de que essas formas de opressão têm implicações variadas para os sujeitos diaspóricos, o reconhecimento de que elas podem ser identificadas na organização semelhante dos domínios de poder permite estabelecer diálogos.

Além disso, é possível pensar que, *dentro do próprio espaço* da margem, as opressões (de gênero, raça, classe, sexualidade etc.) operam e se organizam. O pensamento interseccional aliado à ideia de margem permite olhar para esta com uma perspectiva reflexiva, que enxerga tanto os poderes que a atravessam internamente. Uma vez que a margem não está *fora* da sociedade em geral, mas é um intervalo em que sujeitos vulneráveis se encontram nos fatos da opressão e da resistência, as naturezas das vulnerabilidades desses grupos são múltiplas e nem sempre convivem harmonicamente. Se pensar a música como uma parte do espaço marginal tem o potencial de evidenciar seu potencial criativo, transversal, crítico e radical, pensar a margem, e, portanto, a música, como um lugar de articulação interseccional nos dá uma perspectiva mais rica de como alianças e dissensos são formulados dentro dela e das maneiras como as identidades são construídas e reinventadas por meio dos seus recursos.

O uso da interseccionalidade no estudo da música tem ainda a vantagem de permitir entender de que maneira tanto uma como a outra se constituem como projetos críticos semelhantes. Como colocam Collins e Bilge (2016), sobre o hip hop, especificamente, é possível traçar pontes entre eles pela semelhança de suas origens e trajetórias, nomeadamente a) os processos de expansão global que ambos sofreram; b) o entendimento que tanto a interseccionalidade quanto o hip hop possuem da importância da identidade para a consciência; c) a recusa da

separação entre indivíduo e coletividade e d) a necessidade de olhares reflexivos para as próprias ideias e práticas. Dessa maneira, é possível entender que, embora a música tenha um *potencial* crítico importante entre grupos negros, esse potencial não deve ser tomado como um dado fixado, mas como um projeto em construção, que deve ser pensado dinamicamente em seus acertos e erros na mobilização por justiça social. Assim como destaca Crenshaw (1997), a interseccionalidade permite identificar os momentos em que a música apenas toma discursos opressivos disponíveis e os reproduz e aqueles em que ela promove espaços de ruptura e subversão.

A adoção das ideias de margem e de interseccionalidade em um contexto do Atlântico Negro para pensar a música negra é uma forma de avançar a possibilidade de *escutar* a música em pesquisas sociais porque reconfigura a concepção que temos dessa forma de arte. Entendendo-a como um espaço transversal dinâmico, cambiante e incompleto em que ideias passam, surgem e são reconfiguradas por sujeitos diferentemente posicionados, podemos entender os momentos de aliança e disputa que se dão no discurso musical. Também podemos entender a recusa de diversas classificações binárias entre o que é bom e ruim, textual e anti-textual, hegemônico e não hegemônico. A música negra é um espaço em que a realidade se constrói na inserção dos sujeitos musicistas e seus ouvintes nesses movimentos de ideias. Além disso, as contradições que atravessam esse campo podem ser tratadas não como uma falha mas como parte e, mais que isso, como potência para aqueles que se empenham em construir essa arte no Atlântico Negro. Assim, as dinâmicas de construção, desconstrução, reconstrução e disputa ganham uma nova roupagem, ou, como colocam as artistas Linn da Quebrada e Ventura Profana:

Quem mandou morrer?
 Quem mandou matar? (Júnior está morto)
 Para renascer das cinzas
 Antes teve que queimar
 (Eu matei o Júnior – Linn da Quebrada ft. Ventura Profana [2021])

Organização da dissertação

Esta dissertação se divide em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, “‘How to make a lemonade’: apontamentos metodológicos”, realizo um conjunto de apontamentos metodológicos acerca da coleta, da organização e da codificação dos dados que foram analisados para este trabalho. Além disso, procuro colocar em diálogo a abordagem metodológica da Análise Crítica de Discurso (FAIRCLOUGH, 2001) e as reflexões sobre raça e discurso, bem como busco considerar de que forma a análise discursiva ganha

contornos específicos quando se volta para a música. Finalmente, elenco os eixos temáticos a serem considerados no restante da dissertação: a família, os afetos, a vulnerabilidade e a comunidade.

O capítulo 2, intitulado “‘Deus te acompanhe, pretin’: o lugar da família e dos afetos”, se volta para os dois primeiros desses tópicos. No debate sobre a família, concentrei-me nas formulações de Emicida e Beyoncé acerca da parentalidade, do conflito e da possibilidade de acolhimento no âmbito familiar, buscando identificar de que forma eles entendem a formação desse espaço, as críticas que realizam à sua organização e as alternativas que apresentam. Em relação aos afetos, analiso de que forma eles são considerados nas relações pessoais e como parte de uma experiência coletiva, constituindo, em ambos esses contextos, uma potência emancipadora.

O capítulo 3, “‘Won’t let my freedom rot in hell’: vulnerabilidades e o papel da comunidade”, discute as concepções dos artistas acerca dos dois últimos eixos analíticos. No que se refere à vulnerabilidade, discuto como Emicida e Beyoncé procuram construir críticas com relação à desigualdade e a injustiça que impõem riscos desiguais em diferentes grupos sociais, além de considerar de que forma os artistas percebem as ideias de vida e morte nas suas obras. Nas reflexões sobre a comunidade, trato de três principais temas. O primeiro é o potencial crítico do emprego de utopias e distopias na formação do discurso musical, que permite ver a história e a sociedade com um olhar renovado e elaborar projetos alternativos a partir do diagnóstico de injustiças. O segundo é o uso de símbolos para reconstruir uma noção de coletividade que atravessa diferentes identidades e localizações em que se encontram as pessoas negras, estabelecendo vínculos transnacionais e fortalecendo a ideia de *diáspora*. Por fim, revisito as formas de resistência elencadas na dissertação, interpretando-as a partir da maneira como os artistas articulam as suas teorizações dentro do entendimento sobre opressão e luta no interior dos domínios de poder.

1. *How to make a Lemonade*⁸: apontamentos metodológicos

É que eu queria uma resposta e minha resposta foi a busca
- Eu precisava voltar com a folhinha (César MC/2021)

Esta dissertação se dedica à investigação das estratégias epistêmicas contidas nas músicas do Atlântico Negro, fazendo, para isso, uma análise de quatro álbuns dos artistas Beyoncé e Emicida. Os discos analisados foram *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015), *AmarElo* (2019) – ambos de Emicida – *Lemonade* (2016) e *The Gift* (2020) – esses dois últimos de Beyoncé. Não obstante o foco nesses trabalhos, na primeira etapa da coleta de dados lancei um olhar mais amplo sobre a discografia completa dos artistas, com a finalidade de situar as produções mais recentes no contexto da sua obra.

Para tanto, este trabalho é metodologicamente orientado pela Análise de Discurso Crítica (ADC) como proposta por Fairclough (2001). Além das propostas do autor, procurei articular os processos analíticos da ADC com literaturas que conectam a língua e o discurso com a raça. Finalmente, procurei incluir elementos específicos da música nessas análises a partir de categorias propostas pela ADC. Na segunda parte deste capítulo discutirei de que forma estabeleci esses diálogos. Na primeira seção, apresentarei os dados e os procedimentos de codificação do *corpus* que compõe este trabalho.

1.1. Coleta e organização dos dados

A produção dos dados a serem analisados nessa dissertação passou por duas grandes etapas. Na primeira, incluí a discografia completa de Emicida e Beyoncé, que compreende 99 e 120 canções, respectivamente, totalizando 219 músicas. Utilizando o software NVivo, realizei seis consultas de palavras com os mesmos critérios: as 100 palavras mais frequentes com quatro ou mais caracteres e com palavras derivadas, isto é, que possuem o mesmo radical.

Os resultados das buscas de frequência de palavras são apresentados abaixo. As consultas (I), (II), (III) e (IV) foram feitas com o objetivo de detectar a constância dos temas tratados nas músicas ao longo da carreira dos artistas. Também foi nessa etapa que elaborei os códigos

⁸ “How to make a Lemonade” (Como fazer uma limonada) é o título de uma edição limitada de livros lançados junto ao disco *Lemonade*, de Beyoncé, explicando o processo de criação por trás do disco.

primários que orientaram a análise de discurso crítica. O NVivo opera com apenas um idioma por projeto. Por esse motivo, foi necessário criar um projeto para cada artista, para que as análises pudessem ser realizadas em português, para Emicida, e em inglês, para Beyoncé. No entanto, verifiquei se a análise conjunta do corpus teria um impacto significativo realizando a tradução manual das músicas das letras que compõem os álbuns *Lemonade* e *The Gift*. A Consulta V teve como fim comparar os resultados da tradução com o das letras originais e, ainda que algumas palavras aparecessem com frequências sutilmente diferentes, concluí que essa disparidade não afetou o *sentido geral* das obras captado pela consulta. Em seguida, analisei conjuntamente a letra dos quatro álbuns de interesse deste trabalho (Consulta VI), o que também não alterou significativamente os códigos elaborados. Assim, prossegui à análise e a codificação utilizando as letras em seus idiomas originais, em dois projetos separados.

I) Incluindo a discografia completa de Emicida

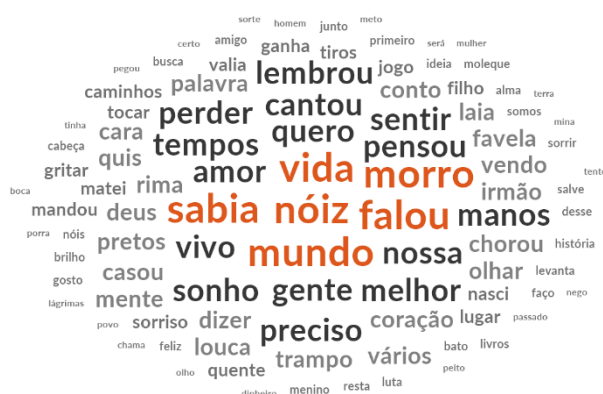


Figura 1 - Consulta 1 (Todos os álbuns de Emicida)

II) Apenas nos álbuns *AmarElo* e *Sobre Crianças, Quadrás, Pesadelos e Lições de Casa*

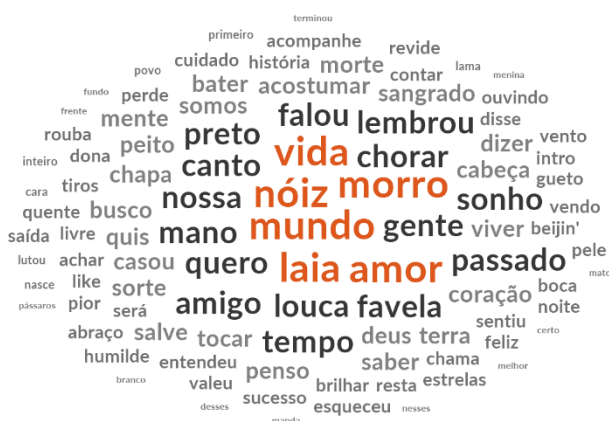


Figura 2 Consulta 2 - (*AmarElo* e *Sobre Crianças, Quadrás, Pesadelos e Lições de Casa*)

III) Incluindo toda a discografia de Beyoncé



Figura 3 - Consulta 3 (Discografia completa de Beyoncé)

IV) Apenas nos álbuns Lemonade e The Gift



Figura 4 - Consulta 4 (Lemonade e The Gift)

V) Incluindo as em português de Lemonade e The Gift

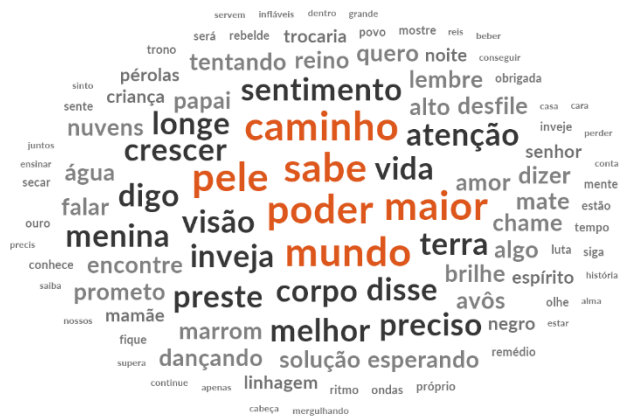


Figura 5 - Consulta 5 (Traduções de Lemonade e The Gift)

VI) Incluindo AmarElo, Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa e as versões traduzidas de Lemonade e The Gift

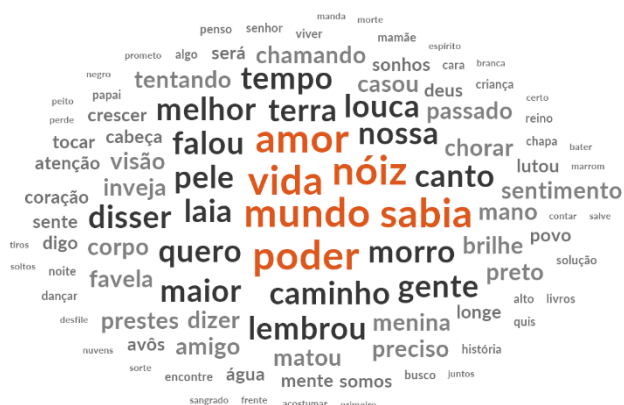


Figura 6 - Consulta 6 (AmarElo; Sobre Crianças *Quadris*, *Pesadelos e Lições de Casa*; *Lemonade*; *The Gift*)

A partir dessa exploração inicial, elaborei quatro grandes códigos (**afetos, comunidade e coletivo, família e vulnerabilidade**), que foram complementados e atualizados com códigos secundários durante o processo de codificação. Além disso, incluí códigos que marcassem elementos textuais e musicais do corpus, que discutirei na segunda seção do capítulo. A estrutura de codificação que obtive foi a que segue:

Tabela 1 - Livro de códigos

Nome	Descrição
AFETOS	Trechos que incluem referências diretas a afetos ou marcadores afetivos (memórias, expressões etc.)
COMUNIDADE E COLETIVO	Marcadores de construção ou manutenção de identidades
DISTOPIA	Construções de realidades distópicas ou explicitação do caráter distópico de uma situação
RESISTÊNCIA	Marcadores de formas de resistência em diversos campos (estética, reconstrução de memórias, manifestações políticas etc.)
SÍMBOLOS	Utilização de pessoas, personagens e figuras simbólicas como representação das pessoas negras ou de valores considerados importantes para ele pelo artista.
UTOPIA	Construções de realidades utópicas ou explicitação do caráter utópico de uma situação
FAMÍLIA	Referência a estruturas e papéis familiares
VULNERABILIDADE	Marcadores de situações de exposição ao risco ou à interdependência entre os sujeitos e grupos
INJUSTIÇA	Denúncia de situações de injustiça
MORTE	Referências à ideia de morte
VIDA	Referências às formas de viver, com conotações positivas ou negativas
RECURSOS TEXTUAIS	Estruturas linguísticas ou gramaticais presentes nas letras que caracterizam escolhas estilísticas do artista que não se enquadram nas definições de <i>black english</i> ou pretuguês.
BLACK ENGLISH	Utilização de variações do inglês com alguma conotação de pertencimento a comunidades de pessoas negras (expressões, construções de frases etc.)
PRETUGUÊS	Utilização de variações do português com alguma conotação de pertencimento a comunidades de pessoas negras (expressões, construções de frases etc.)
RECURSOS LÍRICOS	Utilização de figuras de linguagem, narrativas e estruturas de rimas
REFERÊNCIAS	Referências a pessoas, obras e eventos
SAMPLES	Utilização de samples, interpolações e áudios nas músicas

É importante ressaltar que embora os temas abordados por Emicida e Beyoncé tenham alguma estabilidade, a forma como eles aparecem muda em alguns pontos no decorrer da carreira dos artistas. Por exemplo, a forma de construção da ideia de afeto romântico na discografia de Emicida possuía discursos marcados pelo sexismo no início de sua carreira⁹, aspecto que o rapper procura rever nas suas produções mais recentes. No caso de Beyoncé, a discussão sobre a família se afasta do olhar idealizado e passa a incluir os conflitos, contradições e esforços que atravessam a vida familiar.

Após elaborar a estrutura de códigos, procedi para a codificação dos álbuns em que me concentro neste trabalho. Como mencionei anteriormente, os códigos secundários foram elaborados nessa etapa a partir da necessidade de refinar a codificação. Realizei a codificação em dois momentos separados, concentrados em aspectos diferentes dos textos. No primeiro codifiquei apenas pelos temas e sentidos centrais que compõem as canções. No segundo, foquei na estrutura das músicas, incluindo aspectos como uso de *samples*, colaborações, referências a personagens e ritmos e características linguísticas e textuais das obras. Posteriormente, elaborei uma matriz de códigos para cada *corpus* com a finalidade de verificar a sobreposição entre os códigos, com o objetivo de avaliar como em que medida as discussões se interpelam ou se mantêm como tópicos distintos. Abaixo estão os resultados dessas matrizes, em que cada célula indica as sobreposições entre os códigos.

Tabela 2 - Matriz de codificação dos álbuns *AmarElo* e *Sobre Crianças, Quadris, pesadelos e Lições de Casa*

	A : AFETOS	B : COMUNIDADE E COLETIVO	C : FAMÍLIA	D : VULNERABILIDADE
1 : AFETOS	111	32	13	33
2 : COMUNIDADE E COLETIVO	32	140	6	23
3 : FAMÍLIA	13	6	22	2
4 : VULNERABILIDADE	33	23	2	139

Tabela 3 - Matriz de codificação dos álbuns *Lemonade* e *The Gift*

	A : AFETOS	B : COMUNIDADE E COLETIVO	C : VULNERABILIDADE	D : FAMÍLIA
1 : AFETOS	96	42	9	11
2 : COMUNIDADE E COLETIVO	42	186	9	20
3 : FAMÍLIA	11	20	2	44
4 : VULNERABILIDADE	9	9	43	2

⁹ Ver, por exemplo, trecho de *Trepadeira*, do disco *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (2013): “Flor de laranjeira ou primavera inteira/ São fores e mais flores, todas as cores da feira, irmão/ (Ô... essa nega é trepadeira, hein)/ Minha tulipa?! A fama dela na favela enquanto eu dava uma ripa/ Tru, azeda o caruru/ E os manos me falava que essa mina dava mais do que chuchu”.

A partir desses resultados, optei por manter a estrutura dos códigos sem modificações. Também é possível verificar que, em ambos os artistas, os códigos **afetos** e **comunidade e coletivo** se destacam, com um alto número de referências também para **vulnerabilidade** no caso de Emicida. Após o processo de codificação, prossegui para a interpretação dos dados segundo os princípios da ADC, que explorarei na próxima seção.

1.2.A Análise Crítica de Discurso

A Análise Crítica de Discurso (ADC) é uma metodologia aplicada de formas diferentes, com diferentes implicações e focos, como colocam Fairclough (2001; 2012) e Meyer (2001). Algumas ideias gerais atravessam essa abordagem, como a concepção do texto como histórica e socialmente produzido e dinâmico. Além disso, os discursos são entendidos não apenas como um espaço onde as estruturas sociais se impõem, mas como um espaço de interação entre os poderes sociais e as práticas opositivas. A partir de uma perspectiva foucaultiana, entende-se que o poder possui um forte componente discursivo, que fundamenta as classificações sociais e as tecnologias de regulação de corpos e populações (FOUCAULT, 1988, 1999). No entanto, ele é parte de um contexto sócio-histórico específico e está passível de ser deslocado por estratégias de resistência, as quais são parte da própria natureza do poder, isto é, não há poder sem resistência. Assim, os discursos possuem um caráter construtivo e transformativo.

É importante destacar que Fairclough (2001) indica que nem toda mudança nas configurações hegemônicas de discursos é emancipatória, e, nesse sentido, o analista que utiliza a ADC deve observar os sentidos políticos adquiridos pelos textos e as maneiras que eles pretendem intervir no mundo social. Isso aproxima o autor do que discuti na introdução deste trabalho a partir de Crenshaw (1997), que considera que o rap tem um potencial emancipatório, mas que ele não necessariamente sempre exerce esse papel, sendo necessário observar a sua relação de reprodução e subversão com discursos existentes. Além disso, o autor também aponta que o processo de interpretação discursiva deve levar em conta que os textos são terrenos irregulares, que podem ser ambíguos, e que, por isso, o próprio processo analítico precisa ser reflexivo e explicitado.

Neste trabalho, utilizo a perspectiva tridimensional da ADC proposta em *Discurso e Mundaça Social*, de Norman Fairclough (2001). Para o autor, o discurso pode ser analisado em três camadas que o constituem: o texto, o discurso e a prática social. Na dimensão **textual**, o autor se concentra na motivação social dos significados que a língua pode mobilizar, a partir de uma análise do vocabulário, da gramática e da estrutura textual. Para ele, o campo textual permite

fazer relações entre a forma e o sentido dos discursos, entendendo de que maneira a construção do texto expressa e constrói identidades, o que possui um importante significado nas lutas políticas. No campo **discursivo**, ele propõe uma concentração nas relações entre consumo e produção dos textos, com um foco em uma noção Bakhtiniana de intertextualidade, em que os discursos resultam de falas e contextos anteriores que possibilitaram a sua organização e enunciação. Esse campo da análise tem centralidade, porque fornece pistas do processo de produção dos textos e pistas para a interpretação textual, situando-a como prática social de forma mais ampla:

A análise leva à produção de textos que são socialmente distribuídos e consumidos como outros textos, e o discurso da análise é, como qualquer outro discurso, um modo de prática social: ele está dialeticamente relacionado com estruturas sociais, posicionado em relação a lutas hegemônicas e aberto para ser investido ideológica e politicamente. Os analistas não estão acima da prática social que analisam; estão dentro dela. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 246)

Por fim, ele indica uma análise das relações de poder e resistência que intervêm nos textos na dimensão das **práticas sociais**. A partir de uma leitura althusseriana e gramsciana, Fairclough (2001) identifica o papel do discurso na produção de ideologias que interpelam sujeitos e instituições na construção de leituras da sociedade e hegemonias, as quais configuram a liderança sobre os vários domínios do mundo social. Para o autor, o texto e o discurso estão envolvidos nas disputas por esses poderes e devem ser analisados como uma parte da dinâmica das mobilizações por mudança ou manutenção da estrutura da sociedade.

Neste capítulo, discuto de que forma procurei colocar em diálogo essas dimensões propostas pelo autor com debates sobre raça, gênero e música. Além disso, busquei incluir formas de realizar análises interseccionais ao trabalhar a dimensão das práticas sociais.

1.3.O português e o *African American Vernacular English* como eixos analíticos

Eu escrevo pra não esquecer quem sou
 Nota dez em português e eu só falo errado
 Eu escrevo pra não esquecer quem sou
 Nota dez em português e tudo calculado
 Pra que os meus entendam
 Saibam do que eu falo
 - Janeiro (Fla x Cru) (nabru/2020)

A análise do nível textual na ADC proposta por Norman Fairclough se concentra, como posto anteriormente, na estruturação gramatical e léxica dos textos. Neste trabalho, procuro me

atentar menos aos aspectos formais do uso da língua nas músicas e mais às dimensões políticas e estratégicas da escolha do *como dizer*, que incluem, como adiantei, as dimensões verbais e não-verbais da sua composição. Nesse sentido, busco evidenciar que não apenas o conteúdo do que é dito possui relevância para a análise da música, mas também a própria definição da forma como esse conteúdo pode ser expresso passa pelo tensionamento das normas da língua. Para compor o olhar metodológico desse eixo analítico, recorro à terminologia e às discussões acerca do *pretuguês* e do *African-American Vernacular English (AAVE)*.

O *pretuguês* é um conceito elaborado pela pensadora multidisciplinar brasileira Lélia Gonzalez (CARDOSO, 2014; GONZALEZ, 1988). Para a autora, alguns padrões lexicais e de pronúncia encontrados entre as pessoas negras no Brasil seriam entendidos como uma forma “errada” de empregar a língua portuguesa. Assim, eles constituiriam uma forma menos intelectual ou integrada à “norma padrão”, compreendida como a única capaz de expressar o conhecimento e a realidade. No entanto, Gonzalez desafia essa concepção ao indicar que os padrões referidos seriam a herança de línguas africanas que se fundiram ao português, dando origem a pronúncias, vocabulários e estruturas gramaticais específicas.

Ainda que não utilizando explicitamente o termo “*pretuguês*”, outros autores e autoras exploraram como a língua é usada como forma de construção e disputa de identidades no contexto brasileiro. Castro (2013), por exemplo, estuda como estratégias adotadas por membros de saraus realizados na periferia de São Paulo e por migrantes porto-riquenhos em Nova Iorque usam a corporalidade e a expressividade como maneiras de construir ideias sobre pertencimento, deslocamento e disputas políticas. Uma vez que esses saraus estão inseridos em uma cultura hip hop mais ampla, é possível traçar conexões entre as suas práticas e ferramentas e aquelas das músicas dessa cultura, que incluem especialmente o rap, mas também outras como o funk, o *soul* e o R&B:

A linguagem da diáspora africana em geral, e da dicção Nuyorican em particular, é uma linguagem sampleada. No caso do Brasil, variações do português dão a tônica na enunciação da produção poética da periferia. Há uma mescla no uso de gírias, ortografia propositalmente alteradas para efeito de sentido, troca semântica de termos ou palavras, chegando até mesmo ao uso da forma padrão da língua como afirmação de um pertencimento linguístico nacional. (CASTRO, 2013, p. 9–10)

Ainda que não exista um corpo extenso de pesquisas explorando a constituição do *pretuguês* utilizando essa terminologia, suas características distintivas e as formas como ele foi empregado ao longo da história, a discussão sobre o AAVE pode ser um recurso útil para levantar alguns

debates sobre esse termo. Ele diz respeito às formas distintivas que a língua inglesa toma em comunidades negras, e já possuiu um conjunto de nomenclaturas: *Black vernacular english*, *ebonics*, *Black talk*, *african american vernacular english (AAVE)* entre outros, que foram usadas em contextos históricos específicos em função de disputas sociais e formas de identificação que se alteram (BLACKSHIRE-BELAY, 1996). Ainda que os estudos sobre o *AAVE* sejam relativamente tradicionais, o tema ganhou proeminência em 1996, quando o Conselho de Educação de Oakland, Califórnia passou uma resolução estabelecendo diretrizes para a incorporação do *ebonics* como um recurso pedagógico (ABU-JAMAL, 1997; COLEMAN; DANIEL, 2000; WILLIAMS, 1997). Essa resolução reconhecia o *ebonics* como uma língua com características e história próprias, que poderia ser uma ferramenta no combate à desigualdade no sistema educacional que afetava as crianças negras. A terminologia *ebonics* deixou de ser utilizada diante da dimensão da ridicularização de que essa resolução foi alvo na mídia estadunidense no período que se seguiu (COLEMAN; DANIEL, 2000), mas o conteúdo desse padrão linguístico permanece, assim como os debates sobre o seu significado.

O *AAVE* pode ser comparado ao pretuguês em algumas dimensões. Em primeiro lugar, ambos são considerados pelos estudos linguísticos como línguas híbridas, ou línguas crioulas (BLACKSHIRE-BELAY, 1996). Vale destacar que a própria nomenclatura dessas línguas vem de um esforço de ativistas e intelectuais negros em evidenciar a agência das pessoas negras na elaboração das formas de comunicação. Isso se dá porque os estudos linguísticos utilizavam um conjunto de nomenclaturas estigmatizantes para essas variantes. Um desses conceitos é “línguas pidgin”¹⁰, que seriam aquelas usadas instrumentalmente como meio de comunicação entre sujeitos que possuem línguas maternas distintas, servindo como um idioma intermediário, simplificado, entre as duas. As línguas crioulas, por sua vez, seriam aquelas derivadas da união entre duas ou mais línguas, normalmente utilizadas pelos povos dominados em um sistema hierárquico. A terminologia da crioulação linguística já foi questionada e criticada (BLACKSHIRE-BELAY, 1996), mas, diante de um movimento de posituação de perspectivas híbridas, crioulas e mestiças, volta a ganhar alguma proeminência (ZEIGLER; OSINUBI, 2002).

O inglês estadunidense foi considerado como uma dessas línguas crioulas enquanto os Estados Unidos eram colônias britânicas, sendo, portanto, visto como uma língua “impura”. O processo

¹⁰ Em si um termo potencialmente pejorativo, uma vez que suas de suas possíveis origens derivam da ironização da pronúncia da palavra inglesa *business* por chineses, ou de uma pronúncia incorreta da palavra *pequeno* em português.

de independência do país fomentou uma mudança identitária entre os colonos em que eles deixaram de se entender como europeus e passaram a procurar elaborar uma identidade Americana, o que incluía uma língua comum. Assim, migrantes da Europa que nem sempre utilizavam o inglês como a sua língua primária, e que nem sempre o utilizavam da mesma forma, passaram a fazê-lo sob o signo único do Inglês Americano, a fim de se integrarem nessa nova identidade coletiva. No entanto, o processo de independência dos Estados Unidos e, portanto, a elaboração do que seriam as características do *povo* do país foi um processo comandado por e para homens brancos de classe média. Dessa forma, a expressão linguística das pessoas negras e as suas diferentes integrações com as várias línguas de povos africanos não faz parte desse imaginário coletivo, em grande medida (BLACKSHIRE-BELAY, 1996; ZEIGLER; OSINUBI, 2002).

O mesmo poderia ser dito acerca do português brasileiro, que originalmente era considerado uma variante impura do português de Portugal (BLACKSHIRE-BELAY, 1996), mas acabou desenvolvendo certa autonomia e as suas próprias regras da comunicação *padrão*. Ainda que a influência de línguas indígenas e da cultura negra sejam reconhecidas *en passant* no ensino da língua portuguesa, esse conhecimento não vem atrelado à identificação dessas outras fontes como parte da produção de conhecimento e história para o país. Se tanto, são vistos como objetos passivos da história. Além disso, como coloca Gonzalez ao forjar o termo português, as formas de emprego da língua por parte desses sujeitos são profundamente desvalorizadas.

É possível, no entanto, refletir sobre como a língua e a sua apropriação são utilizadas estrategicamente por povos marginalizados. Em primeiro lugar, a própria formação de uma língua comum entre as pessoas negras foi ativamente combatida no sistema colonial, uma vez que ela poderia ser utilizada para planejar rebeliões e fugas (BALDWIN, 1997; COLEMAN; DANIEL, 2000; ZEIGLER; OSINUBI, 2002). Além disso, a emergência de um sistema linguístico não hegemônico permite representações contrahegemônicas da história, da experiência e dos sujeitos afetados pelos sistemas de opressão. Como o escritor americano James Baldwin coloca,

As pessoas desenvolvem uma língua para descrever e, portanto, controlar, as suas circunstâncias, ou para evitar serem submergidas por uma realidade que elas não podem articular. (E se elas não podem articulá-la, elas serão submergidas).¹¹ (BALDWIN, 1997, p. 5).

¹¹ People evolve a language in order to describe and thus control their circumstances, or in order not to be submerged by a reality that they cannot articulate. (And if they cannot articulate it, they are submerged.). (BALDWIN, 1997, p. 5)

Ou seja, a língua é utilizada para articular diagnósticos de injustiças, desejos e planos de grupos subjugados. Ela também é utilizada como uma forma de evidenciar alianças e histórias em comum, servindo como uma ferramenta por meio da qual o senso de coletividade é acessado e, por outro lado, a comunicação entre grupos é mediada. Nesse sentido, mais do que uma história linear que vai da língua pidgin, passa pela crioula e se estabelece como padrão, é possível procurar entender *diferentes estratégias* que se valem da língua, ora mais híbrida, ora mais próxima à língua padrão (WILLIAMS, 1997; ZEIGLER; OSINUBI, 2002).

Exemplo disso são as escolhas feitas por acadêmicos como Cornel West e Patrícia Hill Collins em suas palestras. West é conhecido por um estilo oratório que remete aos sermões em Igrejas negras (HOOKS, 2019d), enquanto Collins consistentemente se vale de narrativas como forma de conduzir suas falas – uma opção que se assenta na valorização epistêmica do testemunho (COLLINS, 2019a). Ambos se apropriam de uma ferramenta que, em um primeiro momento, serviu como meio de exclusão e impõem a ela ritmos, didáticas e estilos próprios às comunidades negras (ZEIGLER; OSINUBI, 2002, p. 592). Dessa forma, a língua passa a ser uma aliada na busca por justiça social, já que realiza a mediação entre os interesses de grupos marginalizados e o entendimento daqueles em espaços de poder – tais como as universidades a que eles se dirigem. Por outro lado, a utilização de um estilo mais híbrido pode ser uma forma de buscar validação dentro da própria comunidade e estabelecer debates internos sobre temas relevantes para o grupo. A língua possui, portanto, uma dimensão textual e uma discursiva, em que os sujeitos se apropriam dela estrategicamente para construir identidades e dialogar com diferentes audiências, em alguns momentos se apegando ao seu valor simbólico para o interior das suas comunidades e em outros, para o exterior delas. Os músicos de rap têm empregado essa estratégia, como notam Zeigler e Osinubi (2002):

Demonstrações contemporâneas nas letras e nos ritmos dos cantores de rap ecoam a ideologia de resposta e sobrevivência na cultura hip-hop. O estilo oratório dos rappers parece ser confrontacional, especialmente porque eles veem a si mesmos como líderes contra o colonizador e representantes dos despossuídos. Rappers como Sistah Sojah [Sister Souljah], Tupac Shakur, Arrested Development e outros como eles, se definem como guerreiros das palavras em uma batalha contra a opressão.¹² (ZEIGLER; OSINUBI, 2002, p. 593).

¹² Contemporary displays in the lyrics and the rhythms of the rap singers echo the ideology of response and survival in the hip-hop culture. The rappers' oratorical style appears to be confrontational, especially because they see themselves as leaders against the colonizer and champions of the dispossessed. Rappers such as Sistah Sojah, Tupac Shakur, Arrested Development, and others like them define themselves as word warriors in a battle against oppression. (ZEIGLER; OSINUBI, 2002, p. 593)

Dessa maneira, podemos entender que músicos fazem escolhas linguísticas deliberadas que indicam alianças, origens e pertencimentos múltiplos, bem como expressam determinadas reflexões sobre experiências e aspirações individuais e coletivas. O uso de gírias e pronúncias específicas em músicas feitas por pessoas negras, notadamente no rap e no samba, tem a dupla função de subverter o ideal da língua padrão e de propor representações alternativas da realidade. No entanto, o uso da linguagem também pode ser uma forma de reforçar opressões dentro da população negra, como o sexismo e a LGBTQ+ fobia¹³. Assim, a análise do uso da língua deve ser contextual e crítica desses momentos.

Neste trabalho, entendo que não faz sentido buscar uma origem ou um padrão para o pretuguês ou para o *AAVE*, uma vez que eles assumem diferentes formas a depender da região em que ocorrem e do seu histórico específico. No entanto, procuro me esquivar da oposição entre língua padrão *versus* pretuguês/*AAVE* e da atribuição de um valor intrínseco a cada um desses polos (opressor/libertador) (WILLIAMS, 1997). Em minha compreensão, importa mais compreender como o movimento estratégico entre essas duas formas linguísticas estabelece audiências e diálogos nas músicas analisadas. Assim, observo menos o que são o pretuguês e o *AAVE* – seus vocabulários e estruturas específicos – e mais como eles são utilizados na construção de sentidos emancipadores ou não. Além disso, observo o uso de línguas e dialetos de África – tal como o iorubá, o bambara e o crioulo cabo-verdiano – como parte desse movimento estratégico que se volta para a construção de alianças interculturais e transnacionais.

Nesse sentido, após o processo de codificação, elaborei matrizes de codificação que indicavam a sobreposição dos códigos Pretuguês e Black English com os demais códigos. Como é possível verificar nas tabelas abaixo, esses códigos se articulam fortemente com os códigos **resistência**, **afetos**, **símbolos** e **injustiça**. Assim, há indicativos de que a linguagem é utilizada nas letras das músicas como forma de construção de identidade, de agregar ou mobilizar os sujeitos e como ferramenta para a denúncia de injustiças sociais.

¹³ Ver, por exemplo, *Halftime* (1994), de Nas, em que parte da letra diz “Versatile, my style switches like a faggot/ But not bisexual, I’m an intellectual of rap/ I’m a professional and that’s no question, yo” (Versátil, meu estilo troca como uma bicha/ Mas não sou bissexual, sou um intelectual do rap/ Eu sou um profissional e isso não tem debate). Hoje em dia, o artista não canta esse trecho em suas apresentações. Também é possível ver discursos desse tipo em *Como sobreviver na favela* (1999), de MV Bill: “Tem que acostumar a ver o corpo no chão/ Playboy vacilão seu bicha ta com medo/ Faz merda na favela e sai daqui no saco preto.”. Sobre o sexismo na linguagem do hip hop, ver Rabaka (2012), Corlett (2005) e Gines (2005).

Tabela 4 - Matriz de codificação para os códigos "Pretuguês" e "Black English" para os álbuns AmarElo e Sobre Crianças. Quadris, Pesadelos e Lições de Casa¹⁴

	A : BLACK ENGLISH	B : PRETUGUÊS
1 : AFETOS	0	38
2 : COMUNIDADE E COLETIVO	1	67
3 : DISTOPIA	0	4
4 : RESISTÊNCIA	0	34
5 : SÍMBOLOS	1	15
6 : UTOPIA	0	0
7 : FAMÍLIA	0	10
8 : VULNERABILIDADE	0	42
9 : INJUSTIÇA	0	17
10 : MORTE	0	3
11 : VIDA	0	5

Tabela 5- Matriz de codificação para o código "Black English" para os álbuns Lemonade e The Gift

	A : BLACK ENGLISH
1 : AFETOS	24
2 : COMUNIDADE E COLETIVO	76
3 : DISTOPIA	2
4 : RESISTÊNCIA	47
5 : SÍMBOLOS	25
6 : UTOPIA	4
7 : FAMÍLIA	15
8 : VULNERABILIDADE	18
9 : INJUSTIÇA	10
10 : MORTE	1
11 : VIDA	4

1.4.Pensando as figuras de linguagem

Eu não sei muito falar, tá ligado?
 Pode parecer que eu falo muito, eu falo 'memo, mas
 As parada que eu sinto... é mais difícil
 Tipo como se eu sentisse em outra língua, tipo mandarim, que eu não sei falar
 Não sei falar ainda
 Ah, essas músicas são o único jeito, se pá
 - Outro (Intro no final) (nabru/2020)

Um aspecto especial do uso da língua que observei foi o emprego de figuras de linguagem como operadores da análise. Referenciadas de forma ampla como "metáforas" na linguagem especializada do campo do hip-hop, essas figuras cumprem uma diversidade de papéis. Primeiramente, elas podem ser utilizadas para criar novos conceitos e reflexões, sendo uma forma de criatividade social (ALIM, 2003; GABSI, 2020; MORGADO, 2007; SCHRÖDER,

¹⁴ O código "Black English" aparece na discografia de Emicida na utilização da expressão em inglês "so fella", na música Livre.

2012). De fato, um conjunto de autores apontam a importância das metáforas para as discussões científicas, destacando a forma como termos como *interseccionalidade* surgiram a partir desse tipo de reflexão em uma tentativa de nomear um fenômeno que não estava evidente como conceito (COLLINS, 2019b; CRENSHAW, 1989, 1991). Nesse sentido, as metáforas podem gerar vocabulários úteis para a identificação e denúncia de injustiças sociais – como foi o caso da consolidação do termo “interseccional” (COLLINS, 2019b). Em segundo lugar, elas servem para ressignificar ideias existentes, abrindo o mundo para novas interpretações e para a crítica por meio da criação de significados provisionais e abertos para os termos e explicações de fenômenos (MORGADO, 2007, p. 147).

A relevância dos duplos significados e da abertura permitida pelas figuras de linguagem são especialmente visíveis no caso da música. Destaca-se, por exemplo, a maneira como artistas as utilizaram para se esquivar de sistemas repressivos e estabelecer comunicação crítica com suas audiências (GABSI, 2020). Isso se dá, em parte, porque as metáforas possuem um caráter comunitário, isto é, são compartilhadas por algumas comunidades de sentido específicas (CROSSLEY, 2005; GABSI, 2020). Isso não significa que elas não possam circular e ampliar a sua audiência ou chegar em outros pontos de uma comunidade imaginada, como é o caso da diáspora. Assim, a opção por me atentar às metáforas é uma forma de observar os diálogos intra-diaspóricos.

Para além de um marcador de pertencimento, as metáforas nas músicas revelam um processo de pensamento a partir de experiências cotidianas (GABSI, 2020), que destaca o potencial que comunidades musicais possuem de esclarecer questões contemporâneas. Em outras palavras,

Mais importante, acredito que as metáforas relativas encontradas no *Gangsta rap* podem ser utilizadas para explicar e entender melhor a história social da geração hip hop e para revelar o sistema conceitual subjacente formulado pela mesma. (...) No mínimo, este conhecimento pode ajudar a abordagem de problemas enfrentados por afro-americanos urbanos com uma consciência mais clara dos problemas enfrentados por eles.¹⁵ (CROSSLEY, 2005, p. 504)

O uso de figuras de linguagem para esse fim pode ser entendido como uma forma de lidar com o que W.E.B. Du Bois (2012) chama de “véu de cor”. Para o autor, as pessoas negras se veem

¹⁵ More importantly, I believe that an evaluation of the relative metaphors found in gangsta' rap can be used to better explain and understand the social history of the hip hop generation and to reveal the underlying conceptual system formulated by the same. (...) At a minimum, this knowledge may help the approach the problems faced by contemporary urban African Americans with a clearer awareness of the experiences faced by the same. (CROSSLEY, 2005, p. 504)

sempre em uma posição estranha em que seu pertencimento está sempre desencaixado do mundo ao seu redor. Isso se dá porque elas são postas na posição do “outro”, o que faz com que as concepções sobre si mesmas e seus grupos sejam construídas a partir de um olhar exterior, neste caso, do sistema de opressão racial. Dessa forma, parece existir um jogo de espelhos distorcidos em torno de grupos de pessoas negras, que são nomeados por pensadores como Hall (2016) e Collins (2019a) como “estereótipos” ou “imagens de controle”. Esses espelhos são, também, unilaterais, uma vez que as pessoas negras são frequentemente forçadas a ter consciência da sua existência, ao passo que as pessoas brancas podem seguir a vida sem refletir sobre a sua presença. Além de estabelecer um diálogo interno, as metáforas podem ter como fim, no caso da música negra, parafraseando Malcolm X¹⁶, virar o espelho ao contrário e forçar o reconhecimento da existência do véu de cor.

As formas como isso ocorre são elencadas por Hall (2016). Para o autor, os discursos resistentes utilizam três principais estratégias para combater estereótipos racializados. Em primeiro lugar, é possível inverter os estereótipos. Por exemplo, há momentos nas músicas em que os artistas negros se colocam em um lugar de equivalência com o que seria considerado sucesso para pessoas brancas. É o caso do polêmico verso “*I might just be a black Bill Gates in the making*” (“Eu posso ser um Bill Gates negro em formação”), da música *Formation*, de Beyoncé. Esse verso provoca estranheza por equiparar dois sujeitos posicionados de formas socialmente diversas em termos de gênero, raça e ocupação, que são unidos apenas por um ideal de conquista econômica valorizado em um contexto de capitalismo. No entanto, ele também destaca a impossibilidade de igualdade mesmo nessa condição, uma vez que a classe econômica não é o único elemento que constrói a posição desses indivíduos na sociedade – e é relevante que essa música seja fortemente permeada de ironias nesse sentido, o que é reforçado pelo caráter distópico do seu clipe. É importante notar que essa forma de utilização das figuras de linguagem pode implicar o aprisionamento dos sujeitos no polo oposto do estereótipo, ao invés da sua subversão (HALL, 2016, p. 215).

A segunda forma de combate aos estereótipos posta por Hall é a substituição de imagens “negativas” por “positivas”. Isso ocorre no caso do verso “Recarga que pus, é que igual a Jesus, no caminho da luz, todo mundo é preto, ame, pois...”, de *Principia*, de Emicida. Nesse trecho,

¹⁶ Em entrevista disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=XiSiHRNQiQo> > (Acesso 11 de setembro de 2021), o ativista afirma que “Se você enfia uma faca de 22 centímetros em minhas costas e puxar quinze centímetros para fora, não haverá progresso. O progresso vem quando se cura a ferida que o golpe fez. Eles nem começaram a puxar a faca. Eles não admitem que a faca está lá.”.

o artista se vale da figura religiosa de Jesus para dizer dos valores que este representa, tais como o amor ao próximo, e tensiona a narrativa que representa essa figura como branca. Além disso, ele disputa narrativas coloniais de que as pessoas negras não teriam acesso a esse espaço do divino. Nesse caso, as figuras de linguagem ampliam as formas de representação das pessoas negras, abrindo novas possibilidades de papéis sócio-históricos ocupados por elas. Novamente, Hall (2016) destaca que essa forma de disputa não procura romper os significados do “positivo” e do “negativo”, mantendo-se, ainda, confinada nessa oposição.

A terceira e última estratégia apontada por Hall é a geração de um estranhamento do próprio olhar, fazendo com que os estereótipos sejam contestados de dentro para fora. Assim, explicita-se a “outridade” ou a exotividade que os olhares que se colocam nas pessoas negras carregam. Essa utilização aparece em *Mandume*, de Emicida, por exemplo:

Dores em Loop-cínio, os cu diz símio, o quê?
Ao ver o Simonal que cês não vai foder
Grande, tipo Ron Mueck, morô muleque? Zé do Caroço (Mandume, 2016)

Esse trecho utiliza diversas metáforas e jogos de palavras¹⁷ para passar sua mensagem de contestação. Por exemplo “dores em loop-cínio” diz respeito, primeiramente, à ideia de “dores em loop”, isto é, dores que se repetem. Mas também alude ao cantor Lupicínio Rodrigues, que popularizou a ideia de “dor de cotovelo”, que significa ter inveja de alguém. Essa leitura é complementada, em seguida, pela afirmação de que aqueles que utilizam ofensas racistas (símio) vão se espantar com a impossibilidade apagar a trajetória do rapper, tal como ocorreu com Wilson Simonal ao ser associado ao regime militar brasileiro. Finalmente ele associa o tamanho, a “grandeza” das obras do artista plástico Ron Mueck a José Mendes da Silva, liderança comunitária do Morro do Pau da Bandeira, cuja história foi contada no samba Zé do Caroço, de Leci Brandão. Esse mecanismo de contestação permite ironizar o estereótipo¹⁸ sem fixar novos significados, deixando em aberto a possibilidade de tornar-se a partir da crítica.

¹⁷ É importante destacar que o uso de jogos de palavra, pronúncias e rimas também são elementos fundamentais da construção de sentido na música, que não poderei explorar a fundo neste trabalho. Para um detalhamento aprofundado sobre este assunto, ver Alim (2003).

¹⁸ O rapper Tupac utilizava desse método para explicitar a absurdidade do preconceito racial, como na música *Point the Finga* (1993), em que, em um diálogo imaginado com uma pessoa branca, diz “*It's not to be a racist, but let's face this/ Wouldn't you if we could trade places?*” (Não estou tentando ser racista, mas vamos encarar/ Você não o faria se pudéssemos trocar de lugar?). O artista usa ironicamente uma fala comumente direcionada para pessoas negras para tornar visível o preconceito que a atravessa. Outra forma como essa estratégia aparece é a criação de imagens hiperbólicas que se assentam nesses estereótipos, como é o caso do *Gangsta rap* ou de *femmes fatales* – como Lil’ Kim no disco *Hardcore* (1996). Nesses casos, os artistas fabulam realidades em que esses estereótipos, muitas vezes associados com o “risco” para pessoas brancas (VIGOYA, 2018), de fato lhes conferissem poder na dimensão em que as imagens projetam.

Essas estratégias evidenciam as disputas e diálogos nas quais a produção musical se insere, e o papel da música na construção de identidades coletivas. Na próxima seção, ampliarei esse debate para o nível discursivo da análise de discurso crítica, com destaque para as formas de intertextualidade e interdiscursividade possibilitadas pela música.

1.5. *Sampling*, intertextualidade e interdiscursividade

A prática de sampleamento está inserida dentro do que Fairclough (2001) entende como intertextualidade ou interdiscursividade do discurso mas que, como se trata de uma fonte que nem sempre utiliza palavras, traz implicações para a interpretação. Aqui, entendo como *sample* um conjunto de técnicas de justaposição musical, que incluem o sample tradicional (uso de trechos e elementos de uma faixa para a composição de outra), a interpolação (regravação de elementos de uma música para utilização em outra) e a mistura de elementos de diversos ritmos em uma mesma faixa. Essas ferramentas exercem uma variedade de funções nas músicas, entre as quais está a reinterpretação da mensagem da música original, a invocação do contexto da sua produção e a crítica à faixa original (CHANG, 2009; GILROY, 2001; TILLET, 2014).

O sampleamento é usado em diversos ritmos e comunidades musicais, mas o rap americano surge como um ritmo baseado em samples, construindo-se a partir das batidas de músicas de funk, soul, R&B e blues. Sewell (2014) demonstra a forma como artistas formados no hip hop pré-1990 utilizavam o som como matéria prima da música, diferentemente das músicas baseadas em instrumentos, em que o som é o produto final do processo (CHANG, 2009, p. 146). O autor destaca que álbuns como *Fear of a Black Planet* (1990), do Public Enemy, e *Black's Magic* (1990), de Salt-n-Peppa, continham mais de 100 samples, com uma média de 5 samples por faixa. Após mudanças nos entendimentos legais sobre copywriting pela Suprema Corte estadunidense entre 1991 e 1994, que passaram a entender o *sample* como matéria de propriedade intelectual, dificultando o seu uso gratuito, o número de samples em álbuns de hip hop caiu significativamente, uma vez que a sua utilização nessas proporções seria financeiramente inviável.

No entanto, outras estratégias de sampleamento surgiram a partir desse contexto. Sewell (2014) aponta cinco dessas táticas: (1) o uso de interpolações – isto é, o convite de outros músicos, frequentemente músicos notáveis, para regravar elementos específicos da faixa sampleada a fim de reduzir os custos de utilização; (2) uso de cortes e inversões na faixa sampleada até o ponto que ela se torna quase irreconhecível mesmo para os artistas originais; (3) evitar determinados artistas e catálogos conhecidos por impedir o uso de samples de suas músicas; (4) a manutenção

de relações com diversos artistas e produtores que podem ceder suas faixas para samples e (5) o abandono de faixas demasiadamente custosas. Assim, a cultura de sampleamento conseguiu sobreviver mesmo diante de um entendimento “capitalista de propriedade pública e intelectual” (TILLET, 2014, p. 127).

A ideia de propriedade é uma das diferenças entre o sample e a intertextualidade em textos escritos. Nas práticas musicais, dificilmente é possível indicar sonicamente que a faixa inclui elementos de outras produções, e quem são os seus autores originais. Esse fato, somado à busca e valorização de músicas consideradas raras para compor uma música, faz com que haja uma aura de anonimidade herdada do blues, em que a voz do artista era considerada a voz da comunidade de onde ele fala, ao invés de um relato puramente individual (BARTLETT, 1994). Além disso, é possível invocar um momento histórico a partir dos samples, o que ocorre, por exemplo, quando artistas como Nina Simone e Isaac Hayes – que aparecem em músicas de Beyoncé – ativistas pelos direitos da população negra, são invocados.

No caso da música brasileira, o uso de samples dessa natureza é reduzido com relação à música americana. Entretanto, é comum que artistas do Brasil regravem músicas até o ponto que o próprio conceito da autoria fique tensionado. Além disso, a coexistência de diferentes ritmos possui o mesmo efeito de fazer coexistir diversos contextos e comunidades, bem como temáticas caras a ritmos específicos. É o caso dos álbuns de Emicida que analiso neste trabalho, em que encontramos, além do rap, referências ao samba, aos cantos de trabalho, à MPB e a ritmos cabo-verdianos, o que cria uma síntese de discursos musicais (MAY, 2013, p. 619) e o insere em uma tradição de experimentalismo musical (TILLET, 2014).

Assim, os samples podem ser vistos como uma indicação de possíveis alianças epistêmicas, bem como um diálogo entre contextos geográficos e históricos diversos, o que torna visível a sua posição simultânea como recurso textual e discursivo. Eles refletem um esforço de tensionamento do tempo histórico, em que o passado e o presente coexistem na forma de técnicas de reinvenção e ressignificação que demonstram o caráter dinâmico e contextual dos discursos (BARTLETT, 1994; CHANG, 2009; EXARCHOS, 2019). É o que ocorre no uso de samples de músicos africanos nas músicas de Beyoncé, que traça uma ponte entre diferentes contextos e seus debates comuns¹⁹. Além disso, o sample é parte de uma cultura epistêmica em que narrativas compõem a história da comunidade a partir da sobreposição e multiplicidade de

¹⁹ Por exemplo, a música *Mood 4 Eva* (2020), que sampleia *Diaraby Nene*, de Oumou Sangare, *Sweet Green Fields*, de Seals & Crofts e *(Think) About It*, de James Brown.

versões e perspectivas de fenômenos sociais, políticos e históricos (PETCHAUER, 2012). Isso fica evidente quando Emicida utiliza, na faixa *Eminência Parda* (2019), o Canto V gravado por Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme para o disco *O Canto dos Escravos* (1982), porém com uma regravação na voz de Dona Onete.

Também é frequente o uso de áudios de gravações pessoais dos artistas nas músicas. Estão incluídos nessa técnica filmes caseiros, áudios e entrevistas. Tanto Emicida como Beyoncé utilizam falas de membros de suas famílias e amigos em faixas variadas. Isso diz respeito, ainda, a uma dimensão emocional e subjetiva do sample, que, por um lado, valoriza os afetos como fonte de informação e, por outro, evidencia esforços de demonstrar respeito por gerações passadas. No entanto, é possível que o sample seja utilizado de forma crítica, ao citar comentários em rádios e jornais acerca dos artistas²⁰. Finalmente, o sample pode ser uma ferramenta de distorção e apagamento de discursos quando utiliza a faixa original descolada do conteúdo que ela contém²¹ (DEMERS, 2003; TILLET, 2014).

Assim, o uso de samples, além de revelar etapas do processo de produção das músicas, estabelece relações intertextuais e interdiscursivas com diversas comunidades discursivas e contextos históricos. É possível observar como esses vínculos são estabelecidos e de que forma eles dão continuidade ou tensionam sentidos anteriormente colocados sobre as pessoas negras no geral, ou sobre os artistas analisados, em particular.

1.6.O lugar do poder na análise

Ah, é, esses dias me perguntaram
o que eu acho das novas ramificações da música rap
Eu falei que eu amo todas elas
quando na sua essência se mantêm fiéis
ao que chamamos de cultura hip-hop, certo
- O boombap não morre (César MC/ 2021)

Da fome pra geladeira lotada
E os mano ainda diz que as mina rima nada
Meu camarada, sua mente obsoleta, atrasada
Pela minha caneta foi aposentada
- Sonhando (Drik Barbosa/2019)

²⁰ Ver, por exemplo, *Dope Man* (1999), de Jay Z; *Pac's Theme* (1993), de Tupac; e *Eminência Parda* (2019), de Emicida.

²¹ Tillet (2014) discute, por exemplo, como o uso da canção *Strange Fruit*, de Nina Simone, que originalmente é um protesto contra o linchamento de pessoas negras, para transmitir uma mensagem anti-feminista e sutilmente antiaborto na faixa *Blood on the Leaves* (2013), de Kanye West.

Nesta seção, esclareço de que forma observo as relações de poder interseccionais presentes nas músicas, aprofundando a discussão sobre o poder visto pela lente da interseccionalidade que realizei na introdução. Para tanto, parto da noção proposta por Patricia Hill Collins (1998, 2019b) de *espaços de saturação de poder (saturated sites of power)*. A autora entende que essa é uma ideia que ajuda a aplicar a concepção de interseccionalidade em análises sociais.

Na teoria interseccional, entende-se que diversos eixos de opressão – como o gênero, a raça, a classe, a nacionalidade, a sexualidade, a existência ou não de deficiência etc. – não possuem primazia um sobre o outro. Nesse sentido, as análises sociais devem levar em consideração que tais eixos são co-constitutivos e observar de que maneira eles interagem para criar fenômenos específicos. Além disso, a sobreposição de eixos de poder também permite entender de que forma diferentes grupos se aliam para formular estratégias de resistência, agregando sujeitos múltipla e diferentemente atravessados por meio das suas pautas comuns (CARASTATHIS, 2013; RIOS; MACIEL, 2017). Dessa forma, outras concepções de poder podem emergir a partir de discussões que incluem, mas não se limitam ao feminismo, ao antirracismo, à decolonialidade e à luta de classes. (COLLINS, 2019b; HOOKS, 2019b). Entretanto, a aplicação dessa ideia muitas vezes requer um nível de abstração que não é possível na análise de dados sociais, uma vez que nem sempre todos os sistemas de poder se destacam em todas as situações. Assim, levando em consideração a possibilidade de encontrar uma variedade de poderes intervenientes em um fato a ser analisado, a ideia de espaços de saturação de poder surge para resolver esse problema prático. Para Collins (2019b)

Espaços de saturação de poder ou conjunturas onde sistemas de poder se encontram fornecem um lugar de partida e língua franca para analisar o poder em si mesmo que são simultaneamente assentados em processos sociais e incluem espaço para análise teórica. Espaços de saturação de interseccionalidade constituem espaços hipervisíveis de relações de poder interseccionadas e possuem um sentido de conjuntura importante. Eles são espaços em que os sistemas de poder interseccionais convergem, mas não são estáticos. (COLLINS, 2019a, p. 235)²²

Assim, neste trabalho, optei por não analisar sistemas específicos – por exemplo, de que forma o gênero ou a raça aparecem na obra de Emicida e Beyoncé – em função de um entendimento que seria demasiadamente difícil separá-los, já que eles se constroem mutuamente. Escolhi partir da raça como um primeiro sistema que influenciou a seleção dos casos e as perspectivas teóricas e históricas adotadas neste trabalho, e observar as maneiras como ela interage com

²² Saturated sites of power or conjunctures where systems of power meet provide a starting place and a lingua franca for analyzing power itself that are simultaneously grounded in actual social processes and include space for theoretical analysis. Saturated sites of intersectionality constitute hypervisible sites of intersecting power relations and have this feel of an important conjuncture. They are places where intersecting systems of power converge, yet they are not static (COLLINS, 2019a, p. 235).

outros sistemas na medida em que eles ganharam espaço nos dados. Isso não significa que considero a raça um sistema mais ou menos importante que os demais, mas que metodologicamente foi preciso escolher um ponto de partida para uma análise interseccional. Em seguida, procurei identificar espaços de saturação de poder, e analisei como esses diversos sistemas intervêm em cada um deles. Isso permite, também, observar quais fatores são considerados importantes nas análises realizadas pelos artistas, conferindo maior centralidade para o que é dito nas músicas. Os códigos primários deste trabalho (família, comunidade e coletivo, afetos e vulnerabilidade) são os espaços de saturação de poder em que me concentrarei.

2. “*Deus te acompanhe pretin*””: o lugar da família e dos afetos

Quente que nem a chapinha no crespo
 Não, crespos estão se armando
 Faço questão de botar no meu texto
 Que pretas e pretos estão se amando
 (Ponta de Lança – Rincon Sapiência [2017])

Este capítulo se concentra na análise das interpretações de Emicida e Beyoncé sobre os temas da família e dos afetos. Na primeira seção, entendo que o debate sobre a família pode ser entendido a partir de três eixos: a parentalidade, o conflito e o acolhimento. No que diz respeito aos afetos, me concentro nos debates sobre como eles podem ser mobilizados tanto como parte importante da formação pessoal dos sujeitos das margens quanto como ferramenta de fortalecimento e mobilização de comunidades.

2.1. “Lil' Malcolm, Martin mixed with mama Tina””: debates sobre a família

O primeiro eixo analítico em que me concentro é a discussão sobre família presente na obra de Emicida e Beyoncé. A partir da análise dos sentidos atribuídos pelos artistas a esse tema, organizei esta seção em três partes. A primeira se refere às percepções sobre a parentalidade, que possui inflexões de gênero e reflexões sobre a criação de relações horizontalizadas no ambiente familiar. Em segundo lugar, existe um debate presente majoritariamente nas músicas de Beyoncé, que diz respeito ao conflito e à contingência no espaço da família e como eles podem refletir relações de poder que atravessam esse campo. Por fim, há uma afirmação da família como lugar onde responsabilidade e acolhimento podem coexistir para a construção de modelos alternativos para essa instituição.

2.1.1. “Remember what mama told me””: abordagens sobre a maternidade e a paternidade

As músicas de Emicida e Beyoncé possuem uma preocupação com o debate sobre a parentalidade tanto a partir dos seus próprios posicionamentos como mãe e pai quanto do ponto de vista da sua experiência como filhos. A título de informação, a cantora estadunidense tem três filhos, Blue Ivy (10), Sir e Rumi (4), e o rapper tem duas filhas, Estela (12) e Teresa (4). É possível notar que embora esse tema esteja presente na produção de ambos os artistas, os seus olhares sobre ele são diferentes em função dos seus pontos de vista nesse campo, ela como mulher e mãe e ele como homem e pai.

Por um lado, Emicida explora a paternidade como um espaço de afeto – aspecto frequentemente negado na construção social da figura do pai de forma geral, e dos homens negros,

especificamente (CÉSAR, 2019) – e o impacto da perda do seu pai na infância. Isso fica evidente na forma como ele relata o cotidiano familiar e suas interações com as crianças, que incluem brincadeiras e contação de histórias. A canção *Pequenas Alegrias da Vida Adulta* é um exemplo da forma como o dia-a-dia é proposto como um espaço de mudança no qual os padrões de relações familiares podem ser reconstruídos a partir dos detalhes, valorizando a sensação de segurança que a parentalidade pode fornecer tanto para os filhos quanto para os pais:

Ela reclama do azedo, recolhe os brinquedo
 Triunfo hoje pra mim é o azul no boletim
 Uma boa promoção de fraldas nessas drogaria
 O faz-me rir na hora extra vinda do serviço
Presentes feitos com guache e crepom lembra meu dia
 Penso que os sonhos de Deus devem ser tipo isso
 (Pequenas Alegrias da Vida Adulta, Emicida [2019], grifo meu)

Esse trecho é significativo especialmente se colocado dentro da trajetória musical do artista, em que a falta de seu pai tem um papel marcante. Ele traça um paralelo direto com a música *...Ooorra* (2009)²³, em que também menciona a experiência de criar presentes para o pai na escola, ainda que ele não estivesse presente. Nesse sentido, existe uma crítica ao fato de que o reforço de um modelo cis-heteronormativo de família nas escolas, isto é, a ideia de *pai-mãe-filhos* como núcleo, pode afetar as crianças que não vivem nessa realidade, dando a elas uma sensação de falta ou inadequação. Por outro lado, em *Pequenas Alegrias da Vida Adulta*, o desejo de estar presente para receber os itens feitos pelas filhas fica marcado.

Nessa perspectiva, a paternidade é abordada não como um papel de poder hierárquico, mas como uma relação de afetação mútua entre pais e filhas, utilizando a experiência passada do rapper como fonte de reflexão para aspectos importantes da construção de laços de cuidado, afeto e respeito. Assim, ele utiliza a canção como uma forma de diálogo interno sobre o papel dos homens negros no ambiente familiar, destacando que ele mesmo é parte de um processo contínuo de reimaginação. Emicida dialoga com a ideia de que não é apenas a presença ou ausência do *pai* que impacta as crianças, mas a presença ou ausência de figuras que

²³ Direto vejo pai brincando com filho no parque, sinto inveja
 Fico me perguntando tio o que que a vida fez comigo?
 Sorrio pelos pivetes, acho da hora, olho pra baixo
 Tenho mó vontade de chorar, mas não consigo
 Em segundos me vem vinte e poucos dia dos pais
 'Guarda presente fi, ele já não volta mais
Arrasta a cartolina com papel crepom
 Amassa, joga no lixo, porra, pior que esse aqui 'tava bom
 (...Ooorra, Emicida [2009], grifo meu)

proporcionem estabilidade e afeição (HOOKS, 2004) e usa a música como espaço onde ele pode refletir e construir ideias sobre paternidade que se alinhem a essa perspectiva.

Emicida também destaca em diversas de suas músicas²⁴ que a experiência da ausência paterna não é somente sua, configurando um cenário comum que resulta de diversos motivos, seja do abandono ou do falecimento dos pais. Essa ausência se torna uma espécie de imagem de controle²⁵ das famílias negras, que são vistas como desreguladas e como espaço de formação de pessoas “desajustadas”²⁶, como se figuras paternas problemáticas fossem uma exclusividade de grupos oprimidos (COLLINS, 2019a; HOOKS, 2004; PEREIRA, 2019). Como forma de se opor à essa imagem é possível resgatar as histórias de famílias monoparentais chefiadas por mães e avós. Não se trata de dizer que o amor de homens negros é menos necessário para as crianças, mas sim de criticar a responsabilização desigual das mulheres negras do trabalho do cuidado. Além disso, é preciso entender que, da mesma forma que a maternagem pode ser entendida em sentido expandido, de maneira que amigas, madrinhas, tias etc. cumpram algum papéis no cuidado, a paternagem também pode ser construída de forma mais ampla e como uma responsabilidade coletiva para os homens negros (HOOKS, 2004). Isso passa por problematizar a ideia de que os afetos e a vulnerabilidade emocional não são acessíveis para os homens, o que é feito por Emicida na introdução de *Cananeia, Iguape e Ilha Comprida*, que é um áudio dele mesmo brincando com sua filha:

Só que sem risadinha, certo? (risos)
Sem risadinha porque aqui é o rap, mano, onde o povo é brabo, entendeu? Povo é mau! (risos) Mau! (risos) Mau! (risos)
Pra trabalhar nesse emprego de rapper você tem que ser mau! Ahn, entendeu? Sem risadinha, ok? (risos)
Será que o Brown passa por isso? Ou o Djonga? Ou o Rael? Sei lá, meu...
(Cananeia, Iguape e Ilha Comprida – Emicida [2019])

Assim, existe uma tentativa de construir modelos positivos de paternidade e, em adição a isso, os músicos entendem as figuras femininas como importantes nas suas experiências. Por esse motivo, a figura da mãe e da avó ganha destaque na música negra, uma vez que existe um

²⁴ Ver, por exemplo, *Levanta e Anda* (2013), com participação de Rael: “No fundo é tipo David Blaine/ A mãe assume, o pai some de costume/No máximo é um sobrenome”. [David Baine é um ilusionista estadunidense].

²⁵ Para Patrícia Hill Collins (2019a), as imagens de controle são uma forma de objetificação de grupos marginalizados que procura fixá-los por meio de estereótipos construídos com base em discursos interseccionais. Essas imagens cumprem a função de legitimar o tratamento dado pela cultura, pelas instituições e pelas pessoas a grupos específicos, de forma que elas mesmas são “dinâmicas e cambiantes” para que fundamentem “novas formas de controle em um contexto transnacional” (p.139-140). Para a autora, esses discursos assumem grande importância na sociedade e nos esforços de emancipação das pessoas oprimidas, as quais recorrem à autodefinição como ferramenta de resistência.

²⁶ O grupo Racionais MCs critica essa imagem de controle em *Negro Drama* [2002], em que ironizam: “Família brasileira, dois contra o mundo/ Mãe solteira de um promissor vagabundo”.

esforço de retomada das suas trajetórias²⁷. Encontramos referências a elas em *Mandume*, de Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Raphão Aalaphim e Muzzike. Nessa música, Rico Dalasam chama atenção para as mães negras que perdem os seus filhos para a violência, e da importância que ele vê em permanecer vivo como forma de resistência não apenas para si mesmo, mas pela própria mãe:

Domado eu não vivo, não quero seu crime
Ver minha mãe jogar rosas
Sou cravo, vivi dentre os espinhos treinados
Com as pragas da horta
(Mandume, Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Raphão Aalaphim e Muzzike [2015])

Nessa mesma canção, Amiri faz referência aos estupros sofridos por mulheres negras no processo de colonização, apontando que essas mesmas mulheres estão sujeitas às altas taxas de violência sexual ainda hoje e se colocando na posição de protetor da própria mãe (*Pela honra vinha Mandume/ Tira a mão da minha mãe/ Farejam medo? Vão ter que ter mais faro*). Essas leituras dialogam com o entendimento de Collins (2019a) e de Gonzalez (2018b) sobre a maternagem nas comunidades negras, a qual pode ser vista como uma tarefa coletiva, de que participam diversas mulheres sem que elas sejam necessariamente as mães das crianças cuidadas. Dessa maneira, avós, tias, irmãs e amigas se organizam na tarefa do cuidado, o que pode ser um importante fator na criação de organizações coletivas e na politização dessas mulheres. A maternidade é, assim, um papel ambíguo, em que se impõem injustiças sociais – a violência obstétrica, a desigualdade no acesso a creches e aos serviços de saúde, e dificuldade de reingresso no mundo do trabalho, a monoparentalidade – mas que pode ser, também, um espaço de fortalecimento e politização.

Essa ambiguidade está presente nas músicas analisadas de diversas maneiras. Na canção *Mãe*, de Emicida, há uma mescla de relatos de situações de violência a que a sua própria mãe estava sujeita e gratidão pelo seu papel na trajetória do artista. Além disso, ele faz reflexões críticas sobre a importância de traduzir a politização acerca das questões sistêmicas e estruturais para as relações interpessoais familiares. O artista destaca que embora alguns homens negros se engajem em discursos de empoderamento pautados na raça, a inobservância das questões de

²⁷ Podemos citar como exemplos, para além da obra de Emicida, canções como *Bença* (2019) e *A música da mãe* (2018), de Djonga, *Dear Mama* (1993), de Tupac e, ainda que não seja o foco desta música, *Still D.R.E.*, de Doctor Dre e Snoop Dogg (*Still ain't tripping, love to see young blacks get Money/ Spend time out the hood, take they moms out the hood/ Hit my boys off with jobs, no more living hard [Sem viajar, adoro ver negros jovens ganhando dinheiro/ Passando tempo fora do gueto, tirando suas mães do gueto/ Mande empregos para os meus parceiros, chega de vida dura]*).

gênero torna a sua atuação reduzida e contraditória (*Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça*):

Não esqueci da senhora limpando o chão desses *boy* cuzão
 Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção
 Uma vida de mal me quer, não vi fé
 Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher
 Alexandre no presídio, eu pensando em suicídio
 Aos oito anos, moça, de onde 'cê tirava força?
 Orgulhosão de andar com os ladrão, trouxa
 Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça
 (Mãe, Emicida e Dona Jacira [2019])

É interessante destacar que o artista escolheu dialogar com a própria mãe – Dona Jacira – nessa música, valendo-se da sua voz para pautar uma perspectiva da maternidade enquanto lugar de fortalecimento a partir da experiência do nascimento de Emicida:

Alguém prevenia, “filho é pro mundo”
 Não, o meu é meu
 Sentia a necessidade de ter algo na vida
 Buscava o amor nas coisas desejadas
 Então pensei que amaria muito mais
 Alguém que saiu de dentro de mim e mais nada
 Me sentia como a terra, sagrada
 E que barulho, que lambança
 Saltou do meu ventre e contente
 Parecia dizer "É sábado gente"
 A freira que o amparou tentava reter
 Seus dois pezinhos sem conseguir
 E ela dizia, "Mais que menino danado
 Como vai chamar ele, mãe?"
 "Leandro"
 (Mãe, Emicida e Dona Jacira [2019])

O uso desse áudio evidencia que Emicida entende que a sua visão sobre a maternidade parte de uma perspectiva de quem a conhece da posição de filho, o que demanda diálogo com pessoas que experienciam a situação a partir de outro ponto de vista para compreendê-la mais profundamente. A voz de sua mãe na música pode ser entendida como uma indicação de abertura ao diálogo com mulheres negras de forma mais ampla, colocando na canção a abordagem delas mesmas sobre o papel e as demandas das pessoas que exercem a maternagem. Não se trata, portanto, da primazia de uma ou outra perspectiva, mas da construção mútua de um saber sobre as relações familiares e as possibilidades de empoderamento e opressão que elas carregam, o que permite a reflexão crítica acerca do potencial de mudança que a reinvenção da família carrega. Assim, o artista valoriza o relato pessoal e a experiência como formas de produzir conhecimento a partir do diálogo (COLLINS, 2019a; HOOKS, 2010, 2013).

Se Emicida tem uma visão interna da paternidade e externa da maternidade e procura conversar com sua mãe para ampliar os seus entendimentos, Beyoncé ocupa a posição contrária. Ela usa a sua música para relatar sua experiência como filha e a forma como a sua relação com o pai moldou a sua própria perspectiva sobre a família, ao mesmo tempo em que explora o seu papel na maternidade. A canção *Daddy Lessons* é um exemplo desse processo. Essa música é fortemente influenciada pelo ritmo *country*, o que tem diferentes significados. Em primeiro lugar, o *country*, assim como o sertanejo, no Brasil (VILELA, 2017), tem como uma das suas principais características a contação de histórias e casos, o que é uma forma de transmitir conhecimento de uma geração para outra. Nessa canção, ela faz ambos, isto é, conta uma história em que seu pai a ensina uma lição, a qual ela procura, se não transmitir, colocar em debate. Além disso, partir do *country* é uma forma de fazer referência à sua origem no estado do Texas, onde o ritmo é bastante popular. Por fim, o ritmo é uma referência ao tipo de masculinidade ideal na cultura *country*.

Na música, a cantora estabelece a imagem de seu pai como um homem para quem essa masculinidade é relevante, com colocações como “*E papai gostava de seu whiskey com seu chá*” [*And daddy liked his whiskey with his tea*] e “*E nós andávamos de motocicletas/ Blackjack e vinis clássicos*” [*And we rode motorcycles/ Blackjack, classic vinyls*]. Além disso, ela destaca o apreço de seu pai pelas armas. Essa percepção do papel de gênero tem dois impactos principais. O primeiro é que seu pai não deixou de ensinar a ela características tidas como “masculinas”, delegando à Beyoncé, no seu relato, o papel da proteção da mãe e da irmã quando ele não estivesse presente, ensinando-a a “ser forte” [*And he taught me to be strong*].²⁸ O ensinamento que ganha centralidade na música, no entanto, é que seu pai a ensinou a atirar para se defender de *outros homens*:

Ele me pegou nos seus braços e ele me ensinou a ser forte
 Ele quando ele não estiver mais aqui, “isso é o que você faz”
 “Quando problema chegar na área e homens como eu se aproximarem”
 Oh, papai disse “atire”
 Oh, papai disse “atire” (Daddy Lessons, Beyoncé [2019])

He held me in his arms and he taught me to be strong
 He told me when he's gone, "Here's what you do
 When trouble comes in town and men like me come around"
 Oh, my daddy said shoot
 Oh, my daddy said shoot
 (Daddy Lessons, Beyoncé [2019])

²⁸ É relevante notar que o pai de Beyoncé se encontra vivo, e que a morte retratada na música é uma morte simbólica após o descobrimento de uma relação extraconjugal desse. Assim, a imagem do pai foi abalada e a situação sobre a qual ela reflete espelha aquela que provocou essa ruptura.

Isso leva ao segundo ponto, que é a percepção que o pai dela possuía, e a ensinou, sobre o risco que a masculinidade que ele próprio reproduzia impõe sobre as mulheres. Assim, em um gesto contraditório, ele procurou instruí-la a se precaver contra “homens como ele”. Essa dupla significação do papel do seu pai é um reflexo de uma posição epistemológica em que as experiências não são vistas como binárias, isto é, como apenas boas ou ruins, mas como múltiplas e contextuais. Assim, ao mesmo tempo em que existem críticas a certos padrões de comportamento, há também o reconhecimento da existência de uma atitude crítica a ser aprendida com o seu pai – que se faz presente em outras canções analisadas, como *Find your way back* [2020]. Essa recusa da binaridade é uma das características que marcam os esforços de intelectuais negros, como pontua Collins (2019b, 2019a) e pode ser encontrada na maior parte dos temas abordados nesta dissertação, como naquele da maternidade vista das lentes de Emicida, que discuti anteriormente. Além disso, é um aprofundamento da discussão da presença dos pais, suspendendo o ideal de uma figura paterna que é sempre cuidadosa e afetuosa e relatando a experiência comum de pais que inspiram, ao mesmo tempo, amor e medo em seus filhos (HOOKS, 2004).

No que se refere à sua posicionalidade como mãe, os relatos de Beyoncé reforçam que as expectativas sobre a sua carreira após o nascimento dos seus filhos são diferentes para homens e mulheres. No documentário *Homecoming* (2019), por exemplo, ela relata a dificuldade ensaiar para a sua performance no Coachella, em que foi a primeira *headliner* negra da história, após a gravidez de gêmeos:

É a minha primeira vez voltando para casa após dar à luz. Estou criando o meu próprio retorno. E é difícil. Houve dias em que eu pensei, sabe, que eu nunca mais seria a mesma. Eu nunca seria a mesma fisicamente, minha força e resistência nunca seriam a mesma. E muito da coreografia é sobre sentimento, então não é tão técnica. É a sua própria personalidade que dá vida a ela. E fazer isso é difícil quando você não se sente como você mesma.²⁹ (BEYONCÉ; BURKE, 2019)

Ainda que a pressão para o seu retorno que se faz presente no seu corpo e na sua criatividade seja grande, a artista destaca no mesmo documentário que ela passou a entender a relação entre a sua carreira e a sua maternidade como um novo capítulo na sua trajetória artística, que oferece novas potencialidades (BEYONCÉ; BURKE, 2019). Especialmente, ela usa esse espaço como uma forma de cultivo da identidade e da cultura negra, para que esta seja, então, projetada na

²⁹ It's my first time back home, on stage, after giving birth. I'm creating my own homecoming. And it's hard. There were days that I thought, you know, I'd never be the same. I'd never be the same physically, my strength and endurance would never be the same. And you know, a lot of the choreography is about feeling, so it's not as technical. It's your own personality that brings it to life. And that's hard when you don't feel like yourself. (BEYONCÉ; BURKE, 2019)

sua produção. Por esse motivo, em *Homecoming* ela e outras artistas envolvidas no projeto que também são mães afirmam que desejavam fazer um show enraizado nas culturas negras, pensando em como seus filhos poderiam vê-lo e se aproximar dessas expressões. Essa é, no seu entendimento, uma maneira de contribuir com o cumprimento das expectativas de um conjunto de mães, a quem cabe em grande parte o papel de reprodução e manutenção da cultura negra (COLLINS, 2019a; GONZALEZ, 2018b). Dessa forma, a transmissão de conhecimentos e culturas na música representa a participação em uma tradição da maternagem enquanto espaço de formação política.

O processo de valorização e cultivo de culturas e estéticas negras se dá em dois principais níveis. Em primeiro lugar, há um diálogo com as crianças na tentativa de valorizar os seus traços tais como cabelos crespos, cor de pele etc. No caso de Emicida, isso é visível em músicas como *Amoras*, inspirada em uma conversa que ele teve com sua filha e posteriormente ilustrada e transformada em um livro infantil:

Entre amoras e a pequenina eu digo:
As pretinhas são o melhor que há
Doces, as minhas favoritas brilham no pomar
E eu noto logo se alegrar os olhos da menina
Luther King vendo cairia em pranto
Zumbi diria que nada foi em vão
E até Malcolm X contaria a alguém
Que a doçura das frutinhas sabor acalanto
Fez a criança sozinha alcançar a conclusão:
Papai, que bom, porque eu sou pretinha, também
(Amoras – Emicida [2015])

Beyoncé faz referência a essa valorização em canções como *Formation* (*I like my baby heir with baby hair afros/ I like my negro nose with Jackson Five's nostrils* [*Eu gosto da minha bebê herdeira com baby hair*³⁰ *e afros/ Eu gosto do meu nariz de preto com as narinas dos Jackson Five*]). Assim como nessa música, em *Brown Skin Girl* ela aborda a forma como a apreciação pela beleza, moda e traços negros foi ensinada a ela por sua mãe, e ela a está passando adiante para a filha. É importante notar que a cantora organiza a música como um diálogo com Blue Ivy, chamando-a para participar da conversa por meio do incentivo “say” [neste caso traduzido como “repita”]. Esse aspecto fica intensificado quando o último refrão é cantado por Blue Ivy, dando a entender que ela entendeu a mensagem e pode passar a perspectiva que está sendo apresentada adiante:

³⁰ Técnica voltada para pentear os fios de cabelo que ficam em torno do rosto como forma de evitar *frizz* e criar diferentes formas decorativas usando uma pequena escova e gel, muito usada na estilização de cabelos crespos.

Se você estiver em dúvida, lembre-se do que
mamãe me disse
Menina com a pele marrom
Tua pele é como pérolas
A melhor coisa do mundo
Eu não a trocaria por ninguém no mundo, repita
Menina com a pele marrom
Tua pele é como pérolas
A melhor coisa no mundo (a melhor coisa sobre o
mundo)
Eu não a trocaria por ninguém, no mundo, repita

Oh, você tem olhado no espelho?
Queria que pudesse trocar de olhos comigo
porque (oh)
Tem complexidades na compleição
Mas sua pele, ela brilha como diamantes
Pigmento como a terra, você dá à luz
A tudo que vive, baby, saiba seu valor
Eu amo tudo em você, desde o seu cabelo crespo
A cada curva, seu corpo é natural
A mesma pele que estava quebrada
É aquela conquistando
(Brown Skin Girl – Beyoncé, Wizkid, SAINT
JHN e Blue Ivy [2016])

If ever you are in doubt, remember what
mama told me
Brown skin girl
Ya skin just like pearls
Your back against the world
I'd never trade you for anybody else, say
Brown skin girl
Ya skin just like pearls
The best thing inna di world (The best
about the world)
I'd never trade you for anybody else, say

Oh, have you looked in the mirror lately?
Wish you could trade eyes with me 'cause
There's complexities in complexion
But your skin, it glow like diamonds
Pigment like the earth, you be giving birth
To everything alive, baby, know your
worth
I love everything about you, from your
nappy curls
To every single curve, your body natural
Same skin that was broken
Be the same skin takin' over
(Brown Skin Girl – Beyoncé, Wizkid,
SAINT JHN e Blue Ivy [2016])

Essa inclusão das vozes das filhas e filhos nas músicas é um movimento que se repete³¹ e transmite um desejo de pensar formas horizontais de estabelecer diálogos entre pais e filhos. Assim, ao trazer as crianças para o diálogo, a idade e os papéis familiares como eixos de hierarquização (HOOKS, 2019b) são colocados em questão e uma conversa intergeracional é iniciada. Além disso, a necessidade de afirmar a beleza da negritude para os filhos é uma reflexão em que a interseccionalidade contribui analiticamente. Beyoncé é uma das mulheres mais destacadas da indústria cultural, na qual se tornou também uma das pessoas mais ricas, fazendo por vezes deferências à ideia de ascensão social no modelo capitalista. No entanto, isso não blindava completamente ela ou os seus filhos de serem atingidos pelos modelos culturalmente dominantes de estética³², o que reflete um padrão de discriminação que se estende para sujeitos de outros grupos econômicos e que se torna hiper-visível no seu caso, ainda que experienciado diferentemente. Assim, ela usa essa hipervisibilidade estrategicamente para propor um discurso crítico.

³¹ Ver *Daddy Lessons* [2016] e *Cananeia, Iguape e Ilha Comprida* [2019].

³² Ver, por exemplo, esta reportagem sobre comentários sobre Blue Ivy os traços de Blue Ivy, comparados àqueles de Jay Z: GRIFFITH, Janelle. **Journalists apologize for mocking appearance of Blue Ivy, Beyoncé's 7-year-old daughter**. 2020. Elle Magazine. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/journalists-who-mocked-appearance-blue-ivy-beyonc-s-7-year-n1109801>. Acesso em: 17 mar. 2022.

O segundo nível em que a parentalidade é abordada enquanto espaço de valorização da negritude é aquele dos símbolos e da história. Se na discussão anterior destaquei a exaltação de traços e da beleza negros, neste caso, há um resgate das ideias de *ancestralidade*, da arte e de personalidades históricas (RABAKA, 2012). Vale destacar que, especialmente no caso de Beyoncé, esse é um dos poucos momentos em que a família e a parentalidade são vistas para além da experiência heterossexual nuclear, fazendo alusão a um modelo ampliado de comunidade de afetos em que a identidade do grupo é mantida pelo compartilhamento de histórias e valores. Também é relevante que ela pense no continente africano como a *terra mãe*, destacando novamente o papel das mulheres negras na transmissão de força e símbolos a partir de várias culturas (*can't believe my history, it's herstory [não posso esquecer minha história, ela é feminina]*). Essa escolha semântica é uma afirmação do papel das mulheres negras na luta social e na história, em oposição à centralização dos homens refletida nos discursos que afirmam o continente africano como *pátria [fatherland]* (GILROY, 2001). As ideias da artista quanto a esses pontos são visíveis em *Black Parade*:

Vida em solo fértil, meus ancestrais me
colocaram nesse jogo
Amuleto Ankh em correntes de ouro, com a
energia de Oxum, oh
Derrame em mim, oh, estampa de Ankara
Dashiti³³
(...)
Crianças correndo na casa com a minha arte, toda
negra
Ancestrais na parede, deixe os fantasmas
tagarelarem
Ancestrais na parede, deixe os fantasmas
tagarelarem
(...)
Terra mãe, derrame em mim, terra mãe derrame
em mim
Querida, venha para cá, perto da minha colmeia
Quando mamãe disser, mamãe disser
Estou chegando no meu trono, sentando no alto
Siga a minha parada, oh, minha parada
(Black Parade – Beyoncé [2016])

Of life on fertile ground, my ancestors put
me on game
Ankh charm on gold
chains, with my Oshun energy, oh
Drip all on me, woo, Ankara Dashiki print
(...)
Children' runnin' through the house to my
art, all black
Ancestors on the wall, let the ghosts chit-
chat
(...)
Motherland drip on me, motherland,
motherland drip on me
Honey, come around my way, around my
hive
Whenever mama say so, mama say
Here I come on my throne, sittin' high
Follow my parade, oh, my parade
(Black Parade – Beyoncé [2020])

O reforço à ideia de coletividade nessa música é feito pelo uso de corais ao cantar o refrão, que se refere ao movimento coletivo das abelhas em colmeias para conseguir sobreviver, dando a impressão de que um grande número de pessoas estaria participando desse movimento de

³³ Nesses trechos, é possível identificar referências a símbolos das culturas egípcia – o símbolo Ankh da vitalidade – e yorubá – a Orixá da fertilidade e do amor, Oxum. Além disso, ela faz referência a elementos da moda de inspiração africana como as estampas do tipo Ankara e Dashiti.

retomada. Dessa forma, ela joga com o apelido concedido pelos fãs (*Queen Bey/ queen bee* [abelha rainha]) para criar uma imagem dela mesma como de um movimento unificado que emerge a partir do deslocamento como experiência comum e do resgate, por meio da ideia de ancestralidade, de tradições silenciadas. Interessante notar que a liderança do seu ponto de vista é, novamente, pensada a partir da continuidade do protagonismo materno, que passa da *terra mãe* à própria Beyoncé, que assume um papel de realeza na condução das paradas [*parades*]. Isso fica evidente na sequência que vai do pedido para que a terra mãe se derrame sobre ela (*motherland drip on me*), em seguida pelo papel de autoridade assumido na frase “*honey come around my way, around my hive/ whenever mama say so*” [venha para cá, perto da minha colmeia/ Quando mamãe disser] e, por fim, na invocação da imagem do trono em “*here I come on my throne, sitting high* [Estou chegando no meu trono, sentando no alto]”. Nesse sentido, podemos inferir aqui uma abertura à ideia de família como coletividade – da qual uma das variedades de liderança é a maternagem – que se constrói a partir de articulações de experiências, culturas, demandas e valores, os quais podem ser aproximados e postos em diálogo em diferentes comunidades para a construção de uma solidariedade politizada.

2.1.2. “When you hurt me you hurt yourself”: família, conflito e contingência

Embora projetos positivos para a família sejam construídos nas músicas de Emicida e Beyoncé, a cantora estadunidense documenta, também, uma dimensão de conflito e poder que atravessa essa instituição. É interessante notar que esse aspecto contingente não apareça diretamente no trabalho de Emicida, ainda que ele reflita a necessidade de alteração nesses padrões desiguais e procure alternativas a eles. No entanto, o conflito familiar em si e seus impactos não são visíveis na obra do artista da mesma forma, salvo no trecho “*Orgulhosão de andar com os ladrão, trouxa! Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça*”, de *Mãe*, já citado, onde ele reconhece que muitas vezes o entendimento da desigualdade racial pelos homens negros não inclui uma reflexão sobre as formas como ela se faz sentir pelas mulheres negras e, especialmente, pelas mulheres negras próximas.

Uma das explicações possíveis para a maior presença do conflito na obra de Beyoncé é a sua conexão próxima com a tradição das mulheres do *blues*. Como coloca Angela Davis (1998), cantoras como Bessie Smith e Ma Rainey cantavam sobre uma das primeiras liberdades experienciadas de fato pelos negros após a abolição da escravidão nos Estados Unidos, isto é, as liberdades sexual e de criar famílias. Uma vez que outros direitos vieram como parte de lutas sociais que se estendem no tempo, a liberdade afetiva estava no controle mais próximo das

pessoas negras e se tornou um tema recorrente. No entanto, a autora afirma que quando as mulheres no *blues* cantam sobre o assunto, desviam da imagem idealizada do amor e do casamento, relatando também as dimensões políticas que eles possuem, episódios de violência e sentimentos de contradição:

As mulheres do *blues* desafiaram abertamente a política de gênero implícita nas representações culturais tradicionais sobre o casamento e as relações amorosas heterossexuais. Recusando-se, na tradição do *blues* de realismo cru, a romantizar relações românticas, elas expuseram os estereótipos e exploraram contradições dessas relações. Ao fazer isso, elas redefiniram o “lugar” das mulheres. (DAVIS, 1998, p. 41)³⁴

Assim, as cantoras de blues propunham outras óticas e modelos de relacionamentos, sendo que algumas delas cantavam também sobre as suas relações românticas com outras mulheres (DAVIS, 1998; RABAKA, 2012). Ao se inserir nesse debate, Beyoncé se recusa a olhar o casamento e a família apenas a partir da idealização de um espaço harmônico, optando por destacar os sentimentos de abandono, perda, medo e traição que podem atravessar esse ambiente. Isso tem o efeito de ressaltar a importância de entender a família como parte de um *processo* em que seus membros devem estar em constante diálogo e reflexão crítica sobre seus padrões de atitude. Ela marca essa posição, por exemplo, em *Bigger* [2020]:

<p>Deixe mamãe te dizer (te dizer) Que mamãe ainda está tentando Não posso tirar folgas Não tenho folgas (...) Tentando muito ser uma boa esposa É muito difícil, não posso mentir Mas prometi a você que eu ia lutar, então eu luto (Bigger – Beyoncé [2020])</p>	<p>Let Mama let you know (Let you know) Mama's still tryin' I can't get no days off I don't get no days off (...) Tryin' to be a good wife Still really hard, I can't lie But I promised you I would fight, so I fight (Bigger – Beyoncé [2020])</p>
--	--

A contingência no âmbito familiar fica evidente em *Sorry* [2016], em que ela relata uma tentativa de sair com as amigas como forma de aliviar os sentimentos que decorreram da descoberta de uma traição. No decorrer da música, ela performa de maneira alegre e afirmando o seu poder na situação, com frases como “*Headed to the club/ I ain’t thinking ‘bout you*” [*Indo para a festa/ Não estou pensando em você*] e “*Now you wanna say you're sorry/ Now you wanna call me crying/ Now you gotta see me wilding*” [*Agora você quer me pedir desculpas/*

³⁴ The blues women openly challenged the gender politics implicit in traditional cultural representations of marriage and heterosexual love relationships. Refusing, in the blues tradition of raw realism, to romanticize romantic relationships, they instead exposed the stereotypes and explored the contradictions of those relationships. By so doing, they redefined women's "place." p.41

Agora você quer me ligar aos prantos/ Agora é você que vai me ver perdendo a linha]. Contudo, o tom da música muda radicalmente no final, quando o ritmo deixa de ser animado e passa a ser sóbrio, e ela deixa de expressar emoções positivas e passa a cantar tristemente sobre o momento em que sai de casa, terminando o seu casamento.

Deixei um bilhete no corredor	I left a note in the hallway
Quando você o ler, eu já vou estar longe	By the time you read it, I'll be far away
Eu estou longe	I'm far away
Mas não estou fodendo com ninguém	But I ain't fucking with nobody
Vamos fazer um brinde à boa vida	Let's have a toast to the good life
Me suicidaria antes que você pudesse ver essas	Suicide before you see this tear fall down
lágrimas caírem nos meus olhos	my eyes
Eu e meu bebê ficaremos bem	Me and my baby, we gon' be alright
Nós teremos uma vida boa	We gon' live a good life
(...)	(...)
Ele só me quer quando eu estou longe	He only want me when I'm not there
É melhor ele chamar a Becky do cabelo bom	He better call Becky with the good hair
(Sorry – Beyoncé [2016])	(Sorry – Beyoncé [2016])

Ela faz alusão ainda, ao fato de que a raça foi um importante fator que influenciou a forma como ela se sentiu nesse episódio, ao se referir ao “cabelo bom” da mulher com quem o marido a traiu. Essa expressão é usada em oposição a “cabelo ruim”, uma forma de rebaixar cabelos crespos e cacheados em mulheres negras. O discurso que associa os cabelos e os traços de mulheres negras ao que é “ruim” ou “feio” é uma das maneiras de criar uma imagem delas como sujeitos não dignos de afeto e respeito, o que configura um mecanismo de justificação do tratamento sexista que recebem em seus relacionamentos (GONZALEZ, 2018c; NASCIMENTO, 2018; PEREIRA, 2019).

Ao invocar a tentativa de ir para festas, o processo de saída de casa e a sensação de invalidação do seu valor por ser uma mulher negra, Beyoncé aponta os sentimentos multidirecionais que estão envolvidos em um conflito familiar, bem como a importância do apoio das amigas, a reflexão sobre o impacto da separação na filha. A ideia de insegurança aparece, também, em *Love Drought* [2016], em que ela diz “*Nine times out of ten, I'm in my feelings/ But ten times out of nine, I'm only human/ Tell me, what did I do wrong?*” [*Nove de cada dez vezes eu estou perdida nos meus sentimentos/ Mas dez vezes a cada nove eu sou apenas humana/ Me diga, o que eu fiz de errado*]. Aqui, ela abre a possibilidade de diálogo sobre a relação, assumindo responsabilidade sobre ela. No restante da música, ela cobra a mesma posição do seu interlocutor, que é seu marido.

Esse debate fica mais claro em versos como “*Show me your scars/ And I won’t walk away*” [*Mostre-me suas cicatrizes/ E eu não vou embora*], o que marca a sua decisão de sair da relação caso nada mude e ela não se torne recíproca e acolhedora. Contudo, ainda é digno de nota que grande parte do fardo emocional foi assumido por ela. Ainda que posteriormente ela reflita sobre o lugar do perdão e do aprendizado para a relação familiar, ela não invalida a decisão de abandonar situações onde não há respeito, afeto e cuidado, e marca que a possibilidade de reatar o seu casamento surgiu apenas por um compromisso do marido com a sua própria mudança, como discutirei na seção seguinte.

2.1.3. “You and me could calm a war down”: família como espaço de acolhimento e aprendizado

Além da parentalidade e da contingência como eixos de discussão sobre a família, tanto Beyoncé quanto Emicida entendem que ela pode ser um tipo de relação em que os participantes oferecem suporte para os processos de construção de afetividades emancipadoras. Essa abordagem se distancia de um olhar ingênuo tanto sobre o afeto quanto sobre as relações familiares, observando que os erros e acertos, bem como o perdão, são partes da vida coletiva, o que não os tornam menos desafiadores. Assim, o comprometimento tanto com a reflexão interna quanto com o estabelecimento de relações recíprocas é centralizado, desnaturalizando a ideia de que a família é naturalmente o lugar onde as pessoas encontram o amor ou o acolhimento ou que ela significa apenas os laços consanguíneos (HOOKS, 2020).

O álbum *Lemonade* [2016], de Beyoncé, como narrativa, é um bom exemplo da maneira como uma experiência de traição e mágoa atravessa as relações familiares. Isso se intensifica se considerarmos que esse disco é parte de uma trilogia composta por ele, *4:44* [2017], de Jay Z – o marido da cantora – e *Everything is Love* [2018], de The Carters – um duo que ela e Jay Z formaram especialmente para esse projeto. Em sua crítica a *Lemonade*, intitulada *Moving Beyond Pain* [Mover-se para além da dor], bell hooks (2016) afirma que embora se venda como um produto emancipador para as mulheres negras, esse conjunto de músicas, dividido em cinco capítulos – Intuição, Negação, Perdão, Esperança, e Reconciliação – aborda temas importantes, mas que não coloca alternativas que avancem o fim da dominação de gênero em comunidades negras. A autora afirma que embora a reflexão sobre essa experiência seja importante, é necessário também que os homens realizem um processo reflexivo e crítico sobre os mecanismos que eles utilizam para manter relações sexistas no âmbito familiar.

O texto de bell hooks foi publicado antes do lançamento dos dois outros discos, mas atualmente é possível ter uma perspectiva diferente sobre a obra de Beyoncé. Ela parte da sua narrativa pessoal sobre os sentimentos e decisões que precisou tomar no processo de cura com relação à traição, o que inclui a sua postura de demandar mudanças nos comportamentos patriarcais do seu marido e, simultaneamente, criar um espaço de entendimento para tanto. Por outro lado, *4:44* [2017], de Jay Z, é um trabalho sobre as suas reflexões pessoais para que essa demanda fosse atendida em nome da sua relação com a família³⁵. Por fim, *Everything is Love* [2018] trabalha a reconstrução do ambiente familiar como lugar de confiança e afeto³⁶. Assim, podemos entender que *Lemonade*, em si, é parte de um processo de diálogo com outras obras musicais e que uma forma de entendê-lo é dentro desse contexto. Nessa perspectiva, o álbum está inserido no que hooks (2020) acredita ser a mobilização do amor como forma de cura, que

³⁵ Ver, por exemplo:

Me desculpo com todas as mulheres com cujas
emoções eu brinquei
Porque eu não tinha emoções
E eu me desculpo porque no seu melhor, você é
amor
E porque eu fico aquém do que eu falo que vou
fazer
Seus olhos se vão com a alma que seu corpo uma
vez abrigou
(4:44 – Jay Z [2017])

I apologize to all the women whom I toyed with
your emotions
'Cause I was emotionless
And I apologize 'cause at your best, you are love
And because I fall short of what I say I'm all
about
Your eyes leave with the soul that your body
once housed
(4:44 – Jay Z [2017])

Como vamos saber se podemos confiar no Jay Z?
E você é mais esperto que isso, cara, eu sei que é
Mas você vai ter que melhorar, cara, você deve isso
à Blue
Você não tinha um pai, você tinha a armadura
Mas você tem uma filha, tem que se tornar mais
gentil
(Kill Jay Z – Jay Z [2017])

How can we know if we can trust JAY-Z?
And you know better, nigga, I know you do
But you gotta do better, boy, you owe it to Blue
You had no father, you had the armor
But you got a daughter, gotta get softer
(Kill Jay Z – Jay Z [2017])

³⁶ Ver, por exemplo (em que os segmentos em itálico são cantados por Jay Z e os demais por Beyoncé):

É, você fodeu com o primeiro anel, nós precisamos
nos casar de novo
(Ei, relaxa!) Nós estamos falando a verdade pra
essas pessoas, certo?
Sorte que não conheci aquela – *(Não, 'tá bom, 'tá
bom)*
*Vocês sabem que quando eu a conheci, nós
terminamos e voltamos*
Para reconquistá-la eu tive que trabalhar
(LOVEHAPPY – The Carters [2018])

Yeah, you fucked up the first stone, we had to get
remarried
(Yo, chill man!) We keepin' it real with these
people, right?
Lucky I ain't kill you when I met that - *(Nah,
aight, aight)*
*Y'all know how I met her, we broke up and got
back together*
To get her back, I had to sweat her
(LOVEHAPPY – The Carters [2018])

combina momentos particulares e de apoio da família, da comunidade e dos amigos. Podemos citar, portanto, trechos tais quais:

Eu trocarei suas asas quebradas pelas minhas (Trocarei suas asas quebradas pelas minhas)	I'll trade your broken wings for mine (Trade your broken wings for mine)
Eu vi suas cicatrizes e beijei seu crime (Vi suas cicatrizes e beijei seus crimes)	I've seen your scars and kissed your crime (Seen your scars and kissed your crime)
(...)	(...)
O amor verdadeiro traz a salvação de volta para mim	True love breathes salvation back into me
Com toda lágrima veio a redenção	With every tear came redemption
E meu torturador se tornou minha cura (All Night – Beyoncé [2016])	And my torturer became my remedy (All Night – Beyoncé [2016])

Ao abrir esse debate, Beyoncé se insere na tradição musical das mulheres do *blues*, que frequentemente abordavam as contingências da família. Ela também rompe com uma certa expectativa de que as mulheres negras se silenciem com relação às violências infligidas por homens negros, o que é visto como uma forma de preservar a tentativa de subversão do estereótipo da “família negra instável” às custas de mulheres e crianças (COLLINS, 2019a; DAVIS, 1998). Por outro, ela propõe uma solução para as crises focadas na família enquanto processo, como uma entidade imperfeita e inacabada que deve ser objeto de engajamento crítico por parte de todos os seus atores. Assim, ela se move para além da denúncia, propondo um papel ativo para todos os membros.

O tópico da família como um processo de construção de espaços de acolhimento não se limita à relação entre casais, o que ganha mais destaque na obra de Emicida. Podemos citar, por exemplo, parte da participação do pastor Henrique Vieira em *Principia*, que se encontra no disco *AmarElo* [2019]: “Filho abraçe sua mãe/ Pai, perdoe seu filho/ Paz é reparação, fruto de paz”. Aqui, o perdão entre pais e filhos é visto como parte de um processo mais amplo de criação de alternativas de relações assentadas no afeto. Além disso, em *Casa*, também de Emicida, ele afirma que “sem amor a casa é só moradia”, o que indica que a família pode ser encontrada em outras relações que não que entendemos como tal. Dessa forma, uma importante relação entendida como familiar é aquela da comunidade e da amizade. Isso fica especialmente claro na canção *Chapa* [2015], sobre um amigo que sumiu das relações comunitárias, causando preocupação pessoas com quem tinha diversas relações:

Chapa, ontem o sol nem surgiu, sua mãe chora
Não dá pra esquecer que a dor vem sem boi
Sentiu, lutou, ei djow, ilesa nada
Ela ainda tá presa na de que ainda vai te ver
Chapa, sua mina sorriu, mas era sonho

Quando viu, acordou deprê
 Levou seu nome pro pastor
 Rezou, buscou em tudo, Face, Google, IML, DP
 E nada
 Chapa, dá um salve lá no povo
 Te ver de novo faz eles reviver
 Os pivetin' na rua diz assim:
 "Ei tio, e aquele zica lá que aqui ria com nóiz, cadê?"
 Chapa pode pá, to feliz de te trombar
 Da hora, mas xô fala prucê
 Isso não se faz, se engana ao crê
 Que ninguém te ame e lá
 Todo mundo temendo o pior acontecer
 (...)
 Mal posso esperar o dia de ver você
 Voltando pra gente
 Sua voz avisar, o portão bater
 Você de um riso contente
 Vai ser tão bom, tipo São João
 Vai ser tão bom, que nem réveillon
 Vai ser tão bom, Cosme e Damião
 Vai ser tão bom, bom, bom
 (Chapa – Emicida [2015])

Essa música se inicia com um relato de uma mãe que procura seus dois filhos na cidade de São Paulo, mais uma vez inserindo a voz de outros sujeitos na música como forma de demonstrar que a situação a que ele se refere é mais abrangente que o seu relato pessoal. Além disso, ele usa a música para falar de como o desaparecimento – por internação, prisão ou morte, como ele mesmo diz na letra – de um membro da comunidade impacta mães, companheiras/os e quaisquer outras pessoas com as quais ele criou uma relação afetiva e de cuidado, o que, na sua perspectiva, constitui uma família ampliada.

A ideia de que a família pode ser pensada como um espaço de acolhimento é complementada pela concepção de que ela é também um lugar de aprendizado e de construção de continuidade cultural e de lideranças. Isso implica que ela pode ser, por um lado, onde ideias e conselhos serão oferecidos e, por outro, onde os erros são recebidos com a possibilidade de mudança, tornando-se, assim, um santuário, para usar a imagem que Beyoncé invoca em *Bigger* [2020]: “*I’ll be your sanctuary/ You just don’t know it yet/ You just don’t know it yet/ No matter how hard it gets*” [*Eu serei o seu santuário/ Você só não sabe ainda/ Você só não sabe ainda/ Não importa o quão difícil fique*].

Da mesma forma, Emicida utiliza um recurso performático na canção *Mãe* em que, durante os versos, onde estão relatadas as dificuldades enfrentadas pela sua mãe em função da classe e da raça, ele canta de um jeito duro, acompanhado por batidas fortes e secas. No entanto, ao cantar

o refrão, em que expressa o desejo de continuar sendo apoiado pela mãe, a canção ganha um tom melódico e suave:

Nossas mãos ainda encaixam certo
 Peço um anjo que me acompanhe
 Em tudo eu via a voz de minha mãe
 Em tudo eu via nóiz
 A sós nesse mundo incerto
 Peço um anjo que me acompanhe
 Em tudo eu via a voz de minha mãe
 Em tudo eu via nóiz
 (Mãe – Emicida [2015])

Dessa forma, a família – nuclear ou expandida – é proposta como um espaço de retorno, para onde os sujeitos podem se voltar quando precisarem de suporte. Ao mesmo tempo, uma das funções dela é, também, ensinar aos membros como lidar com as suas próprias adversidades, como podemos ver em trechos como “*to grow from your past gotta face it*” [*para crescer com o seu passado, deve enfrenta-lo*], de *Keys to the Kingdom* [2020], performada por Tiwa Savage e Mr. Eazi no álbum *The Gift*. Essa música é construída como um conselho para que um filho não esqueça do legado de seu pai, entendido como um ancestral, e dê continuidade a essa herança, o que é anunciado na abertura da canção com os versos em yorubá “*omo oba ma gbagbe/ ranti oruko baba e*” [*príncipe não se esqueça/ lembre-se do nome de seu pai*].

Outra música em que a ideia de aprendizado aparece é em *Find your way back* [2020], do mesmo álbum. Essa canção ganha uma nuance especial na medida em que ela é uma música de *afrobeats*, um ritmo nigeriano surgido na década de 2000 com pretensão de criar um gênero musical pop ao mesmo tempo global e com raízes na África. Recentemente, ele tem se aproximado de músicas Fuji, tradicionais do islã nigeriano, e do *afrobeat* que, por sua vez, data dos anos 1970, com influência de Fela Kuti, do jazz e do funk estadunidenses e do discurso pan-africanista³⁷. A marcação da proximidade dessa canção específica com o *afrobeats* vem tanto do campo ritmo quanto do uso de *scat singing*, uma forma de cantarolar sons que não configuram palavras específicas, popular no ritmo. Assim, a música pode ser entendida a partir da ideia de achar o caminho de casa tanto em um sentido individual – voltar para a família enquanto espaço de acolhimento – quanto em um entendimento coletivo, isto é, voltar-se para o continente africano como fonte de acolhimento e conhecimento para a construção de novos olhares:

Papai costumava me levar para caminhar na rua

³⁷ SCHER, Robin. **Afrobeat(s): The Difference a Letter Makes**. 2016. Huffpost. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/afrobeat-versus-afrobeats_b_7948054. Acesso em: 18 mar. 2022.

Papai pegava na minha mão e dizia “siga-me”
 Papai me levava de volta pra casa o tempo todo
 Eu cresci o suficiente e papai me deixou do lado
 de fora
 (Find your way back – Beyoncé [2020])

Daddy used to take me walkin' down the
 street
 Daddy used to take my hand, say, "Follow
 me"
 Daddy used to lead me back home all the
 time
 I got big enough to run around, Daddy left
 me outside
 (Find your way back – Beyoncé [2020])

Podemos entender esse esforço de valorizar o conhecimento transmitido por gerações familiares como parte do cultivo de um dos elementos do que Collins (2019a) chama de epistemologia feminista negra. Para ela, o conhecimento escolar e acadêmico é valorizado em comunidades negras na medida em que é associado a uma *sabedoria* sobre a vida, e que essa sabedoria é transmitida por meio da aquisição de experiências. Assim, a conexão com gerações anteriores, vistas como mais experientes, é basilar para a construção de um saber pelas novas e os espaços extra-acadêmicos são valorizados. Conferir destaque aos ensinamentos de mães, avós, pais, etc. nas músicas é uma maneira de marcar pertencimento a essa perspectiva epistêmica.

As propostas de Emicida e Beyoncé para o entendimento e reimaginação da família se aproximam em diversos pontos, mas possuem também diferenças relevantes. Ambos articulam ideias e conceitos de maneira inovadora e inserida em debates mais amplos de grupos como as comunidades negras e as mulheres. Ainda assim, eles partem de um olhar em grande parte heteronormativo (BUTLER, 2003) em suas obras e, ainda que essa seja a sua vivência no mundo, não há a inclusão, por exemplo de participações de artistas LGBTQ+ elaborando outras possibilidades de configurações, relações e conflitos familiares. Além disso, na obra de Emicida aparece uma maior abertura às formações monoparentais e no olhar para a comunidade e as amizades como relações familiares expandidas, focadas no afeto.

É importante notar a complexidade da construção da ideia de família pelos artistas ao observarmos os relatos sobre as suas próprias famílias. Eles entendem que elas foram importantes e afetuosas. Mas também narram sentimentos conflitantes de medo, abandono, injustiça causados, ora por fatores estruturais como a desigualdade econômica, ora por elementos intersubjetivos, como os papéis de gênero. Nesse sentido, ambos inserem as suas experiências em discursos mais amplos sobre afetos, família, estereótipos e gênero no que se

refere às comunidades negras (COLLINS, 2019a; HOOKS, 2004; PEREIRA, 2019). Assim, a caracterização que eles constroem na música pode ser entendida não apenas como representação de uma realidade, mas como parte da elaboração de um projeto baseado na teorização de suas experiências.

2.2. “*Let love be the water*”: afetos e emancipação

O tema dos afetos nas músicas de Emicida e Beyoncé pode ser abordado a partir de dois eixos, que se sobrepõem em diversos momentos – e que, portanto, são tratados separadamente nesta análise apenas como forma de organizar a discussão. O primeiro deles diz respeito aos papéis dos afetos nas relações interpessoais, isto é, à maneira como eles são elementos constitutivos dos sujeitos e da sua interação com outras pessoas e instituições. Em segundo lugar, os afetos são abordados a partir de uma ótica coletiva, entendendo que situações de injustiça mobilizam sentimentos comuns aos membros de grupos sociais, e que eles podem ser o ponto de partida para a formação de comunidades e lutas políticas. Além disso, existe a ideia de que cultivar afetividades como a solidariedade e a confiança pode ser um ato compartilhado e emancipador. Essas duas dimensões se atravessam na medida em que as relações interpessoais não estão removidas das lutas coletivas, sendo um dos *loci* em que sentimentos, alianças, interpretações e coletividades políticos são elaborados (HOOKS, 2019b).

2.2.1. “Beyond your darkness, I’m your light”: o papel dos afetos nas relações pessoais

De maneira semelhante às discussões sobre a família, o debate sobre os afetos nas relações pessoais desafia a separação entre o individual e o coletivo ao se pautar em perspectivas subjetivas dos artistas, inserindo-as em experiências que podem ser coletivas. Um dos principais aspectos que orientam esse eixo é a ideia de que os afetos são parte da construção de uma rede de apoio, considerada importante para atravessar as dificuldades enfrentadas no contexto das opressões. Essa rede de apoio permite que os momentos de vulnerabilidade não sejam vividos de forma solitária e que relações e vivências positivas sejam possíveis. Assim, por meio da demonstração da coexistência de amor, amizade, raiva, tristeza etc. por meio dos relatos pessoais, há uma recusa à redução das pessoas negras às ideias de sofrimento, dor e violência, ainda que eles sejam reconhecidos como riscos relevantes. Isso pode ser entendido como um desafio a uma visão estereotipada sobre grupos marginalizados por meio da demonstração da complexidade dos seus sentimentos e relações (HALL, 2016).

Uma desses sistemas de solidariedade bastante discutido por Emicida é a amizade. Por um lado, ele relata a sensação de solidão que resulta de não formar laços afetivos profundos com pessoas

da sua convivência, como em *Mãe* [2015]: “*Outra festa, meu bem, tipo Orkut/ Mais de mil amigo e não lembro de ninguém*”. Em contraste com esse cenário, o artista destaca que as amizades são parte fundamental da superação de momentos difíceis em *Quem tem um amigo, tem tudo* [2019], uma parceria com Zeca Pagodinho, Tokyo Ska e Os Prettos. No filme “*AmarElo: É Tudo pra Ontem*” (2021), ele relata que a música tinha sido originalmente planejada como uma parceria com Wilson das Neves, que teve participação na elaboração da melodia. No entanto, o baterista faleceu durante a gravação do álbum, e a canção se tornou uma homenagem a ele. O ritmo da música é uma fusão do rap e do samba – à qual Emicida chama de neosamba – o que sublinha um alinhamento à visão positiva sobre a vida nas margens e a crítica os padrões de injustiça que atravessam esse espaço (GARCIA, 2018; TROTTA; OLIVEIRA, 2015). A aproximação entre as diferentes perspectivas dos gêneros musicais que compõem a música fica enfatizada pela participação de artistas de pagode na faixa. Assim, encontramos trechos como:

O amigo é um mago do meigo abraço (Meigo abraço)
 É mega afago, abrigo em laço
 Oásis nas piores fases quando some o chão e as bases
 Quando tudo vai pro espaço, é isso
 O amigo é um mago do meigo abraço
 É mega afago, abrigo em laço
 Oásis nas piores fases quando some o chão e as bases
 Quando tudo vai pro espaço

(Quem tem um amigo tem tudo – Emicida, Tokyo Ska, Os Prettos [2019])

Beyoncé também destaca a criação de uma rede de apoio, especialmente no álbum *The Gift* [2020]. Em uma das faixas, *Scar* [2020], da qual ela não é vocalista, mas compositora e produtora, as artistas 070 Shake e Jessie Reyez representam o arrependimento de ter cortado laços com pessoas que poderiam ajudar o eu-lírico a atravessar momentos de dor. Essa música é feita como uma contemplação do momento da sua morte, reavaliando os erros que ele acredita ter cometido.

Eu me pergunto quando tudo deu tão errado
 Tem estado tão escuro
 Quero dizer meus últimos adeus
 E então vou partir para sempre
 Deixei vocês para trás
 Oh, estou tão sozinho, tão sozinho
 (Scar – 070 Shake, Jessie Reyez [2020])

I wonder how and why it went so wrong
 It's been so dark
 I wanna say my last goodbyes
 And I'll be gone for good
 Left you guys behind
 Oh, I'm so lonely, so lonely
 (Scar – 070 Shake, Jessie Reyez [2020])

Em contraste com essa canção, em *Water* [2020], com Pharell Williams e Salitiel, ela mostra que o incentivo de amigos pode ser determinante para que os sujeitos se sintam confiantes nas

suas trajetórias. Isso se expressa em trechos como “*I’ll bring you back the moon just so we got all night/ I’ll bring the sun down too, so I can show you the light/ Trust me, if you ever leave, I’ll be right by your side*” [Eu trarei de volta a lua para que tenhamos a noite toda/ Tratei o sol para baixo também, para que te mostre a luz/ Confie em mim, se você partir eu estarei ao seu lado].

Outra maneira como ela aborda o suporte de uma comunidade afetiva é a ideia de que o amor pode ser uma forma de multiplicar forças e realizar feitos que de outra maneira seriam mais difíceis. Em *Love Drought* [2016] ela afirma que ela e seu parceiro poderiam “mover uma montanha”, “acalmar uma guerra” e acabar com uma “seca de amor”, fazendo referência às dificuldades que eles enfrentam como casal. Além disso, em *Bigger* [2020] ela faz referência a essa mesma “seca”, mas dessa vez o seu foco não é apenas o seu relacionamento, mas a forma como relações afetivas de cuidado e apoio podem ajudar os indivíduos a superar a sensação de insignificância, situando-os como parte fundamental de uma coletividade e de processos que têm significados que os incluem e transcendem, sem que a sua subjetividade seja ofuscada.

Deixe o amor ser a água
Que derramo em você e você derrama em mim
Não há seca aqui
Desabrochar em nossos verdadeiros poderes
(...)
Se você se sente insignificante
É melhor pensar de novo
Melhor acordar porque
Você é parte de algo muito maior
Você é parte de algo muito maior
(Bigger – Beyoncé Reyez [2020])

Let love be the water
I pour into you and you pour into me
There ain't no drought here
Bloom into our actual powers
(...)
If you feel insignificant
You better think again
Better wake up because
You're part of something way bigger
You're part of something way bigger
(Bigger – Beyoncé Reyez [2020])

Além da criação de uma rede de apoio, os artistas abordam outros aspectos do debate sobre afetos. Duas das músicas de *AmarElo* [2019], por exemplo, são dedicadas à saúde mental, dando centralidade aos sentimentos de desamparo que podem surgir como efeito de opressões multifacetadas. *Ismália* [2019] aborda a experiência da depressão como uma sensação de impotência que decorre da percepção de que existe um “*abismo entre si e a humanidade plena*”. A faixa que dá nome ao álbum, *AmarElo* [2019] também se dedica a esse tópico, oferecendo, por um lado, uma crítica à forma como a desigualdade social afeta a saúde mental dos sujeitos marginalizados e, por outro, uma recusa à redução dos indivíduos ao sofrimento. Assim, Emicida estabelece um diálogo com seus trabalhos anteriores como forma de demonstrar que esse é um problema que o afeta e que ele denuncia há bastante tempo e que não recebeu atenção considerada suficiente, ainda que fosse tema de suas músicas: “*Sem o torro, nossa vida não*

vale a de um cachorro, triste/ 'Hoje Cedo' não era um hit, era um pedido de socorro". Nesse trecho, "Hoje Cedo" é o nome de uma faixa lançada em parceria com Pitty, lançada em 2013, que também se debruçava no mesmo assunto³⁸.

A saída apresentada pela música é reconhecer que embora o sofrimento seja uma dimensão da experiência da opressão, ela não precisa ser equivalente à identidade dos sujeitos. Por esse motivo, viver bons momentos e estabelecer laços são entendidos como resistência na medida em que devolvem aos indivíduos a sua dignidade e subjetividade, em contraposição à fixidez que o estereótipo e a dominação impõem sobre eles (BHABHA, 1998). Vale a pena destacar que essa música é uma parceria entre Emicida, Pablllo Vittar e Majur. Essas últimas artistas são LGBTQ+, sendo que a primeira é uma *drag queen* e a segunda é uma pessoa trans não-binária. Essa colaboração indica o entendimento de que, ainda que os aspectos opressivos do poder se apliquem a eles diferentemente, os artistas reconhecem que há uma dimensão comum na forma em que eles experienciam e reagem a esse cenário. Assim, é possível entender o diálogo traçado na música como uma forma de coalizão entre sujeitos diferentemente localizados (CARASTATHIS, 2013; CHO; CRENSHAW; MCCALL, 2013). No trecho a seguir, em que o texto em itálico é cantado por Pablllo Vittar e o que resta é cantado por Emicida, alguns desses debates se tornam claros.

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Elas são coadjuvantes
 Não, melhor, figurantes que nem devia tá aqui
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
 Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar o pouco de bom que eu vivi
Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir
 (AmarElo – Emicida, Majur e Pablllo Vittar [2019])

Outro aspecto da afetividade trabalhado nas músicas é a maneira como estereótipos sobre as mulheres e, especialmente, sobre as mulheres negras afetam a maneira como elas podem se sentir e expressar. Beyoncé faz esse debate em *Hold Up* [2016], em que afirma a existência de uma pressão para que ela se adequasse a um ideal de performance de gênero para que seu relacionamento continuasse a existir. Por esse motivo, ela coloca temporariamente a culpa em

³⁸ Ver trechos como: "Num abismo sem volta, de festa, ladainha/ Minha alma afunda igual minha família em casa, sozinha/ Entre putas como um cafetão, coisas que afetam/ Sintonia, como eu sonhei em tá aqui um dia?/ Crise, trampo, ideologia, pause/ E é aqui onde nós entende a Amy Winehouse" (Hoje Cedo – Emicida e Pitty [2013])

si pela experiência de traição por considerar que não assumiu esse papel corretamente (“*Know that I kept it sexy, you know I kept it fun/ There's something that I'm missing, maybe my head for one* [Sei que fui sexy, sei que fui divertida/ Estou deixando algo escapar, talvez a minha cabeça]). Ao decidir como processar as suas emoções e reavaliar a sua experiência à luz do acontecimento – para mobilizar o conceito como aplicado por Quéré (2006) e Simões (2014)³⁹ – ela se questiona “*What's worst, looking jealous or crazy? Jealous or crazy? / Or like, being walked all over lately, walked all over lately?*” [O que é pior, parecer ciumenta ou louca? Ciumenta ou louca?/ Ou tipo, ser pisoteada recentemente, pisoteada recentemente]. Essa reflexão remete ao debate sobre o discurso frequentemente usado para invalidar as mulheres, suas falas e opiniões, de que elas seriam irracionais, “históricas” ou desproporcionais em suas reações (CHIES, 2010). Além disso, ela invoca a imagem construída com fim semelhante acerca das mulheres negras, que seriam “raivosas” (COLLINS, 2019a). Nesse contexto, Beyoncé demonstra que esses estereótipos são uma forma de restringir as emoções das mulheres negras, que deixam de se expressar por medo de que possam ser descreditadas.

A faixa seguinte a essa no álbum é *Don't Hurt Yourself* [2016], com Jack White. Nela, a cantora demonstra que decidiu não conter suas reações, expressando raiva e indignação como expressões válidas. É importante notar que essa música é bastante influenciada pelo rock, contendo um *sample* de *When the levee breaks* [1971], de Led Zeppelin e formas de vocalização corriqueiras no gênero. Como coloca Neder (2013), o rock, especialmente em seus subgêneros mais agressivos, é um ritmo frequentemente associado à masculinidade, onde códigos simbólicos e sônicos são adotados como recursos para performar determinados ideais de gênero. Assim, os tons mais ásperos, produzidos na garganta e na boca, são vistos como forma de reafirmar esses papéis masculinos. Ao se apropriar desse recurso, as mulheres podem produzir interpretações subversivas ou críticas, contradizendo as expectativas sobre como as mulheres devem se expressar nas canções e como devem lidar com as situações sobre as quais cantam.

A opção por uma interpretação mais dura da canção, assim como a estrutura da música, que se constrói como um enfrentamento no qual há uso de um alto número de palavras e gritos, simula um confronto em que Beyoncé sentia raiva e decidiu expressá-la. Se combinarmos esses elementos com o questionamento feito na música anterior, podemos entender que a cantora

³⁹ O acontecimento é definido, aqui, como “uma ocorrência que irrompe na vida social e afeta a experiência dos sujeitos. (...) Isso significa que os acontecimentos nos sensibilizam, nos tocam, nos convocam a dar respostas, a nos posicionar e, muitas vezes, a agir e a intervir a partir de seu percurso.” (SIMÕES, 2014, p. 87)

optou por abrir mão de se adequar a um ideal de feminilidade e se expressa livremente nessa faixa. Além disso, é possível interpretar que ela usou *Don't Hurt Yourself* como espaço onde ela tem liberdade para fazer essa performance de gênero crítica. Essa escolha está alinhada com características presentes em diversas tradições de artistas negras, que, pressionadas na vida cotidiana, usam o campo musical como um espaço de liberdade onde podem tratar de temas tabu tais como a raiva, a rivalidade e a sexualidade (DAVIS, 1998; RABAKA, 2012).

É possível fazer uma analogia desse uso da música com o *gangsta rap* no seguinte sentido: esse subgênero do rap se apropria de estereótipos com a finalidade de ridicularizá-los, demonstrando que o choque causado pelas *personas* dos artistas é indicativo de que a agressividade e a violência retratadas no gênero não eram de se esperar, o que indica que não correspondem à realidade dos homens negros. Dessa forma, há uma ruptura em um discurso usado para violentar e oprimir esses sujeitos. Por outro lado, essas músicas são vistas como uma reação a determinadas formas repressivas de poder, como o encarceramento em massa e a arbitrariedade da atuação da força policial⁴⁰ no que diz respeito às comunidades negras (SHAD, 2016). Nessas canções, ainda que de forma simbólica, as pessoas negras invertem a relação de poder, colocando-se como força opositora ao sistema que as oprime.

Ainda que essa interpretação sobre o *gangsta rap* seja bastante comum entre os estudiosos do ritmo mais amplo, a adoção de *personas* sexuais e agressivas por mulheres⁴¹ ainda é vista como uma forma despolitizada de fazer rap. Porém, o mecanismo usado por elas é o mesmo (RABAKA, 2012). Elas criam personagens que ridicularizam a imagem das mulheres negras como seres hiper-sexuais, ao mesmo tempo em que afirmam a sua autonomia sobre seus corpos e subjetividades. Dessa maneira, se os homens usam o rap como forma de suspender a violência policial, as mulheres o usam para suspender a violência sexual e as restrições à sua expressividade. Em *Don't Hurt Yourself* [2016], Beyoncé claramente faz uso desse recurso:

Quem você acha que eu sou, porra?

Who the fuck do you think I is?
You ain't married to no average bitch, boy

⁴⁰ Ver, por exemplo, *Fuck tha police* [1988], de N.W.A.

⁴¹ Ver, por exemplo, o disco *Hardcore* [1996], de Lil' Kim, que conferiu uma entrevista a bell hooks sobre as suas perspectivas sobre sexualidade, a qual pode ser lida em: HOOKS, Bell. **Hardcore Honey**: bell hooks goes on the down low with lil' kim. bell hooks Goes on the Down Low with Lil' Kim. 2018. Paper Magazine. Disponível em: <<https://www.papermag.com/lil-kim-bell-hooks-cover-1427357106.html?rebelltitem=62#rebelltitem62>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Outro exemplo é o EP *Diretoria* [2021], de Tasha e Tracie. Essas últimas deram uma entrevista sobre o tema para o canal Colors, que pode ser encontrada em: COLORS x STUDIOS. "**Boss women**": an interview with funk MCs Tasha and Tracie Okereke. 2021. Disponível em: <<https://colorxstudios.com/editorial-tasha-and-tracie-okereke>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Você não é casado com uma vadia comum,
 garoto
 Você pode assistir minha bunda grande rebolar,
 garoto
 Enquanto eu quico para o próximo pau, garoto
 E pode ficar com seu dinheiro, eu tenho o meu
 próprio
 Fico com um sorriso maior no rosto ficando
 sozinha
 Filho da puta ruim, Complexo de Deus
 Dá um jeito de se motivar, me chame de Malcolm
 X
 (Don't Hurt Yourself – Beyoncé [2016])

You can watch my fat ass twist, boy
 As I bounce to the next dick, boy
 And keep your money, I got my own
 Keep a bigger smile on my face being
 alone
 Bad motherfucker, God complex
 Motivate your ass, call me Malcolm X
 (Don't Hurt Yourself – Beyoncé [2016])

Os papéis de gênero também são abordados por Emicida em *Baiana* [2015]. Nessa música, em parceria com Caetano Veloso, o rapper canta sobre uma mulher baiana que é negra e com a qual ele quer se envolver. Ao falar das qualidades e características dessa mulher, ele a compara com diversos elementos da cultura negra brasileira, atribuindo valor positivo tanto a ela quanto a esses símbolos. Com essa abordagem, ele coloca as mulheres negras como sujeitas de afeto sem que sejam hiper-sexualizadas pelo olhar masculino, engajando-se criticamente com um discurso abordado por Pereira (2020) e Carneiro (2019b) no qual elas são vistas enquanto objetos, sendo excluídas do campo dos relacionamentos românticos pautados em respeito e reciprocidade. Do ponto de vista de Emicida, a negritude, em seus aspectos estéticos, históricos e religiosos, é o referencial de beleza e afeição:

Baiana cê me bagunçou
 Pirei em tua cor nagô, tua guia
 Teu riso é Olodum a tocar no Pelô
 Dia de Femadum, tambor alegria
 Cê me lembra malê, gosto pra valer
 Dique do Tororó, Império Oyó
 A descer do Orum, bela Oxum
 Cujo igual não há em lugar nenhum
 O branco da areia da Lagoa de Abaeté
 Tá no teu sorriso, meu juízo perde o pé
 O canto da sereia vem de boa, eu à toa é⁴²
 Prejuízo, pretinha, briso nesse axé
 (Baiana – Emicida [2015])

⁴² Nesse trecho, *Pelô* é uma referência ao Pelourinho, região da cidade de Salvador, conhecido por sediar atrações culturais e artísticas. Femadum é o Festival de Artes e Música do Olodum. O Orum, o Império Oyó, da Nigéria, e Oxum são partes da narrativa das religiões de matriz africana, sendo que o primeiro é o plano espiritual, que coexiste com a Ayé, isto é, o plano material, a terra, o segundo é terra de Xangô, e a terceira é a orixá do amor e da fertilidade. Por fim, ele faz referência à uma sereia, figura usada para simbolizar Iemanjá, orixá dos mares.

Ainda no campo das relações românticas, em *Madagascar* [2015] Emicida relata momentos de conexão com sua parceira, afirmando que eles são coisas com as quais ele pode se “acostumar *facin*”. Assim, a relação é vista como um lugar de conforto. Mas essa não é a única abordagem sobre o tema. Em *9nha* [2020] ele demonstra que os afetos podem existir em um contexto de vulnerabilidade. Ele faz isso ao construir a letra em torno de um duplo sentido entre um relacionamento e o uso de uma arma, como símbolo de violência – importante ressaltar que, nesse caso, ela não se dirige à mulher. Em ambos as interpretações, ele relata uma sensação de empoderamento. Contudo, a partir do ponto de vista do afeto romântico, há um sentido de esperança, enquanto no caso da violência, o resultado é mais fatalista. Dessa maneira, fica implícito que o afeto é uma forma de impactar a vida dos indivíduos positivamente, enquanto a violência tem o efeito reverso. Ainda assim, o artista não exclui a possibilidade de que ambos coexistam de jeitos complexos. Podemos ver esses elementos no trecho a seguir, no qual o trecho em itálico é performado por Drik Barbosa e o restante, por Emicida:

Num mundo de dar medo ela me dava coragem, morô?
 E a sintonia mostra, neguim?
 Número bom, tamanho perfeito pra mim
 Que as outra era pesada, B.O, flagrante
 Ela não, bem cuidada, ela era brilhante
 Uma na agulha, não perde a linha
 Prendada, ligeira tipo as tiazinha lavadeira
 Explosiva de cuspir fogo
 Quem viu num queria ver duas vez, eu fui com ela de novo
 Meu bem
Ó, meu bem
A gente ainda vai sair nos jornais
Ó, meu bem, meu benzinho
A gente ainda vai
 (9nha – Emicida e Drik Barbosa [2019])

As contradições envolvidas nos relacionamentos românticos também são tratadas por Beyoncé, como adiantei na discussão sobre a família. No seu caso, os conflitos são voltados para a convivência interna às relações, dando centralidade ao fato de que momentos de dor e solidão podem ocorrer no seu percurso e que um comprometimento com uma relação amorosa é o caminho para a superação desses momentos. A ideia de amor que ela usa se aproxima daquela de hooks (2020). Para a autora,

Começar por sempre pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, é uma forma de fazer com que qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assumira responsabilidade e comprometimento. (...) Se nos lembrássemos constantemente de que o amor é o que o amor faz, não usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza o seu significado. Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança. (HOOKS, 2020, p. 55)

Nesse sentido, Beyoncé demonstra tristeza e preocupação em *Pray you catch me* [2016] em segmentos como:

Nada mais parece machucar como o sorriso no seu rosto	Nothing else ever seems to hurt like the smile on your face
Quando ele está apenas na minha memória não me impacta da mesma forma	When it's only in my memory, it don't hit me quite the same
Talvez seja motivo de preocupação, mas eu não estou tranquila	Maybe it's a cause for concern, but I'm not at ease
Mantendo minha cabeça no abandono (Pray you catch me – Beyoncé [2016])	Keeping my head to the curb (Pray you catch me – Beyoncé [2016])

Em oposição a esses momentos, ela afirma que o amor pode ser mais forte que o orgulho (*All Night* [2016]), constituindo um elemento central da reconstrução de relações saudáveis. Assim, a afetividade romântica não é vista de forma idealizada e fora do controle dos sujeitos, mas como uma construção. A ideia de que o afeto pode conviver com outras emoções não se limita ao campo romântico, sendo discutida por Emicida em *Mufete* [2015]. Nela, encontramos trechos como “Meu coração é tão purin', tem voz?/ Sim, ainda bate veloz/ Entre drones e almas, flores e sorte/ Se não me matou, me fez forte” que, no contexto da canção, constitui um aviso sobre o caráter fugaz que os momentos de felicidade podem assumir, devendo ser aproveitados pelos indivíduos como forma de fortalecimento. Essa perspectiva, que incentiva a encontrar alegria no cotidiano, pode ser vista, também, em *Principia* [2019], *A ordem natural das coisas* [2019] e *Pequenas alegrias da vida adulta* [2019].

Há, ainda, outras abordagens sobre o afeto que atravessam as obras de Emicida e Beyoncé. O rapper brasileiro aborda, por exemplo, como podemos encontrar alegria na conexão com as histórias e influências do continente africano, em *Mufete* [2015] e *Sodade* [2015], esta última cantada em crioulo cabo-verdiano por Neusa Semedo. Além disso, Beyoncé aborda o luto como um momento de percepção de que o amor pode continuar existindo após a perda de um ente querido, perpetuando-se em um campo imaterial (*Otherside* [2020]). Uma discussão mais aprofundada sobre o luto e as ideias de morte e vida está presente no capítulo seguinte. Quero destacar, no entanto, um último tema. Em *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida* [2019], Emicida descreve a própria música como um espaço de construção de afetividades emancipadoras diante de um contexto de injustiça:

Essa aqui vem do fundo do meu coração (Ah, ah, ah)
Do mais profundo canto do meu interior
Pro mundo em decomposição
Escrevo como quem manda cartas de amor
(...)

No paralelepípedo, trabalhador intrépido
 O motor está no ímpeto onde começa tudo
 O vento acalma o rápido, pra todo som eclético
 Vitrolas cantam clássicos num belo absurdo
 (Cananéia, Iguape e Ilha Comprida – Emicida [2019])

A partir da inserção de diálogos com a sua filha no decorrer da canção, fica evidenciado o desejo de que o fazer da música seja entendido como uma forma de impactar o mundo e pessoas próximas.

2.2.2. “May the last one burn into flames”: os afetos nas relações coletivas

Quanto à dimensão coletiva dos afetos, a principal reflexão de Emicida e Beyoncé é aquela que se refere ao reconhecimento de uma injustiça coletiva, e os sentimentos que dela decorrem, e a passagem para a construção conjunta de movimentações que possam alterar esse quadro. Emicida, por exemplo, remete à colonização e à escravidão para discutir as consequências do racismo para as pessoas negras em *Boa Esperança* [2015]: “*Depressão no convés/ Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois*”. Aqui, o tema da saúde mental retorna e a sua abrangência coletiva é destacada. O artista deixa claro que o histórico de opressão racial tem impactos em todas as esferas da vida das pessoas negras, que vão desde a possibilidade de manter um padrão de vida digno – o que fica claro nas referências feitas no clipe da música à luta por direitos trabalhistas pelas empregadas domésticas –, a forma como devem se portar no cotidiano até às altas taxas de depressão entre jovens negros⁴³. O fenômeno é retomado por ele em *AmarElo* [2019], em que afirma que o fenômeno se tornou tão generalizado que adquiriu “aparência de férias”.

De maneira semelhante, Beyoncé utiliza gravações feitas por Alan Lomax de cantos de uma pessoa em situação de cárcere, identificada como “prisioneiro 22” em uma prisão estadual do Mississippi, em 1933, e de pregações e cantos de *spirituals* em uma igreja negra no Memphis, em 1959, como parte da composição da melodia de *Freedom* [2016]. Nesse sentido, a cantora liga as lutas e injustiças a que ela e Kendrick Lamar se referem na canção a comunidades e dificuldades que se estendem no tempo. Assim, ela conecta passado e presente na continuidade de injustiças. Vale a pena mencionar que os *spirituals*, de forma semelhante às canções de trabalho brasileiras, são entendidos como canções que expressam um profundo desejo de

⁴³ BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Óbitos por suicídio entre adolescentes e jovens negros 2012 a 2016**. Brasília: Ministério da Saúde, 2018. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/obitos_suicidio_adolescentes_negros_2012_2016.pdf. Acesso em: 20 mar. 2022.

liberdade, de maneira que eles acompanham a elaboração de pautas de diversos movimentos políticos ao longo do tempo (ABREU, 2015; BANFIELD, 2011; GILROY, 1994, 2001).

Além dessas gravações, em sua participação na música, Kendrick Lamar referencia Tupac Shakur. No seu verso, ele faz alusão às músicas *Dear Mama* [1995], *Ride 4 Me* [a data de lançamento da música não foi encontrada] e *Death Around the Corner* [1995] do rapper estadunidense. Essa menção é relevante na medida em que Tupac era conhecido por seu resgate de pautas e discursos dos Panteras Negras, por influência de sua família, o que, mais uma vez traz pelo menos três temporalidades simultâneas à música de Beyoncé:

Mas mamãe, não chore por mim, continue por mim
Tente por mim, viva por mim
Respire por mim, cante por mim
Honestamente, me guiando
Eu poderia ser mais do que tenho que ser
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

But mama, don't cry for me, ride for me
Try for me, live for me
Breathe for me, sing for me
Honestly guidin' me
I could be more than I gotta be
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

Emicida utiliza o mesmo recurso em *Eminência Parda* [2019], ao usar uma interpolação do *Canto II* da compilação *O Canto dos Escravos*, de Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme. Originalmente, a letra do visungo é como segue:

Muriquinho piquinino, ô parente
Muriquinho piquinino
De qui samba no cacunda
Purugunta a donde vai
Pru quilombo do Dumbá
Ei chora-chora mgongo é de vera
Chora, mgongo, chora
(Canto II – Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme [1982])

Para Magno Azevedo (2016, p. 242), essa música é uma “cantiga que busca aliviar o sofrimento do cativo, por meio da cantoria. Mesmo sob a vigilância do ‘sinhô moço’, o ‘dono de terra’, tenta recompor uma sensibilidade estilizada pela escravidão.”. Performada por Dona Onete na interpolação da música de Emicida, esse uso do canto aproxima temporalidades e o desejo de encontrar redenção. No contexto do álbum, é importante notar que *Eminência Parda* é a música seguinte a *Ismália*, que representa o afundamento na depressão, de maneira que para Emicida (2020), a primeira significa um momento de fortalecimento e insurgência contra a injustiça.

Outro lugar onde o uso de samples explora a aproximação de pautas separadas pelo tempo ou por identidades é em *AmarElo* [2019]. Nela há um sample de *Sujeito de Sorte* [1976], de

Belchior, lançada durante a Ditadura Militar brasileira, contra a qual o artista se posicionava frequentemente em suas músicas (BEZERRA SANTOS, 2020). Na música do rapper brasileiro, esse trecho é tocado uma vez na versão original e nas demais é performado por Majur, uma pessoa trans não-binária negra. Dessa forma, há uma ideia de continuidade de algumas das repressões que datam do período ditatorial, ao mesmo tempo em que acrescenta à canção a crítica à transfobia e ao racismo. O segmento utilizado em *AmarElo* é o seguinte:

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado: Deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro
 (AmarElo – Emicida, Pablllo Vittar e Majur [2019], sample de Sujeito de Sorte –
 Belchior [1976])

A aproximação que as referências contidas nas músicas podem fazer não é apenas temporal. Em *Mandume* [2015], Amiri, um dos seis artistas que compõem a faixa, afirma que “*Ao chamado do alimamo: Nkosi Sikelel', mano/ Só sente quem teve banzo*”. Nkosi Sikelel' é o nome do hino da África do Sul, que utiliza trechos do hino do Apartheid combinado com o hino do Congresso Nacional Africano. Ele traça uma conexão transnacional com esse país e as injustiças vivenciadas pelas pessoas negras de lá, que podem ser sentidas por aqueles que sentem “banzo”, isto é, uma tristeza causada pelo processo de deslocamento durante o período da escravidão. Amiri, assim, afirma a conexão entre pessoas em diversos pontos da diáspora.

Essas opressões multifacetadas continuadas no tempo e no espaço criam o que Emicida chama de “rancores abissais” (*Eminência Parda* [2019]). Assim, ambos identificam na atualidade um contexto que tenta constantemente roubar a esperança das pessoas marginalizadas, desmobilizando os seus esforços em direção à melhoria da sua própria qualidade de vida e da luta por justiça (HOOKS, 2020). Podemos observar essa crítica em *Paisagem* [2019] (“*Esse tempo sádico, cara, puta sonho inválido, acorda/ Ansiedade corrói como ferrugem, o passeio da vertigem*”) e *Ismália* [2019] (“*A pé, trilha em brasa e barranco, que pena/ Se até pra sonhar tem entrave/ A felicidade do branco é plena/ A felicidade do preto é quase*”). Em *Passarinhos* [2015], essa denúncia é feita utilizando um recurso performativo. A música é construída a partir da contradição entre as emoções representadas pelo artista ao cantar e o conteúdo da letra. Emicida escolheu uma melodia e uma entonação felizes e suaves, quase como uma música infantil e, no entanto, os temas abordados na canção são apresentados de maneira profundamente fatalista, como em “*No pé que as coisas vão, jáo/ Doidera, daqui a pouco, resta madeira nem pros caixão/ Era neblina, hoje é poluição*”.

No entanto, os dois artistas reconhecem que a esperança é fundamental para a luta política e, por isso, incitam os seus ouvintes a mobilizarem seus afetos de forma a criar alternativas de sociedade. Assim, em *Forward* [2016] afirma a necessidade de mover-se adiante em face da dificuldade. Na faixa seguinte do álbum, *Freedom* [2016], Beyoncé canta sobre a dificuldade de se começar a se mover em direção à busca da liberdade, que pode ser um processo emancipador, mas que não deixa de possuir momentos em que existem sentimentos de imobilidade, raiva e tristeza:

Estou dizendo à estas lágrimas, "Podem cair,
caiam à vontade"
E que até a última delas queime em chamas
Liberdade! Liberdade! Não consigo me mexer
Liberdade, me liberte!
Liberdade! Liberdade! Onde você está?
Pois eu também preciso de liberdade
Quebro as correntes sozinha
Não vou deixar minha liberdade queimar no
inferno
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

I'm telling these tears, "Go and fall away,
fall away," oh
May the last one burn into flames
Freedom! Freedom! I can't move
Freedom, cut me loose! Yeah
Freedom! Freedom! Where are you?
'Cause I need freedom, too!
I break chains all by myself
Won't let my freedom rot in hell
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar
[2016])

De maneira parecida, em *Eminência Parda*, Papillon, um rapper português destaca que embora o ódio direcionado às pessoas negras seja um empecilho, há um objetivo comum entre estas de “recuperar, cooperar, empoderar”. A colaboração com esse artista na faixa aprofunda o entendimento de que pessoas negras diferentemente situadas na diáspora vivem em contextos interseccionais diversos, mas conectados, que podem se mobilizar e solidarizar em conjunto. O artista afirma:

Não tem dor que perdurará
O teu ódio perturbará
A missão é recuperar
Cooperar e empoderar
Já foram muitos anos na retranca (Retranca)
Mas preto não chora, mano, levanta
(Eminência Parda – Emicida, Dona Onete, Jé Santiago e Papillon [2019])

Um aspecto importante do álbum *AmarElo* [2019] é a crítica ao ódio como solução para as injustiças. Emicida reconhece que esse é um sentimento válido frente às injustiças, mas que a imaginação de outros mundos possíveis pode criá-los a partir de outros pressupostos ontológicos e epistêmicos. No podcast *Amarelo – O filme invisível* (2020), o rapper faz uma discussão que ajuda a compreender esse olhar:

A bell hooks, agora eu não vou lembrar em qual livro, faz uma crítica muito pertinente ao gênero rap. Aliás, ela talvez seja a única pessoa do fora do gênero que o critica reconhecendo a humanidade profunda de quem o exerce. Com frequência até mesmo

militantes que se dizem antirracistas escorregam num racismo anti-preto quando se enveredam por esses caminhos. bell hooks faz o contrário e diz algo como: "O rap passa superficialmente pela dor do significado de ser um homem preto". E ela está coberta de razão. O encontro entre negritude e masculinidade ruim faz, até mesmo como estratégia de sobrevivência, expormos unicamente o que pode ferir alguém. Se não é amado, seja temido, diria Maquiavel. Porém, há uma linha tênue entre a válida denúncia através do retrato de um modo de vida e o emular de um personagem que é mais facilmente compreendido e consumido pelo ambiente. (...) E o puxão de orelha da bell hooks vem nesse sentido, para que no salto pela liberdade não sejamos cooptados pelo campo gravitacional do estereótipo que nos aprisiona há séculos na cultura do continente americano. (EMICIDA, 2020)

A partir desse olhar, ele afirma que “*crer que o ódio é solução/ é ser sommelier de anzol*” (AmarElo [2019]). Ele explica que imaginou a expressão “sommelier de anzol” para pensar em sujeitos que gastam tanta energia se engajando em discussões na internet feitas para atrair engajamento a partir de falas preconceituosas (chamadas de *baits* [iscas]) que não conseguem se voltar para a construção de outros discursos que partem de premissas diferentes.

Uma ideia parecida está nos trabalhos de Beyoncé. Em um conjunto de músicas ela reivindica o amor pela comunidade formada pelas pessoas negras em um contexto de reivindicação de direitos. A música *Already* [2020], em parceria com Shatta Wale e Major Lazer, é atravessada pelas ideias de *amor ao povo* e *autonomia*. Tanto nos versos que ela canta quanto naqueles de Wale, assim como no clipe da música, no qual esse último artista aparece abraçado na bandeira do seu país de origem, Gana, os artistas criam um canário em que 1) o “povo negro” é entendido a partir de uma ótica transnacional que pode dialogar e colaborar; 2) essa solidariedade é um passo na direção de criação de poderes não opressivos ou resistentes com a finalidade de que “ninguém reine sobre o seu reino” [*nobody come rule your world*]. Em *Black Parade* [2020], a mesma reivindicação do *amor ao povo [negro]* como uma força mobilizadora é realizada.

Dessa forma, o afeto como potência emancipadora é um tema que une os dois artistas, ainda que com diferentes inflexões, colocando-os em diálogo com um conjunto de autores negros que pensam a relação entre a afetividade e a luta política (WEST, 2018). Para concluir esta discussão, cito parte do discurso do pastor Henrique Vieira em *Principia* [2019], em que ele ressalta a posição do amor como uma emoção epistemologicamente diversa daquela do poder opressivo:

O amor cuida com carinho, respira o outro, cria o elo
O vínculo de todas as cores, dizem que o amor é amarelo
É certo na incerteza, socorro no meio da correnteza
Tão simples como um grão de areia, confunde os poderosos a cada momento
Amor é decisão, atitude, muito mais que sentimento
Alento, fogueira, amanhecer, o amor perdoa o imperdoável
Resgata a dignidade do ser

(Principia – Emicida, Fabiana Cozza, Pastor Henrique Vieira e Pastoras do Rosário
[2019])

3. “*Won’t let my freedom rot in hell*”: vulnerabilidades e o papel da comunidade

Sabe, eu perdi meu telhado, só que eu ganhei as estrelas
 Foda é que a chuva vem, não me deixa ver a beleza
 A dor e a solidão que me fez incendiar tudo ao meu redor
 Só pra eu sentir calor, calor, acorda, fia
 Eles nos querem como musas, mas nos temem como artistas
 (MPIF – Tasha e Tracie [2021])

As the rhythm's designed to bounce, what counts is that the
 Rhyme's designed to fill your mind, now that you've
 Realized the pride's arrived, we got to
 Pump the stuff to make ya tough, from the heart
 It's a start, a work of art
 (Fight the power – Public Enemy [1989])

3.1. “Essa sobrecarga frustra o gueto”: pensando a vulnerabilidade

A discussão sobre vulnerabilidade nos discos de Emicida e Beyoncé foi considerada a partir de dois eixos. O primeiro diz respeito à crítica das injustiças que se impõem sobre as pessoas negras e marginalizadas, que envolvem desde o risco à violência até o apagamento epistêmico. O segundo eixo é a discussão sobre as concepções acerca da vida e da morte pelos artistas, que entendem uma distribuição desigual da vulnerabilidade, criando um conjunto de grupos precarizados nas relações sociais e políticas.

3.1.1. “Considere, se a miséria é foda, chapa, imagina eu”: teorizando as injustiças

A música *Formation* [2016], de Beyoncé, se inicia com uma pergunta: “*What happened at the New Wil’ins?*” [O que aconteceu em Nova Orleans?]. O sample usado é de Messy Mya, um rapper negro e gay que foi assassinado pela polícia de Nova Orleans, o que confere ao questionamento uma dupla interpretação. Em primeiro lugar, ele se refere à falta de proteção oferecida pelo governo dos EUA para as vítimas do furacão Katrina, em grande parte negras. Esse sentido ganha destaque no vídeo da música, em que uma cidade aparece submersa, com casas afundando na água. Além disso, ela pode ser pensada como uma crítica à violência policial que atingiu o autor do áudio original e que possui caráter sistêmico, sendo alvo de denúncias de diversos artistas. O clipe da música também faz alusão a essa interpretação ao colocar Beyoncé cantando sobre um carro de polícia que flutua na mesma água que provocou a destruição da cidade representada. A frase seguinte do sample é “*Bitch, I’m back by popular*

demand” [Vadia, eu estou de volta por demanda popular], o que, novamente, possui duas interpretações possíveis. A primeira diz respeito à própria Beyoncé, que lançou o seu álbum após um período de especulação e ansiedade pelos fãs. Em segundo lugar, ela indica que as críticas feitas por Messy Mya persistem mesmo após a sua morte, sendo continuadas por ela e pela organização coletiva das pessoas negras.

Essa breve introdução à canção é um exemplo de como as injustiças são pensadas em sua obra e na de Emicida. Ambos os artistas fazem referência ao descaso, à discriminação e à falta de oportunidades em seus álbuns, as quais aparecem com diferentes nuances. O tema da violência policial, que atravessa os trabalhos tanto de Beyoncé quanto do rapper brasileiro, retorna, por exemplo, em *Mandume* [2019]. Nessa música, Drik Barbosa faz alusão à morte de Cláudia da Silva Ferreira, em 2014, após ser baleada por policiais militares, colocada no porta-malas de um dos carros da polícia, cuja porta se abriu, fazendo com que ela fosse arrastada pelas ruas do Rio de Janeiro⁴⁴. O verso de Drik compara o tratamento dado às mulheres negras e periféricas ao das mulheres brancas e de classes altas ao traçar um paralelo entre Cláudia Ferreira e a atriz Cláudia Raia: “*Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia*”.

Em *Ismália* [2019], Emicida faz referência a um evento em que cinco jovens - Wilton Esteves Domingos Júnior, de 20 anos, Wesley Castro Rodrigues, de 25 anos, Cleiton Corrêa de Souza, de 18 anos, Carlos Eduardo da Silva de Souza, de 16 anos, e Roberto de Souza Penha, de 16 anos – foram baleados por policiais militares (PMs) no Rio de Janeiro em novembro de 2015. Na ocasião, os jovens comemoravam o primeiro emprego de Roberto, e na volta foram vítimas de cento e onze tiros, 81 de fuzil e 30 de pistola, por parte dos PMs. A alegação dos policiais foi de legítima defesa, afirmando que os jovens teriam disparado contra eles, o que foi desmentido pela perícia feita no local do crime⁴⁵.

Na música, Emicida relembra o evento, aproximando os jovens dos membros dos Racionais MCs ao afirmar que todos possuem a mesma cor de pele, evidenciando que esse tipo de violência vulnerabiliza os sujeitos negros apesar do crescimento da valorização de seus símbolos e cultura. Além disso, ao mencionar o grupo de rap, Emicida retoma as denúncias

⁴⁴ MACHADO, Mariucha. **Mulher arrastada temia que filhos fossem confundidos com traficantes**. 2014. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/filho-de-mulher-arrastada-no-rio-diz-que-mae-tinha-medo-de-bala-perdida.html>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁴⁵ MARTÍN, María. **O eco dos 111 tiros de Costa Barros: morte de cinco jovens no rio, com 111 disparos há um ano, destruiu a vida de seus pais para sempre**. Morte de cinco jovens no Rio, com 111 disparos há um ano, destruiu a vida de seus pais para sempre. 2016. El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/28/politica/1480370686_545342.html. Acesso em: 22 mar. 2022.

feitas por seus membros desde o seu início, compreendendo que esse é um problema antigo. Ele lembra, também, que os policiais são membros de uma força sancionada do Estado (“*quem disparou usava farda*”), de maneira que a violência sistemática contra pessoas negras e pobres, por extensão, é autorizada por ele, seja pela desatenção à reprodução da violência sistêmica nas suas instituições ou pela atuação para tanto (ANUNCIACÃO; TRAD; FERREIRA, 2020; BUTLER et al., 2020). O verso é o seguinte:

Um primeiro salário, duas fardas policiais
Três no banco traseiro da cor dos quatro Racionais
Cinco vida interrompida, moleques de ouro e bronze
Tiros e tiros e tiros, o menino levou 111
Quem disparou usava farda (Ismália)
Quem te acusou nem lá num tava (Ismália)
(Ismália – Emicida, part. Fernanda Montenegro [2019])

O assunto é retomado, ainda, em *Freedom* [2016]. Nessa música, Kendrick Lamar, que é conhecido por seus posicionamentos contra a violência policial nas suas canções⁴⁶, ele faz um conjunto de referências à recorrência de abordagens policiais de pessoas negras. Por exemplo, quando diz “*six headlights wavin’ in my direction*” [*seis faróis acenando na minha direção*], ele invoca a imagem de um carro de polícia e em “*Five-O askin’ me what’s in my possession*” [*Os homens perguntando o que eu estou portando*], ele usa a gíria “Five-O”, que significa policial, para relatar uma abordagem. Além disso, ele denuncia a perseguição de movimentos negros ao se referir aos jatos de água e bombas de fumaça usados para dispersar passeatas, uma imagem que remete ao movimento por direitos civis que se passou entre as décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos. Dessa maneira, ele traça uma continuidade entre as pautas daquele momento e as atuais, bem como entre as formas de repressão de ambas:

Seis faróis acenando em minha direção
Os homens perguntando o que eu estou portando
Yeah’, eu continuo correndo, pulo nos aquedutos
Hidrantes e perigo
Alarmes de fumaça nas nossas costas
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

Six headlights wavin' in my direction
Five-O askin' me what's in my possession
Yeah, I keep runnin', jump in the aqueducts
Fire hydrants and hazardous
Smoke alarms on the back of us
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

A ideia de que os movimentos negros são vistos com descaso pelas instituições e pela sociedade também aparece em *Boa Esperança* [2015]. Nela, Emicida faz uma série de críticas à maneira como o processo de racialização criou estereótipos sobre as pessoas negras (“*Indenização?*”

⁴⁶ Ver, por exemplo, *Alright* [2015], que se tornou um dos hinos do movimento *Black Lives Matter* nos Estados Unidos.

Fama de vagabundo”), usadas como legitimadoras das desigualdades e a discriminações em diversos âmbitos, que vão desde a saúde (“*Médico salva? Não! Por que? Cor de ladrão*”) até o apagamento da sua participação na narrativa histórica (“*Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer*”).

Além disso, ele traça um paralelo entre o racismo no Brasil e as práticas do regime nazista alemão durante a Segunda Guerra Mundial (“*O trabalho liberta, ou não?! Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – Extinção!*”). A frase “o trabalho liberta” é uma referência a “*Arbeit macht frei*”, slogan utilizado em campos de extermínio do holocausto, usado como uma falsa promessa de que aqueles que trabalhassem o suficiente um dia poderiam ser libertados. Além disso, é símbolo da perspectiva de que os sujeitos ali presos – que incluíam não apenas judeus, mas também povos romanis, LGBTQ+s, pessoas negras, pessoas com deficiência, entre outros – precisariam de um processo de “dignificação” para que alcançassem o “direito” à liberdade (SNYDER, 1998). Ao aproximar essas realidades, ele remete uma das ideias coloniais, a de que a escravidão se justificava como forma de salvação (BHABHA, 1998), que se estende para a atualidade na forma de uma ideologia meritocrática em que a desigualdade econômica é justificada por “menos esforço” (GONZALEZ, 2018c). A negligência com relação às pautas das pessoas negras e outros povos oprimidos é considerada um elemento da colonialidade – que torna os sujeitos oprimidos uma espécie de meia-vida, que cumpre a função do trabalho mas não alcança patamares de dignidade (BERNARDINO-COSTA, 2018; MBEMBE, 2016). Dessa maneira, o artista traça uma conexão entre diferentes grupos sociais, espacialidades e tempos históricos, que fica ainda mais evidente no refrão, performado por J. Guetto, onde os camburões policiais são equiparados aos navios negreiros e as favelas às senzalas:

Por mais que você corra, irmão
 Pra sua guerra vão nem se lixar
 Esse é o xis da questão
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?
 E os camburão o que são?
 Negreiros a retraficar
 Favela ainda é senzala, jão
 Bomba relógio prestes a estourar
 (Boa Esperança – Emicida e J. Guetto [2015])

A perspectiva de que há uma continuidade entre o período colonial e a atualidade no que se refere à extirpação da dignidade de povos negros aparece em outros momentos. Em *Principia* [2019], por exemplo, Emicida questiona “*Deus, por que a vida é tão amarga na terra que é casa da cana de açúcar?*”, fazendo referência a um dos primeiros estágios da colonização, que visava a exportação de açúcar. Essa ideia está, também, em *Mandume* [2015], em que Raphão

Alaafin afirma: “*Tentar nos derrubar é secular/ Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar*”. Em *Trabalhadores do Brasil* [2015], um poema declamado por Marcelino Freire, é abordada a continuidade da precarização das condições de vida das pessoas negras. Para construir essa ideia, o autor faz referência a um conjunto de figuras históricas e religiosas negras, retratando-as em posições sociais em que são vulneráveis a maus tratos, discriminação e violência. Assim, ao mesmo tempo, ele afirma a importância dos indivíduos descritos e denuncia que apesar do seu valor, eles não são vistos como dignos de boas condições de vida e trabalho:

Ossaim sonha com um novo amor
 Pra ganhar um passe ou dois
 Na praça turbulenta do Pelô
 Fazer sexo oral, anal, seja lá com quem for
 Tá me ouvindo bem?
 Enquanto rainha Quelé
 Rainha Quelé limpa fossa de banheiro
 São Bongo bongo na lama
 Isso parece que dá grana, porque povo se junta
 E aplaude São Bongo na merda
 (Trabalhadores do Brasil – Emicida e Marcelino Freire [2015])

É importante destacar a menção ao trabalho sexual e ao trabalho doméstico, majoritariamente ocupados por mulheres (PEREIRA, 2019), como espaços de opressão que limitam as possibilidades de sonhar dos sujeitos que as ocupam. A referência à Clementina de Jesus (Rainha Quelé) no verso explicita essa crítica, uma vez que, apesar de ter vivido 86 anos, a cantora de música popular hoje reverenciada teve somente 24 anos de carreira e realizou apenas um show⁴⁷. Em *Black Parade* [2020], Beyoncé também critica o racismo, fazendo menção ao fato de que as pessoas negras são vistas como ameaças e que a sua felicidade é recebida com ressentimento (“*Being black, maybe that's the reason why/ They always mad, yeah, they always mad, yeah*” [*Somos negros, talvez esse seja o motivo/ De eles estarem sempre com raiva, yeah, sempre com raiva*]).

Outro tema tratado nos álbuns analisados é o da *despessoalização* e da *dessexualização* (GORENDER, 2016) gerado pela escravidão. Essas operações operam em conjunto com a *hipersexualização* de sujeitos negros, objetificando-os em dois extremos. No primeiro, eles são vistos como passivos e submissos, o que fundamentaria ocupação de cargos servis. Os processos de dessexualização despem os sujeitos da sua história, dos seus grupos, culturas e famílias para enfraquecer as possibilidades de rebelião ou revolta contra o sistema. Assim,

⁴⁷ Ver JOAQUIM, Aline Alves. **Rainha Quelé**. 2015. Instituto Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rainha-quele/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

surtem, por exemplo, estereótipos como os da “mãe negra” – ou “*mama*”, no caso estadunidense – que seriam mulheres negras cuidadoras, ingênuas e maternais⁴⁸.

A hipersexualização, por outro lado, coloca os sujeitos negros como *perigosamente* sexualizados. No caso dos homens, isso se refletia no estereótipo do “estuprador negro”, o qual foi mobilizado extensivamente justificar linchamentos ocorridos nos EUA ao longo dos séculos XIX e XX (DAVIS, 2016). Outro discurso pautado por essa perspectiva é o “perigo negro”, em que eles são construídos enquanto sujeitos *inclinados* à criminalidade, o que foi bastante utilizado concomitantemente à emergência dos neoliberalismos nacionalistas a partir dos anos 1980 como forma de solidificar identidades nacionais avessas às populações racializadas (GILROY, 1987). No caso das mulheres, essa imagem de hipersexualidade se reflete em estereótipos como a *Jezebel*, a *hoochie* ou a *mulata* (COLLINS, 2019a; GONZALEZ, 2018d; PEREIRA, 2019), que seriam figuras descontroladas e dispostas a destruir famílias. Essa imagem se liga, por exemplo, a discursos que pretendem retirar do Estado a responsabilidade de políticas de assistência a famílias negras, uma vez que elas seriam fruto do destemperamento dessas mulheres.

Em uma ponta ou em outra, os processos de dessexualização/hipersexualização produzem o efeito de legitimar a marginalização de grupos negros. Nesse sentido, esse é outro aspecto da colonialidade que se mantém contemporaneamente, ainda que de forma implícita em discursos como o da *democracia racial*. Neste, há um apagamento da dimensão conflitiva das relações raciais, representando-as como harmônicas. Nesse contexto, os negros são apresentados como cordiais e sexualmente disponíveis, ofuscando o papel da repressão e das dominações racial e de gênero (GONZALEZ, 2018b). A ideia de democracia racial seja comumente usada para se referir ao contexto brasileiro, uma vez que aqui não houve separação legal entre grupos étnicos nos modelos das leis *Jim Crow* (1877-1964) ou do *apartheid* (1948-1994). Essa visão é construída em oposição ao modelo de racialização dos Estados Unidos, em que a segregação foi institucionalizada na criação de diferentes ambientes que regulavam a presença de pessoas negras desde o campo estrutural – como a presença de escolas negras – até o cotidiano –

⁴⁸ É importante notar, como destacam Collins (2019a) e Machado (2022), que os estereótipos de subserviência de mulheres negras que realizam trabalhos domésticos ocultam estratégias de sobrevivência, resistência e criatividade política que essas sujeitas operam no seu cotidiano. Embora constrangidas por estruturas de poder, elas “criaram diversas estratégias para encontrar brechas, fortalecer laços sociais e políticos e construir futuros para si e para os seus” (MACHADO, 2022, p. 310). Reconhecer a agência dessas mulheres dentro de contextos de opressão é uma maneira, portanto, de compreender não apenas estratégias individuais, mas formas de organização política e crítica historicamente construídas.

diferentes assentos em ônibus, bebedouros, banheiros, etc. Nesse contexto, as pessoas negras poderiam circular nos espaços brancos apenas na condição e subserviência.

No entanto, como afirma Collins (2019a), a distinção entre os contextos pode não ser tão fixa. Nos EUA, após o período de segregação, também foi construído um discurso pautado em uma ideia de universalidade que ignora a contingência social e invalida reivindicações baseadas na discriminação racial, uma vez que legalmente os indivíduos são tidos como iguais. Essa diferença apaga, em primeiro lugar, a característica identitária dos detentores do poder de fazer leis, que atuam para a manutenção de distinções sociais – como coloca Emicida em *Passarinhos* [2015] (“*Injustos fazem leis, e o que resta pr’ocês? / É escolher qual veneno te mata*”). Em segundo lugar, a diferença no modo de aplicação dessas leis (COLLINS, 2019a; COLLINS; BILGE, 2016; GONZALEZ, 2018c).

Além disso, técnicas de colonização circulavam e eram compartilhadas pelos colonizadores em diversos pontos, de maneira que, mesmo que se realizassem de forma diferente em cada contexto específico, os seus princípios e recursos estavam conectados. Dessa forma, podemos entender que o segregacionismo e o universalismo despolitizado possuem sobreposições, o que faz com que pessoas negras em diferentes pontos do Atlântico Negro compartilhem experiências. Isso fica evidente na proximidade das falas de Emicida em *Ismália* [2019] e Kendrick Lamar em *Freedom* [2016]:

Primeiro 'cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles
Nega o Deus deles, ofende, separa eles
Se algum sonho ousa correr, 'cê para ele
E manda eles debater com a bala que vara eles, mano
(Ismália – Emicida, participação de Fernanda Montenegro [2019])

Eu poderia ser mais do que tenho que ser
Roubaram de mim, mentiram para mim,
hipocrisia da nação
Crie códigos sobre mim, me atrolele
Cruel, meu espírito me inspirou tipo yeah
Portões da prisão abertos no meio do deserto
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

I could be more than I gotta be
Stole from me, lied to me, nation hypocrisy
Code on me, drive on me
Wicked, my spirit inspired me, like yeah
Open correctional gates in higher desert
(Freedom – Beyoncé e Kendrick Lamar [2016])

Em ambos os trechos, as ideias de depessoalização e dessexualização são premissa. No entanto, eles conferem diferentes focos para as consequências desses processos. Emicida ressalta a dificuldade de resistência e o risco de aniquilamento ao ironizar “*manda eles debater com a bala que vara eles*”, enquanto Kendrick Lamar foca na falsa ideia de liberdade que “*portões*

da prisão abertos no meio do deserto” dão aos sujeitos marginalizados. Ainda assim, há uma proximidade entre o tema da violência policial e do encarceramento em massa (BORGES, 2019) que ambos utilizam como metáfora.

A reflexão sobre as consequências do histórico de opressão racial também é estendida para as relações interpessoais. Em *Mandume* [2015], o refrão apresenta, ao mesmo, a expectativa de que pessoas em posições oprimidas assumam uma postura resignada (GONZALEZ, 2018b) e a recusa dessa postura pelos artistas participantes na canção (“*Eles querem que alguém que vem de onde noiz vem/ seja mais humilde, baixe a cabeça/ Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda/ Eu quero é que eles se -----*”). No trabalho de Beyoncé, ela critica a forma como as pessoas negras são postas em um lugar de solidão, mas, ao ascender economicamente, passam a receber atenção e afetos considerados por ela inorgânicos. Essa crítica aparece em *Ja ara e*, performada por Burna Boy (*If you get the money, you be bros* [*Se você tem dinheiro, então vocês são irmãos*]), *All Night* (*So many people that I know, they're just tryna touch ya* [*Tantas pessoas que sei que só querem te tocar*]) e *Hold Up*:

Vamos imaginar por um momento que você nunca tivesse construído um nome para si Ou conquistado riqueza, tivesse sido rotulado como um rei Nunca tivesse saído da cela, ainda estivesse nas ruas Não tivesse a mulher mais foda da cena nos seus lençóis Eles ainda iam querer ir junto? Não Eles costumavam se esconder de você, mentir para você (Hold Up – Beyoncé [2016])	Let's imagine for a moment that you never made a name for yourself Or mastered wealth, they had you labeled as a king Never made it out the cage, still out there movin' in them streets Never had the baddest woman in the game up in your sheets Would they be down to ride? No They used to hide from you, lie to you (Hold Up – Beyoncé [2016])
---	---

Por fim, outra abordagem sobre a injustiça nos álbuns de Emicida é a crítica ao fato de as pessoas negras serem excluídas dos ambientes acadêmicos no Brasil e ao tipo de conhecimento produzido sobre elas. Esse aspecto aparece em *Boa Esperança* [2015] e *Mandume* [2015]. Nessa última, Amiri, que participa da faixa, afirma: “*Sem identidade somos objetos da história*”, retornando à ideia de que os esforços de apagamento das culturas, das religiões e das histórias de diferentes grupos de pessoas negras dificulta que elas se organizem em torno de suas pautas e criem narrativas alternativas sobre o seu passado, as suas condições no presente e seus projetos de futuro. Dessa forma, elas encontram empecilhos para estabelecer diálogos com as disciplinas que as veem na posição de *objeto* e não na de *sujeito*.

Essa crítica está alinhada a um aspecto da epistemologia feminista negra que Patricia Hill Collins descreve (2019a). Para a autora, o caráter dialógico dessa proposta vem justamente da identificação de saberes produzidos dentro e fora dos ambientes acadêmicos que podem interagir produtivamente, reconhecendo as identidades e as sabedorias de cada modalidade de saber. Emicida retoma essa ideia em *Boa Esperança*, em que critica o olhar unidirecional dos trabalhos e, ao mesmo tempo, a desigualdade de acesso às universidades. Nesse sentido, podemos entender que a democratização das epistemologias é tida como uma forma de afirmar o valor das pessoas negras e evitar que elas sejam “*tema da faculdade onde não pode por os pés*”.

3.1.2. “Um bamba não finda”: Reflexões sobre a vida e a morte

Apesar de “vida” e morte” terem sido codificados como subcódigos distintos, a análise e a interpretação dos dados deixaram claro que esses dois temas são vistos como contínuos para Emicida e Beyoncé. Seja com reflexões sobre a fragilidade e efemeridade da vida ou o pensamento sobre a morte como uma passagem que pode manter os entes-queridos próximos, esses dois estados são vistos como coexistentes e não absolutos. Por esse motivo, optei por não os separar em seções diferentes deste capítulo. Dizer que a vida e a morte são próximas na reflexão desses artistas não é dizer que eles desconsideram a vulnerabilidade diferentemente distribuída na sociedade. Pelo contrário, os dois artistas refletem sobre como condições precárias de existência podem causar uma sensação de morte em vida para grupos sociais específicos.

Três debates importantes atravessam a discussão sobre vida e morte. O primeiro diz respeito à ideia de que existem vidas que são vistas como dignas de luto e outras que não o são. A filósofa Judith Butler (2017) se insere nessa reflexão ao afirmar que a ideia de que alguns indivíduos e grupos são “enlutáveis” pressupõe que as vidas perdidas são celebradas, que há valor em sua existência e que há um futuro a ser esperado, o qual é encerrado com o fim da vida. Dessa forma, a vida que não recebe luto é tida como uma vida que não será vivida. Além disso, ser passível de luto é uma condição inserida em redes de poder, as quais distribuem a precariedade da vida de maneira desigual. Ainda assim, as comunidades que recebem a possibilidade da morte de forma desigual têm o desejo, no entanto, de se autoproduzir como pessoas valorosas e dignas de celebração. Como coloca Achille Mbembe:

Nascimento e descendência não dão direito a nenhuma relação de pertença social propriamente dita. Nessas condições, a invocação da raça ou a tentativa de estabelecer uma comunidade racial visam, primeiro, fazer nascer um vínculo e fazer surgir um

lugar com base nos quais nos possamos manter de pé em resposta a uma longa história de sujeição e de fratura biopolítica. Esse grito - conjura, anúncio e protesto - exprime a vontade dos escravos e colonizados de sair da resignação, de se unir; de se autoproduzir enquanto comunidade livre e soberana, de preferência por meio de seu trabalho e de suas próprias obras; ou então de tomar a si mesmos como a própria origem, a própria certeza e o próprio destino no mundo. (MBEMBE, 2018a, p. 71–72)

O mesmo autor, no ensaio *Necropolítica* (2018b), elabora a segunda a ideia que atravessa a percepção da vida e da morte de Emicida e Beyoncé. Para ele, a escravidão criou uma condição ontológica em que a relação de posse entre a pessoa escravizada e o Senhor faz com que a primeira se torne uma “sombra personificada”, uma vez que o seu ser se une com o seu caráter de “coisa possuída” (2018b, p. 30). Assim, a colonialidade cria um contingente de pessoas que experimentam uma espécie de *morte em vida*. No entanto, ele afirma, elas nunca estão completamente submergidas nesse *status*, podendo “romper com o mundo das coisas” e “demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro” (MBEMBE, 2018b, p. 31). Por fim, a terceira discussão que compõe a perspectiva dos artistas sobre o eixo da vida e da morte é o atravessamento de diversas perspectivas religiosas e espirituais que constituem o olhar dos artistas, os quais fazem referências a elementos do cristianismo, do islã, do budismo e das religiões de matriz africana nas quais se incluem o candomblé e a umbanda.

Assim, o entendimento sobre a vulnerabilidade e a precariedade não impede Emicida e Beyoncé de perceberem estratégias de construção de projetos de futuro e valorização das vidas. A perspectiva da morte é tida como motivadora para buscar outras perspectivas de vida, o que podemos ver com clareza em *Principia* [2019], em que Emicida diz “na São Paulo das manhã que tem lá seus Vietnã”, ressaltando a violência e negligência a que populações periféricas estão sujeitas, com mortes violentas em taxas tão altas quanto as de algumas das guerras recentes – o que é um argumento frequente de ativistas defendem a existência de um silencioso *genocídio da população negra*⁴⁹ (MARQUES JUNIOR, 2020; VERGNE et al., 2015). No entanto, ele também localiza no seu fazer musical um esforço de reimaginação da sociedade, uma ideia que está em toda a canção e que é evidente em “*E eu voltei pra matar tipo infarto, depois fazer renascer, estilo parto*”. Essa perspectiva também está em *Salve Black* [2015]: “*O mundo tá doente, eu mando a rima que sara*”. Na primeira música, aparece a ideia de “matar” esse

⁴⁹ M., M. “**Nos últimos 20 anos, homicídios no Brasil superam os da guerra no Vietnã**”: professor defende integração da polícia, mas adverte que lobby político bloqueia iniciativa. Professor defende integração da polícia, mas adverte que lobby político bloqueia iniciativa. 2014. El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/11/politica/1415743765_903135.html. Acesso em: 24 mar. 2022.

contexto que, em si, causa a morte de muitos, e fazer “renascer” ideias que estão mediados pelo resgate de outros modelos de sociedade não coloniais. Por esse motivo, podemos situar a obra do artista em um projeto *afrofuturista*, isto é, um projeto que procura pensar outros futuros a partir do reencontro com passados e culturas apagados (MOURA, 2019).

Em *AmarElo* [2019] e em *Mãe* [2015] essa coexistência também é clara. Nelas, os temas da saúde mental e do suicídio retornam como um risco compartilhado mas que podem ser abordados a partir de olhares holísticos, nesse contexto inspiradas pela filosofia *ayurveda*, que combinam a abordagem do sujeito enquanto ser social, físico, psicológico e espiritual. Nesse contexto, subentende-se que o autocuidado pode ser um conceito emancipador se entendido a partir da dimensão política de alívio dos “impactos físicos, materiais e emocionais do silêncio, exaustão e vilanização” (NAYAK, 2020, p. 405) a que indivíduos marginalizados estão sujeitos. A partir dele, é possível o fortalecimento que leva a mobilização – marcado pela repetição de “*Revide!*” ao longo de *AmarElo*:

Findo mágoa, mano, sou mais que essa merda (Bem mais)
 Corpo, mente, alma, um tipo Ayurveda
 Estilo água, eu corro no meio das pedra
 (...)
 Só eu e Deus sabe o que é num ter nada, ser expulso
 Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso
 (...)
 Que o memo império canalha que não te leva a sério
 Interfere pra te levar à lona (Revide)

(AmarElo – Emicida, Pablllo Vittar e Majur, sample de Sujeito de Sorte, de Belchior
 [2019])

Em *Cananeia, Iguape e Ilha Comprida* [2019] também trabalha essa proximidade entre vida e morte. Ao colocar lado a lado elementos do cotidiano que tornam a vida valorosa e os riscos que o dia-a-dia impõe, o artista constrói um olhar sobre o caráter efêmero da vida, que deve ser celebrada nas possibilidades oferecidas pela rotina. Dessa forma “*Metrópoles sufocam, são necrópoles que não se tocam*” e “*O vermelho das telhas, o luzir da centelha/ Ah, te faz sentir como dentro de uma tela/ A esperança pinta em aquarela*” são afirmações que coexistem, representando a simultaneidade entre a vulnerabilidade nos espaços urbanos e a vida que aparece nos detalhes. Esse olhar para o cotidiano como espaço de celebração das vidas marginalizadas se repete em *Pequenas Alegrias da Vida Adulta* [2019] e *A Ordem Natural das Coisas* [2019].

Nas músicas, há também uma ideia da possibilidade de *morte em vida*. Para os artistas, as condições desiguais podem resultar em uma sensação de entorpecimento diante da realidade, o que leva os sujeitos a uma forma de *negação* da sua vulnerabilidade (KILOMBA, 2019). Isso aparece, por exemplo, em *Nile* [2020], de Beyoncé e Kendrick Lamar. Nela, a imagem de um mergulho no Rio Nilo aparece em primeiro momento como uma experiência prazerosa e mesmo libertadora, mas depois se torna uma situação perigosa da qual o indivíduo não consegue sair. Essa contradição é marcada pela pronúncia do refrão, em que “*the Nile*” [o Nilo] é pronunciado como “*denial*” [negação]. Assim, “*I took a swim in the Nile*” [Eu dei um mergulho no Nilo] pode ser lido, também, como “*I took a swim in denial*” [Eu mergulhei na negação]:

Uma vez eu dei um mergulho no Nilo
 Eu nadei o caminho todo, não olhei para trás
 Cara, eu juro
 Foi relaxante quando eu mergulhei
 Eu me senti liberado como pássaros livres, eu
 estou incentivado agora
 Mergulhando para longe, a não ser que meu corpo
 esteja no topo
 Todas essas correntes podem custar a minha vida
 agora
 Quando o perigo me encontra, ele me segue com
 marés
 Muitas milhas à minha frente, mas mesmo assim,
 eu mantenho o ritmo
 (Nile – Beyoncé e Kendrick Lamar [2020])

One time, I took a swim in the Nile
 I swam the whole way, I didn't turn around
 Man, I swear
 It made me relax when I came down
 I felt liberated like free birds, I'm stimulated
 now
 Plunging away 'less my body's on top
 All of these currents might cost me my life
 right now
 When danger finds me, it follows with tides
 Many miles ahead of me, still I'm in stride
 (Nile – Beyoncé e Kendrick Lamar [2020])

Outra instância em que a concepção de morte é sobreposta à vida é na reflexão sobre a sua iminência. Os artistas reconhecem uma condição compartilhada de risco que os múltiplos pertencimentos a grupos oprimidos impõem (por exemplo, em “*existe pele alva e pele alvo*”, trecho de *Ismália* [2019]). Por esse motivo, os artistas identificam uma tensão que é imposta aos grupos oprimidos ao viver suas vidas cotidianas, assim como sentem que a violência contra outras pessoas dos seus grupos é sentida de maneira coletiva (ver o verso de Muzzike em *Mandume* [2015], em que ele diz “*Ando com a morte no bolso, espinhos no meu coração*”). Isso se dá porque em função da percepção de que o dano deriva da construção dos grupos oprimidos como mais vulneráveis ao dano por meio da elaboração de discursos que procuram justificar a violência, da sua inserção em condições econômicas e sociais desiguais e nas suas oportunidades reduzidas. Dessa forma, a efetivação dessa violência não é vista pelos músicos como um fato individual, mas como algo que pode atingir – e de fato atinge – comunidades mais amplas direta ou indiretamente.

Essa ideia se faz presente, por exemplo, no verso de Rico Dalasam em *Mandume* [2015]. Nele, o artista cita o ato de permanecer vivo e resistir aos diversos domínios em que o poder se reproduz como uma forma de proteger a própria mãe do luto (“*Domado eu não vivo, eu não quero seu crivo/ Ver minha mãe jogar rosas*”), uma vez que buscar construir contradiscursos e afetar a realidade é uma forma interromper a continuidade dos sistemas que sustentam a mortalidade de pessoas marginalizadas. Além disso, ele lembra o falecimento de três amigos e traça uma continuidade com a sua própria possibilidade de sobrevivência (“*Não trarão de volta Yan, Gamba e Rique/ (...)/ Pior que eu já morri tantas vezes antes de você me encher de bala*”). Dessa maneira, a morte de um membro do grupo é sentida como a iminência de morte para os demais, o que cria um outro quadro de morte em vida.

O debate sobre a *morte em vida* é complementado pela ideia de *continuidade da vida na morte*. Essa reflexão aparece em um enquadramento espiritual, assim como em um sentido de continuidade de lutas. Tanto Emicida como Beyoncé incorporam influências de religiões de diferentes matrizes, como o cristianismo, o candomblé, o budismo e o islã. Isso se reflete em diversos aspectos do seu trabalho, como os visuais do álbum *The Gift* [2020], que fazem referência a um conjunto de Orixás, ou na influência da música gospel em algumas das faixas dos discos, como *Principia* [2019] e *Spirit* [2020]. O clipe dessa última música deixa essa interação bastante clara. Ele se inicia em um ambiente semelhante a uma igreja cristã, em que um coral canta *acapella* junto a Beyoncé a primeira parte da música, fazendo referência aos corais de música gospel presentes nas igrejas negras dos EUA. Em seguida, o cenário muda para diferentes ambientes da natureza, como o deserto, a savana e as cachoeiras. Neles, Beyoncé e os dançarinos que participam do clipe usam roupas que fazem alusão à simbologia das religiões de matriz africana, as quais criam correspondências entre cores e os Orixás, bem como entre esses e elementos da natureza e do campo espiritual.

A letra da música incorpora, por um lado, a ideia de *revelação* divina vinda do Paraíso – um elemento da cosmologia cristã – (“*watch the Heavens open*” [Assista os céus se abrirem]) e, por outro, a ideia de *união* entre o plano espiritual e o plano material, em que a ancestralidade opera como fio condutor de sabedorias (“*So go into that far off land/ And be one with the Great I Am*” [Vá para a terra distante/ E se torne um com o Grande Eu Sou]). Nesse sentido, podemos entender que a artista coloca diferentes culturas e simbologias negras em diálogo, sem entender nenhuma delas como o lugar *essencial* da negritude, mas como discursos em que as formas de interpretar o mundo e impactá-lo podem ser elaborados.

Além disso, ela trata o campo do espiritual ou do divino como uma fonte onde sabedoria e inspiração de outras gerações se mantêm vivas e onde o encontro com elas é possível, reflexão que também está em *Otherside* [2020] e *Quem tem um amigo, tem tudo* [2019]. Finalmente, esse campo é onde sujeitos podem se unir a algo que os atravessa, mas que é coletivo, no sentido de não corresponder às percepções, objetivos e trajetórias de cada indivíduo, mas a um reconhecimento mútuo do valor do grupo, histórias compartilhadas e pautas em comum. Nesse sentido, tornar-se um com um “*Great I Am*” e entender a vida das pessoas negras como algo mais valoroso que as imagens de controle colocam (“*Bigger than you, bigger than we/ Bigger than the picture they framed us to see*” [Maiores que você, maiores que nós/ Maiores que a imagem que foi enquadrada para que vissemos], trecho de *Bigger* [2020]) é uma concepção que permeia o entendimento sobre a continuidade da vida.

Por fim, existe uma reflexão sobre a maneira como as pessoas que já morreram continuam presentes por intermédio de suas ideias e lutas. Essa ideia está presente em falas bastante próximas de Emicida, em *Quem tem um amigo, tem tudo* [2019] e Jay Z, em *Mood 4Eva* [2020]. Na primeira, o rapper brasileiro afirma “*Sabe, um bamba não finda, acampa no colo da dinda/ E volta como o Sol/ Cheio de luz, inspiração rompendo a escuridão*”. Ele faz referência a Wilson das Neves, que faleceu no processo de criação do álbum *AmarElo* [2019], tratando-o como um “bamba”, isto é, um mestre do samba. Na sua perspectiva, os bambas não desaparecem quando morrem, mas voltam na forma de ideias que rompem com a “escuridão”, isto é, com as injustiças. Jay Z, de forma parecida, diz “*The marathon will be televised for N.I.P./ 'Cause true kings don't die, we multiply, peace*” [A maratona será televisionada para o N.I.P./ Porque verdadeiros reis não morrem, nós nos multiplicamos, paz]. No seu caso, ele invoca a imagem de Nipsey Hussle, que faleceu em 2019, e suas mixtapes *The Marathon* [2010] e *The Marathon Continues* [2011], além da canção *The Revolution will not be televised*, de Gil Scott-Heron. Por meio dessas referências, ele afirma que as ideias do rapper não só continuam, mas serão propagadas, mantendo-o vivo em uma instância. Essa mesma interpretação está na fala de Rico Dalasam em *Mandume* [2015]: “*Sou fogo no seu chicote, enquanto a pessoa for morte, pra manter a ideia viva*”.

3.2. “Tudo que nós têm é nós”: imagens de comunidade e coletivo

A ideia de comunidade assume um sentido político nas obras de Emicida e Beyoncé na medida em que é a partir dela que projetos contra-hegemônicos e formas de resistência podem ser elaboradas. Nesse sentido, abordo três das maneiras como os artistas constroem sentidos de coletividade em seus trabalhos. O primeiro é o uso dos gêneros da utopia e da distopia como

espaços de elaboração criativa de críticas e alternativas de futuro. Em segundo lugar, trato das referências a símbolos históricos, culturais e religiosos como forma de reconstruir memórias e traçar uma linhagem intelectual para os movimentos contemporâneos. Por fim, a ideia de resistência é tida como um esforço que parte do reconhecimento da vulnerabilidade mútua e ação conjunta.

3.2.1. “Tudo está em paz”: o lugar da imaginação e da crítica nas narrativas utópicas e distópicas

As ideias de utopia e distopia são úteis para a compreensão do trabalho de Emicida e Beyoncé na medida em que ambas carregam um conteúdo político e narrativo que pode ser apropriado criticamente. Em um estudo sobre literatura, Tom Moylan (2000) afirma que o que difere a utopia da distopia é que na primeira, o personagem ou indivíduo se desloca para uma sociedade entendida pelo autor como ideal e passa a refletir criticamente sobre o seu próprio contexto de vida. No caso da segunda, o deslocamento perde centralidade e o sujeito se encontra em uma realidade injusta, a qual ele passa a questionar. Nesse sentido, a distopia não é uma anti-utopia, que elimina a possibilidade de esperança, mas um gênero híbrido e político na qual a busca de realidades alternativas é possível.

Um dos elementos centrais da distopia é a própria linguagem, que, ao ser utilizada pelos personagens para dizer mais do que a “mera propaganda” (MOYLAN, 2000, p. 149), encontra no resgate da história uma luta por emancipação. Isso se dá porque desnaturalizar a rotina e o cotidiano permite observar modos de vida e ontologias diferentes que existiram antes do cenário de injustiça retratado, os processos de instauração do regime injusto e as lutas que se deram nesse contexto, de forma que a história pode ser apropriada criativamente para buscar outras realidades possíveis. Outro fator importante é um debate sobre a violência e a contra-violência e o reconhecimento de que elas existem em um limiar entre a destruição social e o potencial latente (p.153). Finalmente, uma característica que distingue a utopia da distopia na literatura é que na primeira, há a primazia da esperança, enquanto na segunda a luta social é o foco.

Podemos utilizar esses conceitos para estudar a música negra na medida em que em alguns momentos, ela opta por recorrer a um passado utópico ou a uma Terra Mãe, representada pela África, em que outros modelos sociais não marcados pelo trauma da escravidão são tomados como base para criticar e reimaginar as possibilidades para os conflitos contemporâneos (GILROY, 2001; MBEMBE, 2018a). Em outros momentos, ela recorre a uma imagem de conflito e destruição para enfatizar as trajetórias de retomada histórica e cultural, a elaboração

de uma crítica social e a luta em busca de justiça. Essas ideias estão no próprio conceito dos álbuns *The Gift* [2020] e *AmarElo* [2019]. O primeiro retrata uma trajetória que passa pelo afastamento da origem (ex.: *Nile*), pelo luto (ex.: *Otherside; Scar*), pela constituição de uma identidade (ex.: *Mood 4Eva, Find your way back*) e de uma coletividade (ex.: *My Power, Key to the kingdom*) e termina com a *reconquista do reino* (ex.: *Black Parade*). O segundo começa com um manifesto (ex.: *Principia*), foca no cotidiano (ex.: *Ordem natural das coisas, Pequenas Alegrias da vida adulta*), trata da violência e da depressão (ex.: *9nha; Ismália*) e emerge com narrativas de resistência e liberdade (ex.: *Eminência Parda; Libre*).

Como na descrição de Moylan (2000), os álbuns usam o olhar para o passado frente ao presente como uma forma de imaginar outros futuros possíveis. Essa leitura dialoga com a perspectiva de Bhabha (1998) sobre a arte como entrelugar. Para o autor, não é possível que os sujeitos se dissociem do vocabulário e dos discursos apresentados a eles pelo contexto histórico, de maneira que as suas tentativas de pensar outras realidades se dão em um esforço de se engajar criticamente com o passado e o presente para elaborar algo diferente, que não é nem o antes nem o agora, mas que também não se concretiza ainda como futuro. Por esse motivo, pensar distopias envolve, por vezes, exagerar, ironizar ou ridicularizar o que se considera injusto no mundo atual.

Esse recurso está bastante presente em *Formation* [2016], de Beyoncé. Tanto a letra da música como o seu clipe constroem um cenário distópico a partir do humor. No decorrer da canção, a artista cita diversas atividades que o dinheiro lhe permite viver, tratando-as como formas de ostentação, como “*I’m so reckless when I rock my Givenchy dress/ I’m so possessive so I rock his Roc necklaces*” [*Eu sou tão irresponsável quando eu arraso com o meu vestido Givenchy/ Eu sou tão possessiva, então eu arraso com esse colar Roc*]. Além disso, ela em alguns momentos afirma o seu poder no seu casamento utilizando um discurso frequentemente mobilizado como forma de degradar as mulheres, isto é, o da vaidade e do desejo por comprar que seriam o motivo de elas perseguirem maridos ricos que não compartilham esses desejos (“*Drop him off at the mall, let him buy some J’s, let him shop up, ‘cause I slay*” [*Deixei ele no shopping, deixe que ele compre alguns Js, deixe que ele faça compras porque eu arraso*]). A artista também faz referência aos rumores que dizem respeito ao seu sucesso e à perseguição da mídia, simbolizada pelos *paparazzi*. Por fim, ela repete diversas vezes ao longo da música “*‘cause I slay*” [*porque eu arraso*], novamente marcando um esvaziamento do discurso político.

Esses elementos são contraditos na própria canção, no entanto. Ela faz referência a diversos elementos da cultura negra e, sobretudo, da cultura negra do Texas como forma de solidificar a sua conexão com a comunidade – por exemplo, citando os *hot sauces* usados como temperos e tratados como elementos de uma “culinária negra”⁵⁰ – o que representa um desejo de afirmar a sua *realness*, um critério de legitimação nas culturas hip-hop para avaliar aqueles que realmente têm raízes nas lutas coletivas de pessoas negras e pobres. Além disso, ela ridiculariza a criação de discursos que justifiquem a sua fama a partir de teorias da conspiração, como uma suposta afiliação aos Illuminati (*Y'all haters corny with that Illuminati mess [Vocês haters são cafonas com essa confusão de Illuminati]*). Para ela, esses discursos são uma forma de dizer que ela não deveria ter o seu sucesso na condição de mulher negra vinda do Texas.

Isso fica reforçado com o verso “*My daddy Alabama, momma Louisiana/ You mix that negro with that Creole, make a Texas bama*” [*Meu papai Alabama, mamãe Louisiana/ Misture aquele preto com o Creole e consiga um bama*⁵¹ do Texas]. O uso da gíria “Texas bama” é uma maneira de evocar o racismo e o classismo contra as pessoas do sul dos Estados Unidos. Segundo o dicionário Oxford, o termo tem origem em uma abreviação do nome do estado do Alabama e posteriormente passou a se referir às pessoas negras que vivem em áreas rurais dos estados do sul em uma tentativa de criticá-las e estereotipá-las não se comportarem dentro dos padrões estipulados pelas pessoas brancas de classes altas. Além disso, ela faz referências às origens da sua mãe. O Estado do Louisiana, de onde Tina Knowles vem, por ter sido colonizado pelos Franceses, possui alguns termos específicos que dizem respeito à racialização. É o caso de “Creole”, que se refere às pessoas com origens tanto francesas como negras⁵². Beyoncé também se refere às críticas que afirmam que ela se adequa a padrões estéticos e discursivos considerados brancos e que o fato de ela possuir a pele clara invalida a sua ligação com as pessoas negras. Ela faz isso ao dizer “*I see it, I want it, I stunt; yellow bone-it*” [*Eu vejo, eu quero, eu planejo, com a minha pele clara*], sendo que “yellow-bone” é uma gíria depreciativa que se refere às pessoas negras de pele clara.

⁵⁰ MILLER, Adrian. **How did hot sauce get in so many African Americans' bags, anyway?** 2016. Washington Post. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/food/how-did-hot-sauce-get-in-so-many-african-americans-bags-anyway/2016/04/21/63bebca0-07d2-11e6-b283-e79d81c63c1b_story.html. Acesso em: 30 mar. 2022.

⁵¹ KEAN, Danuta. **YouTuber, Bama and Brexit among new words in Oxford English Dictionary.** 2016. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/dec/15/brexit-youtuber-bama-new-words-oxford-english-dictionary>. Acesso em: 30 mar. 2022.

⁵² Beyoncé já havia feito referência e procurado valorizar essa herança na música *Creole* [2006].

Ao se apropriar desses termos e elementos culturais usados para depreciar as pessoas negras, ela deixa claro que, do seu ponto de vista, a fama e a ascensão social não evitaram que discursos racistas e sexistas continuassem a atingindo, embora reconheça que a classe ofereça conforto e oportunidades que a maior parte das pessoas negras não possuem. Além disso, o uso da linguagem foi uma forma encontrada por ela de recusar o essencialismo racial, que a invalida como negra por ter a pele clara, e a política de respeitabilidade que exige que ela abandone suas raízes culturais nas comunidades negras. Assim, se a primeira impressão pintada na música é a de uma separação absoluta entre ela e a negritude e suas raízes criada pela divisão de classes no capitalismo, esse cenário é complexificado pelas sobreposições de raça, gênero, classe, regionalidade e herança cultural postas por ela.

Essa característica do gênero distópico é ainda mais intensa se analisarmos a letra da música em conjunto com o seu clipe. Nele, imagens de pessoas negras ocupando o lugar de donos de terras coloniais contrasta com imagens de um alagamento que imita as consequências do Furacão Katrina, bem como com imagens que fazem referência à violência policial. Assim, a imagem de dissociação proporcionada pela classe é interrompida na medida em que embora pertençam a diversas classes sociais, as pessoas negras podem se solidarizar em torno de pautas compartilhadas, formando uma coalizão entre pessoas de diferentes posicionalidades sociais (CARASTATHIS, 2013). A raça opera, nesse sentido, como um fator que impede que Beyoncé desfrute da classe alta no capitalismo despreocupado do qual pessoas brancas ricas se beneficiam. Isso não é visto por ela como algo negativo, mas como um elemento que a mantém ligada à sua origem e a uma comunidade.

Além disso, embora o canto “*I slay*” [*eu arraso*] em si mesmo possa ser visto como um ato autocentrado, no clipe ele é acompanhado de imagens de diversas mulheres negras dançando juntas, sincronizadamente, de maneira que o chamado ganha um duplo sentido entre “arrasar” e “enfrentar” – de forma semelhante ao português, em que o verbo “arrasar” têm uma conotação positiva, de causar uma boa impressão, e uma que sugere a eliminação de um inimigo, o verbo “*to slay*” tem essa interpretação ambígua. Dessa maneira, a distopia criada por *Formation* é uma crítica à expectativa de que pessoas negras deixem participar da cultura, dos movimentos e dos debates que as envolvem ao ascender socialmente. A referência ao período colonial é uma forma ressaltar o absurdo dessa expectativa uma vez que, para que ela se concretizasse, o processo de colonização e da instauração de poderes sociais de raça, gênero e classe teria de priorizar as pessoas negras, o que não foi o caso. Apropriar-se dessa estética, nesse clipe, não é uma forma de almejar ao poder colonial, mas de criticá-lo. A ação imaginativa do clipe está em

outros *frames*, em que lideranças religiosas, políticas e culturais são referenciadas, fazendo alusão às diversas formas de ativismo negro. Isso não significa que Beyoncé não veja a ascensão social como algo positivo, o que irei discutir posteriormente.

Os elementos distópicos estão presentes, também, na obra de Emicida. No caso do rapper brasileiro, há um variado grau de cinismo nas narrativas, que abordam temas diversos. Um dos temas abordados pelo artista é o das redes sociais que, na sua perspectiva, são usadas como uma forma de dessensibilizar os sujeitos às demandas sociais, criando um universo em que o ciclo de curtidas dificulta a politização das conexões (*Bem louco de like e brisa que a rede social/ Dá o que nós quer enquanto rouba o que nós precisa* [*Paisagem* (2020)]). Ele também entende que nas redes existe um risco de individualização que afeta os projetos políticos, fazendo referência a ideias como “pretos no topo”, isso é, à ascensão social de alguns como uma vitória em si para as pessoas negras como grupo, sem que esses que atingem lugares privilegiados necessariamente tenham compromisso com o restante da comunidade. Essa conquista individual é vista por ele como uma forma de apaziguar a mobilização e o sentimento de injustiça no contexto atual:

E como analgésico nós posta que
Um dia vai tá nos conforme
Que um diploma é uma alforria, minha cor não é uniforme
Hashtags #PretoNoTopo, bravo
(Ismália – Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro [2019])

Tanto em *Ismália* [2019] quando em *Paisagem* [2019], de onde esses trechos foram retirados, há um tom de desesperança em que, em uma, o sujeito é levado à ruína e, em outra, ocorre o colapso social. Na primeira música, esse tom se consolida com Fernanda Montenegro recitando o poema “Ismália” de Alphonsus Guimarães ao final. Colocado em interação com a canção, o poema dialoga com a música ao complementar a ideia de que a opressão faz com que aqueles que sonham e têm esperanças podem ascender de alguma maneira, mas que isso os torna isolados e, portanto, mais vulneráveis ao escrutínio e ao risco. No poema, Ismália sonha em tocar o céu e termina falecendo em decorrência da ilusão de poder voar e alcançar seu objetivo:

Quando Ismália enlouqueceu, pôs-se na torre a sonhar
Viu uma lua no céu, viu outra lua no mar
No sonho em que se perdeu, banhou-se toda em luar
Queria subir ao céu, queria descer ao mar
E num desvario seu, na torre, pôs-se a cantar
Estava perto do céu, estava longe do mar
E, como um anjo, pendeu as asas para voar
Queria a lua do céu, queria a lua do mar
As asas que Deus lhe deu ruflaram de par em par
Sua alma subiu ao céu, seu corpo desceu ao mar

(*Ismália* – Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro [2019])

Em *Paisagem* [2019], o pessimismo se volta do sujeito para a sociedade. Na música, Emicida faz referência a um conjunto de mazelas, entre as quais se encontram o desamparo das pessoas negras, o esvaziamento das relações e dos discursos, as homenagens a colonizadores e àqueles que continuam o seu legado e o genocídio e epistemicídio indígena. Em seu olhar, essas injustiças criaram um cenário de destruição ao qual resta apenas a resignação. Essa perspectiva fica evidente em trechos como “*Com sorte, talvez piore, não se iluda, pois nada muda/ Então só contemple as flores*” e “*Sintoniza o estéreo com seu velho jazz/ Pr'um pesadelo estéril até durou demais*”. Ainda assim, o cinismo dessas canções é contraposto por momentos subsequentes do álbum, em que a possibilidade de resistência é posta.

Em outros trabalhos, narrativa distópica ganha um caminho menos fatalista. Em *Casa* [2015], por exemplo, Emicida constrói uma imagem de guerra e conflito na sociedade, em que os grupos vulneráveis devem sempre estar em estado de alerta. Ele faz alusão ao fato de essa ansiedade constante ser um ensinamento em prol da sobrevivência transmitido por gerações ao cantar “*O samba deu conselhos, ouça/Jacaré que dorme vira bolsa*”, uma referência à música “*Camarão que dorme a onda leva*”, de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho. Essa música possui diversas referências para construir seu sentido, que não desde *Águas de Março*, de Elis Regina e Tom Jobim, *O Mágico de Oz*, tanto o livro de L. Frank Baum como a música dos Racionais MCs até o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Contudo, destaco a citação da saga *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, que retrata um mundo distópico em que uma dupla de jovens de distritos pobres ou operários é obrigada a lutar até a morte em um *reality show* coordenado pelas pessoas ricas como forma de, por um lado, entreter as classes altas e, por outro, desencorajar a rebelião dos oprimidos. Na música, ele aproxima essa realidade do mundo atual, afirmando a distopia presente no cotidiano dos sujeitos precarizados:

Lá fora é selva (selva)
 À sós entre luz e trevas
 Nós presos nessas fases
 De guerra, medo e monstros, tipo Jogos Vorazes
 (Casa – Emicida [2015])

Embora esse cenário seja negativo, o rapper apresenta a formação de afetos como uma alternativa possível. Ao mandar um “salve”, isto é, ao cumprimentar, para diversos bairros de São Paulo ao fim da música, ele demonstra o valor da coletividade na superação das adversidades, ainda que de forma contingente. Além disso, no último verso da música, ele afirma a “casa” como um lugar de retorno onde uma rede de apoio pode ser encontrada:

A gente já se acostumou
 Que alegria pode ser breve
 Mostre o sorriso, tenha juízo
 A inveja tem sono leve
 Na espreita pesadelos são
 Como desfiladeiros, chão em brasa
 Nunca se esqueça o caminho de casa
 (Casa – Emicida [2015])

Como discuti anteriormente, o entendimento da família como uma comunidade e da mobilização coletiva como um suporte atravessa a obra do artista. Essa perspectiva também está em *Passarinhos* [2015], em que uma série de problemas sociais, ambientais e históricos é apresentada, mas os passarinhos, usados como metáfora para as pessoas oprimidas, buscam refúgio uns nos outros.

A ideia de utopia, por outro lado, aparece como parte do processo de elaboração de um *projeto* de sociedade (GIACOMINI, 2006). Os artistas criam representações utópicas para ensaiar modelos de organização e poder que recusem os princípios ontológicos e epistemológicos do mundo atual. Por exemplo, a coletividade de pessoas negras, unidas por objetivos e valores comuns posta em *Black Parade* [2020] possui esse caráter simbólico em que pessoas diversas se movimentam em conjunto em prol da busca por justiça. Essa imagem é discutida por Judith Butler (2018). Para a autora, manifestações são atos performativos que permitem que grupos que se unem realizem um esforço de autoconstituição teatral (BULTER, 2018, p. 95), de maneira que a coletividade materializada funciona como um “entre” que reelabora identidades, pautas e discursos. Embora a autora pense o encontro de corpos em atos presenciais que ocupam o espaço público, podemos aplicar essa ideia também para a interpretação de imagens criadas na música. Isso se dá porque tanto nas manifestações como na arte, a representação da coletividade nunca corresponde exatamente à soma dos indivíduos, ou à posição em eixos de poder que cada um ocupa. No entanto, em ambas é a simbologia do encontro, da aliança e do movimento em comum que desloca e põe em questão os limites dos direitos, do poder e da justiça.

Quando uma coletividade é imaginada a partir da retomada de narrativas históricas e inserida em tradições políticas – tais como a liderança das mulheres negras e a maternagem como forma de exercê-la que mencionei anteriormente – o discurso hegemônico sobre aquele grupo representado sofre uma disrupção. Assim, a retomada de estéticas e simbologias ligadas a diversas culturas negras na música cumpre o papel de pensar uma sociedade idealizada a partir de outro ponto que não a colonização. Isso não significa abrir mão do engajamento com o legado, mas transformá-lo em um processo não apenas de reação, mas de criação de algo

diferente a partir de outras bases, de desvelamento de poderes e dívidas sociais e de “crítica da vida e mediação das funções que resistem à morte” (MBEMBE, 2018a, p. 300). O mesmo ocorre em *Principia* [2019], em que a referências a diversas cosmologias religiosas, a imagem de uma África originária e a valorização de mobilizações e culturas que não são eurocentradas contribui para a construção de uma utopia crítica de sociedade pautada no amor como afeto emancipador, em que as diferenças se encontram em sentido criativo e não de homogeneização. Assim, uma imagem de paz é criada a partir do encontro nesse entre lugar:

O cheiro doce da arruda, penso em Buda calmo
 Tenso, busco uma ajuda, às vezes me vem o Salmo
 Tira a visão que iluda, é tipo um oftalmo
 E eu, que vejo além de um palmo, por mim, tu, Ubuntu, algo almo
 (Principia – Emicida, Fabiana Cozza, Pastoras do Rosário e Pastor Henrique Vieira
 [2019])

Dessa maneira, tanto a utopia quanto a distopia cumprem uma função crítica na obra de Emicida e Beyoncé inseridas em um discurso afrofuturista especulativo que busca “reclamar e recuperar o passado, contrariar as realidades negativas e elevar as positivas que existem no presente e criar novas possibilidades para o futuro” (TOLIVER, 2022, p. xxi). Essa função se dá na identificação de injustiças, no resgate de outras epistemologias e imaginação de alternativas de futuro. Por esse motivo, eles incentivam a solidificação de diálogos comunitários em torno na elaboração de projetos sociais.

3.2.2. “Zumbi diria que nada foi em vão”: o emprego dos símbolos na construção de coletividades

A historiadora Beatriz Nascimento (2021) afirma que a busca por símbolos em discursos resistentes cumpre a dupla função de legitimar a luta social e de tornar presentes aqueles sujeitos que foram destituídos por sistemas opressivos. Em suas palavras,

O mito surge, então, do real para o simbólico, e o herói seria mormente um conciliador banido da própria história do Brasil, ele preencheria a lacuna daqueles que, vivos, em vinte anos (1964-84) foram caçados em seus direitos individuais e privados dos símbolos coletivos. (NASCIMENTO, 2021, p. 217–218)

Podemos pensar, ainda, que o uso de símbolos em discursos culturais e políticos é um indicativo de quais são as referências e influências de que partem os indivíduos para formular seus discursos. Dessa forma, a recuperação de elementos “caçados” e dos quais os grupos são “privados” inclui, também, o reestabelecimento e a criação de vínculos entre potenciais aliados. No caso da arte negra, um dos elementos desse processo é o estabelecimento de um referencial em comum que articula o pertencimento a uma *diáspora*. A construção de uma identidade

diaspórica passa, nesse sentido, pelo reconhecimento da África como um horizonte onto-epistêmico não necessariamente a partir do desejo de retorno, ainda que essa seja uma das abordagens possíveis, mas pela comunalidade da experiência do deslocamento – geográfico ou histórico (FURTADO; ANTUNES, 2019).

No entanto, um conjunto de autores de África questionam os estudos da identidade diaspórica ao perguntar qual o lugar do continente na diáspora. Isso se dá porque ele ocupa uma dupla posição entre símbolo articulado em um imaginário político e de membro participante dos movimentos e discursos diaspóricos (GIKANDI, 1996, 2014). Dessa maneira, os conflitos, histórias e povos da África interpelam a diáspora diferentemente a depender da sua mobilização. Na música de Emicida e Beyoncé, essa dualidade também se faz presente. Um dos elementos que atravessam a obra dos artistas é de que forma as influências desse continente interagem com outras matrizes culturais, de maneira que identidades híbridas ou fronteiriças emergem e pontos de conexão com sujeitos diferentemente localizados nos processos de racialização surgem e podem se converter em alianças (ANZALDÚA, 1987; CARASTATHIS, 2013; GILROY, 2001).

Outra função da mobilização da simbologia nas músicas é o diálogo entre contextos e lutas políticas diversos histórica e geograficamente (RABAKA, 2012). A partir desse quadro interpretativo, incluir menções, áudios, *samples* etc. em uma canção é uma maneira de trazer o sujeito referenciado para dentro do discurso que está sendo construído. Isso pode ser feito com diferentes objetivos, seja de legitimação do que é dito, homenagem, concordância, atualização ou crítica (GILROY, 1994).

Em momentos anteriores da análise já discuti o uso de símbolos pelos artistas. Por exemplo, quando Emicida emprega um conjunto de figuras históricas, religiosas e lugares como metáforas para construir um referencial de beleza que parte de referências à negritude em *Baiana* [2015]. Em outro ponto, observei como Beyoncé usa elementos como o blackjack, o whiskey, as motocicletas e as armas como metonímia que elabora a masculinidade Texana que ela atribui ao pai em *Daddy Lessons* [2016]. Também mencionei que em *Freedom* [2016], Kendrick Lamar utiliza a alusão a músicas de Tupac como forma de se conectar com a cultura hip hop, com as pautas políticas abordadas por esse último rapper e suas filiações. A recorrência dos símbolos ao longo dessa dissertação está ligada ao fato de que eles são pilares da afirmação da solidariedade entre membros de uma comunidade em constante reelaboração, mobilizando afetos e memórias coletivas.

Para tanto, os artistas mobilizam diferentes estratégias de referenciamento. A primeira delas é a menção nas letras das músicas a elementos que eles desejam inserir nas narrativas. Em segundo lugar, eles podem usar a plasticidade sonora para criar uma mensagem. Em ambos os casos, um enunciado que suspende temporariamente o tempo e o espaço emerge para que um novo discurso possa ser elaborado a partir do diálogo com pessoas, lugares, culturas e histórias diferentes, de maneira que a música se torna um suporte para a articulação da margem, do entre lugar, a partir do encontro e do conflito (BHABHA, 1998; HOOKS, 2019c).

Podemos ver, por exemplo, a tomada da África como referência para a construção de utopias nas obras de ambos os artistas. No caso de Beyoncé, isso se encontra bastante explícito em *Black Parade* [2020], em que diversos símbolos de culturas diferentes na África são tidos como formas de fortalecimento para a artista. Ela menciona, por exemplo, o símbolo Ankh da vitalidade, ligado ao Egito antigo, as árvores de Baobá nativas do continente, e as orixás Oxum e Yemanjá, ligadas a povos yorubá:

Eu vou voltar para o Sul
 Eu vou voltar, voltar, voltar
 Crescer, crescer como um é de Baobá
 De vida em solo fértil, meus ancestrais me
 colocaram no jogo
 (Black Parade - Beyoncé [2020])

I'm goin' back to the South
 I'm goin' back, back, back, back
 Where my roots ain't watered down
 Growin', growin' like a Baobab tree
 Of life on fertile ground, my ancestors put
 me on game
 (Black Parade - Beyoncé [2020])

Outro verso em que essa conexão está presente é aquele cantado por Raphão Alaafin em *Mandume* [2015], que canta “*Oya, todos temos a bússola de um bom lugar/ Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omongwa*” fazendo alusão à orixá Oyá e à Cidade de Omonguwa, na Namíbia, onde relatos afirmam que morreu o rei Mandume Ya Ndemufayo, que dá nome à música (FURTADO; GUIMARÃES CORRÊA, 2018; HAYES, 1993; PRADO, 2021). Essa canção, por tratar de resistência contra diversas dimensões do racismo, ao ser intitulada em homenagem a essa figura que se dedicou à resistência contra a colonização, busca destacar a continuidade das opressões, mas também da resistência.

Outra forma como a África aparece são os diálogos com artistas do continente. O álbum *The Gift* [2020], de Beyoncé inclui participações de artistas de diferentes países, os quais incluem Tiwa Savage, Bankulli, Mr. Eazi, Tekno, Burna Boy e Shatta Wale, da Nigéria, WizKid e Lord Africana, de Gana, Salatiel, de Camarões e Busiswa da África do Sul. Além disso, em *Mood 4Eva*, há um sample da artista Oumou Sangaré, do Mali. Em adição às colaborações com artistas

africanos, o disco inclui *feats* com nomes de outros pontos da diáspora, como Raye, da Inglaterra e Jessie Reyez, do Canadá. Nesse sentido, podemos identificar o desejo fortalecer uma solidariedade internacional em que a África ocupa não apenas o lugar de origem simbólica, mas também de interlocutora com outros diaspORIZADOS em outros continentes. Essa colaboração também aparece nos álbuns de Emicida, que colabora com Neusa Semedo (Cabo Verde), Papillon (Portugal) e Ibeyi (Cuba).

Não só a presença dos artistas indica essa colaboração transnacional, mas também o uso de línguas do continente africano para construir essas mensagens. Em *The Gift* [2020] encontramos esse esforço a partir de línguas como o Zulu (*My Power*), o Yorubá (*My Power*, *Otherside*, *Já Ara E*, *Don't Jealous Me* e *Key to the Kingdom*), o Bambara (*Mood 4Eva*), o Igbo (*Don't Jealous Me*), o Lingala (*My Power*), o Swahili (*Spirit*), o Kiswahili (*Otherside*) e o Twi (*Don't Jealous Me*). Já no trabalho de Emicida, o Criolo Caboverdiano aparece em *Sodade* [2015]. Como discuti no capítulo metodológico, a linguagem não é entendida aqui apenas como um veículo para comunicar uma realidade dada, mas como uma ferramenta para construir e impactar o mundo (BALDWIN, 1997). Dessa forma, o uso de idiomas diversos no álbum representa uma interação entre articulações do mundo social.

Além dos esforços transnacionais, encontramos referências a lideranças de movimentos em busca de justiça social. Um exemplo disso é o uso que Emicida faz de *Amoras* [2015] para apresentar lideranças como Malcolm X, Martin Luther King e Zumbi para a filha. Em outra música, *Eminência Parda* [2019], ele afirma “*Sou Thomas Sankara, que encara e repara*”, uma aproximação com um líder da emancipação de Alta Volta, atualmente Burkina Faso, que se alinhava ao pan-africanismo e ao marxismo e se tornaria presidente do país em 1983, sendo assassinado por opositores em 1987. Ele também menciona, nessa mesma canção, o revolucionário cubano Che Guevara, o que pode ser lido como um movimento de aproximação entre movimentos em busca de igualdade econômica, o anti-imperialismo e o antirracismo, incorporando a figura de Guevara em debates contemporâneos. Em *Libre* [2019], Nelson Mandela, um dos líderes da luta contra o *apartheid* na África do Sul. Mandela ficou preso durante 27 anos pela participação nesse movimento, entre 1964 e 1990 e posteriormente se tornou o primeiro presidente da África do Sul pós-*apartheid* entre 1994 e 1999.

Beyoncé também incorpora figuras históricas em seus discursos. Malcolm X aparece em mais de uma música, como *Don't hurt yourself* [2016] e *Black Parade* [2020]. Além disso, um trecho de um discurso do líder é incorporado na parte visual do álbum *Lemonade* [2016], em que ele

diz “A pessoa mais desrespeitada na América é a mulher negra. A pessoa mais desprotegida da América é a mulher negra. A pessoa mais negligenciada da América é a mulher negra”. Essa fala vem de um discurso de maio de 1962, em que ele defende a proteção das mulheres negras da comunidade. Incorporando esse pronunciamento no álbum, Beyoncé estabelece um diálogo com Malcolm X no sentido de apontar os diversos domínios em que as mulheres negras são oprimidas. Embora o líder estivesse concentrado na violência sexual e doméstica, a cantora adiciona a construção dos papéis de gênero racializados, o desrespeito afetivo e a hierarquia familiar que podem ser contempladas na interpretação do discurso.

Martin Luther King também é mencionado em *Black Parade* [2020] e há referência a Nelson Mandela em *Mood 4Eva*. Podemos entender que esses sujeitos são vistos como lideranças negras em um contexto transnacional, e sujeitos diferentemente localizados se engajam com seus ideais e lutas a partir dos seus contextos específicos. Assim, ideias sobre autodeterminação, autonomia, empoderamento, celebração de estéticas e conquistas de direitos são temas que esses líderes evocam e que atravessam o discurso de Emicida e Beyoncé.

Outra mobilização dos símbolos nos álbuns analisados é o uso de lugares significativos e figuras religiosas para estabelecer conexões e atualizar debates. Como mencionei anteriormente, Beyoncé evoca a imagem de Oxum diversas vezes a partir de suas letras e por meio dos visuais de seus álbuns. Ela também compara a irmã a Yemanjá em *Black Parade* [2020]. Além disso, em *Mood 4Eva* ela faz referência à Rainha de Sabá, presente nas histórias judaicas, que seria uma líder de uma região próxima à Etiópia. Assim, a artista confere destaque às religiões e cosmologias de matriz africana, especialmente às mulheres que assumem liderança nesses contextos:

O pai dos meus bebês é da linhagem de Ruanda
 Por que você me testa? Por que tentar?
 Eu sou a Beyoncé Giselle Knowles-Carter
 Eu sou a Nala, irmã de Naruba
 Oxum, Rainha de Sabá, eu sou a mãe
 Ankh na minha corrente de ouro, gelo na minha
 corrente toda
 Eu sou tipo um alimento para a alma, eu sou todo
 um clima
 (Mood 4 Eva – Beyoncé, Jay Z e Childish
 Gambino [2020])

My baby father, bloodline Rwanda
 Why would you try me? Why would you
 bother?
 I am Beyoncé Giselle Knowles-Carter
 I am the Nala, sister of Naruba
 Oshun, Queen Sheba, I am the mother
 Ankh on my gold chain, ice on my whole
 chain
 I be like soul food, I am a whole mood
 (Mood 4 Eva – Beyoncé, Jay Z e Childish
 Gambino [2020])

Sueli Carneiro (2019c) discute como o espaço dessas religiões cria narrativas que permitem às mulheres explorarem a sua performance de gênero, uma vez que as orixás lidas como mulheres

no Brasil e nos EUA são guerreiras, líderes e matriarcas. Além disso, pessoas que são filhas de orixás diferentes participam de tradições que não necessariamente se conectam ao gênero, mas a uma ancestralidade em comum e nem sempre os orixás possuem gênero definido, a depender da tradição religiosa de cada terreiro. Por fim, os terreiros são lugares em que pessoas LGBTQ+ relatam uma tradição de acolhimento, de forma que elas podem morar nesse espaço temporariamente, caso estejam em uma situação de risco e se expressar com maior liberdade. Assim, o vínculo com religiões de matriz africana na obra de Beyoncé pode ser interpretado como um aceno, também, às perspectivas de gênero não-hegemônicas e não eurocentradas na medida em que ela utiliza essa simbologia para explorar outras concepções de poder e de performance.

Emicida também mobiliza as figuras religiosas nos seus álbuns. Isso se dá em *Principia* [2019], que é atravessada por um conjunto de tradições espirituais como o budismo, o candomblé e a umbanda e o cristianismo para construir um projeto em que todas essas tradições se organizam em torno de afeto e as diferenças são valorizadas. Em *Eminência Parda* [2019], no entanto, ele confere centralidade às religiões que são historicamente perseguidas como o judaísmo, o islã e as religiões de matriz africana. Ele o faz ao mencionar a Torá, um dos livros sagrados do judaísmo, a Meca como local sagrado do islã e a Lebara, uma entidade do candomblé e da umbanda. Nesse sentido, o artista destaca as lutas de diversos povos que podem confluir na direção de uma luta conjunta por reconhecimento a partir da fé em um destino emancipado e livre (GILROY, 2001):

Eram rancores abissais (Mas)
 Fiz a fé ecoar como catedrais
 Sacro igual Torás, mato igual corais
 Tubarão voraz de saberes orientais
 (...)

Em ouro tipo asteca, vim da vida seca
 Tudo era o Saara, o Saara, o Saara
 Abundância é a meta, tipo Meca
 Sou Thomas Sankara, que encara e repara
 Pique recém nascido, cercado de checa
 Mescla de Vivara, Guevara, Lebara

(Eminência Parda – Emicida, Dona Onete, Papillon e Jé Santiago [2019])

Além disso, aparece nas músicas de Emicida uma tentativa de ressignificação da imagem de Jesus. Isso aparece em *Mandume* [2015], quando Muzzike afirma “*Jesus de polo listrada, no corre, corte degradê*”, *Principia* [2019] (*Recarga que pus, é que igual a Jesus, no caminho da luz, todo mundo é preto*) e *Eminência Parda* [2019] (*Estilo Jesus 2.0 (Carai, Jesus 2.0)/ Caminho sobre as água da mágoa dos pangua que caga essas regra que me impuseram*).

Nessas músicas, Jesus Cristo é associado a luta pelos destituídos, representados pelas pessoas periféricas e negras nesse caso. Esse discurso se opõe frontalmente ao conservadorismo religioso que frequentemente defende políticas que afetam negativamente as pessoas marginalizadas, de maneira que a religião ganha um caráter potencialmente emancipador e contra-hegemônico, assim como ocorria nas composições dos *spirituals* no contexto norte-americano (ABREU, 2015; DU BOIS, 2012; GILROY, 1994, 2001).

Por fim, os artistas também fazem menção a outros músicos que, na sua perspectiva, contribuíram para a formação do seu discurso, fortalecendo a ideia de que existe uma tradição intelectual na música negra diaspórica. Emicida faz isso por meio de participações, como de Zeca Pagodinho em *Quem tem um amigo, tem tudo* [2019], Fabiana Cozza em *Principia* [2019], Dona Onete em *Eminência Parda* [2019] e Marcelino Freire em *Trabalhadores do Brasil* [2015]. Além disso, ele cita artistas como Wilson das Neves, Racionais e Arlindo Cruz nas suas composições, aproximando o samba, a MPB e o rap, seus contextos e projetos. Beyoncé faz algo semelhante ao usar, por exemplo, um *sample* de *Walk on By*, de Isaac Hayes em *6inch* [2016], um músico que também era militante pelos Direitos Civis nos EUA nos anos 1960 (DEMERS, 2003). Outro artista envolvido nessas lutas é Curtis Mayfield, citado em *Black Parade* [2020].

Finalmente, Jay Z lembra, em *Mood 4Eva* [2020], de diversos músicos influentes seja como ativistas ou como ícones de movimentos culturais críticos, como Fela Kuti. O rapper também canta: “*I be feelin' like Prince in '84/ Mike in '79, Biggie in '97, '94 Nas*” [*Me sinto como o Prince em '84/ Mike em 79', Biggie em 97', Nas de 94*]. Assim, ele inclui na sua fala os álbuns *Purple Rain* [1984], de Prince, *Off the Wall* [1979], de Michael Jackson, *Life After Death* [1997], de Notorious B.I.G. e *Illmatic* [1994], de Nas. Todos esses discos representaram um momento de ascensão para os artistas mencionados e valorização da cultura negra. Além disso, um fato importante é que Biggie Smalls (Notorious B.I.G.) era um amigo de infância de Jay Z que faleceu em um tiroteio em 1997, logo após o lançamento de seu primeiro álbum que continua sendo uma das maiores referências do hip hop contemporâneo. Por fim, Nas é um rapper com o qual Jay Z teve conflitos ao longo de sua carreira e que, mesmo assim, é mencionado em função da sua importância e do álbum *Illmatic* para a revitalização do rap nova-iorquino e dos seus discursos críticos. Dessa maneira, o autor do verso deixa claro que embora os artistas negros sejam vulneráveis e que nem sempre suas relações sejam harmônicas, há um esforço mais amplo de construção de uma comunidade em que essas diferenças possam ser articuladas na busca de objetivos comuns.

3.2.3. “Supera a tara velha nessa caravela”: pensando a resistência

O último eixo analítico que desejo abordar é a discussão sobre resistência presente nos álbuns de Emicida e Beyoncé. Esse tema, embora possua suas especificidades, foi discutido ao longo de toda a análise uma vez que a resistência contra formas de opressão se dá em diversos níveis e domínios na obra dos artistas. Nesta seção, farei uma breve recapitulação das formas de resistência já abordadas e acrescentarei dois pontos: a ascensão econômica e a estética. Collins (2019a, 2019b) discute os atravessamentos do eixo poder-resistência ao conceituar os domínios da matriz de opressão. Para a autora, a luta contra a opressão **estrutural** se dá a partir da busca por reformas sociais amplas e o dismantelamento de sistemas de opressão, o que inclui a revisão do funcionamento de instituições como a família, a academia e o trabalho. Nesse sentido Emicida e Beyoncé realizam críticas à estrutura familiar, propondo modelos alternativos para a sua constituição que centram a comunidade, a revisão da divisão sexual do trabalho e os afetos. Além disso, como coloquei anteriormente, os artistas debatem um leque de assuntos que podem ser incluídos nessa variedade de mobilização, como a violência policial, a dificuldade de acesso ao ensino superior e a desigualdade econômica. Vemos esses debates, por exemplo, em *Boa Esperança* [2015], *Mandume* [2015], *Eminência Parda* [2019], *Freedom* [2016] e *Formation* [2016].

No que se refere ao domínio **disciplinar** do poder, Collins afirma que embora a estrutura dificulte o acesso às instituições, mobilizações e políticas têm ampliado o ingresso de pessoas negras em esferas em que antes elas participavam em menor número, como a política institucional e a mídia. No entanto, ocupar esses lugares não elimina a ação da opressão. Ao contrário, esses sujeitos passam a ser vigiados no seu interior, em que normas se aplicam a eles diferentemente. Por um lado, os sujeitos precisam se adequar para garantir a sua permanência, mas, por outro, podem assumir um papel de *outsider within* [forasteiro interno], uma vez que pela sua posição marginal e ambígua, conseguem ver as fraturas desses sistemas e explorá-las (COLLINS, 2016, 2019a).

Na obra de Emicida e Beyoncé, isso aparece como uma reflexão sobre o lugar que eles ocupam como artistas bem-sucedidos. Na sua visão, a ascensão social e a ocupação de um lugar na indústria cultural não apaga a sua experiência como pessoa negra, as suas vivências de gênero, a localização no contexto transnacional. Na medida em que eles reconhecem que “o dinheiro tira o homem da miséria, mas não pode arrancar de dentro dele a favela” (*Negro Drama – Racionais MCs* [2002]), os artistas falam sobre os privilégios que adquiriram, mas também

sobre a responsabilidade que sentem com relação à comunidade, o que faz com que eles procurem fortalecer a mobilização por justiça por meio dos seus discursos e colaborar com outras artistas negros e periféricos – vocalistas, produtores, poetas, designers, etc. – em suas obras⁵³. Assim, embora continuem experienciando desvantagens ligadas às suas posicionalidades, Emicida e Beyoncé entendem que possuem recursos para contribuir para mobilizações em outras esferas. Encontramos esse olhar em *Black Parade* [2020], *Brown Skin Girl* [2020], *Ismália* [2019]

Em relação ao domínio **cultural**, Collins entende que a criação de contra-narrativas e contradiscursos críticos é um dos caminhos para combater as imagens de controle e estereótipos que são usados para legitimar a opressão. Isso não significa, contudo, elaborar discursos *opostos* aos hegemônicos, deslocando as pessoas oprimidas do polo “mau/mal” e colocando-as no lugar do “bom/bem”, uma vez que essa seria uma forma de validar a binaridade que fundamenta a opressão. O surgimento de concepções resistentes está no reconhecimento das complexidades e atravessamentos nos quais os indivíduos e grupos se inserem, destacando os sujeitos oprimidos a partir do reconhecimento do potencial de elaboração do novo que o debate sobre poder, diferença e justiça possui. Assim, é central que os contradiscursos criem enquadramentos em que as pessoas negras e marginalizadas sejam celebráveis a partir das suas trajetórias (BUTLER, 2017; COLLINS, 2019a; HALL, 2016).

No contexto dos álbuns, isso é feito pela retomada de narrativas históricas que centralizam as lutas contra a colonização, o imperialismo ou a escravidão (*Eminência Parda* [2019], *Mandume* [2015], *Mood 4Eva* [2020], *Freedom* [2016]). Além disso, a perspectiva das mulheres é retomada, preenchendo lacunas em narrativas predominantemente masculinas sobre as relações pessoais e as mobilizações políticas (*Mãe* [2015], *Black Parade* [2020], *Mood 4Eva* [2020], *Mandume* [2015]). Encontramos, também, a valorização e elementos da cultura negra, como a estética, a culinária e a religião, usando-os como recursos para fortalecer um sentido de identificação e comunidade que pode impelir a luta. O uso de símbolos culturais aparece como outro indicativo do reconhecimento de uma tradição cultural e intelectual que atravessa as artes negras, que são tidas pelos artistas como lugar de elaboração de possibilidades (“*a música é só*

⁵³ Nas palavras de Emicida, em *Triunfo* [2009]:

Se o RAP se entregar a favela vai te o quê?
Se o general fraquejar o soldado vai ser o quê?
Tem mais de mil moleque ai querendo ser eu
Imitando o que eu faço, tio, se eu errar fudeu!

uma semente” [Principia, 2019]). Por fim, a criação de narrativas utópicas e distópicas surge como meio de pensar outras realidades, imagens e discursos possíveis.

O último domínio de poder elencado por Collins (2019a, 2019b) é o **interpessoal**, que se refere às relações cotidianas entre os sujeitos. Nele, os padrões de opressão e os papéis de gênero são sentidos nas biografias dos indivíduos, que criam estratégias de resistência em contextos específicos. Nos álbuns de Emicida e Beyoncé, vemos esse esforço no resgate de elementos das suas biografias como forma de fundamentar as interpretações feitas pelos artistas e seus posicionamentos. Adicionalmente, as relações entre sujeitos e entre eles e a comunidade são vistas como espaço de elaboração crítica, fortalecimento, resolução de conflitos e criação de projetos. Outro ponto abordado é a valorização dos modos de falar das pessoas negras como motivo de orgulho, valorizando a interpelação do mundo que eles permitem (*Ebony and ebonics, black people win* [Ébono e ebonics, as pessoas negras venceram] {My Power, 2020}) Por fim, o auto-cuidado e a atenção à saúde mental são vistos como formas de resistência, uma vez que tratam de consequências relacionadas aos sistemas de opressão e à possibilidade de não apenas sobreviver, mas de *viver*, sonhar, traçar planos e se engajar em lutas.

Para além dessas discussões que atravessaram a dissertação, quero abordar dois tópicos adicionais entendidos como forma de resistência pelos artistas. Em primeiro lugar, a ascensão econômica aparece sobretudo na obra de Beyoncé como um valor positivo, ligado à ideia de excelência negra. Esse conceito emerge como uma forma de valorização daquelas pessoas negras que, apesar das diversas barreiras sistêmicas impostas sobre elas, conseguem alcançar um patamar elevado em suas carreiras e trajetórias, simbolizado muitas vezes pelo dinheiro e pela visibilidade. Embora tenha sido pensada como uma forma de humanizar as pessoas negras, a ideia de excelência pode ter o efeito reverso. Ao criar um raciocínio no qual elas *podem* atingir um patamar de sucesso, vide os representantes a quem esse rótulo é atribuído, dois importantes fatores são esquecidos.

O primeiro é que a humanização e a dignidade não devem ser condicionadas. O simples fato de as pessoas estarem vivas e construírem o mundo em que vivemos faz com que compartilhem um *status* de humanidade, definida pela nossa vulnerabilidade mútua, portanto, o direito de termos nossas vidas celebradas pelo potencial do que pode ser e enlutadas pelo que não foi (BUTLER, 2017). Em segundo lugar, essa ideia implica que com uma quantidade de esforço suficiente, qualquer pessoa pode alcançar o *status*, o dinheiro e a visibilidade que qualificam a excelência, o que não se confirma na prática, já que as diversas configurações da matriz de

opressões atuam para dificultar o acesso a condições melhores de vida para pessoas marginalizadas (COLLINS; BILGE, 2016).

Assim, Beyoncé assume uma relação ambígua com esse concenito. Em *Bigger* [2020], ela afirma: “*Life is your birthright, they hid that in the fine print/ Uh, take the pen and rewrite it/ Step out your estimate/ Step in your essence and know that you're excellent*” [A vida é o seu direito de nascença escondido nas letras pequenas/ Uh, pegue a caneta e as reescreva/ Vá além da sua expectativa/ Vá em direção da sua essência e saiba que você é excelente], dando a entender que o direito à vida e a dignidade é dificultado pela opressão e que a valorização da vida negra pode ser encontrada na retomada histórica e da comunidade. Por outro lado, em músicas como *6inch* [2016] e *Mood 4Eva* [2020], a artista retorna à ideia de que o dinheiro e o estilo de vida são formas de afirmação contra o racismo no nível individual, o que, na sua perspectiva, coloca-a em posição de liderança.

O segundo tópico que desejo adicionar à análise dos sentidos da resistência é a centralidade da estética como forma de resistência que passa pela valorização dos traços, da moda e do cabelo como meio de celebrar não apenas os indivíduos que os portam, mas a comunidade e os encontros de culturas que criam e dão continuidade a estéticas que marcam pertencimento a um grupo resistente. Como colocou Beyoncé ao receber o prêmio de Ícone da Moda de 2016 do Conselho Americano de Designers de Moda (CFDA), a moda é uma forma de expressão e de construir identidades. Mesmo quando ela já havia ganhado notoriedade no *Destiny's Child*, as marcas de grife não aceitavam fazer o *styling* do grupo, de forma que a sua mãe e a sua avó, que era costureira, faziam as roupas usadas pelas cantoras. Nesse contexto, ela afirma o poder que essa tradição teve de permitir a expressão e a inserção do grupo em outros patamares da indústria⁵⁴. Além disso, esse campo é visto como um espaço de celebração da criatividade das pessoas negras, a qual é tida como inspiração muitas vezes não reconhecida de tendências mais amplas (HOOKS, 2019e).:

É o tênis foda (Foda)
 Uma pá de joia foda (Foda)
 Reluz na coisa toda (Toda)
 Do jeito que incomoda
 Pretos em roda
 É o GPS da moda (Vai)
 Se o gueto acorda (Vai)
 O resto que se ----
 (Libre – Emicida e Ibeyi [2019])

⁵⁴ VON FURSTENBERG, Diane. **Fashion Icon Beyoncé, in Her Own words**. 2016. CFDA. Disponível em: <https://cfda.com/news/fashion-icon-beyonce-in-her-own-words>. Acesso em: 01 abr. 2022.

A afirmação da estética negra é, também, entendida como uma maneira de resistir aos discursos da colonização que, ao definir polos binários tais como bom/mau, verdadeiro/falso, belo/feio, situa as pessoas marginalizadas no extremo negativo, levando-as a procurar se adequar como forma de sobreviver a esse cenário. Como coloca Mano Brown em entrevista ao podcast Podpah (2022), a adaptação dos estilos nas periferias vem de um esforço criativo, mas também de uma necessidade de proteção. Para o rapper, o uso de um determinado tipo de roupa ou corte de cabelo poderia ser visto por empregadores ou policiais a partir de um conjunto de estereótipos que os levavam a não oferecer oportunidades ou a abordar os indivíduos com violência. Assim, mudança constante de estilos permitia aos sujeitos alguma possibilidade de dialogar com pessoas em posições de autoridade. Esse olhar está presente, por exemplo, em 8 [2015], de Emicida e DJ Nyack: “Terra do ‘alise’, ‘tinge’/ Finge que segregação é ficção tipo Fringe/ Assim arrancaram o nariz da esfinge, maluco”. A mesma referência aos processos de manipulação da textura do cabelo também é mencionado em *My Power* [2020]:

Esse é o ritmo, essa é a iluminação
 Esse é o calor, não é um relaxamento
 É esse crespo, é essa erva
 É esse parentesco, é o povo de pele
 É essa guerra, é essa linhagem
 Na linha de frente, pronta para a guerra
 (My Power – Beyoncé, Tierra Whack, Nija
 [2020])

This that rhythm, this that lightning
 This that burn, this ain't no perm
 This that nappy, this that herb
 This that kinfolk, this that skinfolk
 This that war, this that bloodline
 On the frontline, ready for war
 (My Power – Beyoncé, Tierra Whack, Nija
 [2020])

Podemos entender, a partir dessa análise, que a resistência é abordada pelos artistas em diversas frentes. Ela se relaciona a diferentes domínios de poder e aos diversos eixos de poder que compõem uma ótica interseccional, que incluem o gênero, a raça, a regionalidade, entre outros. Além disso, é visível que, embora os artistas não tenham a mesma perspectiva sobre algumas das maneiras de resistir à opressão, eles estão em diálogo com tradições amplas de debate entre movimentos, intelectuais e artistas que formulam estratégias e projetos com o objetivo de valorizar e celebrar a vida e as trajetórias das pessoas negras.

“*Find your way back*”: considerações finais

I don't make songs for free, I make 'em for freedom
(Blessings – Chance the Rapper e Jamila Woods [2016])

Tô metendo dança da minha maneira
Tô fazendo dança da minha maneira
Fazendo mudança da minha maneira
Tô fazendo batucada da minha maneira
(Mundo Manicongo – Rincon Sapiência [2019])

A autora Toni Morrison afirma que a arte representa ferocidade, cura e perigo (MORRISON, 2020, p. 81). Isso se dá porque, segundo ela, os artistas que se propõem à crítica social podem ser alvos dos sistemas que eles discutem, ao mesmo tempo em que podem empregar recursos para que a sua crítica seja entendida por aqueles que podem contribuir com o seu projeto de resistência. Nesta dissertação, procurei discutir de que forma a música se configura como um desses lugares em que ideias se formam e entram em diálogo com debates mais amplos que atravessam a sociedade, a academia e as lutas sociais (MENDONÇA; ERCAN; ASENBAUM, 2022). Apesar de tê-lo feito a partir de quatro álbuns (*Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...* [2015], *AmarElo* [2019], *Lemonade* [2016] e *The Gift* [2020]) de dois artistas, Emicida e Beyoncé, tive como objetivo central não os artistas em si, as suas biografias e trajetórias, mas como eles se conectam a um espaço em que fluxos discursivos circulam, encontram-se, chocam-se e se modificam, o qual podemos chamar de Atlântico Negro (GILROY, 2001).

Para tanto, conferi centralidade aos recursos epistêmicos que a música oferece e às formas como esses recursos são explorados por artistas negros em conexão com tradições históricas de elaboração de teorizações críticas. Essa escolha se deu, em primeiro lugar, pelo desejo de explorar a interação entre letra, som e performance nas canções e a forma como essa relação é usada para não apenas construir sentidos, mas também para flexibilizar o tempo e o espaço, aproximando lutas, pautas e movimentos nos quais as pessoas negras se inserem (GILROY, 1994). Além disso, as artes podem ser exploradas como um espaço em que elementos de uma epistemologia crítica denominada por Patricia Hill Collins (2019a) como *epistemologia feminista negra* são aplicados, de maneira que o diálogo entre a música e os estudos acadêmicos podem ser interessantes.

Finalmente, procurei olhar para as músicas a partir de um paradigma interseccional, procurando entender como as diferentes posicionalidades dos artistas configuram o seu olhar sobre temas que eles abordam. Nesse sentido, parti da raça como categoria que os une e observei de que

forma outras identidades emergem nas músicas e de que maneira elas os diferenciam ou aproximam. A análise foi feita a partir de quatro eixos temáticos que se mostraram importantes na obra de Emicida e Beyoncé em uma análise preliminar: a família, os afetos, as vulnerabilidades e a coletividade.

No que se refere à **família**, foi possível identificar que os artistas se posicionam diferentemente em função das suas identidades de gênero. Quando se trata do tema da parentalidade, Emicida se concentra na reflexão sobre formas de exercer a paternidade que contribuam para a revisão da masculinidade opressiva e hierárquica. Além disso, ele insere a voz da sua mãe como interlocutora como maneira de rever o seu próprio papel na reprodução desse sistema em sua trajetória. O artista também aborda o tema da ausência do seu pai como um ponto fundamental de como ele mesmo se engaja com a paternidade, centralizando a presença e a afetividade. Por outro lado, Beyoncé tematiza o seu papel como mãe a partir de um desejo de dar continuidade a tradições e culturas que foram passadas a ela por sua mãe e sua avó. Ela também pensa no impacto do seu pai na construção da sua visão sobre família e as desigualdades que a hierarquia de gênero pode gerar nesse ambiente.

A família também é vista, sobretudo por Beyoncé, como um lugar onde o conflito pode emergir. Isso resulta em uma reflexão acerca do direito de decidir permanecer ou não em uma configuração familiar e das a responsabilidade que as mulheres negras podem exigir de seus parceiros como forma de evitar a sobrecarga emocional e de tarefas para elas. Ligado a isso, a família é vista por ambos os artistas como uma instituição com o potencial de se tornar um espaço de acolhimento e aprendizado, em que esses conflitos são resolvidos de forma crítica e pautada em debates sobre injustiça e afeto. Finalmente, os artistas – ainda que isso apareça predominantemente no trabalho de Emicida – procuram ampliar a definição da família para além do núcleo de pais, mães e filhos, incluindo outras configurações familiares e a comunidade como lugares de afeto, cuidado, respeito e comprometimento. Nesse sentido, um projeto de construção de família é traçado por eles.

Em relação aos **afetos**, os artistas entendem que o fortalecimento das pessoas negras tanto enquanto indivíduos como enquanto grupo é fundamental para que elas possam se engajar em lutas por justiça. Nas relações pessoais, a ideia de que o cuidado com a saúde mental emerge como um tema importante no trabalho de Emicida, que considera que os diversos eixos de opressão, em que se incluem a raça, o gênero, a classe e a sexualidade, dificultam que os sujeitos sonhem e tracem projetos emancipadores, confinando-as no lugar da dor e do sofrimento. Na

obra de Beyoncé, um elemento importante é o direito de expressar suas emoções, em especial a raiva, sem ser lida a partir de estereótipos raciais que invalidam os sentimentos como parte da expressão e da construção de sentido para as mulheres negras (COLLINS, 2019a; LORDE, 2019). Ela faz isso a partir de um jogo entre performance e diálogo entre gêneros musicais em que se apropria de técnicas tidas como *masculinas* na semântica da música para construir o seu ponto de vista (NEDER, 2013). Por fim, eles reconhecem a afetividade como algo que convive com a vulnerabilidade, de forma que ela nem sempre é um espaço harmônico, mas a base para que a resolução de conflitos a partir do reconhecimento e do respeito mútuos seja possível.

Os afetos também ganham uma dimensão coletiva na obra dos artistas. Para eles, o histórico de opressões cria um senso de indignação com a injustiça que pode ser mobilizado. Com o fim de construir essa ideia, Emicida resgata, por meio do uso de *samples*, os momentos da colonização e da escravidão, bem como a resistência contra a ditadura militar brasileira. Assim, ele cria um sentido de continuidade temporal das lutas, bem como de conexão entre movimentos. Beyoncé também utiliza as referências e os *samples* como ferramentas para pensar o sistema presidiário estadunidense e o papel da cultura musical e religiosa para a mobilização social. Ambos os artistas, no entanto, reconhecem que a indignação precisa se converter na criação de comunidades críticas pautadas pelo senso de pertencimento e empatia entre aqueles sujeitos e grupos diferentemente localizados nos sistemas sociais que formam uma coalizão (CARASTATHIS, 2013; MBEMBE, 2018a).

No que diz respeito à **vulnerabilidade**, os artistas utilizam as músicas como espaço de diagnóstico, denúncia e crítica das formas como a opressão se realiza. Isso se dá desde o reconhecimento do desamparo das pessoas marginalizadas pelas instituições, a violência policial e a existência de estereótipos raciais. Os artistas também abordam os impactos da colonização na desvalorização da cultura e das tradições negras, causando uma lacuna na História preenchida pelo esforço de intelectuais, líderes sociais, religiosos e culturais que buscam retomar a narrativa muitas vezes silenciada da participação de pessoas oprimidas na construção do mundo.

Outro debate presente nos álbuns de Emicida e Beyoncé é o da vulnerabilidade desigualmente distribuída na sociedade. Para os artistas, os eixos de opressão operam no contínuo entre a vida e a morte de forma que o risco imposto aos grupos discriminados é maior e as condições de vida e trabalho podem fazer com que eles vivam uma espécie de morte em vida – em que seus sonhos, desejos, afetos, relações são substituídos pela constante necessidade de autoproteção

ou pelas imposições do cotidiano. No entanto, eles procuram estabelecer o dia-a-dia como temporalidade a ser valorizada, em que vínculos são criados e a alegria e os afetos, ainda que efêmeros, criam um conjunto de memórias a serem celebradas. Além disso, eles entendem a vida e a morte não como mutuamente excludentes, mas como sobrepostas, a partir de um diálogo com tradições cristãs e de matriz africana representadas na influência dos *spirituals* e da música gospel, bem como na menção à simbologia dessas religiões. Assim, os sujeitos podem ter um impacto no mundo que se estende para além da sua vida material, de forma que as suas lutas, ideais e laços continuam e a sua imagem se torna uma memória coletiva em que as lutas podem se espelhar.

Por fim, a **comunidade e o coletivo** são objeto de atenção dos artistas. Em primeiro lugar, ambos procuram construir narrativas críticas com relação ao mundo atual e a sua herança histórica, resgatando a imagem da África e das lutas contra o racismo como maneira de reelaborar as possibilidades de futuro postas no presente. Nesse sentido, ambos se valem das criatividades utópica e distópica para se inserem em um projeto afrofuturista que pensa o futuro criativamente a partir do resgate de um passado afro-centrado (TOLIVER, 2022). A comunidade é estabelecida, assim, por meio da criação de objetivos e imaginários compartilhados. Além disso, os artistas se valem dos símbolos culturais e históricos para construir conexões entre diferentes grupos localizados em diversos pontos da diáspora. Isso se dá por meio da referência a figuras importantes de lutas coletivas, como Nelson Mandela, Zumbi e Malcolm X, bem como pela colaboração com artistas de países variados e pelo emprego de idiomas variados em suas obras. Existe, portanto, o desejo da criação de uma comunidade internacional que realize o intermédio entre pautas e culturas locais e as possibilidades de troca, conexão e ação conjunta, sem que uma ideia de homogeneidade seja defendida.

Por fim, a ideia de resistência atravessa todos os eixos analíticos abordados, articulando críticas e a busca de alternativas nos domínios estrutural, disciplinar, cultural e interpessoal do poder. É importante destacar que, embora Emicida e Beyoncé ofereçam soluções e caminhos diferentes para os problemas que abordam, eles não consideram a opressão como absoluta. Ambos identificam a possibilidade de lutar contra a injustiça que identificam e elaborar outros projetos, em maior ou menor escala, que partem de bases diferentes daquela que valida a desigualdade. Assim, os artistas propõem outras concepções de poder, de ontologia e epistemologia que se pautam na luta coletiva, na empatia e na universalidade politizada. Nesse contexto, os seus olhares não são inocentes com relação à formação de coletividades resistentes,

reconhecendo que nelas diferentes grupos podem entrar em choque, mas que esses momentos são produtivos e parte de um processo contínuo de elaboração de críticas e objetivos. Assim, a ideia de resistência não é fechada, mas atravessa mudanças históricas, contextos geográficos e sociais como um esforço permanente.

A discussão sobre a interseccionalidade foi importante para apontar de que forma os artistas constroem as suas mensagens a partir de pontos de vista localizados. A partir da percepção da articulação dos eixos de poder, os artistas identificam formas de injustiça e vulnerabilização, ao mesmo tempo em que entendem que é nesse espaço que é possível realizar alianças ou coalizões que resultam em movimentos de resistência (CARASTATHIS, 2013). Além disso, eles demonstram que, muitas vezes, é *apenas* ao considerar a interação entre sistemas de poder que determinados fenômenos sociais podem ser apontados e abordados criticamente, como é o caso da relação entre gênero, raça e colonialismo na configuração dos modelos de paternidade que apontei no capítulo 2. Finalmente, a interseccionalidade contribui para evitar interpretações binárias do sentido e do potencial da música, entendendo que ela pode exercer diferentes papéis e causar variados impactos a depender da forma que se engaja com os domínios de poder e os sistemas que neles se organizam. Dessa maneira, a música não precisa ser *apenas* emancipadora ou ser considerada cooptada, mas pode trabalhar por meio de uma agência de *outsider within* dos seus artistas.

A relação intra-diaspórica entre os artistas permite observar a sociedade contemporânea a partir de alianças possíveis e do compartilhamento de diferentes perspectivas e influências que se conectam. O fluxo comunicacional que compõe o Atlântico Negro solidifica a negociação entre o local e o transnacional, bem como a relação entre identidades, o que resulta em um olhar para as tensões e potencialidades que as coalizões oferecem. Por esse motivo, o conceito de Paul Gilroy acrescenta à análise realizada nesta dissertação a ideia de fluxos que ganham potência não pela homogeneidade, mas por seu caráter intercatalítico e criativo, que se reconfigura na medida em que percebe que as dinâmicas de poder e opressão atravessam a comunidade de pessoas negras e que resolvê-las envolve, também, debates internos e ativismos interseccionais. Além disso, ela permite observar a negociação entre a luta por direitos no mundo contemporâneo e a projeção de alternativas de mundo, como é o caso da mobilização de perspectivas afrofuturistas nas canções.

Na elaboração desse trabalho, foi possível observar que a construção de interpretações na música se encontra em diálogo com reflexões feitas em outros contextos, que incluem a

academia e o ativismo. Assim, a cultura se insere nesse debate como um espaço de formação intelectual, que possui recursos próprios. No caso do discurso musical, é preciso reconhecer que a letra é um importante elemento das canções, mas que ela está em diálogo com a sonoridade, o ritmo, os *samples* e a performance não apenas para construir um sentido, mas para tensionar concepções de tempo, espaço e grupo. A influência entre ritmos musicais, a colaboração entre artistas de diferentes locais, o uso de trechos de músicas e áudios para compor uma música traz para ela uma dimensão intertextual que ecoa diferentes realidades que a atravessam, ainda que indiretamente.

Por esse motivo, a episteme da música negra está ligada, primeiramente, ao diálogo como elemento fundamental, seja ele entre indivíduos, identidades, tempos históricos ou contextos geográficos em que as pessoas negras se inserem. Esse diálogo é construído a partir de variados elementos que estruturam as canções e, a partir dele, um sentido de conexão entre pautas, discursos e lutas é estabelecido, de forma que uma comunidade *diaspórica* é fortalecida a partir da dimensão sonora. Além disso, um compromisso com a busca da justiça é um elemento comum nas canções analisadas, de maneira que podemos entender que, tendo como base o reconhecimento das desigualdades interseccionais, os artistas procuram utilizar a música como um espaço de elaboração crítica. Por fim, ela parte de uma epistemologia que flexibiliza a rigidez de fronteiras entre identidades e conceitos, de forma que ela ocorre nas *margens* ou no *entremeio* entre aquilo que foi, aquilo que é, e o que pode ser (BHABHA, 1998; HOOKS, 2019c). A música negra pode ser entendida, portanto, como um discurso dialógico e crítico produzido nas margens que contribui para a produção de uma epistemologia e uma intelectualidade diaspórica. Essa epistemologia tem um comprometimento com a discussão intelectual que vai além da busca do conhecimento em si mesmo, procurando a transcendência da dor da opressão por meio da busca daquilo que é bom, do que é belo e do que é justo (DU BOIS, 2012).

Referências Bibliográficas

- ABREU, M. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**, v. 35, n. 69, p. 177–204, 2015.
- ABU-JAMAL, M. The Mother Tongue: Black English Revisited. **The Black Scholar**, v. 27, n. 1, p. 26–27, 14 mar. 1997.
- ALIM, H. S. On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs. **Journal of English Linguistics**, v. 31, n. 1, p. 60–84, 2003.
- ALMEIDA, S. R. G. DE. Prefácio: Apresentando Spivak. Em: SPIVAK, G. (Ed.). **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7–18.
- ANUNCIACÃO, D.; TRAD, L. A. B.; FERREIRA, T. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. **Saúde e Sociedade**, v. 29, n. 1, 2020.
- ANZALDÚA, G. **Borderlands/La Frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Book Company, 1987.
- BAKKE, R. R. B. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião & Sociedade**, v. 27, n. 2, p. 85–113, 2007.
- BALDWIN, J. If Black English isn't a Language, Then Tell Me, What Is? **The Black Scholar**, v. 27, n. 1, p. 5–6, 14 mar. 1997.
- BANFIELD, W. C. **Makings of a Black Music Philosophy: An Interpretive History from Spirituals to Hip Hop**. Plymouth: Scarecrow Press, 2011. v. 14
- BARTLETT, A. Airshafts, Loudspeakers, and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics. **African American Review**, v. 28, n. 4, p. 639–652, 1994.
- BERNARDINO-COSTA, J. Decoloniality, Black Atlantic and black intellectuals in Brazil: In search of a horizontal dialogue. **Sociedade e Estado**, v. 33, n. 1, p. 119–137, 1 jan. 2018.
- BEYONCÉ; BURKE, E. **Homecoming: a film by Beyoncé**. EUANetflix, , 2019.

BEZERRA SANTOS, L. M. Belchior e o regime militar brasileiro: autoritarismo estatal e a migração inter-regional em suas letras. **Mosaico**, v. 11, n. 17, p. 64, 28 jan. 2020.

BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLACKSHIRE-BELAY, C. A. The Location of Ebonics Within the Framework of the Africological Paradigm. **Journal of Black Studies**, v. 27, n. 1, p. 5–23, 26 set. 1996.

BORGES, J. **Encarceramento em Massa**. São Paulo: Pólen, 2019.

BULTER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, J. et al. Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca. **Educação e Pesquisa**, v. 46, 2020.

CAMARGOS, R. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CARASTATHIS, A. Identity Categories as Potential Coalitions. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 38, n. 4, p. 941–965, jun. 2013.

CARDOSO, C. P. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 965–986, 2014.

CARNEIRO, S. **A Construção do Outro como Não-Ser Como Fundamento do Ser**. [s.l.: s.n.].

CARNEIRO, S. Política cultural e cultura política: contradições e/ou complementaridades? Em: **Escritos de uma Vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019a. p. 265–274.

CARNEIRO, S. Gênero, raça e ascensão social. Em: **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen, 2019b. p. 89–103.

CARNEIRO, S. O poder feminino no culto aos orixás. Em: **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019c. p. 60–88.

- CARVALHO, J. J. DE. Transformações Da Sensibilidade. p. 53–91, 1999.
- CASTRO, S. R. L. **De Ruas, Bodegas e Bares: Um Contínuum Africano em Poéticas Transatlânticas Periféricas - San Juan, Nova York e São Paulo**. Austin: [s.n.].
- CÉSAR, C. Outras palavras e outros afetos. Em: **Antologia inspirada no universo da mixtape: Pra quem já mordeu cachorro por comida, até que eu cheguei longe**. São Paulo: Lab Fantasma, 2019. p. 125–126.
- CHANG, V. Records that play: The present past in sampling practice. **Popular Music**, v. 28, n. 2, p. 143–159, maio 2009.
- CHIES, P. V. Identidade de gênero e identidade profissional no campo de trabalho. **Estudos Feministas**, v. 18, n. 352, p. 507–528, 2010.
- CHO, S.; CRENSHAW, K. W.; MCCALL, L. Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 38, n. 4, p. 785–810, jun. 2013.
- CLARK, M. K. African Women Hip-Hop Artists Representing Transnational Identities. **The Palgrave Handbook of African Women's Studies**, p. 1–17, 2020.
- COLEMAN, R. R. M.; DANIEL, J. L. Mediating Ebonics. **Journal of Black Studies**, v. 31, n. 1, p. 74–95, 26 set. 2000.
- COLLINS, P. H. The tie that binds: Race, gender and US violence. **Ethnic and Racial Studies**, v. 21, n. 5, p. 917–938, 1998.
- COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: A significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016.
- COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019a.
- COLLINS, P. H. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Durham: Duke University Press, 2019b.
- COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Intersectionality**. Cambridge/Malden: Polity Press, 2016.

- CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989.
- CRENSHAW, K. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991.
- CRENSHAW, K. Beyond Racism and Misogyny: black feminism and 2 Live Crew. Em: **Feminist Social Thought: A Reader**. New York: Routledge, 1997.
- CROSSLEY, S. Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music. **African American Review**, v. 39, n. 4, p. 501–512, 2005.
- DAVIS, A. **Blues Legacies and Black Feminism**. New York: Pantheon Books, 1998.
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIS, A. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. Em: **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 165–180.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo**. São Paulo: editora 34, 2010.
- DEMERS, J. Sampling the 1970s in hip-hop. **Popular Music**, v. 22, n. 1, p. 41–56, 2003.
- DOBSON, A. **Listening for Democracy: reognition, representation, reconciliation**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk**. New York: Signet Classics, 2012.
- EMICIDA. **Amarelo: o filme invisível**. , 2020.
- EXARCHOS, M. **Sample magic: (Conjuring) phonographic ghosts and meta-illusions in contemporary hip-hop production**. **Popular Music** Cambridge University Press, , 1 jan. 2019.
- FAIRCLOUGH, NORMAN. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001.
- FENERICK, J. A. Tradição e experimentalismo: a dança dos sentidos na música popular. **História (São Paulo)**, v. 37, p. 1–8, 3 dez. 2018.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. 1st. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FREIRE, G. A. A produção artística de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco Estudando o samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 122, 2017.

FURTADO, L. Mandume: a oralidade e a memória cultural na construção narrativa da identidade negra. **ECCOM**, v. 9, n. 18, p. 145–160, 2018.

FURTADO, L. Mandume: a visualidade do rap como resistência contra o epistemicídio. **Revista Contracampo**, v. 38, n. 2, 25 jan. 2021.

FURTADO, L.; ANTUNES, E. “Feminismo das preta”: tensões, conflitos e negociações nas enunciações do rap. Em: **Vozes negras em comunicação: mídia, racismos, resistências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 183–202.

FURTADO, L.; GUIMARÃES CORRÊA, L. Mandume: o rap como movimento de retomada e construção da memória coletiva negra. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 1, p. 111–132, 2018.

GABSI, Z. The language of hip hop and rap in Tunisia: socio-cultural mirror, authenticity tool, and herald of change. **Journal of North African Studies**, v. 25, n. 4, p. 545–571, 3 jul. 2020.

GARCIA, W. Sobre uma cena de “Fim de semana no Parque”, do Racionais MC’s. **Estudos Avancados**, v. 25, n. 71, p. 221–235, 2011.

GARCIA, W. Um mapa das relações entre o rap das periferias de São Paulo e o samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 70, p. 208–229, 2018.

GIACOMINI, S. M. **A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUPERJ, 2006.

GIKANDI, S. Introduction: Africa, Diaspora, and the Discourse of Modernity. **Research in African Literatures**, v. 27, n. 4, p. 1–6, 1996.

GIKANDI, S. Afterword: Outside the Black Atlantic. **Research in African Literatures**, v. 45, n. 3, p. 241–244, 2014.

- GILROY, P. **There Ain't No Black in the Union Jack**. London: Hutchinson, 1987.
- GILROY, P. "After the love has gone": Bio-politics and etho-poetics in the black public sphere. **Third Text**, v. 8, n. 28–29, p. 25–46, set. 1994.
- GILROY, P. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GINES, K. T. Queen Bees and Big Pimps: Sex and sexuality in hip hop. Em: DARBY, D.; SHELBY, T. (Eds.). **Hip hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason**. Chicago: Open Court, 2005. p. 82–90.
- GONZALEZ, L. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. **Tempo Brasileiro** Rio de Janeiro, 1988.
- GONZALEZ, L. De Palmares às escolas de samba, tamos aí. Em: **Lélia Gonzales: primavera para as rosas negras**. African Diaspora: Filhos da África, 2018a. p. 119–122.
- GONZALEZ, L. Democracia Racial? Nada disso! Em: **Primavera para as rosas negras**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018b. p. 109–111.
- GONZALEZ, L. Cultura, etnicidade e trabalho. Em: **Primavera para as rosas negras**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018c. p. 54–77.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Em: **Lélia Gonzales: primavera para as rosas negras**. African Diaspora: Filhos da África, 2018d. p. 190–215.
- GORENDER, J. **O Escravismo Colonial**. São Paulo: Editora Expresso Popular, 2016.
- HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Em: SOVIK, L. (Ed.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 110–141.
- HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.
- HAYES, P. Order Out of Chaos: Mandume Ya Ndemufayo and Oral History. **Journal of Southern African Studies**, v. 19, n. 1, p. 89–113, 1993.
- HOOKS, BELL. **"We Real Cool": Black Men and Masculinity**. New York/London: Routledge, 2004.
- HOOKS, BELL. **teaching critical thinking: practical wisdom**. New York: Routledge, 2010.

HOOKS, BELL. **ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, BELL. **Moving Beyond Pain**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/bell-hooks-offers-complicated-criticism-on-beyonces-lemonade/>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

HOOKS, BELL. arte contra-hegemônica: faça a coisa certa. Em: **anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019a. p. 316–447.

HOOKS, BELL. **Teoria Feminista: da Margem ao Centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

HOOKS, BELL. a margem como um espaço de abertura radical. Em: **anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019c. p. 280–296.

HOOKS, BELL. **anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019d.

HOOKS, BELL. **olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019e.

HOOKS, BELL. **tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

J. ANGELO CORLETT. “For all my niggaz and bitches”: ethics and epithets. Em: DARBY, D.; SHELBY, T. (Eds.). **Hip hop and philosophy: Rhyme 2 Reason**. Chicago: Open Court, 2005. p. 120–127.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, A. A poesia não é um luxo. Em: **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 45–50.

LORDE, A.; RICH, A. Uma entrevista: Audre Lorde e Adrienne Rich. Em: **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 101–134.

MACHADO, T. DE S. **Um pé na cozinha: um olhar sócio-histórico para o trabalho de cozinheiras negras no Brasil**. São Paulo: Fósforo, 2022.

MAGNO AZEVEDO, A. O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. **OP SIS**, v. 16, n. 1, p. 238, 23 ago. 2016.

MARQUES JUNIOR, J. S. O “equivoco” como morte negra, ou como “naturalizar” balas racializadas. **Revista Katálysis**, v. 23, n. 2, p. 366–374, ago. 2020.

MARTÍ, J. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. **Horizontes Antropológicos**, v. 5, n. 11, p. 29–51, 1999.

MAY, C. “NOTHING POWERFUL LIKE WORDS SPOKEN”: Black British “Femcees” and the sampling of hip-hop as a theoretical trope. **Cultural Studies**, v. 27, n. 4, p. 611–649, jul. 2013.

MBEMBE, A. **Crítica de la razón negra: ensayo sobre el racismo contemporáneo**. 1. ed. Barcelona: [s.n.].

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 Edições, 2018a.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MENDONÇA, R. F.; ERCAN, S. A.; ASENBAUM, H. More than Words: A Multidimensional Approach to Deliberative Democracy. **Political Studies**, v. 70, n. 1, p. 153–172, 1 fev. 2022.

MEYER, M. Between theory, method and politics: positioning of the approaches to CDA. Em: WODAK, R.; MEYER, M. (Eds.). **Methods of Critical Discourse Analysis**. London: Sage, 2001. p. 14–31.

MORGADO, M. A. The semiotics of extraordinary dress: A structural analysis and interpretation of hip-hop style. **Clothing and Textiles Research Journal**, v. 25, n. 2, p. 131–155, abr. 2007.

MORRIS, R. C. Introduction. Em: MORRIS, R. C. (Ed.). **Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea**. New York: Columbia University Press, 2010. p. 1–20.

MORRISON, T. O hábito da arte. Em: **A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020. p. 79–83.

MOURA, M. A. Semioses decoloniais: afrofuturismo, performance e o colapso do privilégio branco. Em: **Vozes Negras em Comunicação: mídia, racismos, resistências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 53–74.

MOYLAN, T. **Scraps of the unattained sky: science fiction, utopia, dystopia**. Oxford/Boulder: Westview Press, 2000.

NASCIMENTO, B. Daquilo que se chama cultura. Em: RATTS, A. (Ed.). **Beatriz Nascimento: uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. p. 215–218.

NAYAK, S. For women of colour in social work: black feminist self-care practice based on Audre Lorde's radical pioneering principles. **Critical and Radical Social Work**, v. 8, n. 3, p. 405–421, 1 nov. 2020.

NEDER, A. “um homem pra chamar de seu”: Discurso musical e construção de gênero. **Per Musi**, v. 28, p. 170–175, 2013.

NORMAN FAIRCLOUGH. Critical Discourse Analysis. Em: **The Routledge Handbook of Discourse Analysis**. New York/ London: Routledge, 2012. p. 9–20.

OLIVEIRA, L. X. DE. **A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970**. Salvador: EDUFBA, 2018.

OLIVEN, R. G. Dinheiro e música popular: uma comparação entre Brasil e Estados Unidos. **Horizontes Antropológicos**, v. 22, n. 45, p. 19–47, 2016.

OURO PRETO, F. **AmarElo - É Tudo pra Ontem**. BrasilNetflix, , 2021.

PEREIRA, A. C. J. **Intelectuais Negras Brasileiras: Horizontes Políticos**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PEREIRA, B. C. J. **Dengos e zangas das mulheres-moringa: Vivências afetivo-sexuais de mulheres negras**. [s.i.]: Latin America Research Commons, 2020.

PETCHAUER, E. Sampling Memories: Using Hip-Hop Aesthetics To Learn From Urban Schooling Experiences. **Educational Studies**, v. 48, n. 2, p. 137–155, mar. 2012.

PINA, J. A. A música popular Brasileira na construção do conhecimento em saúde pública: O tema processo de trabalho e saúde. **Interface: Communication, Health, Education**, v. 18, n. 48, p. 87–100, 2014.

PODPAH. **Mano Brown. Podpah**, 2022.

PRADO, D. F. B. DO. Re-existências decoloniais – a potência dos clipes Mandume, Boa Esperança e Eminência Parda. **Logos**, v. 27, n. 3, 27 jan. 2021.

QUÉRÉ, L. Entre fait et sens, la dualité de l'événement. **Réseaux**, v. 5, n. 139, p. 183–218, 2006.

RABAKA, R. **Hip Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement**. Lanham: Lexington Books, 2012.

- RAMNARINE, T. K. Musical Performance in the Diaspora: Introduction. **Ethnomusicology Forum**, v. 16, n. 1, p. 1–17, 2007.
- RIOS, F.; MACIEL, R. Feminismo negro brasileiro em três tempos: mulheres negras, negras jovens feministas e feministas interseccionais. **labrys, études féministes/ estudos feministas**, p. 1–24, 2017.
- SANTOS, K. J. F. P. DOS. **Dos orixás ao black is beautiful: a estética da negritudena música popular brasileira**. Tese—Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- SANTOS, J.; RAMIRES, V. Música, ideologia e relações de poder: a imagem da mulher nas letras de funk. **Revista Ártemis**, v. 23, n. 1, p. 156–167, 21 ago. 2017.
- SCHRÖDER, U. Applying conceptual metaphor and Blending Theory to culture-specific speech functions in rap lyrics. **Text and Talk**, v. 32, n. 2, p. 211–233, 22 mar. 2012.
- SEWELL, A. How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop. **Journal of Popular Music Studies**, v. 26, n. 2–3, p. 295–320, jun. 2014.
- SHAD. **Hip Hop Evolution**. Estados Unidos da AméricaNetflix, , 2016.
- SHELEMAY, K. K. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. **Journal of the American Musicological Society**, v. 64, n. 2, p. 349–390, 1 ago. 2011.
- SIMÕES, P. G. Da morte à biografia de Mandela: acontecimento, celebridade e problema público. **Ciberlegenda**, n. 31, p. 86–98, 2014.
- SNYDER, L. L. **Encyclopedia of the Third Reich**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998.
- SOUZA, S. C. M. Canções escravas, trânsitos musicais atlânticos e racismo nas Américas. **Tempo**, v. 25, n. 1, p. 287–292, abr. 2019.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STUART, A. HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. , 2014.
- TEPERMAN, R. I. O rap radical e a “nova classe média”. **Psicologia USP**, v. 26, n. 1, p. 37–42, 2015.
- TILLET, S. **Strange sampling: Nina Simone and her hip-hop children**. **American Quarterly** Johns Hopkins University Press, , 2014.

TOLIVER, S. R. **Recovering Black Storytelling in Qualitative Research: Endarkened Storywork**. New York: Routledge, 2022.

TROTTA, F. DA C.; OLIVEIRA, L. X. DE. O subúrbio feliz do pagode carioca. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 38, n. 2, p. 99–118, 2015.

VERGNE, C. DE M. et al. The word is.. Genocide: The continuity of racist practices in Brazil. **Psicologia e Sociedade**, v. 27, n. 3, p. 516–528, 2015.

VIGOYA, M. V. **As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América**. Belo Horizonte: Papeis Selvagens, 2018.

VILELA, I. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 90, p. 267–282, maio 2017.

WENZEL, R. A.; RICHTER, S. R. S. Entre a Presença do Ouvir, Sentidos a Escutar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 9, n. 1, 2019.

WEST, C. **Race Matters**. Boston: Beacon Press, 2018.

WILLIAMS, P. J. The Hidden Meanings of ‘Black English’. **The Black Scholar**, v. 27, n. 1, p. 7–8, 14 mar. 1997.

ZEIGLER, M. B.; OSINUBI, V. Theorizing the Postcoloniality of African American English. **Source: Journal of Black Studies**, v. 32, n. 5, p. 588–609, 2002.