

Nayara Luiza de Souza
Universidade Federal de
Minas Gerais - UFMG
Email:
souza.nayaralu@gmail.com

**Fernanda Mauricio da
Silva**
Universidade Federal de
Minas Gerais - UFMG
Email:
fernandamauricio@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

**“Run when you hear
the sirens coming”:
corpos, identidade e afropessimismo em
videoclipes sobre violência policial**

*“Run when you hear
the sirens coming”:
bodies, identity and afropessimism in video
clips about police violence*

*“Run when you hear
the sirens coming”:
cuerpos, identidad y afropesimismo en
videoclips sobre violencia policial*

Mauricio da Silva, F., & Souza, N. . “Run when you hear the sirens coming”:
corpos, identidade e afropessimismo em videoclipes sobre violência
policial. *Revista Eco-Pós*, 26(01), 478–503. [https://doi.org/10.29146/eco-
ps.v26i01.27862](https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i01.27862)

RESUMO

Quatro clipes de hip-hop que terminam com a morte de homens negros pela polícia separados por quinze anos e uma mesma noção que se repete: "Corra quando ouvir as sirenes vindo". O presente artigo, ao comparar a produção desses videoclipes, pretende observar quais sentidos permanecem e quais podem ser atualizados a partir de uma mesma narrativa que se interpela, mas que se mantém em um *continuum* de violência perante corpos negros. Através da observação do videoclipe como uma continuação da canção popular (Soares, 2009), percebemos como a constância de uma mesma frase ou de um refrão quase idêntico tensiona esses sentidos em temporalidades diferentes de produção.

PALAVRAS-CHAVE: *Videoclipe; Violência policial; Negritude; Afropessimismo.*

ABSTRACT

Four hip-hop clips that end with the killing of black men by the police fifteen years apart and the same notion that repeats itself: "Run when you hear the sirens coming." This article, when comparing the production of these video clips, intends to observe which meanings remain and which can be updated from the same narrative that challenges itself, but that remains in a *continuum* of violence against black bodies. By observing the music video as a continuation of the popular song (Soares, 2009), we notice how the constancy of the same phrase or an almost identical chorus tensions these meanings in different temporalities of production.

KEYWORDS: *Videoclip; Police violence; Blackness; Afropessimism.*

RESUMEN

Cuatro clips de hip-hop que terminan con el asesinato de hombres negros a manos de la policía con quince años de diferencia y la misma noción que se repite: "Corre cuando escuches venir las sirenas". Este artículo, al comparar la producción de estos videoclips, pretende observar qué significados permanecen y cuales pueden actualizarse desde una misma narrativa que se interpela a sí misma, pero que permanece en un continuo de violencia contra los cuerpos negros. Al observar el videoclipe como continuación de la canción popular (Soares, 2009), percibimos cómo la constancia de una misma frase o un estribillo casi idéntico tensiona estos significados en diferentes temporalidades de producción.

PALABRAS CLAVE: *Videoclip; Violencia Policial; Negritud; Afropesimismo.*

Submetido em 21 de março de 2022

Aceito em 24 de junho de 2022

Introdução

No presente artigo, assumimos que a música e, posteriormente, o videoclipe se constituíram historicamente como territórios e formas de expressão de pessoas negras ao longo da história. Angela Davis (2017) destaca a canção como a principal ferramenta de força social daqueles que passaram pela diáspora colonial e pela escravização. A música, que muitas vezes era camuflada em discursos religiosos chamados *spirituals*, mantinha o desejo pela liberdade nos coros de trabalho de homens e mulheres negros/as que haviam sido sequestrados/as e privados/as de outras expressões culturais próprias, como defende a pesquisadora afro-americana.

Mesmo depois da abolição formal da escravatura, a lógica de desumanização dos corpos negros permanece como cicatriz colonial, tematizando músicas e outras produções culturais negras no modelo de denúncia ou de expressão do desejo pela liberdade. Davis (2017) relembra que o blues, embora tenha sido associado a um estilo musical boêmio, tinha entre suas temáticas aspirações sociais e de igualdade racial bem marcadas. A violência contra os corpos negros é uma dessas temáticas que permanecem em canções negras de diversos gêneros. Analisada através das lentes do afropessimismo, a lógica de desumanização pode ser considerada uma situação de “cativeiro completo, do nascimento até a morte”¹ (Wilderson III, 2015, p. 6, tradução nossa), o que corrobora com a ideia de que a ação da polícia na morte social do sujeito negro seja uma das características visíveis do *continuum* de escravidão.

Davis (2021) aponta ainda para a reinvenção das formas de degradação e objetificação do povo negro. Para a autora, se houve momentos na história em que a desumanização direcionada a esses corpos era legalizada e estimulada, com a abolição oficial essas práticas se transformaram, por exemplo, no encarceramento em massa de pessoas negras. É também Davis (2017) que observa a relação entre a gravação de “*Strange Fruit*” por Billie Holiday em 1939 e a luta pelos direitos civis da década de 1930 nos Estados Unidos. A autora ressalta que a canção, que viria a se tornar um dos símbolos da política antilinchamentos naquele país, havia sido, inclusive, composta por Lewis Allan, poeta progressista e ativista do movimento. A música exemplifica também

¹“Our problem is one of complete captivity from birth to death.”

a intrínseca relação que se estabeleceu entre os discursos antirracistas musicalizados e a ação repressiva dos órgãos de justiça e segurança. Mais de 70 anos depois, outra cantora, mulher negra, de nome Jorja Smith, compôs e gravou outra canção motivada pela observação de como os jovens negros de sua comunidade eram mortos e violentados pela ação policial.

Desde o lançamento em 2016, a canção *Blue Lights*, de Jorja Smith, foi associada ao movimento *#BlackLivesMatter* (BLM), fundado três anos antes. A música ganhou o primeiro videoclipe depois que a composição alcançou 400 mil plays na plataforma *SoundCloud*, marcando o início da carreira da cantora. O lançamento da música e do videoclipe convergiu com o fortalecimento do BLM e da mobilização de ativistas negros em outros países, incluindo a Inglaterra. Em julho de 2016, a canção de Smith foi adotada como hino das manifestações pró *#BlackLivesMatter* e contra a violência policial em Birmingham², cidade localizada a menos de 20 minutos de onde Jorja nasceu e cresceu. As manifestações, naquele ano, lembravam as mortes de Alton Sterling, homem negro de 37 anos alvejado por dois policiais na Louisiana, EUA, e de Philando Castile, 32 anos, morto na frente da namorada dele e da filha dela de quatro anos de idade depois de ser abordado em uma blitz policial³.

Em um contexto de não-condenação dos policiais envolvidos nesses casos e a recorrência de novos casos semelhantes, Jorja lançou em 2018, junto ao seu primeiro álbum, *Lost&Found*, uma nova versão do videoclipe “*Blue Lights*”. O disco rendeu à artista o *Brit Awards*, Prêmio da Crítica Britânica de melhor cantora solo, em 2018, e muitos dos críticos associaram a produção ao primeiro álbum solo de outra rapper, a cantora Lauryn Hill, e ao disco *The Miseducation of Lauryn Hill*. Na versão de 2018, Jorja Smith não aparece visualmente e a imagem dos homens negros torna-se central, uma escolha da artista e da diretora Olivia Rose a fim de tornar esses homens negros os mais visíveis em tela. A compositora chegou a confirmar a relação das músicas com os movimentos de protesto que se espalharam por vários países naquele momento⁴ e como

²Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/17/estilo/1542475427_651321.html>, Acesso em: 13 maio 2023.

³Dados de um relatório divulgado pelo Departamento de Justiça dos Estados Unidos (DoJ) apontam que as abordagens policiais abusivas ocorrem em sua maioria no trânsito, devido à prática de “perfilamento racial” (*racial profiling*). O documento destacava: “As práticas policiais de Ferguson são moldadas pelo foco da cidade nas receitas, e não nas necessidades de segurança pública” (DoJ, 2014 *apud* Pereira, 2020).

⁴Disponível em: <<https://exclaim.ca/music/article/jorja-smith-blue-lights-video>>. Acesso em: 13 maio 2023.

ela se inspirou no contexto contínuo de violência policial contra jovens negros para a produção dos dois videoclipes.

A canção “*Blue Lights*” evoca outras duas composições através da repetição da frase “*Run when you hear the sirens coming*”. A primeira, “*Sirens*”, divulgada quinze anos antes pelo também britânico Dizzee Rascal, havia inspirado Smith a produzir um trabalho escolar em que a música do rapper era analisada em sala de aula, como ela revelou em entrevista à revista *Vice* em 2016⁵. A outra é a versão remix de “*Blue Lights*” com o rapper francês Dosseh Dorian N’Goumou.

A partir da proposta de Soares (2009) para analisar o videoclipe enquanto uma extensão da canção popular, sugerimos observar, por meio dos corpos postos em cena nos quatro videoclipes, a incidência das sirenes e outros marcos sonoros, o modo como a violência contra a população negra é tematizada nos produtos audiovisuais. A partir das contribuições do afropessimismo, entendemos que o tratamento desse tema promove uma linha de continuidade de práticas do passado, mas que permanecem ativas em diversas sociedades. Assumindo que a produção audiovisual contemporânea pode ser um espaço para a transformação cultural e produção de identidades (Ferreira, Mota Júnior, 2017; Oliveira de Farias; Gomes, 2021), propomos a análise comparativa desses quatro videoclipes, cujas músicas se utilizam da mesma expressão — “*the sirens coming*” — como refrão. A versão de *Blue Lights* (2016), porém, funciona como matriz inicial para articular as observações em relação aos demais videoclipes. As considerações que aqui apresentamos buscam efetuar uma articulação entre marcas textuais dos produtos (a visualidade dos corpos negros, a ambiência e a repetição de elementos sonoros) e as dimensões contextuais que embasam as lutas do movimento negro em busca de uma transformação da hegemonia (Williams, 2011).

1. Rap, hip-hop e engajamento político: gênero musical e videoclipe como espaço de transformação

⁵ Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/59banb/video-premiere-jorja-smith-blue-lights>. Acesso em: 13 maio 2023.

A cantora Jorja Smith aparece na cena musical em novembro de 2016 cantando *R&B* (*Rhythm and Blues*). Em *Blue Lights*, imprime o cenário do universo hip-hop, o ritmo de rimas com as parcerias e *samples* de rappers, além de ela mesma fazer rimas. O *R&B* é um dos gêneros, surgido em 1940, que opera como matriz histórica e cultural do hip-hop, de forma que a observação dessas características entre as canções “*Sirens*”, “*Blue Lights*” (2016 e 2018) e “*Blue Lights remix*” nos quatro videoclipes torna-se reconhecível. Neste artigo, assumimos que gênero musical, mais do que marcas de estilo, se enreda numa trama cultural, construindo e dispersando sentidos que são atualizados nas práticas cotidianas de quem os consome. Para Janotti Junior,

o gênero midiático é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. O sentido e o valor da música popular massiva são configurados através do encontro entre música e ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como aos seus elementos semióticos (Janotti Junior, 2005, p 8).

Para Daniel Oliveira de Farias (2021, p. 68), os gêneros musicais põem em relação dimensões de engajamento, eixos afetivos da vida cotidiana, identidades, representatividades, territórios e a relação desses temas com a música. Por isso, a análise das canções e dos gêneros musicais permite uma compreensão ampla do fenômeno em sua relação com a cultura, formas de produção, circulação e consumo. Thiago Soares (2009) observa que de determinados gêneros musicais, no contexto da indústria fonográfica, são esperadas narrativas imagéticas e associações a performances pré-determinadas e relacionadas aos gêneros, expectativa que não precisa ser atendida, mas que guia a leitura dessas peças. No caso do hip-hop, essa expectativa está alinhada a canções de protesto, como explicitado por Kellner (2001), e em ambientes como o “universo das ruas, dos subúrbios, do grafite” (Soares, 2009, p.144). Tais semelhanças e repetições podem auxiliar na identificação dessas produções com gêneros musicais específicos, embora não as limitem.

Surgido entre as décadas de 1970 e 1980 nos guetos americanos, o estilo musical denominado como rap (*rhythm and poetry* ou *rime and politics*) pode ser traduzido, segundo Kellner (2001), como rima (ou ritmo) e poesia (ou política). O autor aponta que, desde sua

origem, o rap retratava as mudanças sociais e a expulsão da população negra para as periferias urbanas. As temáticas, apesar de variadas, concentravam-se em descrever essas experiências e as violências contidas nessas dinâmicas de banimento. Kellner (2001) aponta o movimento hip-hop, em especial o rap, como uma demonstração de contra-hegemonia da cultura negra. Para o autor, “a resistência dos negros não só assume a forma de expressão musical e cultural, mas também formas múltiplas de resistência no dia-a-dia” (Kellner, 2001, p. 248).

Entre as décadas de 1980 e 1990, o gênero, que originalmente era tocado em apresentações e festas organizadas pelas comunidades que integravam ou como disputa entre artistas de guetos rivais, ganhou as rádios. Com isso, foi integrado à indústria cultural com a realização de grandes shows e bandas produzidas por gravadoras, muitas vezes com versões “mais palatáveis” das canções. Embora as dinâmicas de incorporação do estilo tenham levado ao consumo massivo por um público masculino branco e de classe média, o rap ainda resiste enquanto forma de protesto, como se pode observar nos dias de hoje quando alguns grupos continuam a sofrer enfrentamentos diretos de políticos e da polícia.

Kellner (2001) relembra casos clássicos desses confrontos, como o surgimento do *Public Enemy*, que se posicionava como inimigo número um do Estado, o enfrentamento do presidente George Bush ao rapper Ice-T pela canção “*Cop Killer*” e a censura que Bill Clinton, ainda candidato, propôs a *Sister Souljah* durante as eleições de 1992. Como observa o pesquisador, naquela época ambos os candidatos conquistaram votos ao associar as músicas e os artistas do rap à degradação moral e à violência no país: “Bush reproduzia as preocupações da polícia e dos grupos direitistas, desferindo contra o *rap* ataques verbais de grande publicidade” (Kellner, 2001, p.234).

Outros ataques conhecidos ao movimento musical incluem ainda uma carta da *Federal Bureau of Investigation* (FBI), enviada à gravadora *Priority Records*, responsável pelo lançamento do disco *F* the Police*, pelo grupo N.W.A, e uma mensagem publicada por diversos jornais estadunidenses escrita pela então segunda-dama, Tipper Gore, onde ela atacava Ice-T e outros rappers. Em exemplos de enfrentamento mais próximos, temporal e geograficamente, temos a prisão por desacato do rapper brasileiro Emicida em 2002, em Belo Horizonte, lembrada por

ele na introdução da música “Eminência Parda”⁶, lançada em 2019. Outro exemplo é a decisão do Tribunal de Justiça de São Paulo, em 2021⁷, que determinou a exclusão de um trecho da música “Olho de Tigre”, do rapper Djonga, das redes sociais. Os dois casos nacionais referem-se a homens negros que lideraram manifestações contra a violência policial no Brasil nos anos de 2020 e 2021.

Bonnette (2015), ao atualizar a relevância social e a interligação do movimento hip-hop em questões sociais que afetam a população negra dos Estados Unidos, evoca a presença de Fred Hampton Jr., filho de um dos líderes do movimento Pantera Negra, em um concerto secreto de rap realizado em 2006. O evento contou com a participação de músicos como Erykah Badu, *The Roots*, *The Fugees*, Lauryn Hill, Talib Kweli, Kanye West, Common e Yasiin Bey (anteriormente reconhecido pelo nome de MosDef). No discurso, Hampton Jr., assim como o pai havia feito 40 anos antes, defendeu “poder para o povo”, lema do movimento negro americano, e a libertação de presos políticos. A autora ressalta no livro diversos momentos em que o rap e os problemas políticos e sociais se relacionam fortemente. Um exemplo foi a intervenção feita na TV ao vivo, em 2005, quando um dos integrantes do concerto secreto, Kanye West, afirmou: “George Bush não gosta de pessoa negras” (Bonnette, 2015, p. 21), em protesto ao abandono político a que foi submetida a população negra de Nova Orleans depois do furacão Katrina.

Em consonância com o observado por Bonnette (2015), propomos considerar que, embora o rap tenha se espalhado pelo mundo, se fundido a outros ritmos e se segmentado em subgêneros como *gangsta*, *grime*, *rap rock*, *o trap*, dentre outros, as repetições do “rap social” (Bonnette, 2015, p. 21) sugerido pela autora estadunidense apontam para a reprodução de lógicas de confronto entre artistas, políticos e forças de segurança. Teperman (2015) observa a dinâmica do gênero no Brasil ao lembrar que o estilo musical, que chegou a ser questionado inclusive sobre ser música, espalhou-se por subgêneros do Atlântico Negro em territórios da diáspora. O autor também resgata a intrínseca relação do gênero com as forças de segurança ao relatar que, nos Estados Unidos, letras de músicas chegaram a ser utilizadas por promotores

⁶ Como motivação da prisão os policiais alegaram que o rapper incitou a população a fazer gestos obscenos contra os representantes. Disponível em: <<https://rapresentando.com/emici-da-eminencia-parda/>>. Acesso em: 24 de maio de 2023.

⁷ *O Globo*, 28 abr. 2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/04/djonga-reage-a-decisao-da-justica-que-proibiu-frase-fogo-nos-racistas-em-rede-social.ghml>>. Acesso em: 24 de maio de 2023.

como prova de apologia e prática de crimes e lembra o surgimento da ação social do rap no Brasil que teve como expoente os Racionais MC's.

A violência contra as populações negras permanece como elemento central da construção do gênero, seja do ponto de vista musical, seja em suas abordagens visuais, como é o caso das versões de “*Blue Lights*”. Por isso, buscaremos compreender, a partir da dimensão do afropessimismo, o modo como Jorja Smith se articula com os movimentos em defesa de direitos humanos da população negra, marcadamente o *#BlackLivesMatter*.

2. *#BlackLivesMatter* e a libertação do povo negro: aspectos produtivos dos videoclipes de “*Blue Light*” sob as lentes do afropessimismo

Em uma abordagem decolonial, Maldonado-Torres (2018) considera que, para pessoas negras, os efeitos do processo de colonização estendem-se até os dias atuais, sendo necessário observar, como destaca o pesquisador, que para esses povos a ideia de processo histórico não se assemelha a um passado superado, mas a um presente contínuo: “uma temporalidade anacrônica” (Maldonado-Torres, 2018, p. 4). A modernidade pode ser interpretada nesse aspecto como um cenário de guerra constante em que corpos negros são posicionados em um combate perene; assim, “a extrema e a constante violência em baixo nível são continuamente direcionadas às populações colonizadas e àqueles que são identificados como seus descendentes” (Maldonado-Torres, 2018, p. 16).

Um dos *principais* pontos de diferenciação da perspectiva decolonial proposta por Maldonado-Torres (2018) e do afropessimismo de Wilderson III (2015; 2020) é a percepção de temporalidade. Para este último autor, o arco narrativo histórico do escravizado é uma linha reta de repetições, “uma linha reta que vai do desequilíbrio, para um momento de narrativa de falso equilíbrio, para um desequilíbrio restaurado e/ou rearticulado” (Wilderson III, 2020, p. 119). Nessa ótica, o pesquisador defende não existir um modelo possível de reforma diante da permanência do genocídio do povo negro em situação de cativo perene..

A questão do cativeiro total ou completo (*complete captivity*) é, como descreve Wilderson III (2020), a explicitação da indissociabilidade entre negritude e escravidão. Para o autor, a violência que é infligida contra os corpos negros só é moralmente permitida contra pessoas que descumprem leis e contra pessoas escravizadas. Nesse sentido, como pessoas negras são diretamente consideradas permanentemente em cativeiro, tais agressões tornam-se inimputáveis àqueles que as aplicam. A ideia de que a escravidão não acabou é o que guia o afropessimismo ao adotar, de Orlando Patterson, o conceito de “morte social”, que demonstra a posição das pessoas escravizadas como mercadoria desprovida da condição de sujeitos de direito. Assim, àqueles que personificavam a branquitude colonial, era, e ainda é, concedida a permissão para a morte dos “outros”.

É no rastro dessa discussão que o movimento conhecido mundialmente como *#BlackLivesMatter* encontra ancoragem para seu processo de re-existência. Garza (2014), uma das criadoras do movimento, também explicita que a questão central do BLM não se limita ao combate à violência policial, mas ao racismo antinegro que se encontra entranhado na sociedade. O movimento é definido como “uma intervenção ideológica e política em um mundo onde vidas negras são sistemática e intencionalmente direcionadas para o fim” (Garza, 2014, n.p). Para além da violência policial, a autora observa que vidas negras sofrem cotidianamente com a violência de Estado que priva o acesso da população negra aos direitos humanos mais básicos e os condena ao genocídio, ao encarceramento em massa, à subnutrição, à falta de moradia, ao desemprego e à violência policial.

A idealizadora do BLM ressalta a importância da adoção de produtores culturais e artistas do projeto ideológico para a ampliação da *hashtag* para um projeto nas ruas. Ela registra que o *#BlackLivesMatter* é uma iniciativa de ação social de transformação mais ampla pela libertação do povo negro do cativeiro total. Para ela:

Quando formos capazes de acabar com a hipercriminalização e a sexualização dos negros e acabar com a pobreza, o controle e a vigilância dos negros, cada pessoa neste mundo terá uma chance melhor de obter a liberdade e permanecer livre. Quando os negros ficam livres, todos ficam livres (Garza, 2014, n.p).

Nos versos da canção “*Blue Lights*”, aqui analisada, esse desejo de transformação está expresso já na primeira estrofe da música, ao citar as luzes azuis que representam as sirenes das viaturas policiais: “Quero transformar essas luzes azuis em luzes estroboscópicas. Não luzes azuis piscando, talvez luzes mágicas”. Tal desejo, contudo, é tensionado pela recorrência da perseguição policial e do genocídio negro evocados pelas imagens do videoclipe e pelo contexto da produção do mesmo em 2016 e 2018. A repetição do refrão presente nas canções torna-se expressão da própria violência policial, que se reconfigura ao longo dos anos, mas que permanece em atuação.

Jorja Smith explica que a música foi composta inspirada nos “garotos com quem ela cresceu, então, a música é também algo pessoal”⁸ (Smith, 2018c). Ao observar os territórios retratados neste videoclipe, a ideia de comunidade fica visível quando a narrativa visual traz para a tela homens negros de idades variadas, moradores de Walsall, na Inglaterra, cidade natal da cantora. As locações remetem a espaços em que Jorja viveu quando estava crescendo e o que ouvia das crianças negras do seu bairro, como explicou em entrevista ao site *Genius*, em 2018:

Eu falo para essas crianças de 11 anos: “O que você pensa sobre a polícia?” e eles me respondem “F* a polícia! Eu odeio eles”. Eu pergunto o que eles fizeram e me respondem que nada, mas que eles os odeiam. É triste, porque está dentro da gente temer a polícia (Smith, 2018b).

A ordem “*don’t run*” ou “*run*”, que se repete nos videoclipes que analisamos, parece assemelhar-se à ideia de regulação de sujeitos proposta por Hall, ao explicar que “classificar ações e comparar condutas e práticas humanas de acordo com nossos sistemas de classificação cultural é mais uma forma de regulação cultural” (Hall, 1997, p. 43). As representações e os sentidos apreendidos a partir das imagens presentes nesses vídeos também parecem se aproximar dessa lógica observada pelo autor, que destaca a relação entre a relevância que assume uma cultura e a intensificação das forças utilizadas para regular, modular e governar a mesma.

⁸No original: “*from the boys I grew up with, that’s also personal*”, trecho da entrevista disponível em: <https://www.papermag.com/jorja-smith-blue-lights-video-2565921366.html>. Acesso em 13 maio 2023

Hall (1997) e Kathryn Woodward (1997) dialogam quanto a essa constituição do sujeito no âmbito cultural. A autora traz a relação entre cultura e significado proposta por Hall para observar como os sujeitos podem ser posicionados e como essas dinâmicas envolvem as identidades produzidas por esses sistemas de representação. Woodward (1997) observa que a representação, ao ser compreendida como processo cultural, oferece significados não apenas sobre quem se é, mas também do horizonte de possibilidades de quem se pode tornar. Por isso, entendemos que a presença de corpos negros nos videoclipes e a denúncia à violência policial são estratégias em busca de uma transformação. A reincidência de versos e imagens nos quatro produtos se apresentam como dimensões estéticas para evidenciar a necessidade de rupturas e da emergência de uma nova cultura (Williams, 2011) no que diz respeito ao tratamento das populações negras. A seguir buscaremos mostrar nossos movimentos de análise dos quatro produtos associados à canção “*Blue Lights*”.

3. Transformando luzes azuis em luzes mágicas

O videoclipe da canção “*Blue Lights*” lançado em 2016 apresenta três personagens: um atleta da corrida, um pugilista e um policial, todos interpretados pelo mesmo ator. No decorrer do videoclipe, crianças brincam ao redor de contornos de corpos ausentes e as três personagens centrais alternam ações das respectivas rotinas. Ambos os vídeos são em preto e branco. Na versão de 2018, imagens de corpos de homens negros estáticos, encarando a câmera e o espectador junto a luzes de sirenes azuis, ocupam quatro minutos e 22 segundos do videoclipe lançado no *YouTube*. Os primeiros sons a serem ouvidos, no videoclipe de 2018, são o suspirar ofegante de um homem nu de costas para o vídeo e o barulho da água caindo quando a parte instrumental se inicia. Esse silêncio anterior às sirenes não existia na primeira versão do clipe lançada em 2016. No clipe de 2018, a narrativa visual é conduzida pelo corpo de um homem negro em uma espécie de balé por cômodos de uma casa enquanto se alternam imagens de outros homens, de diversas idades, ocupando a cidade: em parques, numa cadeira de barbeiro, nas escadas da corte judicial, dentre outros espaços.

Em 2019, Jorja Smith, em parceria com o rapper Dosseh Dorian N'Goumou, divulgou um novo videoclipe com a versão remix em francês de *“Blue Lights”*. Nesse contexto, observa-se uma continuidade da proposição da frase *“Run When you hear the sirens coming”* que se mantém na voz da cantora britânica na versão francesa. A ideia central é ainda repetida pelo rapper: “Vai, corre, seu merda / corre nessa selva urbana / Ou você morre, ou você morre / Na rua, não há suspense / Eu ouço o barulho das sirenes”⁹.

Nas primeiras versões de *“Blue Lights”* (2016 e 2018), pode-se ouvir um *sample* na voz do rapper Dizzee Rascal que originalmente é o refrão da música *“Sirens”*, do mesmo artista britânico. Nessa canção, cujo videoclipe original foi lançado uma década antes, Rascal canta *“Blood When you hear the sirens coming”*, explicitando uma recuperação dos videoclipes de Smith e da canção principal de um discurso já existente.

O movimento analítico que aqui efetuamos busca articular uma análise dos corpos presentes nos videoclipes e o modo como revelam rupturas e continuidades em relação à violência policial e à morte da população negra. Configurando uma certa espacialidade, esses corpos se articulam com as letras das canções e aspectos sonoros que também serão considerados aqui. A finalidade é localizar pistas para possíveis rupturas e brechas que acenem um desejo de mudança, relacionando-se ao modo como a canção foi apropriada pela sociedade nos protestos em torno do *#BlackLivesMatter*.

A partir da proposta de Janotti Junior e Soares (2008) de que os videoclipes sejam interpretados como extensão da canção, partimos para a análise das imagens, sons e dinâmicas de produção dos clipes observados. Nesse contexto, os autores notam a relação da canção como um guia ou não do videoclipe de acordo com a intencionalidade do diretor, da gravadora e do artista. Com base na concepção de Jhon Mundy, Thiago Soares (2009) propõe que se observe como os videoclipes, entendidos como “elemento plástico da canção”, podem influenciar a leitura e a vendagem que se propaga de uma produção musical, considerando que a produção da canção antecede a realização do videoclipe.

⁹No original: *“Vas-y cours enfoiré / cours dans cette jungle urbaine / Soit tu crèves, soit tu crèves / dans la rue, y'a pas d'suspense / J'entends l'bruit des sirènes”*.

Soares (2009) observa que em sua gênese o videoclipe carrega uma potencialidade de contradição devido à possibilidade de reinterpretação das músicas que ilustra. O produto audiovisual seria, segundo o autor, ao mesmo tempo “objeto da indústria fonográfica que reconhece as especificidades dos sistemas produtivos da canção, mas, também, que atualiza, problematiza e tensiona as próprias configurações dos produtos” (Soares, 2009, p. 144). Inspirado nos contextos externos e intertextualidades, bem como a geração e evocação de sentidos que os videoclipes podem fazer emergir, Soares (2009) propõe a noção do “videoclipe enquanto uma *performance* da canção popular”.

Outra potencialidade da *performance* discutida por Gutmann (2021) é da atuação desse operador analítico como modos de incorporação ou *restored behaviors* propostos por Diana Taylor (2013), ou seja, de comportamentos que foram incorporados através de relações de poder envolvidas nas construções de memórias, identidades e modos de viver de um povo. A reconstrução dos movimentos de incorporação é permeada, de acordo com as autoras, por recuperação de apagamentos que constituíram a construção da história oficial. Gutmann (2021) observa como o *YouTube* pode funcionar como plataforma de acesso a arquivos ou materiais arquivados que, ao serem colocados em contato, como propomos na análise comparativa desses videoclipes, podem ilustrar “repertórios e arquivos enquanto dinâmicas articuláveis e articuladas, que existem em constante estado de imbricamento” (Gutmann, 2021, p. 86) revelando tais processos de tensão e transformação.

“*Blud*¹⁰ *When you hear the sirens coming*”¹¹ inicia a canção de Dizzee Rascal; no videoclipe de 2007, veem-se primeiro cenários do bairro do cantor e ouvem-se sirenes agudas. Sonoridade que vai se repetir também em “*Blue Lights*”, misturada à batida, isolada como som de sirene e como som de fundo ao choro de uma criança. Quando a letra começa a ser dita no videoclipe de 2007, Rascal está correndo. O refrão inclui, ainda, “*Better run when you hear the sirens coming*”¹², enquanto o som das sirenes vai se intensificando e se aproximando do ouvinte/espectador e o

¹⁰ *Blud* como registrado na letra da canção oficial é uma gíria para “sangrar” quando o rapper escreve as palavras próximo ao coloquial, prática comum na linguagem do hip-hop. Estratégia semelhante é observada em “*Blue Lights*” ao suprimir *Because* por *Cause*.

¹¹ “Sangre quando ouvir as sirenes chegando”.

¹² “Melhor correr quando ouvir as sirenes chegando”.

rapper Rascal encara um portão trancado com uma expressão de ter chegado a um lugar sem saída.

Já em *“Blue Lights”*, na primeira edição do videoclipe em 2016, a referência ao clipe de Rascal se mantém na letra, com a repetição do trecho sobre o que se deve fazer quando as sirenes tocam. Na segunda estrofe, o verso proposto por Jorja Smith é *“Don’t you run when you hear the sirens coming/When you hear the sirens coming you’d better not run /’ Cause the sirens not coming for you”*¹³ ao que a própria Jorja atualiza durante o percurso da canção nas últimas estrofes ao trocar por *“Better run When you hear the sirens coming / ‘Cause they will be coming for you”*¹⁴.

Na versão de *“Blue Lights”* lançada em 2018, o *sample* de *“Sirens”* já está presente, a partir de três minutos e 30 segundos do videoclipe. As frases *“Blud When you hear the sirens coming”* na voz de Rascal e *“Run When you hear the sirens coming”* na voz de Jorja Smith se alternam e os *frames*¹⁵, que acompanham a canção, seguem essa aceleração, simulando uma corrida que se contrapõe aos corpos negros parados, nessa versão do videoclipe. As luzes, imagens da cidade, sombras de grades e outros movimentos rápidos se alternam em velocidade semelhante à ouvida na canção. Em contraposição, nos videoclipes *“Blue Lights”* de 2016 e *“Sirens”* (2007), essa aceleração do *beat* nas músicas é acompanhada por simulações de fuga nas imagens.

A presença da voz de Rascal nas duas reproduções da canção *“Blue Lights”* e nos respectivos videoclipes evoca a intenção de Jorja Smith de que a música tem como inspiração os meninos da comunidade onde ela nasceu e cresceu, visto que o rapper também cresceu em uma comunidade semelhante, no bairro de *Bow*, na Inglaterra. Em uma entrevista concedida em 2016¹⁶, Smith questiona *“Como um jovem negro pode fugir do estigma e dos estereótipos de ódio contra a polícia se isso está em todas as telas ou jornais que eles veem?”*¹⁷, retornando para a

¹³ “Não corra quando você ouvir as sirenes chegando / Quando você ouvir as sirenes chegando é melhor não correr / Porque as sirenes não estão vindo por você”.

¹⁴ “Melhor correr quando você ouvir as sirenes chegando / Porque elas estão vindo por você (ou atrás de você em uma tradução mais aproximada do sentido da música)”.

¹⁵ Aqui utilizamos o termo “frames” para demarcar o congelamento de cada componente das imagens que compõem os videoclipes para a análise da imagem na forma estática.

¹⁶ *Vice*. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/59banb/video-premiere-jorja-smith-blue-lights>. Acesso em: 13 maio 2023.

¹⁷ No original: *“How can a young black male run away from the stereotypical stigma and hatred towards police if it is on every screen or paper they see?”*

canção do rapper Dizze Rascal, que a inspirou e que repetiu em vida e nas produções dele a experiência que ela via os amigos negros vivenciarem e terem como referência. No videoclipe de “*Blue Lights*” de 2018, ao interromper os movimentos de fuga nas imagens, a ordem, ou a expectativa sobre a necessidade de não correr, já sugerido pela canção composta em 2016, torna-se ainda mais visível.

Nesse contexto, observamos que um sentido que se repete nas duas versões de “*Blue Lights*” e na versão *remix* em francês é que as sirenes estão vindo atrás das pessoas negras desde que elas são crianças. A frase “*Cause they will be coming for you*” é acompanhada nas três canções por uma aproximação da câmera do rosto de crianças negras. Uma das explicações do rapper Tupac Amaru Shakur para conceituar a filosofia *Thug Life*, que ele transformou em movimento, é a expressão como o acróstico *The Hate U Give Little Infants F* Everybody*¹⁸, uma ideia aproximada de que a violência a que pessoas negras e periféricas estão expostas desde a infância retorna como mais violência para toda a sociedade.

Essa mesma noção de *Thug Life* de Shakur é a narrativa imagética desenvolvida no clipe “*Sirens*”, quando Rascal retrata um momento real de sua vida ao ter tido a casa invadida e destruída pela polícia na frente de seus familiares. No videoclipe, Rascal está compondo na presença de uma criança em casa quando o apartamento é invadido por um homem branco de roupa vermelha em um cavalo da cor branca. No intuito de proteger a criança, o rapper a esconde no guarda-roupas, veste uma blusa com capuz e atrai para si a atenção. Ao final do clipe, quando o rapper é morto, a câmera volta para a janela da casa e revela que a criança assistiu toda a violência. O menino então, com uma expressão de ódio, veste também o capuz de sua blusa, gerando um sentido de continuidade e reiteração da violência e do ódio.

Corpo negro deitado no chão, contornos de corpos desenhados a giz no chão de asfalto escuro, *frames* de mãos, pernas, braços negros, todos imóveis, corpos de jovens sobre o piso. A

¹⁸A expressão *T.H.U.G.L.I.F.E* é uma filosofia criada e difundida pelo rapper Tupac Shakur que buscava relacionar a exclusão social dos homens negros ao sentimento de ódio por eles sentido. Traduzida ainda como “vida de bandido”, a expressão começou a ser explicada por Shakur no disco *Thug Life: Volume 1*, lançado em 1994. Uma das canções que conceitua a filosofia é “*Cradle To The Grave*” (Do berço à cova). A expressão foi ressignificada muitas vezes desde a morte de Shakur, existindo outras interpretações sobre a mesma. Um dos registros em entrevista onde o autor explica o termo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QCEf557fNYg>>. Acesso em: 13 maio 2023.

repetição de elementos elencados aqui reproduz um sentido e cenas que se repetem em todos os videoclipes: eles terminam com a morte de homens negros. Apenas em “*Sirens*” não se vê um corpo, mas a morte está presente através do sangue. Esse clipe se diferencia dos demais ao tratar da violência policial sem que algum elemento imagético da polícia britânica esteja presente. Em toda a narrativa do videoclipe de Rascal, a referência é feita através de um grupo de homens brancos e mulheres brancas montados a cavalo e vestidos como os tradicionais caçadores de raposa ingleses, acompanhados por cães farejadores.

Outro ponto a se observar no tensionamento de identidades é a multiplicidade de papéis nos videoclipes de “*Blue Lights*” nas versões de 2016 e 2018 que parecem tensionar as classificações sociais pré-determinadas e, assim, as regulações culturais impostas aos corpos negros. A construção do sujeito, ou a desconstrução do que se impôs como identidade sobre ele, também está visualmente nos videoclipes. A voz de Rascal faz uma ligação com a continuidade da violência sendo incluída no videoclipe de 2018, quando acessos de violência dos sujeitos retratados no clipe acontecem e, ao mesmo tempo, vão se desfazendo, se transformando em uma criança negra chorando no colo de um homem negro e de crianças brincando no parque sorrindo ao final do trecho. O som das sirenes nessa versão tanto constitui o som de fundo ao choro dessa criança que é acalentada quanto integra alguns *scratches*, uma espécie de parte de mixagem da música, que imita os sons das luzes azuis ao trazer tons agudos de aproximação da sonoridade das sirenes que vão se misturando entre a música e os sons das luzes azuis.

Na primeira versão de “*Blue Lights*”, a tensão entre as ações desses homens, um corredor, um policial e um pugilista, e a associação deles a atitudes suspeitas são construídas por meio do enquadramento desses rostos (Figura 1) e (Figura 2), das sombras e penumbras dos vídeos e do enfrentamento constante dos três papéis que se convertem em um. O mesmo questionamento de papéis aparece no segundo vídeo de Jorja Smith, lançado em 2018, quando diversas emoções e atitudes de homens são mostradas: de cuidado (Figura 3) e de carinho/proteção (Figura 4), com os familiares retornando à vida social — personalidades muitas vezes não atribuídas aos homens negros, retratados como violentos e criminosos segundo a lógica do perfilamento racial.

Assim, esses estereótipos ligados à violência e ao ódio estão muito presentes na narrativa do clipe autobiográfico de Rascal de 2007, na primeira versão do videoclipe de “*Blue Lights*” de

2016, mas parece haver a proposta de um tensionamento pelo clipe de “Blue Lights” de 2018, quando outros papéis de cuidado e de masculinidades múltiplas desse clipe são colocados em destaque e a cantora é retirada de cena.

Figura 1 – Frame do homem negro no papel de pugilista de costas



Fonte: Frame “Blue Lights”, 2016, YouTube.

Figura 2 – Frame do homem negro no papel do corredor de costas



Fonte: Frame “Blue Lights”, 2016, YouTube.

Figura 3 – Frame de um homem negro com criança negra



Fonte: Frame “Blue Lights” 2018, YouTube.

Figura 4 – Frame de garotos negros em uma barbearia



Fonte: Frame “Blue Lights” 2018, YouTube.

O questionamento desses papéis ainda permanece em disputa em momentos como quando os homens que estão de capuz os despem e se mantêm encarando a câmera; quando a canção segue repetindo e alternando a ordem de correr ou não até o momento, no videoclipe de 2018, em que um dos homens se levanta da cena como que se retirando daquela dinâmica imposta. Além do capuz como ponto de intertextualidade entre os vídeos, outro elemento que se apresenta repetidamente são os cachorros. Entretanto, se em “Sirens” os latidos são constantes e compõem a sonoridade do clipe, eles parecem emudecer nas duas versões de “Blue Lights”.

Da mesma forma, no clipe de Rascal, os animais se apresentam em grande quantidade e raças variadas associadas a cães de caça, enquanto na versão da canção de Jorja Smith de 2016, há *frames* em primeiro plano de um pit-bull, que se duplica e ameaça o pugilista do videoclipe.

Em 2018, um pit-bull semelhante já aparece acuado, com um dos olhos cegos, a andar sem rumo. Enquanto a canção “*Blue Lights*” se inicia com a expressão de um desejo de transformação, nos versos de “*Sirens*” a música termina com a promessa de que o rapper Dizzee Rascal nunca vai mudar. Rascal chegou a ser preso pela polícia e se envolveu em rivalidades entre rappers, mas atualmente é patrono de escolas de artes na Inglaterra.

A canção “*Sirens*”, como observamos, tem pontos autobiográficos e referências históricas. Ela traz narrativas sobre ser caçado e morto pela polícia e evocações da tradição inglesa de caça a animais, colocando o corpo negro nesse mesmo lugar de desumanização. Em uma das primeiras cenas de fuga, Rascal passa por uma parede com a seguinte frase pichada: “Apenas covardes roubam dos pobres”, próximo a um cartaz que evoca a Batalha por Orgreave, um confronto entre policiais e grevistas de uma mineradora da Inglaterra, em 1984, que reuniu policiais de diversos distritos ingleses contra os trabalhadores, um dos exemplos de que os próprios vídeos retomam temporalidades de conflito.

Embora não exista uma explicação oficial sobre o motivo das duas produções do videoclipe “*Blue Lights*” em um intervalo de dois anos, é possível considerar o contexto das manifestações *#BlackLivesMatter* na Inglaterra como influência, associação realizada pela própria artista em entrevistas sobre a música. Outra possibilidade é associar a estratégia de lançamento do primeiro disco da cantora com a releitura de um videoclipe que se alinhava àquele discurso e a adoção da canção como hino das manifestações devido à coincidência dos períodos, além de outras associações não notadas nesse estudo.

O posicionamento de Jorja Smith como possível alvo de repressão por parte da polícia, contudo, se diferencia da história de Rascal. A oposição e o desejo de transformação de Jorja parecem ter sido considerados uma contestação não-ameaçadora ou passível de ser tolerada, sendo inclusive premiada pelos veículos de crítica britânica. O discurso proposto na música e a realidade retratada continuam a ser verificados com registros quase sequenciais de casos de brutalidade policial em todo o mundo, para além daqueles que não são noticiados.

A carreira da cantora se distanciou das músicas de protesto nos demais trabalhos lançados posteriormente, com exceção da canção e do videoclipe “*Any Means*”, lançados em 2020, nos quais ela retoma as temáticas de raça, violência, resistência. O videoclipe é também estrelado por

pessoas da cidade natal de Smith. A relação da cantora com as observações sobre raça e gênero que a circundam exigiria um trabalho mais aprofundado ao qual não nos dedicaremos neste momento, mas fazemos uma ressalva sobre os corpos femininos e *queers* no contexto do BLM como apontado pelo movimento “*Say her name*¹⁹”. O movimento lembra que mulheres negras cis e trans também são mortas pela polícia, embora as manifestações populares nem sempre as incluam. Observa-se que, no contexto dos cliques analisados, esse apagamento duplo parece permanecer.

O videoclipe da versão remix de “*Blue Lights*” com o *rapper* e ator francês Dosseh sugere inicialmente uma ampliação da brutalidade policial e da violência que atinge as comunidades periféricas e a população imigrante no país, mostradas em aproximação ao gênero musical. Há no videoclipe de 2019 imagens de paisagens de cidades, dos conjuntos habitacionais, de pessoas de nacionalidades diferentes: uma criança com a camisa da seleção de futebol do Marrocos, uma mulher com um *hijab*, diferentes traços e cores de pele. Muito mais sorrisos do que as expressões notadas nas outras três produções audiovisuais e uma maior presença de mulheres de idades variadas. A ampliação temática remete à própria origem do *rapper*, que nasceu na França e cresceu na periferia de Saint-Jean-de-la-Ruelle, em Orleans, depois que os pais de origem camaronesa imigraram para o país.

Em dois momentos do clipe de Dosseh observamos uma desaceleração do ritmo da música, com a base ainda de “*Blue Lights*”, em que a câmera muda de *frames* contrapostos para um movimento de *travelling* acompanhando jovens vestidos de agasalhos com capuz, ajoelhados, de costas e com as mãos na cabeça. Em seguida e em movimento contínuo, a câmera aproxima-se dos jovens enquanto estão todos imóveis e os encara, mostrando o rosto de cada um. E, embora no início do videoclipe tenham sido apresentados rostos e etnias diversas, todos os corpos mortos no chão são de garotos negros. Movimento semelhante de desaceleração e de dinâmica fílmica é feito no final do videoclipe do *rapper* Dosseh, quando são mostrados os corpos dos garotos negros no chão (Figura 5).

¹⁹Conforme explicitado no site do movimento: “*Black women and girls as young as 7 and as old as 93 have been killed by the police, though we rarely hear their names*”. Disponível em: <<https://www.aapf.org/sayhername>>. Acesso em: 13 maio 2023.

Figura 5 – Frame de corpos de meninos negros no chão no clipe de Doseh



Fonte: Frames do videoclipe “Blue Lights” versão remix 2019, *YouTube*.

Considerações finais

A semelhança temática dos quatro videoclipes analisados, que mantêm em seus frames derradeiros a alusão à morte, parece tensionar a noção dos produtos audiovisuais contemporâneos como espaço para a transformação cultural e produção de identidades. Entretanto, diante da noção da regulação cultural discutida, a produção e a presença acessível desses quatro videoclipes como arquivos no *YouTube* nos revelam a possibilidade de reconstrução da história descontínua. Embora, como estratégia de comparação, os anos das divulgações desses videoclipes tenham sido destacados neste estudo, ressaltamos como o vídeo considerado como linha guia tenha conduzido os demais de forma intertextual. Quando se busca pelos videoclipes de “Blue Lights” no *YouTube*, surgem versões lançadas em 2018, apresentações diversas da cantora Jorja Smith, *covers* e vídeos de *lyrics*. O videoclipe divulgado em 2016 não aparece em pesquisas iniciais, embora ainda esteja disponível na plataforma.

A possibilidade de o *YouTube* ser usado como um arquivo nos permite, entretanto, a comparação desses registros que se citam ou tem pontos evocativos entre si, viabilizando uma dinâmica de possíveis formas de leitura e experiência entre os audiovisuais contemporâneos que carregam consigo extensão de questões do tempo em que foram produzidos, mas também se afetam ao serem assistidos em comparação uns aos outros. Simultaneamente, o acesso a esses vídeos como arquivos possibilita observar o que determinados artistas, gravadoras ou gêneros musicais registravam naquele tempo. A repetição temática reforça a noção desse tempo como descontínuo, em permanente retorno e prevalente dominância, além da possibilidade de

proposição de novos futuros. Até mesmo o desejo de transformação, que Jorja Smith mantém em sua canção, reforçado pelos movimentos do *#SayHerName* e *#BlackLivesMatter*, parecia não ser possível de ser imaginado por Rascal quando, nos versos de “*Sirens*”, insistiu em afirmar que nunca mudaria.

A noção do afropessimismo como cativo permanente parece ser um sentido constante ao observar corpos semelhantes como alvos da morte e da violência durante um grande período histórico. Contudo, mesmo essa recorrência é atualizada pelo questionamento de tais normas impostas por parte dos cantores negros e da cantora negra presentes nas produções analisadas. O videoclipe de “*Sirens*”, ao rememorar uma tradição inglesa de caça às raposas, reforça a questão da animalização do corpo negro como permanência; entretanto, tal realidade de violência e desumanização não é aceita passivamente nos rostos dos homens negros que encaram quem assiste aos videoclipes de “*Blue Lights*” (2018). A reconstrução dos sujeitos, ou a desconstrução do que se determinou como papéis de identidade sobre eles e elas, está presente nos sentimentos expressos nas canções e de forma imagética nos videoclipes, nas masculinidades negras múltiplas colocadas em tela e ainda no imaginar ser possível correr próximo à polícia porque “você não fez nada”, parafraseando Jorja Smith.

Referências bibliográficas

BONNETTE, Lakeyta Monique. *Pulse of the people: political rap music and black politics*. University of Pennsylvania Press, 2015.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Reformar ou abolir o sistema prisional? Estarão as prisões obsoletas?* Tradução: Marina Vargas. 8ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2021.

GARZA, Alicia. A Herstory of the #BlackLivesMatter Movement by Alicia Garza. *Feminist Wire*, oct. 7, 2014. Disponível em: <https://thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/>. Acesso em: 13 maio 2022.

GUTMANN, Juliana Freire, *Audiovisual em rede* [livro eletrônico]: derivas conceituais. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Revista Educação & Realidade*. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. Porto Alegre, v. 22, n.2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Dos Gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. *XIV Encontro Anual da Compós*. Niterói, v. 1, 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_825.pdf>. Acesso em 29 set. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Galáxia*. São Paulo, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.

KELLNER, Douglas. A voz negra: de Spike Lee ao rap. In: KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001. p. 203-253.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 27-53.

OLIVEIRA DE FARIAS, Daniel. *Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades*. f. 224. 2021. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

PEREIRA, Allan Kardec da Silva. Protração do passado no presente: vidas negras queers também importam. *Aedos*. Porto Alegre, v. 12, n. 26, ago. 2020.

RASCAL, Dizze. *Sirens*. [2007]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IPpxxl0xhM>>. Acesso em 27 abr. 2023.

_____. Dizze Rascal says he's calmed down since his days of crime.... [Entrevista concedida ao Mirror.com]. *Mirror*. 7 Feb. 2008, update 14 Feb. 2013. Disponível em: <<https://www.mirror.co.uk/lifestyle/going-out/music/dizze-rascal-says-hes-calmed-292543>>. Acesso em 27 abr. 2023.

SHAKUR, Tupac. A. *The Hate U Give Little Infants F* Everybody*. Hip Hop Classic. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QCEf557fNYg><https://www.youtube.com/watch?v=QCEf557fNYg>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SMITH, Jorja. *Blue Lights* [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qc4KJmqiyVY>>. Acesso em 27 abr. 2023.

_____. *Blue Lights* [2018]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R8YwnQMQuJI>>. Acesso em 27 abr. 2023.

_____. *Blue Lights* Jorja Smith remix Dosseh [2019]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qBJ47SStjKA><https://www.youtube.com/watch?v=qBJ47SStjKA>>. Acesso em 27 abr. 2023.

_____. Por que Jorja Smith é a Lauryn Hill da nova geração. [Entrevista concedida a Ana Fernández Abad]. *El País*, 17 nov. 2018. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/17/estilo/1542475427_651321.html>https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/17/estilo/1542475427_651321.html. Acesso em: 11 mar. 2022

_____. Blue Lights. About. Disponível em: <<https://genius.com/Jorja-smith-blue-lights-lyrics>> Acesso em: 11 mar. 2022.

_____. Jorja Smith Pays Homage to Her Hometown In 'Blue Lights'. [Entrevista concedida a Vindra Jagota]. *Paper*. 04 maio 2018. Disponível em: <<https://www.papermag.com/jorja-smith-blue-lights-video-2565921366.html>>. Acesso em: 11 mar. 2022

_____. Video premiere: Jorja Smith, 'Blue Lights'. [Entrevista concedida a Francesca Dunn]. *Vice*. 01 mar. 2016. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/59banb/video-premiere-jorja-smith-blue-lights. Acesso em: 13 jun. 2022.

SOARES, Thiago. *A Construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática*. Tese (Doutorado). 2009. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*. As transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. Tradução Rogerio W. Galindo e Rosiane Correia de Freitas. São Paulo: Todavia, 1ªed, 2021.

_____. "We're trying to destroy the world". *Anti-Blackness & Police Violence After Ferguson: An Interview with Frank B. Wilderson III*. Disponível em:

<<https://illwilleditions.noblogs.org/files/2015/09/Wilderson-We-Are-Trying-to-Destroy-the-World-READ.pdf>>. Acesso em mar. 2022.

WILLIAMS, Raymond. *Base e Superestrutura na teoria da Cultura Marxista*. Cultura e Materialismo. Tradução André Glasser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 42-68.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Editora Vozes, 2000. p. 07-72.

Fernanda Mauricio da Silva - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. É coordenadora do grupo de pesquisa ACTO – Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades da UFMG.
Email: fernandamauricio@gmail.com

Nayara Luiza de Souza - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Mestra em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduada em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e membra do grupo de pesquisa Insurgente (Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber). Desenvolve pesquisas sobre narrativas midiáticas, gênero, raça e racialidade.
Email: souza.nayaralu@gmail.com