

# PERFORMANCE MUSICAL COMO DISPUTA POLÍTICO-DISCURSIVA NA DIÁSPORA: UMA ANÁLISE DO HALFTIME SHOW DO SUPER BOWL DE 2022

Mariana Abreu  

Universidade de Brasília

**N**a Califórnia de 1987, cinco jovens se organizaram para a formação de um grupo de rap, cujo nome já adiantava que seus membros não propunham se abster de debates controversos: Niggaz wit Attitudes (N.W.A).<sup>1</sup> Composto por Arabian Prince, Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, DJ Yella e MC Ren – estes últimos dois como DJs – o grupo fazia majoritariamente músicas que se enquadravam no estilo *gangsta rap*,

---

\* Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Também agradeço aos pareceristas da *Afro-Ásia* pelos gentis comentários e sugestões que contribuíram para o aperfeiçoamento da pesquisa. Por fim, agradeço à comissão julgadora do Prêmio Luiza Bairros para Papers, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), que concedeu a este artigo o prêmio no ano de 2022.

1 O nome do grupo é uma brincadeira linguística bastante interessante, mas difícil de ser traduzida. A palavra “*nigga*”, no inglês, possui um forte peso racial e político, tendo sido historicamente utilizada como ofensa relativa às pessoas negras. Em alguns contextos, especialmente entre jovens, estes sujeitos se reapropriaram do termo, mobilizando-o como marcador linguístico comunitário, isto é, entre pessoas negras, ele é utilizado como se utilizam outras gírias como “*dude*” ou “*bro*” (ambos podem ser traduzidos como a gíria “cara”). Contudo, as pessoas brancas que o utilizam, fazem majoritariamente em atos de opressão racial, de forma que o uso da palavra por elas é sempre recebido com resistência e interpretado como um ato racista. Nesse sentido, tanto o uso desse termo quanto a sua grafia no nome do grupo é, de início, um marcador de qual é o público com o qual os membros pretendiam dialogar e a quais problemas sociais eles pretendiam responder. No português, não há uma palavra que contenha o mesmo peso histórico que “*nigga*”, mas a palavra “preto” tem uma trajetória semelhante, no sentido de ter sido usada com uma conotação negativa e ter passado por um movimento de resignificação, sobretudo por pessoas jovens. Além disso a ideia de “*wit attitudes*”, isto é, “com atitude”, literalmente, pode significar que o grupo tem “personalidade” ou “autenticidade”. Ao mesmo tempo, a expressão poderia ser traduzida como “atrevidos”, que implicaria uma atitude desafiadora com relação às figuras de autoridade. Assim, a tradução do nome do grupo poderia ser “Pretos atrevidos” ou “Pretos com atitude”.

marcado pelas narrativas sobre a violência que se exacerbava na Costa Oeste dos Estados Unidos no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Essa violência se dava em diversos sentidos. As pessoas marginalizadas, por um lado, passavam a se organizar em gangues que funcionavam como uma espécie de família, no sentido da formação de comunidades e sistemas de suporte. Ainda que nem todos os membros dos grupos se envolvessem com o tráfico de drogas, seja por não estarem próximos das lideranças, por falta de vontade ou por serem demasiadamente jovens, essa prática era um dos principais fatores na estruturação dos grupos e das rivalidades entre eles. Além disso, as gangues, nesse contexto, eram uma forma de proteção contra a violência policial, que, segundo artistas que produziam sobre esse contexto, como Ice T, era cada vez mais brutal, corrupta e arbitrária.<sup>2</sup> Uma das músicas mais conhecidas e controversas do N.W.A é *Fuck tha Police*, lançada em 1988 como parte do álbum *Straight Outta Compton* e inspirada em um evento pelo qual Ice Cube passou. Na letra encontramos afirmações como:

<i>Fuck the police comin' straight from the underground</i>	Foda-se a polícia vinda direto do bueiro
<i>A Young nigga got it bad 'cause I'm brown</i>	Um jovem preto passa pela pior porque eu sou marrom
<i>And not the other color so police think</i>	E não da outra cor então a polícia pensa
<i>They have the authority to kill a minority</i>	Que eles têm autoridade para matar uma minoria
[...]	[...]
<i>Fuckin with me 'cause I'm a teenager</i>	Mexendo comigo porque sou um adolescente

---

2 Shad Kabango, *Hip-Hop Evolution*, Estados Unidos: Netflix, 2016.

*With a little bit of gold and  
a pager*

*Searchin' my car,  
lookin' for the product*

*Thinkin' every nigga is  
sellin' narcotics*

Com um pouco de outro e  
um pager

Revistando meu carro,  
buscando o produto

Pensando que todo preto está  
vendendo narcóticos<sup>3</sup>

Ainda que o grupo tenha encerrado suas atividades em 1991, seus membros prosseguiram com suas carreiras musicais. O membro do grupo Dr. Dre, nome artístico de Andre Romelle Young, viria a se tornar um dos mais conhecidos rappers e produtores dos Estados Unidos. Ao longo dos anos 1990, ele foi um dos responsáveis pelo posicionamento do rap em um status mais próximo do *mainstream* cultural do país, além de ter produzido faixas e promovido carreiras de artistas como Snoop Dogg, Eminem, Mary J. Blige e Tupac, canônicos do gênero. Todos esses artistas, assim como o próprio Dr. Dre, possuem como elemento marcante em suas canções a mistura entre gêneros musicais, em especial o rap e o *rythm & blues* (R&B), assim como uma abertura às contradições e debates que integram o *gangsta rap*.<sup>4</sup> Aparecem em suas obras temas como a violência, a sexualidade e a própria relação entre o hip-hop e as populações marginalizadas, bem como os impactos da popularização do ritmo – e, conseqüentemente, a diversificação da sua audiência.

Dr. Dre é entendido como um dos “pais” do rap contemporâneo em função da sua formação na Era de Ouro do hip-hop, compreendida entre os anos 1980 e meados dos anos 1990, bem como o seu envolvimento com grandes nomes desse gênero musical e o impacto que possui no ritmo atualmente. Por esse motivo, parece apropriado que o tradicional *halftime show* do Super Bowl, que em 2022 propôs uma homenagem à cultura hip-hop, fosse construído em torno dessa figura. Esse é o show que ocorre no intervalo do jogo de futebol americano na final do campeonato

---

3 N.W.A, “Fuck tha Police”, *Straight Outta Compton*, Estados Unidos: Ruthless; Priority, 1988.

4 Kabango, *Hip-Hop Evolution*.

*National Football League* (NFL) dos Estados Unidos, e, no caso da 56ª edição da competição, o evento foi produzido pela Roc Nation, empresa do rapper nova-iorquino Jay Z. A performance contou com a participação de Dr. Dre e alguns dos artistas cuja carreira foi impactada pelo seu trabalho, a saber, Eminem, Snoop Dogg, Mary J. Blige e 50 Cent. Além disso, dois artistas que representam uma geração mais jovem do rap também se apresentaram: Kendrick Lamar e o baterista e cantor Anderson Paak.

Embora a ocasião possa parecer meramente um espetáculo ou uma celebração, a proposta de um Super Bowl do hip-hop vem na esteira de um conjunto de conflitos políticos e raciais envolvendo a NFL. Esses conflitos ganharam centralidade a partir de 2016, quando a Liga foi acusada de boicotar o jogador Colin Kaepernick por protestar contra a violência policial nos Estados Unidos se ajoelhando durante a execução do hino nacional do país e recusando-se a cantá-lo. O gesto começou a ser reproduzido por atletas de outras ligas, como a National Basketball League (NBA), e ganhou repercussão internacional.<sup>5</sup> Ainda que tivesse um contrato de seis anos com o time 49ers, iniciado em 2013, Kaepernick foi desligado da liga e não encontrou outros times em que pudesse jogar. É importante destacar que o protesto se deu no contexto do fortalecimento do movimento Black Lives Matter (BLM, Vidas Negras Importam), que questionava a brutalidade policial, a prisão arbitrária e o assassinato de jovens negros. Recentemente, em fevereiro de 2022, outro caso que levantou debates sobre a NFL foi o do treinador Brian Flores, que processou a organização por discriminação nas práticas de contratação de seus técnicos.<sup>6</sup> Em abril deste ano, dois outros técnicos, Steve Wilks

---

5 “Entenda porque Colin Kaepernick virou ícone de protesto contra o racismo nos EUA: quarterback levou o San Francisco 49ers ao Super Bowl e passou a ser boicotado na NFL depois de se ajoelhar durante hino nacional americano”, *Globo Esporte*, 4 jun. 2020 [🔗](#).

6 “Brian Flores Sues NFL, claiming bias in coaching search”, *New York Times*, 1 fev. 2022 [🔗](#).

e Ray Horton, se juntaram ao mesmo processo que afirma que a Liga é “gerenciada como uma *plantation*”.<sup>7</sup>

Além desses escândalos, a Liga detectou que atrai um público bastante homogêneo, constituído majoritariamente por homens republicanos do campo e cidades de médio porte com renda anual acima de US\$ 75 mil e com idade acima de 35 anos.<sup>8</sup> Nesse sentido, em busca da ampliação dos seus consumidores, a NFL fez um conjunto de movimentos que buscam atrair jovens das cidades. A Roc Nation foi produtora de alguns desses shows, dos quais podemos citar o ano de 2016, em que Bruno Mars e Beyoncé se apresentaram. Nessa edição, a cantora acabara de lançar o single *Formation*, cuja letra e clipe criticavam a violência policial. A artista, em apoio ao *Black Lives Matter*, cantou essa música vestida, juntamente às suas dançarinas, com um figurino que remetia ao uniforme dos Panteras Negras. A apresentação gerou protestos da classe policial dos Estados Unidos, que se recusou a trabalhar na segurança de seus shows como forma de boicote.

Em 2017, a artista Lady Gaga fez a primeira menção à população LGBTQ+ em um *halftime show*, e em 2021, Shakira e Jennifer Lopez se manifestaram com relação à questão migratória nos Estados Unidos em um contexto de descaso do governo federal. É importante notar que, entre 2018 e 2019, artistas como Cardi B e Rihanna foram convidadas para participar, mas se recusaram em solidariedade a Colin Kaepernick. Podemos entender, então, que não é novidade a presença de protestos nos shows da liga, ainda que eles sejam relativamente recentes. Além disso, é possível identificar estratégias diversas, que incluem o boicote à liga e o aceite do convite e utilização contingente do espaço das apresentações. Dessa maneira, os artistas que se apresenta na NFL nos anos recentes não o fizeram de forma inocente, valendo-se de um espaço de grande audiência para propor debates. É importante notar que essas

---

7 “Two more NFL coaches join Brian Flores’ racial discrimination lawsuit”, *The Guardian*, 7 abr. 2022 [🔗](#).

8 “Sports Fan Buyer Persona: The Prime Consumer”, *Colormatics*. fev. 2023 [🔗](#).

performances não são pagas, e, em alguns casos, os artistas utilizam seu próprio dinheiro para organizar a apresentação, como é o caso em 2022, quando Dr. Dre pagou US\$ 7 milhões dos US\$ 13 milhões de dólares que compuseram o orçamento.

Este artigo procura analisar o Super Bowl de 2022 entendendo que ele encarna tensões entre o caráter crítico do hip-hop e a sua inserção em um espaço no qual tensões políticas e raciais estão postas e latentes. Nesse sentido, busco *insights* sobre as maneiras como os artistas de hip-hop negociam sua presença em espaços hegemônicos, como desafiam os discursos que os organizam e disciplinam as dinâmicas que incluem momentos de concessão, bem como de insistência ou pressão que ocorrem nesses eventos. Além disso, procuro entender as maneiras como a própria performance e o uso da música nesse contexto expressam disputas que dizem respeito não apenas à NFL, mas às dinâmicas sociais dos Estados Unidos de forma mais ampla. Para tanto, abordo o show como um *discurso* e proponho analisá-lo segundo a Análise de Discurso Crítica (ADC), como proposta por Norman Fairclough.<sup>9</sup> O texto está organizado em duas seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, realizo alguns apontamentos metodológicos sobre como trabalhar com a música dentro da ADC e, especificamente, com o rap, levando em consideração as suas inscrições em gramáticas raciais. Em segundo lugar, trabalho especificamente com a análise da apresentação do *halftime show* do Super Bowl de 2022.

## **Apontamentos metodológicos: análise crítica de discurso, música e raça**

A Análise Crítica de Discurso (ACD) é uma metodologia empregada por grupos variados de autores, que se apoiam em diferentes referenciais

---

9 Norman Fairclough, *Discurso e mudança social*, Brasília: UnB, 2021.

teóricos que incluem a psicanálise, a linguística e a hermenêutica.<sup>10</sup> O que essas abordagens possuem em comum é uma preocupação com a inserção do texto no tecido social e o entendimento de que ele se constitui dentro de redes interligadas de poder. Além disso, autores e autoras que utilizam a ACD compreendem que o analista não ocupa uma posição neutra, uma vez que a interpretação é atravessada por suas experiências e identidades, assim como pelos seus conhecimentos e compromissos. Enquanto uma das possibilidades de emprego dessa metodologia, Norman Fairclough propõe observar o texto em três dimensões: como texto, discurso e prática social.<sup>11</sup> A primeira diz respeito aos aspectos linguísticos, aos quais incluem a gramática, o vocabulário, a coesão e a coerência. A dimensão do discurso se concentra nas condições de produção e circulação, bem como nas relações que o elemento analisado estabelece com outros textos e discursos – intertextualidade e interdiscursividade. Por fim, a dimensão da prática social refere-se às relações que se articulam no texto, assim como a sua inserção no contexto.

Quando se trata da observação da música, em especial da música produzida por pessoas negras, e de performances musicais, é necessário realizar um conjunto de considerações sobre a aplicação dessa metodologia. Em primeiro lugar, é importante notar que não basta analisar apenas a camada vernacular das canções, isto é, aquilo que é *dito*. No caso do rap, particularmente, o uso de *samples*, isto é de trechos de outras canções é a característica fundadora do ritmo.<sup>12</sup> Assim, não apenas trechos das letras podem ser replicados, como também parte das suas batidas e melodias. Essa é uma maneira que os artistas utilizam para estabelecer diálogos com outros músicos, seus discursos e contextos, com a finalidade de reescre-

---

10 Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Analysis of Language*, Nova York: Longman, 1995; Michael Meyer, “Between theory, method and politics: positioning of the approaches to CDA” in Ruth Wodak e Michael Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis* Londres: Sage, 2001, pp. 14-31.

11 Norman Fairclough, *Discurso e mudança social*.

12 Vanessa Chang, “Records that play: The present past in sampling practice”, *Popular Music*, v. 28, n. 2 (2009), pp. 143-159 £; Paul Gilroy, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 2001.

vê-los, atualizá-los ou debater com eles. O uso de *samples* também possui uma dimensão afetiva que tensiona a ideia de objetividade na produção de conhecimentos, assim como um aspecto dialógico que está contido na produção artístico-intelectual negra.<sup>13</sup>

Por fim, podemos entender que eles se inserem na abordagem que Paul Gilroy utiliza do conceito de dupla consciência de W. E. B Du Bois.<sup>14</sup> Para o autor, as pessoas negras, a partir dos seus processos de diáspora forçada ou voluntária, estabeleceram uma tradição de interagir com a ideia e a realização da modernidade em duas frentes. Por um lado, elas criticam a desigualdade no cumprimento das promessas do moderno – a igualdade, a liberdade, a democracia – apontando que elas foram feitas às custas da exploração de determinadas populações, para as quais esses ideais não são aplicados. Por outro, elas procuram alternativas à própria modernidade. Essa perspectiva se alinha ao que Homi Bhabha entende como um *entrelugar* epistêmico. Para ele, o novo não é criado a partir do vácuo, mas se aproveita de vocabulários e tradições existentes. No entanto, ao serem apropriados contingentemente, discursos podem ser subvertidos e ganhar significados que se opõem àqueles que possuíam originalmente. Por isso, Bhabha afirma que a arte é um espaço de criatividade que permite esse processo e, por esse motivo, é uma ferramenta política importante nos contextos pós-coloniais e entre grupos oprimidos. O *sample* pode ser entendido, assim, como uma forma de criar algo novo a partir do existente, trabalhando hora com, hora contra ele. Esse é um indicativo da inserção do hip-hop em uma tradição epistêmica e política de grupos de pessoas negras elaborada historicamente.<sup>15</sup>

Outro elemento importante da música são as referências a outros artistas e contextos. Na tradição do rap, é comum e valorizada a incorporação

---

13 Emery Petchauer, “Sampling Memories: Using Hip-Hop Aesthetics To Learn From Urban Schooling Experiences”, *Educational Studies*, v. 48, n. 2, 2012, pp. 137-155.

14 Gilroy, *O Atlântico Negro*.

15 Mariana Abreu, “‘Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes’: teoria e música em Beyoncé e Emicida”, Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.



de *shout outs* (no caso anglófono) ou *salves* (no caso do português) nas músicas. Estes consistem em citar membros da comunidade musical ou política no decorrer das canções como forma de agradecimento pelas suas contribuições. Por esse motivo, esses elementos são recursos importantes no mapeamento dos diálogos e influências que afetam os músicos, que indicam também suas filiações. Além disso, é possível ouvir referências a contextos específicos na música por meio dos ritmos utilizados. Para Rabaka, determinados gêneros musicais estavam associados aos movimentos políticos ao longo da história negra, como é o caso dos *spiritual* e os movimentos abolicionistas, o *blues* e a emergência dos movimentos de mulheres negras de classes populares e o *jazz* e o Renascimento do Harlem.<sup>16</sup> Assim, a utilização de determinadas influências sônicas nas músicas pode ser um aceno aos valores desses movimentos.

Esse aspecto é visível, por exemplo, no nascimento do rap, que utilizou a discoteca como uma importante fonte no fim dos anos 1970 e durante os anos 1980, ritmo marcado pela participação de mulheres negras que falavam de suas experiências afetivas, familiares e de gênero naquele momento.<sup>17</sup> No caso brasileiro, encontramos músicas que se apoiam no movimento *soul* do país, encabeçado por nomes, por exemplo, como Tim Maia e Cassiano, a partir de ideias, como o *black power* e o entrelaçamento entre a política negra brasileira com outros pontos da diáspora.<sup>18</sup> Grupos como Câmbio Negro e Racionais MCs possuem um conjunto de canções que partem dessa base rítmica para a composição das suas

---

16 Reiland Rabaka, *Hip-Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip-Hop Movement* Lanham: Lexington Books, 2012.

17 Ver, por exemplo, *The Message* (1982), de Grandmaster Flash and the Furious Five.

18 Sonia Maria Giacomini, *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube*, Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006; Luciana Xavier de Oliveira, *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*, Salvador: Edufba, 2018; Kywza Joanna Fidelis Pereira dos Santos, "Dos orixás ao black is beautiful: a estética da negritude na música popular brasileira", Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

músicas, estabelecendo continuidades entre esses movimentos e sinalizando o pertencimento às comunidades semelhantes.<sup>19</sup>

Outros recursos relevantes para a análise musical são a apropriação de falas públicas como discursos de lideranças políticas e intelectuais ou trechos de matérias jornalísticas na elaboração das faixas. Essa técnica é utilizada para dialogar com discursos que circulam amplamente na sociedade, seja em concordância ou discordância desses. É comum, por exemplo, que veículos midiáticos realizem críticas aos artistas de rap, enquadrando-os em estereótipos de violência e tratando-os como más influências para a juventude. Os artistas, então, utilizam áudios dessas matérias como forma de ironia e se valem da oportunidade para responder às críticas postas nesses espaços.<sup>20</sup>

Um aspecto linguístico importante na música feita por pessoas negras é a mobilização de formas comunitárias do idioma. No caso do rap estadunidense, é comum o uso do *African American Vernacular English* (AAVE), uma variação do inglês falado por grupos de pessoas negras, marcado por inflexões particulares na pronúncia das palavras, assim como pela plasticidade gramatical. No caso do rap brasileiro, podemos entender que nele é valorizado o emprego do que Lélia Gonzalez chama de *pretuguês*, isto é, de um português marcado pela influência de idiomas africanos. Em ambos os casos, tanto a pronúncia como o vocabulário – que inclui gírias e palavrões – são mobilizados estrategicamente para sinalizar diálogos internos com outras pessoas negras, valendo-se de conjuntos simbólicos compartilhados. Isso não significa que o português e o inglês “padrão” não sejam utilizados, mas que a escolha entre uma ou outra forma da língua é feita de maneira consciente para valorizar as formas de dizer marginalizadas e para indicar as comunidades a quem os artistas se dirigem primariamente.

---




19 Ver, por exemplo, *Sub Raça* (1993), de Câmbio Negro, *1 por amor, 2 por dinheiro* (2002) e *Da ponte pra cá* (2002), de Racionais MCs.

20 Ver, por exemplo, *Intro* (1995), de Tupac, ou *Eminência Parda* (2019), de Emicida.


Por fim, quando se trata de performance, é preciso compreender os códigos transmitidos nos palcos em que ela se dá.<sup>21</sup> Em alguns casos, a própria escolha do local é significativa. No documentário *AmarElo: é tudo pra ontem*,<sup>22</sup> Emicida afirma, por exemplo, que a escolha de inaugurar a turnê do seu álbum no Teatro Nacional de São Paulo foi feita pensando em ressignificar quais corpos e grupos poderiam ocupar aquele espaço, bem como tensionar o conceito de arte e música considerada *culta* o suficiente para estar presente nele. Além disso, os figurinos da cultura hip-hop são significativos na medida em que, especialmente a partir dos anos 1990, os artistas passaram a possuir uma preocupação em se afirmarem a partir da moda das margens – dos guetos, periferias e favelas – ao invés de procurar se inserir apenas na estética hegemônica da indústria musical.<sup>23</sup> Assim, ainda que os estilos desses espaços e das produções artísticas de forma mais ampla interajam, a preocupação de muitos artistas é a valorização de tendências que circulam entre pessoas negras.<sup>24</sup> A moda também possui um aspecto simbólico, uma vez que boa parte da linguagem das roupas de artistas do hip-hop está ligada a uma performance *hiperbólica* – roupas largas, correntes grandes, muita pele à mostra – que procura reforçar o aparecimento desses sujeitos.

Um último aspecto a ser observado é a linguagem corporal dos artistas, os quais utilizam a dança para se comunicar. Os movimentos dos dançarinos são, por vezes, sincronizados, sinalizando um alinhamento, e, por outras, individualizados, indicando a valorização da criatividade

---

21 Roger Abrahams, “Questions of Competency and Performance in the Black Musical Diaspora: Toward a Stylistic Analysis of the Idea of a Black Atlantic”, *Black Music Research Journal*, v. 32, n. 2, (2012), p. 83 ; Rose Satiko Gitirana Hikiji, “Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação”, *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24 (2005), pp. 155-184 ; Tina K. Ramnarine, “Musical Performance in the Diaspora: Introduction”, *Ethnomusicology Forum*, v. 16, n. 1 (2007), pp. 1-17 .

22 Fred Ouro Preto, *AmarElo - É Tudo pra Ontem*, Brasil: Netflix, 2021.

23 Marcia A. Morgado, “The semiotics of extraordinary dress: A structural analysis and interpretation of hip-hop style”, *Clothing and Textiles Research Journal*, v. 25, n. 2 (2007), pp. 131-155 ; Kabango, *Hip-Hop Evolution*.

24 É possível encontrar músicas sobre esse tema como *My Adidas* (1986), de Run DMC, *De Kenner* (2021), de FBC e Vhoor e *Wanna Be's (intro)* (2021), de Tasha e Tracie.

individual na formação dos grupos. Além disso, muitas vezes determinados gestos remetem ao pertencimento a grupos específicos ou referem-se aos movimentos políticos – como o punho erguido, que representa o orgulho negro. Assim, observar os discursos da performance que vão para além da música em si também é uma parte importante da análise do discurso construído em apresentações.

Dessa maneira, a ACD aplicada à música e aos shows deve se atentar aos aspectos particulares do gênero musical, bem como às formas de diálogo e disputa que essa estrutura textual permite. No que diz respeito à música negra, é importante notar a forma como ela se insere particularmente em comunidades atravessadas por movimentos políticos, seus movimentos históricos e símbolos. Neste artigo, procuro observar esses aspectos na análise do Super Bowl LVI, levando em consideração a interação que esse show estabelece entre a história do hip-hop, as comunidades negras e a NFL, identificando diálogos e disputas presentes no discurso estabelecido nesse evento.

## **O Super Bowl LVI: *Dre day* e as disputas simbólicas da performance**

A apresentação do Super Bowl LVI, intitulada “Dre. Day”, foi orientada por uma ideia de resgate da trajetória dos artistas participantes, buscando evocar a nostalgia dos espectadores por meio da escolha de canções clássicas do rap. Quando a performance iniciou, um dos *beats* mais conhecidos do gênero mobilizou a plateia antes mesmo que os artistas aparecessem no palco para cantar a música a que ele corresponde, *The Next Episode* (2000). A canção utiliza um sample da música *The Edge*, de David McCallum (1966) em sua introdução, e o primeiro artista a rimar é Snoop Dogg. Ele usa as primeiras linhas dos seus versos para dar um conjunto de *shout outs*, tanto para Dre, a quem reverencia como *Pai do Rap* e com quem colabora na faixa, como para outros rappers com quem trabalhava naquele

momento da carreira. Além disso, ele cita as cidades de Compton e Long Beach, onde a sua trajetória musical se iniciou e com as quais ele mantém fortes vínculos.

*You know I'm mobbin'  
with the D-R-E*

[...]

*Top Dogg, bite 'em all, \_\_, burn  
the shit up D-P-G-C, my \_\_, turn  
that shit up*

*C-P-T, L-B-C, yeah,  
we hookin' back up*

[...]

*Out of town, put it down for  
the Father of Rap*

Já sabem que eu estou  
aprontando com o D-R-E

[...]

[Snoop] Dogg, uma influência,  
morde todos eles, \_\_, põe tudo no  
chão D-P-G-C, colega, aumente o  
som

C-P-T, L-B-C, sim,  
estamos voltando

[...]

Fora da cidade, salve para  
o Pai do Rap<sup>25</sup>

No show, apenas o primeiro verso da música foi performado, com apenas uma participação de Dre, que substitui a letra original (“*It’s the motherfucking D-R-E* [É a porra do D-R-E]) por “*It’s the one and only D-R-E*” [É o único e insubstituível D-R-E]), que reforça o tom celebratório do evento. É importante notar que Snoop Dogg realizou toda a apresentação em um figurino que consistia em um conjunto de calça e blusa de mangas compridas azuis com uma estampa que remetia à gangue da qual fez parte nos anos 1990, os Rolling 20 Crips. Esta gangue usava tradicionalmente roupas azuis e uma bandana, esta última foi vetada pela produção da NFL por aludir à organização da qual Snoop participou. Assim, o rapper optou por usar as cores que simbolizavam a sua afiliação,

---

25 No caso da performance do Super Bowl, algumas palavras usadas na faixa original foram suprimidas por se tratar de um programa transmitido na televisão, notadamente os palavrões e a expressão “*nigga*”. Por esse motivo, optei por suprimi-las também neste artigo. Nesse trecho, DPGC significa Dogg Pound Gangsta Crips, uma união entre Snoop Dogg, Kurupt e Daz Dillinger (Tha Dogg Pound) e outros rappers da Era de Ouro da Costa Oeste. CPT é uma referência a Compton e LBC, a Long Beach. A expressão Top Dogg brinca com a gíria “top dog”, uma pessoa com influência em seu círculo social, e o nome artístico do rapper.

com detalhes em amarelo, que tornava a interpretação do significado das suas roupas ambíguas. Para aqueles que conhecem a sua trajetória, a referência aos Crips é mais clara, mas as cores azul e amarelo também se referem ao Los Angeles Rams, time da Califórnia – de onde vem o artista – que competia no dia da apresentação.

Além das roupas que aludiam aos Crips, Snoop fez, em diferentes momentos do show, um gesto com as mãos que simboliza o “C”, inicial do grupo (Figura 1). O uso dessas simbologias foi uma forma de contornar as exigências da Liga, que buscou evitar a referência às gangues e a abordagem de temas considerados polêmicos pelos artistas. No entanto, como mencionei anteriormente, o pertencimento às gangues nos anos 1990 não estava ligado primária ou exclusivamente à criminalidade ou à violência. Esta era, em si, vista como uma forma de resistência à violência imposta aos grupos de pessoas negras. Para Mbembe,<sup>26</sup> ainda que de forma embrionária, esse uso da violência é entendido como um momento importante da mobilização dos afetos para a construção de movimentos antiopressão. Inspirado por Frantz Fanon, o autor afirma:

Para Fanon, uma diferença de estatuto separa, portanto, a violência colonial da violência do colonizado. Esta, de início, não é ideológica. É o exato oposto da violência colonial. Antes de se voltar conscientemente contra o esmagamento colonial durante a guerra de libertação nacional, manifesta-se sob a forma de pura descarga [...]. Como transformar essa efervescência energética e esse banal instinto de conservação numa fala política plena e inteira? [...] Trata-se agora dessa violência que o colonizado escolhe *ofertar* ao colono. [...] Recusa violenta de uma violência imposta, constitui um momento fundamental de ressimbolização. (MBEMBE, 2018, p. 287-288)

Ainda que não tenha continuado como membro da gangue, da qual saiu para se dedicar à carreira musical, podemos entender que as referências feitas aos Crips por Snoop Dogg refletem um reconhecimento do artista de que aquele foi um momento importante na formação do seu pensamento e na articulação entre percepção da injustiça e atuação contra ela.

26 Achille Mbembe, *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 Edições (2018).

Essa leitura é reforçada se entendermos que, como mencionei anteriormente, as gangues cumpriam um papel de rede de suporte para muitos dos seus membros, os quais estavam sujeitos às diversas configurações de violência racial e de classe nos Estados Unidos. Dessa maneira, recusando uma perspectiva binária em que o pertencimento a esses grupos só pode ser visto como bom ou ruim, o artista destaca o papel pessoal e político das gangues, mesmo tendo optado por outras vias de atuação no decorrer de sua carreira.

**Figura 1**  
**Snoop Dogg faz o sinal dos Crips durante a performance do Super Bowl**



Fonte: NFL, “Dr. Dre, Snoop Dogg, Eminem, Mary J. Blige, Kendrick Lamar & 50 Cent FULL Pepsi SB LVI Halftime Show”, *YouTube* [ícone de link com link para: [https://www.youtube.com/watch?v=gdsUKphmB3Y&ab\\_channel=NFL](https://www.youtube.com/watch?v=gdsUKphmB3Y&ab_channel=NFL)].

Após *The Next Episode*, os artistas performaram a música *California Love* (1995), de Tupac Shakur, com participação de Dr. Dre e Roger Troutman. Este último é um cantor de funk e R&B dos Estados Unidos. Ele canta o refrão que, por sua vez, é uma interpolação da canção *West Coast Poplock* (1982), de Ronnie Hudson, reverenciando o funk, que constitui uma importante base para o hip-hop. A escolha dessa música para o Super

Bowl cumpre uma dupla função. Em primeiro lugar, é uma homenagem a Tupac, que faleceu em 1996, vítima de um tiroteio. Shakur foi um dos mais importantes nomes do rap globalmente, servindo de influência até os dias atuais para diversos grupos canônicos do ritmo. Ele possui uma trajetória marcada pela conexão com o partido dos Panteras Negras, do qual sua mãe era parte, o que se reflete em diversos de seus posicionamentos políticos de valorização das pessoas negras, crítica à negligência estrutural com relação às pessoas mais pobres e ao capitalismo de forma mais ampla.

Tupac também era conhecido por se autodefinir como um *thug*, isto é, um marginal. Ele usava essa definição como forma de questionar a desvalorização das pessoas das margens e dos guetos, como produtores não apenas de arte e cultura, mas também de conhecimento. Notoriamente, ele entendia a sua música como uma forma de intelectualidade e, portanto, ser um *thug* não era, para ele, uma identidade depreciativa, mas um lugar de enunciação marcado por suas experiências. Além disso, o artista tatuou as letras T. H. U. G. L. I. F. E. no peito e posteriormente explicou que a tatuagem era um acrônimo para “*The Hate U Give Little Infants Fucks Everyone*” (O ódio que você dá a pequenas crianças fode com todos), revelando uma preocupação com a forma como o tratamento conferido às crianças negras impacta as suas vidas e a sociedade de forma geral. Tupac foi um dos amigos mais próximos de Dr. Dre e parte da sua gravadora, *Death Row*, nos anos 1990, de maneira que a alusão a sua música remete tanto aos seus ideais quanto a uma dimensão afetiva que compõe a performance.

Em segundo lugar, *California Love* foi gravada dentro de um contexto histórico relevante na história do hip-hop estadunidense, nomeadamente o contexto da rixa entre Costa Leste – especialmente Nova Iorque – e Costa Oeste – em especial a Califórnia. Nesse momento, rappers desses dois espaços travavam uma disputa sobre quem teria a maior dominância e influência no rap. Nova Iorque é conhecida por ser o berço do ritmo, mas naquele momento encontrava dificuldades em lançar grandes nomes nos circuitos do gênero, e a Califórnia, ainda que tivesse uma incorporação mais recente, possuía uma grande influência mercadológica. Nesse



contexto, os dois maiores artistas que representavam esse embate eram o novaiorquino The Notorious B. I. G. e Tupac, que traçou sua carreira na Costa Leste. Ambos foram assassinados no fim dos anos 1990, o primeiro em 1997 e o segundo em 1996. A morte dos rappers foi um ponto de inflexão no hip-hop, cujos artistas passaram a abandonar gradativamente a centralidade da ideia de disputa e retornar à perspectiva comunitária que funda o gênero. Assim, a referência ao Tupac cumpre um papel afetivo, como também é uma forma de documentação histórica.

Uma função semelhante pode ser atribuída ao próximo momento da performance. De um dos vagões do carro de som onde o show foi encenado, o rapper 50 Cent aparece suspenso de cabeça para baixo em uma referência ao clipe da música *In da club* (2003) que ele canta. A aparição do artista também marca um momento da história do hip-hop. No fim da década de 1990 e no início da década de 2000, os mercados de rua, em especial em Canal Street, funcionavam como radares das novidades do rap, uma vez que DJs faziam *mixtapes* compilando músicas que consideravam inovadoras e vendendo-as nesses mercados. Essas *mixtapes* não eram, portanto, de músicas autorais, mas faziam circular o nome de músicos que impactariam a indústria e, nesse sentido, os DJs eram *gatekeepers* da direção do mercado do hip-hop.<sup>27</sup>

Quando 50 Cent surgiu, enquanto nome de alcance nesse meio, o seu ganho de popularidade pôde ser atribuído ao seu estilo competitivo, bem como, por seu histórico em gangues. Estabelecendo-se como uma figura controversa, no ano de 2000, ele foi vítima de um tiroteio no qual foi baleado nove vezes, incidente que ele entende como tendo objetivo de assassiná-lo. Embora ele tenha conseguido se recuperar, as gravadoras estavam receosas de assinar contratos com o artista e, nesse contexto, ele se uniu a Sha Money XL e gravou uma *mixtape* independente, *Guess Who's Back*, que foi distribuída nesses mercados de rua. Dessa maneira, o rapper impactou a forma como novos músicos poderiam se inserir e se tornarem vistos no mercado musical. É nesse contexto que Eminem entra

---

27 Kabango, *Hip-Hop Evolution*.

em contato com sua obra e convence Dr. Dre a contratar 50 Cent para a sua gravadora, momento que favoreceu em grande medida a sua ascensão como ícone do rap nos anos 2000.<sup>28</sup> Em 2003, ele lança o disco *Get Rich or Die Trying*, o seu maior sucesso comercial, em que está presente a música *In da club*.

A sua aparição no Super Bowl, nesse sentido, também pode ser lida como uma forma de documentação histórica, que retoma a participação do nova-iorquino na mudança das formas de produção e distribuição de rap nos Estados Unidos. Adicionalmente, ela contribui para a narrativa estabelecida do *Dre Day* que posiciona Dr. Dre como figura formadora de uma *comunidade* de artistas de grande impacto na música, em que é legitimada, por um lado, pela adesão do público negro às músicas de seus artistas e, por outro, pelo seu sucesso comercial.

Também inserida nessa construção está a participação de Mary J. Blige. A artista inicia sua performance com *Family Affair* (2001), canção produzida por Dr. Dre que atingiu o topo da Billboard Hot 100, por seis semanas como parte do álbum *No More Drama*. Em seguida, ela canta a música que deu nome ao mesmo álbum. *No More Drama* é baseada em um *sample* de *Cotton's Dream*, posteriormente renomeada para *Nadia's Theme*. Essa música foi originalmente composta como trilha sonora da adaptação do romance *Bless the Beasts and Children* para o cinema em 1971, obra que tem como elemento central a trajetória de um grupo de jovens excluídos dos seus círculos sociais em direção à formação de redes de afeto e aceitação. No entanto, a canção ficou conhecida por ser tema da série *The Young and the Restless*, que começou a ser transmitida em 1973 e continua em produção atualmente. Essa série ganhou bastante popularidade entre as pessoas negras a partir dos anos 1990, e uma das justificativas para tanto é a forma como seus personagens negros foram escritos, desviando-se de estereótipos raciais. Blige faz referência a esse seriado na letra de sua música, reforçando o sentido da interseção entre esse argumento e a canção, que aborda a questão da busca por uma

---

28 Kabango, *Hip-Hop Evolution*.


trajetória de vida que permita a libertação do sofrimento que a identidade de uma jovem negra estadunidense pode causar.

Além do significado das próprias músicas e a conexão entre as carreiras de Mary J Blige e Dr. Dre, a participação dessa cantora tem ainda um segundo sentido. Ela ficou conhecida como uma das expoentes do *hip-hop soul*, uma intersecção entre dois gêneros musicais marcados por temáticas específicas. Enquanto o rap trabalha centralmente a questão da marginalização das pessoas negras e procura refletir sobre as suas condições de vida, o *soul* foi bastante marcado pela presença de mulheres, as quais faziam debates sobre a sua vida afetiva, a ideia de família e a situação das mulheres negras.<sup>29</sup> Considerando que os estilos musicais podem ser vistos como articulações de teorizações sociais em uma conexão entre epistemologia e estética, a união desses dois ritmos na carreira de Blige disputa a ideia de que o rap é essencialmente um gênero musical masculino, destacando a participação das mulheres no seu interior e as inovações sonoras que elas trazem. Assim, a sua participação no hip-hop não é apenas uma questão de presença, mas uma forma de ação que tensiona as narrativas sobre gênero que o ritmo produz.<sup>30</sup> Dessa maneira, a apresentação de Mary J. Blige busca retomar a presença dessas sujeitas nas disputas epistêmicas e narrativas do hip-hop.

Após a apresentação de Mary J. Blige, ouvimos a introdução de *m.A.A.d city* (2012), de Kendrick Lamar, que, assim como Snoop Dogg, faz referência às gangues da Costa Oeste dos Estados Unidos:

---

29 Rabaka, “Hip-Hop’s Amnesia”.

30 Claudia May, “‘Nothing powerful like words spoken’: Black British ‘Femcees’ and the sampling of hip-hop as a theoretical trope”, *Cultural Studies*, v. 27, n. 4, (2013), pp. 611-649 .

<i>If Pirus and Crips all got along</i>	Se os Pirus e os Crips se dessem bem
<i>They'd probably gun me down by the end of this song</i>	Eles provavelmente me dariam um tiro até o fim dessa música
<i>Seem like the whole city go against me</i>	Parece que a cidade inteira está contra mim
<i>Every time I'm in the street, I hear—</i>	Toda vez que estou na rua eu escuto —
<i>Yawk! Yawk! Yawk! Yawk!</i>	Yawk! Yawk! Yawk! Yawk!

Essa música é um relato sobre o contexto em que o rapper cresceu e, em certa medida, revela aspectos sobre a vida entre as gangues. Por esse motivo, ele entende que os Pirus e os Crips, gangues rivais, poderiam se unir contra ele em uma represália por esse aspecto desvelador. Ao longo da canção, o artista fala de como a violência com a qual ele lidou gera um estado de anestesia, tornando-se apenas um dado da vida cotidiana. No entanto, ele entende que “*And it's safe to say that our next generation maybe can sleep/ With dreams of bein' a lawyer or doctor/ Instead of boy with a chopper that hold the cul-de-sac hostage*” [É seguro dizer que nossa próxima geração talvez possa dormir/ Com sonhos de ser um advogado ou doutor/ Ao invés de um menino com uma moto que mantém o beco sem saída refém]. Assim, ele se recusa a aceitar esse contexto como imutável, apontando que jovens negros podem ter desejos que ultrapassem o profundo niilismo que em alguns momentos perpassa o hip-hop.<sup>31</sup>

Em conexão com essa interpretação, o artista inicia, em seguida, uma apresentação de *Alright* (2015). Essa canção ganha relevância especial no contexto do Super Bowl uma vez que ela não só é originalmente uma crítica à ação policial, mas também foi utilizada como hino não oficial no movimento *Black Lives Matter* nos Estados Unidos.<sup>32</sup> A música é fortemente

31 Ver, por exemplo, *Life's a Bitch* (1994), de Nas.

32 Noriko Manabe, “We Gon’ Be Alright? The Ambiguities of Kendrick Lamar’s Protest Anthem”. *Music Theory Online*, v. 25, n. 1 (2019) [↗](#).

influenciada por canções religiosas das igrejas negras, que são conhecidas por utilizarem as narrativas bíblicas como metáfora para as lutas por libertação das pessoas negras. Segundo Gilroy, esse estilo musical busca, particularmente ao remeter à diáspora judaica na libertação da escravidão em Israel, pensar definições de liberdade que se apliquem às pessoas racializadas em contextos pós-coloniais.<sup>33</sup> Em *Alright*, Lamar começa dizendo “*Alls my life, I had to fight*” [Toda a minha vida eu tive que brigar], uma referência ao livro *A Cor Púrpura*, de Alice Walker. No livro, a personagem Sofia afirma:

Toda minha vida, eu tive que brigar. Eu tive que brigar com meu pai. Tive que brigar com meus irmãos. Tive que brigar com meus primos e meus tios. Uma criança mulher num tá segura numa família de homem. Mas eu nunca pensei que ia ter que brigar na minha própria casa. Ela respirou fundo. Eu gosto do Harpo, ela falou. Deus sabe como eu gosto. Mas eu mataria ele antes de deixar ele me bater.<sup>34</sup>

Assim, podemos entender que a música começa com um diálogo com a literatura negra e, em especial, com uma obra que retoma narrativas sobre a vida de uma mulher negra que passa pela violência e pela sexualidade, assim como pela busca de autonomia. Citar *A Cor Púrpura* em uma canção sobre a luta das pessoas negras não é apenas reconhecer as pautas das mulheres negras, mas afirmar que elas são parte indissociável da emancipação política do grupo mais amplo. Assim, Kendrick Lamar assume um compromisso na canção, que é reforçado quando ela é apropriada pelos movimentos de rua, bem como é reafirmado quando ele decide cantá-la no Super Bowl.

Outro elemento importante dessa música é o fato de que ela apresenta uma espécie de contradição no seu decorrer. Por um lado, o refrão afirma repetidamente “*we gon’ be alright*” [nós vamos ficar bem]. Por outro, os versos da canção mostram um conjunto de dúvidas. Mais uma vez o artista menciona o fato de que a vida nos guetos gera uma espécie

33 Paul Gilroy, “‘After the love has gone’: Bio-politics and etho-poetics in the black public sphere”, *Third Text*, v. 8, n. 28-29 (1994), pp. 25-46 [doi](#).

34 Alice Walker, *A cor púrpura*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 45.

de apatia com relação à violência e ao preconceito que, de certa maneira, funciona como um mecanismo de proteção.<sup>35</sup> Este é um mecanismo que permite ignorar o medo constante e executar tarefas cotidianas, mesmo que abrindo mão do deixar-se afetar.<sup>36</sup> Quando transportado para um contexto racializado, é possível entender que Lamar explora a ideia do medo que a violência policial e o racismo, em suas diversas faces, provoca um *acinzentamento* da vida das pessoas negras.

Outro aspecto abordado na música é o conflito do artista com relação à fama e ao seu posicionamento enquanto liderança social. Para ele, o dinheiro que advém do sucesso comercial pode provocar um afastamento da cultura e das pautas do seu grupo de origem, tornando o lucro um fim em si mesmo. Nesse sentido, Lamar procura reafirmar o seu pertencimento à cidade de Compton e aos seus guetos ao cantar:

We been hurt, been down before	Nós fomos feridos, estivemos por baixo antes
<i>Nigga, when our pride was low</i>	Preto, quando nosso orgulho estava baixo
<i>We been hurt, been down before</i>	<i>Nós fomos feridos, estivemos por baixo antes</i>
<i>Nigga, when our pride was low</i>	<i>Preto, quando nosso orgulho estava baixo</i>
<i>Lookin' at the world like, "Where do we go?"</i>	<i>Olhando para o mundo tipo "para onde vamos?"</i>
<i>Nigga, and we hate po-po</i>	Preto, e nós odiamos a polícia
<i>Wanna kill us dead in the street fo sho'</i>	Querem nos matar nas ruas com certeza

35 Sayeed Joseph, "'We Gon' be Alright': Mental Health and the Blues in Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly", *Ethnomethodology Review*, v. 21 (2022) [🔗](#).

36 Isso pode ser comparado à abordagem de George Simmel sobre a forma como a vida nas grandes cidades é caracterizada por apresentar aos sujeitos um volume muito elevado de estímulos de medo, frente aos quais os indivíduos desenvolvem uma *atitude blasé*. Georg Simmel, "As grandes cidades e a vida do espírito (1903)", *MANA*, v. 11, n. 2 (2005), pp. 577-591 [📄](#).

<i>Nigga, I'm at the preacher's door</i>	Preto, estou na porta do pastor
<i>My knees gettin' weak, and my gun might blow</i>	Meus joelhos estão ficando fracos e minha arma pode estourar
<i>But we gon' be alright</i>	Mas nós vamos ficar bem

Em versos como esse, observamos uma preocupação com as demandas das pessoas negras e o impacto que elas possuem na criação de incertezas em suas vidas. É por esse motivo que o refrão “*we gon' be alright*” é menos uma frase celebratória e mais uma frase usada pelo artista para que seja possível passar por cada dia diante desse cenário.<sup>37</sup> Esse aspecto é consolidado na repetição por diversas vezes da frase durante o refrão, parecendo operar como uma técnica para lidar com o pânico. Quando usada pelos movimentos BLM, a canção funciona de maneira semelhante. Ainda que estejam protestando contra as mortes de jovens negros causadas pelo Estado, os protestantes cantam em coro como forma de reafirmar o papel da coletividade. É através dela que esses sujeitos podem enfrentar as narrativas que legitimam a ação policial e os seus desdobramentos, oferecendo uma possibilidade de esperança. Por outro lado, diante do contexto da continuidade da violência racial não apenas no que se refere à polícia, mas de uma forma mais ampla na história da colonização, essa esperança parece incerta. É nesse sentido que a ambiguidade da música de Kendrick Lamar é adequada a esses protestos.

Quando olhamos para o Super Bowl, mesmo diante do posicionamento da Liga que buscou se esquivar de temas considerados polêmicos, o simples ato de cantar essa música, mesmo sem referência direta ao *Black Lives Matter*, foi um ato de endosso a essa movimentação. Além disso, a escolha do trecho da música que seria cantado, que citei anteriormente, inclui o verso “*and we hate po-po, wanna kill us dead in the streets fo' sho*”, uma crítica direta à polícia estadunidense. No entanto, esse verso foi censurado na apresentação e ainda não está claro se foi uma omissão

---

37 Manabe, “We Gon’ Be Alright?.”

preparada com o endosso do artista ou se, durante o show, seu microfone foi silenciado para que ele não pudesse cantá-la.<sup>38</sup>

Esse momento revela a disputa que se deu durante o show que, apesar de ter sido proposto como uma celebração da cultura hip-hop, dificultou em grande medida a abordagem de temas caros e constituintes dessa mesma cultura. Nesse sentido, podemos remeter à discussão de Anne Philips<sup>39</sup> com relação aos perigos da disjunção entre a *política de presença* e a *política de ideias*. Para a autora, a mera presença de atores em um ambiente de representação não garante a inserção de suas demandas nele e, por outro lado, uma preocupação restrita à inserção das suas ideias nesses espaços pode dar continuidade à segregação dos sujeitos a quem esses debates dizem respeito.

Ainda que ela se preocupe particularmente com a representação institucional, podemos refletir sobre as técnicas usadas no mundo cultural para que a simples existência de pessoas negras em um evento seja vista como solução para o seu apagamento histórico. O Super Bowl LVI demonstra que esses sujeitos, ao entrarem em instâncias discursivas hegemônicas podem tensionar os seus discursos, regras e premissas, ainda que constrangidos por regras institucionais, operando como *outsiders within*.<sup>40</sup> Ainda que o verso de Lamar tenha sido omitido, portanto, a escolha da música a ser cantada foi, em si, um ato de participação contingente no show, especialmente considerando que ele escolhe marcar outro verso em que diz “*And when I wake up/ I recognize you’re looking at me for the pay cut*” [E quando eu acordo/ Eu reconheço que você só olha para mim por causa do pagamento]. Dessa forma, Kendrick faz uma crítica sutil à Liga, que trouxe os artistas como parte de uma estratégia de ampliação dos lucros e não pela contribuição sociocultural.

---

38 “Kendrick Lamar’s lyric about police brutality was absent from the Super Bowl halftime show telecast”. *Insider*, 14 fev. 2022 [🔗](#).

39 Anne Philips, “De uma política de ideias a uma política de presença?” *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 1 (2001), pp. 268-290 [🔗](#).

40 Patricia Hill Collins, “Aprendendo com a outsider within: A significação sociológica do pensamento feminista negro”, *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1 (2016), pp. 99-127 [🔗](#).




Na transição para a próxima sessão do show, Kendrick Lamar inicia a canção *Forgot about Dre* (1999), originalmente cantada por Dr. Dre e Eminem, a qual celebra a importância de Dre para a indústria cultural. Quem continua a canção é Eminem, que prossegue para a música *Lose Yourself* (2002). A participação do rapper é menos interessante pelo aspecto musical e mais pela forma como ele utiliza a sua corporalidade enquanto o único artista branco a ser *headliner* do Super Bowl LVI. Ele é conhecido por ser um dos únicos, senão o único, rapper branco a fazer sucesso entre audiências jovens brancas nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, manter uma consistente legitimidade entre ouvintes negros.

Verstegen reflete sobre esse caso e afirma que Eminem conseguiu esse feito ao não tentar ser visto como “quase negro”, mas, ao contrário, ao reconhecer a sua brancura e o alinhamento que ela pode trazer ao funcionamento da indústria cultural.<sup>41</sup> Assim, ele não procura se legitimar da mesma maneira que rappers negros o fazem – pelas narrativas de exclusão, pertencimento aos guetos, histórias de dor, violência e superação. Esse conhecimento estratégico do rapper pode estar conectado com a origem de sua carreira nas batalhas de rap na Costa Oeste dos Estados Unidos, em que sua identidade precisava ser constantemente negociada para que a participação do artista nesses espaços não fosse vista como uma forma de apropriação ou fetichismo cultural. Isso pode tê-lo influenciado, em alguma medida, a manter uma posição crítica com relação ao seu pertencimento social.

Nesse sentido, é interessante observar a sua participação no *Dre Day*. Como um dos apadrinhados de Dr. Dre a se apresentarem, o artista faz a sua performance e, ao final, se ajoelha. O gesto espelha o protesto de Colin Kaepernick que narrei anteriormente, o qual resultou no seu ostracismo da Liga. Uma vez que a NFL havia pedido não apenas que os performers se esquivassem de temas controversos, mas que,

---

41 Ian Verstegen, “Eminem and the Tragedy of the White Rapper”, *The Journal of Popular Culture*, v. 44, n. 4 (2011), pp. 872-889 .

especificamente, não se ajoelhassem em protesto,<sup>42</sup> a escolha de Eminem ganha significância ainda maior. Simbolizando, por um lado, o apoio ao *Black Lives Matter* e, por outro, uma rejeição às restrições impostas pela liga, o rapper utiliza as facilidades que a sua identidade lhe oferece de forma a contestar práticas racistas. Além disso, dada a sua capacidade de transitar entre audiências brancas e negras, ele consegue realizar um ato de disseminação de sensibilidades políticas.

Eminem ainda estava ajoelhado durante a transição para a última parte da apresentação, que se inicia com Dr. Dre tocando, no piano, a introdução da canção *I ain't mad at cha* (1996), de Tupac. Esse momento é, novamente, uma homenagem ao artista e ao contexto que ele representa, como discuti anteriormente. Além disso, a música é uma forma de reforçar o senso de comunidade, uma vez que, por se tratar de um momento breve, somente aqueles que conhecem a linguagem e a cultura hip-hop reconheceram as notas que foram tocadas. A própria música de Tupac é um hino sobre a coletividade e a importância de manter a conexão entre rappers de sucesso e os seus grupos de origem.

Em seguida, Dr. Dre inicia a última música da apresentação, o clássico *Still D. R. E.* (1999), performada pelo artista e Snoop Dogg. Além de acionar uma dimensão afetiva em fãs de hip-hop, essa canção é, também uma reafirmação da importância de Dr. Dre para o rap. A letra trabalha com as ideias de que o rapper atingiu sucesso comercial e impactou a cultura musical de forma geral, mas que não perdeu os vínculos com pautas e demandas com as quais ele se preocupava no início da carreira. Notavelmente, a música *Fuck tha Police* (1988) é referenciada quando os vocalistas afirmam “*Dr. Dre is the name, I’m ahead of my game/ Still puffin’ my leaves, still touching the beats/ Still not lovin’ police*” [Dr. Dre é o nome, estou à frente do meu tempo/ Ainda fumo as minhas ervas, ainda fazendo os beats/ Ainda não amo a polícia]. Esse

---

42 “Dre put \$7m of his own cash into Super Bowl halftime show and stopped NFL from ‘censoring’ his ‘still not loving police’ lyric and nixing Eminem taking a knee”, Daily Mail, 14 fev. 2022 [🔗](#). Erin Vanderhoof, “In the Super Bowl 2022 Halftime Show, the NFL Couldn’t Boss Dr. Dre Around”, *Vanity Fair*, 13 fev. 2022 [🔗](#).

trecho, especificamente, foi objeto de disputa no Super Bowl, uma vez que a Liga solicitou que ela fosse censurada. No entanto, em mais um ato de desafio, os artistas não a retiraram da performance.

Ao finalizar o show com todos os artistas no palco dançando juntos, ao mesmo tempo em que realiza um último ato de contestação, o *Dre Day* borra as barreiras entre o lúdico e o político, o coletivo e o individual, a celebração e o protesto. Os artistas demonstram, portanto, que mesmo dentro de espaços de poder hegemônico é possível mobilizar estratégias de tensionamento e contingência que buscam ampliar e propor debates por meio da música, da performance e da corporalidade.

## Considerações finais

Por meio da análise da apresentação do Super Bowl LVI, ou *Dre Day*, pudemos observar de que forma a performance pode se tornar um palco de disputas. Mesmo que as críticas à National Football League não tenham sido feitas explicitamente, o uso que os artistas e produtores fizeram de músicas, samples e de seus corpos muitas vezes transmitiu mensagens antirracistas que se direcionavam à instituição.

Para além da NFL, os tópicos da violência policial, da participação das mulheres na formação da cultura hip-hop e do aspecto comunitário desta também foram centrais para o show. Desta maneira, o *Dre Day* operou em três frentes: 1) um ato crítico à NFL e ao racismo na sociedade estadunidense; 2) uma documentação histórica de momentos importantes da cultura hip-hop, na qual Dr. Dre ganha centralidade; e, 3) um reforço à dimensão compartilhada dessa cultura. Assim, podemos entender que o show tensiona a ideia de que artistas que atingem sucesso comercial não conseguem ou *não* desejam mais assumir posturas contestatórias. O Super Bowl LVI demonstra que, mesmo dentro das constrações que os espaços hegemônicos oferecem, é possível utilizá-los para propagar formas de

pensar o mundo. Isso nem sempre quer dizer *disputar* essas instâncias, no sentido de querer ocupá-las, mas *mobilizar estrategicamente* a sua popularidade para tornar visíveis questões marginalizadas.

---

*Recebido em 24 jan. 2023*

*Aprovado em 8 maio 2023*

---

doi: 10.9771/aa.v0i67.52683



A edição de 2022 do *halftime show* do Super Bowl, promovido pela *National Football League* (NFL) dos Estados Unidos (EUA), causou debates por se tratar da primeira edição em que o evento foi dedicado à cultura hip-hop do país. O que poderia parecer uma celebração da cultura negra foi, também, um palco de disputas políticas e discursivas atravessadas na performance. A NFL é objeto de crítica em função do tratamento conferido às pautas raciais, de maneira que os artistas tiveram que buscar estratégias para transmitir na performance a mensagem central do rap: a crítica à opressão racial e a celebração de vidas negras. Neste artigo, proponho analisar as dinâmicas de disputas discursivas que se articulam na construção dessa performance musical, entendendo a raça como uma categoria analítica central e retomando elementos da história e da estrutura do rap para entender de que forma a política performática se deu no show.

Super Bowl | Discurso | Performance | Rap | Relações raciais

***MUSICAL PERFORMANCE AS A POLITICAL  
AND DISCURSIVE DISPUTE IN THE DIASPORA:  
AN ANALYSIS OF THE 2022 SUPER BOWL HALFTIME SHOW***

*The 2022 edition of the Super Bowl's halftime show, organized by the National Football League (NFL), in the USA, raised discussions because it was the first time the event was dedicated to the country's hip hop culture. What might have seemed like a celebration of Black culture was, too, a stage for political and discursive disputes woven into the performance. The NFL is criticized for its treatment of racial matters, which led artists to search for strategies that allowed them to convey rap's central message: the criticism of racial oppression and the celebration of Black lives. In this article, I analyze the dynamics of discourse contestation that take place in this performance. In order to understand how politics and performance intertwined in the show, I take race as an analytical category of crucial relevance and consider aspects of rap's history and structure.*

Super Bowl | Discourse | Performance | Rap | Race relations