

Talita Ferreira Gomes da Silva

Doutoranda e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com pesquisa dedicada à literatura lésbica, censura, pornografia e autoria de mulheres. É pós-graduada em Revisão Textual e em Educação, Gêneros e Sexualidade e graduada em Letras – Português pela UFJF. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado com bolsa CAPES e integra o corpo editorial da Darandina Revisteletrônica (Qualis A4).

A RAIVA COMO CATALISADOR: USOS DA RAIVA NA MÚSICA POP NEGRA E LGBTQIAPN+ BRASILEIRA

RESUMO

Este artigo analisa os usos da raiva na música pop produzida por artistas negros LGBTQIAPN+ no Brasil, a partir do corpus composto pelas músicas "*bomba pra caralho", de Linn da Quebrada, Alice Guél e POV3DA (2020); "Ain't I a Woman?", de Luedji Luna (2020); e "Não é comigo", de Rico Dalasam (2021). Partindo das reflexões de Audre Lorde sobre os usos políticos da raiva, articuladas com o pensamento de bell hooks, Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez e Grada Kilomba, o trabalho argumenta que a raiva expressa nesses textos não constitui excesso emocional, mas afeto epistemológico: forma de conhecimento, resistência e reinscrição de subjetividades negras e dissidentes no campo do sensível e do político. A análise considera ainda a música pop como dispositivo de mediação cultural capaz de fazer circular discursos historicamente marginalizados, produzindo fissuras nas hegemonias cisheteronormativas e embranquecidas. O artigo foi desenvolvido no contexto da disciplina "Poéticas do desabrigo: circulações de mundos no contexto da Diáspora Negra", do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF.

Palavras-chave: Raiva. Música pop. Negritude. Dissidência sexual. Feminismo negro.

THE ANGER AS CATALYST: THE USES OF ANGER IN BLACK AND LGBTQIAPN+ BRAZILIAN POP MUSIC

ABSTRACT

This article analyzes the uses of anger in pop music produced by Black LGBTQIAPN+ artists in Brazil, based on a corpus comprising "* bomba pra caralho" by Linn da Quebrada, Alice Guél, and POV3DA (2020); "Ain't I a Woman?" by Luedji Luna (2020); and "Não é comigo" by Rico Dalasam (2021). Drawing on Audre Lorde's reflections on the political uses of anger, articulated with the thought of bell hooks, Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez, and Grada Kilomba, the paper argues that the anger expressed in these texts is not emotional excess but an epistemological affect: a form of knowledge, resistance, and reinscription of Black and dissident subjectivities in the political and sensory field. The analysis also considers pop music as a cultural mediation device capable of circulating historically marginalized discourses, producing fissures in cisheteronormative and whitened hegemonies. The article was developed in the context of the course "Poéticas do desabrigo: circulações de mundos no contexto da Diáspora Negra", at the Graduate Program in Letters: Literary Studies at UFJF.

Keywords: Anger. Pop music. Blackness. Sexual dissidence. Black feminism.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* antiplágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO
COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL

DOI: <http://doi.org/10.63418/ep3bxz42>

INTRODUÇÃO

Em 1981, Audre Lorde proferiu o discurso que se tornaria o ensaio *As utilizações da raiva: as mulheres respondem ao racismo*, publicado em *Irmã Outsider* (2019[1984]). O texto começa com uma declaração que funciona menos como abertura retórica e mais como fratura; uma rachadura no verniz da compostura exigida de mulheres negras em espaços públicos: "Minha reação ao racismo é a raiva". A admissão não é confissão de fraqueza; é a recusa de continuar a traduzir, para a linguagem do aceitável, algo que não deveria precisar de tradução. É também, como a própria Lorde vai desdobrar, o reconhecimento de que a raiva vivida, nomeada e elaborada pode ser fonte e não apenas sintoma.

Essa provocação ecoa, décadas depois, nas produções culturais de sujeitos negros e dissidentes que habitam as margens não apenas da sociedade, mas do próprio campo da cultura legitimada. Este artigo parte dela para analisar como artistas negros LGBTQIAPN+ da música pop brasileira mobilizam a raiva como ferramenta estética, política e afetiva em suas criações. O corpus é composto por três músicas: "*bomba pra caralho", de Linn da Quebrada, Alice Guél e POV3DA (2020); "Ain't I a Woman?", de Luedji Luna (2020); e "Não é comigo", de Rico Dalasam (2021). Cada uma delas transforma a raiva em discurso politizado, em escrita de si e em prática de resistência; e cada uma o faz de modo singular, segundo a posição que o corpo que canta ocupa em raça, gênero e sexualidade.

O trabalho dialoga com o referencial teórico da disciplina "Poéticas do desabrigo: circulações de mundos no contexto da Diáspora Negra", cursada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF. A partir das noções de Atlântico Negro (Gilroy, 2001), poética da relação (Glissant, 2021) e da crítica feminista negra, busca-se compreender como corpos negros LGBTQIAPN+ elaboram esteticamente o desabrigo, essa condição de expulsão simbólica e material que a disciplina nos convida a pensar, transformando-o em linguagem compartilhável e em potência criadora. Se a Negritude, como movimento e como poética, já havia convertido a dor do deslocamento em energia estética e política, interessa investigar como essa operação se reatualiza em contextos dissidentes e contemporâneos, com a música pop coabitando o lugar da poesia.

A hipótese central é a de que a raiva nessas produções não é excesso a ser contido, mas afeto epistemológico: forma de conhecimento, de autodefinição e de reinscrição de subjetividades negras dissidentes no campo do sensível e do político. Para desenvolvê-la, o artigo está organizado em quatro seções: esta introdução; uma discussão teórica sobre a raiva como afeto político; uma reflexão sobre a música pop como dispositivo de mediação cultural; e a análise do corpus, dividida por artista.

A RAIVA COMO AFETO POLÍTICO

Há um paradoxo constitutivo na relação entre corpos negros e raiva no mundo ocidental. A raiva é reconhecida como existente, mas sistematicamente desqualificada como ilegítima, desproporcional ou perigosa. Esse movimento de reconhecimento e desautorização é, ele mesmo, um instrumento de poder: ao patologizar a raiva, a ordem racial e patriarcal neutraliza sua capacidade de transformação. Compreender esse mecanismo é o primeiro passo analítico necessário para que se possa ler as músicas do corpus não como mero desabafo, mas como elaboração estética de um afeto que carrega história, memória e projeto político.

É a partir dessa compreensão que Audre Lorde (2019) desenvolve, em “Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo”, sua reflexão mais incisiva. A abertura do ensaio funciona como declaração e como método: nomear a raiva, recusando o silêncio que lhe é imposto, é o primeiro gesto de resistência.

Minha resposta ao racismo é raiva. Eu vivi boa parte da minha vida com essa raiva, ignorando-a, me alimentando dela, aprendendo a usar antes que jogasse minhas visões no lixo. Uma vez fiz isso em silêncio, com medo do peso. Meu medo da raiva não me ensinou nada. O seu medo dessa raiva também não vai te ensinar nada (Lorde, 2019, p. 148).

O que interessa nessa passagem não é apenas a confissão biográfica, mas o giro epistemológico que ela realiza. Lorde transforma a raiva de peso em fonte: algo que se aprende a usar, que instrui, que move. O silêncio, ao contrário, não ensina nada: nem a quem o pratica, nem a quem o exige. Essa inversão é central para a análise das músicas do corpus, nas quais a raiva aparece, em diferentes registros, como forma de saber sobre o mundo e sobre o próprio corpo no mundo.

Lorde vai além ao estabelecer uma distinção que será crucial para toda a discussão que se segue: a diferença entre raiva e ódio. O ódio é a fúria daqueles que não compartilham objetivos comuns e têm como finalidade a destruição; a raiva, por sua vez, é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e sua finalidade é a mudança (Lorde, 2019). Essa distinção desfaz a equação frequentemente mobilizada para deslegitimar protestos e produções culturais negras entre raiva e violência. A raiva que Linn da Quebrada, Luedji Luna e Rico Dalasam expressam não é a fúria da destruição; é o sofrimento que exige transformação. É, antes de tudo, um afeto que quer o mundo diferente para corpos negros.

A raiva expressa nesses corpos é historicamente despolitizada e patologizada, impedindo que seja reconhecida como resposta racional às estruturas de opressão e

como forma legítima de produção de conhecimento e discurso (Collins, 2019). É nessa operação de despolitização que reside o núcleo do problema: ao reduzir a raiva negra à irracionalidade ou à inadequação emocional, o sistema desloca o foco da violência estrutural para o pretense excesso de quem a denuncia. bell hooks (2019b) é precisa ao nomear essa estratégia: a desqualificação da raiva dirigida ao opressor funciona para preservar as hierarquias raciais e de gênero, mantendo intactas as condições que produzem a raiva em primeiro lugar. Há uma lógica circular e eficaz nessa operação: a raiva é deslegitimada porque é perigosa, e é perigosa porque pode transformar o que a produziu.

Lélia Gonzalez (2020) acrescenta uma dimensão fundamental a esse debate ao situar o silenciamento afetivo no contexto específico da formação social brasileira. Para Gonzalez (2020), os projetos de silenciamento que incidem sobre corpos negros não se limitam à interdição da fala; eles se estendem à regulação dos afetos e das formas de expressão, produzindo sujeitos narrados pelo outro, sujeitos que não apenas não podem falar de si, mas são ensinados a não sentir por si. Romper esse silenciamento afetivo é, portanto, simultaneamente um ato político e um ato de existência. É essa dupla natureza do gesto que as músicas aqui analisadas encorpam: elas não apenas falam da raiva; elas a praticam, a performatizam, a tornam audível.

Grada Kilomba (2019), por sua vez, contribui com a noção de que a raiva que emerge de corpos negros e dissidentes não é anacrônica nem desproporcional: ela responde a estruturas que persistem, a traumas que não foram elaborados nem reparados. Nomeá-la e elaborá-la esteticamente é condição para o que chama de “descolonização da mente”, processo que não é apenas individual, mas coletivo e político. As músicas do corpus podem ser lidas, nessa chave, como práticas de descolonização: elas nomeiam o que foi silenciado, tornam visível o que foi apagado e produzem, nesse gesto, outros modos de existir e de se reconhecer.

É a esse conjunto de perspectivas que uma espécie de “afeto epistemológico”, utilizado neste artigo para caracterizar a raiva nas músicas analisadas, responde. A raiva é o discurso coletivo que carrega história, memória e projeto político. Ela não se opõe ao pensamento: ela é uma forma de pensamento. Mais do que isso: é uma forma de pensamento que se elabora no corpo, na voz, na performance; e que, por isso mesmo, encontra na música um de seus veículos mais potentes.

A MÚSICA POP COMO LUGAR DE FISSURA

A pergunta que precede qualquer análise desse corpus é, antes de qualquer outra, uma pergunta de método: por que a música pop? Por que esse gênero, historicamente associado ao entretenimento, ao mercado e a uma certa leveza

descomprometida, torna-se um lugar privilegiado para a expressão de discursos tão densamente políticos? A resposta não é simples e tampouco unívoca; ela exige que se considerem tanto as possibilidades quanto as limitações do pop como espaço de disputa.

A contribuição de Paul Gilroy (2001), em *O Atlântico negro*, é o ponto de partida mais produtivo para essa reflexão. Gilroy argumenta que a música negra das Américas não é ornamento cultural, mas veículo de uma contracultura da modernidade. Desde o blues e o gospel, passando pelo jazz, o soul e o hip-hop, a música negra carrega formas de memória, elaboração do trauma e resistência que não cabem nas formas letradas dominantes e que, justamente por isso, encontram na oralidade, na performance e na circulação sonora seus modos próprios de existir e de se transmitir. A música é, nesse sentido, um arquivo alternativo: um modo de guardar e compartilhar experiências que a cultura embranquecida preferia apagar. No contexto brasileiro, essa leitura se aplica com força particular ao pop produzido por artistas negros LGBTQIAPN+, que herdam e atualizam essa tradição de resistência pela via do som.

O que o pop parece oferecer, e que outros gêneros ou outras formas expressivas não oferecem na mesma medida, é o alcance. Operando por linguagens acessíveis, refrões repetitivos e forte apelo afetivo, ele circula por espaços que textos acadêmicos ou manifestos militantes raramente alcançam. Se a raiva de corpos negros e dissidentes precisa romper o silêncio para se tornar força política, ela precisa, também, ser ouvida, e o pop é uma das formas culturais capazes de garantir esse alcance massivo, mesmo que sempre em tensão com as exigências do mercado. Esse alcance também implica riscos: o mercado domestica, suaviza, neutraliza, mas a análise das três músicas aqui selecionadas mostra que há formas de resistir a essa domesticação ou, ao menos, de negociar com ela sem perder o que é essencial.

Édouard Glissant (2021), em *Poética da relação*, pensa a cultura como espaço de circulação e contágio entre mundos diferentes; não como síntese ou harmonia, mas como encontro tenso e produtivo entre identidades que se recusam a se dissolver. Essa noção é especialmente fértil para pensar o pop negro e LGBTQIAPN+ brasileiro: ele não busca integração ao mainstream, mas produz fissuras nele, fazendo circular mundos que o mainstream preferiria manter invisíveis. A cada vez que uma música como "*bomba pra caralho" entra em uma playlist de streaming, um mundo que o mainstream não previu se instala, ainda que por alguns minutos, no cotidiano de quem ouve. É nesses minutos que o contágio se produz.

A cultura popular é um terreno de disputa (Hall, 1997): não há pureza fora do mercado, nem contaminação inevitável dentro dele. O que há é negociação

permanente, e é nessa negociação que se produzem as fissuras. Artistas que expressam raiva são pressionados a suavizá-la e a embalá-la em formas mais palatáveis. O corpo negro e dissidente que performa raiva é constantemente negociado com as demandas do mercado, que ora o celebra como novidade, ora o silencia quando ultrapassa determinados limites. É justamente por isso que analisar o que persiste dessa raiva e o que ela consegue dizer, mesmo dentro das condições do pop comercial, é um gesto crítico relevante.

ANÁLISE DO CORPUS

“*BOMBA PRA CARALHO” (2020), DE LINN DA QUEBRADA: A RAIVA COMO RECUSA DA MORTE

“*bomba pra caralho” (2020), de Linn da Quebrada, Alice Guél e POV3DA, é uma das expressões contundentes da raiva como afeto de sobrevivência na música pop brasileira contemporânea. Linn da Quebrada, artista, atriz, ativista, travesti negra da periferia de São Paulo, constrói ao longo de sua obra uma poética que recusa sistematicamente os lugares sociais que lhe são impostos: o silêncio, a invisibilidade, a morte. Essa recusa não é abstrata, mas encorpada, performática, construída no corpo que canta e que dança, e que faz do palco um campo de batalha simbólica. O trecho da música evidencia a construção estética desse gesto:

Já até passou da hora de tu entender
Que a cada uma morta, trinta e cinco vão nascer
E eu sigo suportando mesmo é pra ver o sonho das bixa travesti
acontecer
Desde pequena me persegue até cansar
Dias ajoelhada, pedindo pra Deize me acalmar
Mandar um milagre ou sei lá
Um segundo a mais pra respirar, um pouco de ar
Já tô cansada, exausta de tanto apanhar
Por isso ando pronta pra deitar quem peitar
Quem vai ousar tumultuar, hã?
'Cê vai ousar tumultuar, ah, é?
O céu vai se abrir, o chão vai tremer
Rios de vidas vão fluir, e eu não vou morrer (A woman)
Bomba pra caralho
Bala de borracha
Censura, fratura exposta, fatura da viatura
Que não atura pobre, preta, revoltada
Sem vergonha, sem justiça, tem medo de nós
Não suporto a ameaça dessa raça
Que pra sua desgraça

A gente acende, aponta, mata, cobra, arranca o pau
E posto pra todo mundo ver
Tem fogo no rabo, passa, faz fumaça, faça chuca ou faça sol
É uó, o ócio do comício em ofício
Que policia o comércio de lucros e loucos
Que aos poucos arranca o couro dos outros mais pretos que louros
Os mouros
Morenos, mulatos, pardos de papel
Passado, presente, futuro, mais que perfeito
Em cima do muro, embaixo de murro
No morro, na marra
Quem morre sou eu
Ou sou eu quem mata?
(Linn da Quebrada; Alice Guél; Pov3da, 2020).

A raiva que atravessa a letra não é individual nem pontual: ela é histórica, coletiva, acumulada. Já na primeira estrofe, o verso “a cada uma morta, trinta e cinco vão nascer” instala uma temporalidade que não é a da derrota, mas a da multiplicação, e é esse gesto que ressoa com a compreensão de Lorde (2019) de que a raiva das mulheres negras é inesgotável precisamente porque as estruturas que a produzem são contínuas. A raiva não se esgota com a morte; ela se multiplica, se transmite, se reatualiza em cada corpo que nasce para ocupar o espaço das que foram silenciadas. Há aqui, também, uma dimensão de temporalidade coletiva que escapa à lógica individual: não se trata de uma pessoa com raiva de outra pessoa, mas de uma comunidade que carrega uma memória de violência e que se recusa a deixá-la se repetir sem resposta.

A construção poética da música é deliberadamente violenta em sua linguagem: “bomba pra caralho”, “bala de borracha”, “fratura exposta”, mas importa compreender o que essa violência faz: ela nomeia. Nomear a violência que se sofre, a viatura, a censura, a repressão policial é o primeiro gesto de resistência que Kilomba (2019) identifica como condição para a descolonização: só é possível enfrentar o que se consegue nomear. Ao nomear, Linn da Quebrada não apenas denuncia: ela inscreve a experiência da violência racial e transfóbica no registro do dizível e do visível, recusando que ela permaneça no limbo do que se sabe, mas não se diz. A linguagem da música não é gratuita; ela é proporcional à violência que descreve.

Há, ainda, uma operação de inversão particularmente sofisticada na letra. O verso “tem medo de nós” desloca o lugar do medo: não são os corpos travestis que devem temer a violência do Estado e da sociedade cisheteronormativa; é o sistema que deve temer os corpos que persiste em eliminar. Essa inversão é a constatação de que a perseguição sistemática a corpos travestis negros revela, antes de tudo, um medo. A

raiva de Linn da Quebrada, nessa leitura, não é reação de quem está em posição de fraqueza; é a força de quem já compreendeu a dinâmica do poder que a enfrenta e que sabe que o poder só persegue o que teme.

A pergunta final: “Quem morre sou eu / Ou sou eu quem mata?” é talvez o gesto mais radical de toda a música. Ela recusa a posição de vítima passiva sem recair na celebração acrítica da violência. Trata-se de uma pergunta epistemológica, no sentido mais preciso do termo: quem tem o direito de definir quem é ameaça e quem é ameaçado? Quem tem o poder de nomear a morte e a vida? A pergunta não é respondida, e essa recusa de resposta é, ela mesma, uma forma de resistência. Ela mantém aberto um espaço de indeterminação no qual a ordem que condena Linn da Quebrada não pode se instalar com tranquilidade.

“AIN'T I A WOMAN?” (2020), DE LUEDJI LUNA: A RAIVA COMO EXIGÊNCIA

“Ain't I a Woman?” (2020), de Luedji Luna, parte de uma provocação histórica. O título é uma referência direta ao discurso de Sojourner Truth proferido em 1851¹, na Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, nos Estados Unidos. Naquela ocasião, Truth, mulher negra, ex-escravizada, abolicionista, questionou, diante de uma plateia predominantemente branca e masculina, se ela não era também uma mulher, apontando para a exclusão das mulheres negras dos debates sobre direitos que se diziam universais. Ao retomar esse título em contexto brasileiro, Luedji Luna atualiza a interpelação, tornando explícita a continuidade histórica entre a desumanização da mulher negra no século XIX e suas formas atuais, mais sutis, mas não menos brutais.

¹ Em 29 de maio de 1851, Sojourner Truth (1797-1883), mulher negra feminista, abolicionista e defensora dos direitos das mulheres, proferiu um impactante discurso na Convenção pelos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, nos Estados Unidos. No mês seguinte, o discurso foi transcrito e publicado no jornal *Anti-Slavery Bugle* por Marius Robinson, jornalista que estava na plateia e amigo de Truth.

Deixo a transcrição revisada (Fonseca, 2019): Posso falar algumas poucas palavras? Quero dizer umas poucas palavras sobre a questão. Sou [a encarnação] do direito da mulher. Tenho músculos como qualquer homem, e realizo tanto trabalho quanto. Arei e colhi e ceifei e debulhei, algum homem consegue fazer mais que isso? Tenho ouvido muito sobre a igualdade dos sexos; sou capaz de carregar tanto quanto qualquer homem, e de comer também, quando consigo comida. Sou tão forte quanto qualquer homem que vive. Quanto ao intelecto, tudo que posso dizer é, se uma mulher tem uma caneca e o homem um barril — por que a caneca não pode estar cheia? Os senhores não precisam recear em nos dar nossos direitos por medo de que tomemos mais, — porque não vamos conseguir tomar mais do que cabe em nossa caneca**. Os pobres homens estão todos confusos, sem saber o que fazer. Meus filhos, se os senhores detêm os direitos das mulheres, dêem a elas e irão se sentir melhor. Os senhores terão seus próprios direitos, e eles não serão tanto problema. Não sei ler, mas sei ouvir. Ouvi a bíblia e aprendi que Eva levou o homem a pecar. Bem, se a mulher desconcertou o mundo, dêem a ela a chance de colocá-lo no lugar. A Senhora falou sobre Jesus, de como ele nunca desprezou as mulheres, e ela estava certa. Quando Lázaro morreu, Maria e Marta foram até ele em fé e amor e imploraram que erguesse o irmão. E Jesus chorou e Lázaro saiu com vida. E como Jesus veio ao mundo? Através de Deus que o criou e da mulher que o pariu**. Homem, qual foi o seu papel? Mas as mulheres estão se levantando com as bênçãos de Deus e alguns homens se levantam com elas. Mas o homem está em uma situação difícil, o pobre escravo está próximo, a mulher se aproxima, e ele certamente está entre um falcão e um abutre.

Você vai me pagar
Oh se vai
Vou lhe rogar uma praga
Vou lhe fazer um feitiço
Jogar teu nome na lama
Eu juro, você vai me pagar
Cada lágrima que eu chorei
Eu guardei só pra te dar
E você vai beber no inferno
No inferno

Eu sou a preta que tu come e não assume
E não é questão de ciúmes
Tampouco de fé
Por acaso eu não sou uma mulher?
Por acaso eu não sou uma mulher?
Por acaso eu não sou uma mulher?
(Luna, 2020).

A letra opera em dois registros que se entrelaçam. O primeiro é o do afeto íntimo, da raiva de uma relação que não se assume: “você vai me pagar”, “cada lágrima que eu chorei / eu guardei só pra te dar”. O segundo é o do enquadramento político, que emerge com brutalidade precisa no verso “eu sou a preta que tu come e não assume”. A situação amorosa específica não é apenas uma questão pessoal; ela condensa, em miniatura, uma estrutura de poder que opera muito além da relação descrita. É a habilidade de Luedji Luna de mover-se entre esses dois registros, do íntimo ao estrutural e do pessoal ao histórico, que confere à música sua potência analítica.

O verso “eu sou a preta que tu come e não assume” merece análise detida. Ele condensa aquilo que, a partir de hooks (2019a), pode ser chamado de objetificação racial do corpo negro: o corpo da mulher negra é desejado como objeto sexual; consumido, para usar o verbo que Luedji Luna escolhe, mas sua humanidade é recusada no espaço público. O parceiro que “come e não assume” é a figura de um desejo que não quer se responsabilizar por si mesmo; que prefere o gozo anônimo à visibilidade de uma relação que o compromete socialmente. Ela evoca a recusa a esse segredo, e a raiva que emerge dessa recusa não é ciúme ou fragilidade: é a exigência de que seu corpo seja reconhecido como humano, e não apenas consumido como objeto.

A pergunta “Por acaso eu não sou uma mulher?”, repetida três vezes, funciona como interpelação direta, mas não busca, de fato, uma resposta do interlocutor imediato da música. Ela sabe que esse interlocutor não vai responder, ou que, se responder, a resposta não vai satisfazer. O que a pergunta faz é, antes, denunciar que a estrutura social já a respondeu, e que a resposta é negativa. A mulher negra não é reconhecida como mulher na ordem que organiza o desejo, o afeto e o espaço público. Gonzalez (2020) havia mostrado como esse mecanismo opera no Brasil: a mulher negra é colocada em posição de alteridade absoluta, narrada pelo outro, desejada pelo outro, nunca sujeito de seu próprio discurso. “Ain't I a Woman?” é precisamente a recusa de continuar sendo narrada. Narra, questiona, exige, e a repetição da pergunta é o gesto formal dessa exigência: ela não para de perguntar até que a estrutura seja obrigada a se revelar.

A raiva de Luedji Luna é, nesse sentido, a raiva de quem nomeia a própria condição. A precisão do verso, sem rodeios ou eufemismos, é ela mesma um ato de poder. É a raiva que Lorde (2019) descreve como finalidade de mudança: não a destruição do outro, mas a exigência de que o outro se veja, se reconheça e se responsabilize.

"NÃO É COMIGO" (2021), DE RICO DALASAM: A RAIVA COMO RECUSA DO APAGAMENTO

“Não é comigo” (2021), de Rico Dalasam, opera em um registro radicalmente distinto das duas músicas anteriores, e é justamente essa distinção que torna sua análise comparativa tão produtiva. Se Linn da Quebrada grita e Luedji Luna exige, Rico Dalasam constata. A raiva aqui é fria, construída no ritmo de uma fala que vai enumerando, pacientemente, as razões pelas quais a relação proposta não é viável. Mas a contenção formal não diminui a densidade política do gesto; ao contrário, ela a intensifica.

Não dá, né, pai, não é comigo que você tem que ficar
Não é, você faz isso que cê sabe que você não swinga
Você não swinga no social da coisa
É, se tiver uma festa de fim de ano da sua empresa, do seu trabalho
Que cada um levar sua companheira, seu companheiro
Você vai segurar o reggae de me levar, não vai!
Vai querer em algum momento da sua vida da sua vivência social
Você vai tentar dar uma suavizada na minha presença
E eu não tô aqui pra isso
Olha aí a beleza do que eu tô construindo
Todo ano eu tenho que cavar léguas e léguas pra baixo

Porque as águas que vêm de baixo são as águas que eu consigo alcançar
Porque as águas que vem de cima não estão disponíveis para mim
Pra eu viver esse tipo de coisa, pra eu ser escondido?
E não adianta, não adianta falar que ama, você vai peitar isso?
Você vai peitar 500 anos numa parada, por causa de um amor?
Dum suposto amor, você nem tem certeza, não vai, pai
Então não é comigo que você tem que ficar
Você tem que correr, correr com os caras aí que é de seu, seu universo
Da sua coisa, entendeu, não é de agora, legal, bacana, mas pô!
É, nessa hora não tem Nicki Minaj, não tem Nicki Minaj
Nem Mick Minah, nem Miney, não tem ninguém, nem ninguém, papai
(Dalasam, 2021).

A música dirige-se a um parceiro que deseja a relação interracial privada, recusando-se a assumir sua visibilidade pública. O cenário mobilizado por Rico Dalasam para ilustrar essa recusa é preciso em sua aparente banalidade: a festa de fim de ano da empresa. Esse espaço, que poderia parecer trivial, é uma representação da vida social “comum”, em que se apresentam companheiros e companheiras, em que a vida afetiva se torna pública e legível. No entanto, ele não é convidado para esse espaço; ou melhor, é convidado de um modo que implica sua invisibilização: “você vai tentar dar uma suavizada na minha presença”, e ele recusa esse convite. Essa recusa, dita com calma, quase com pena do interlocutor, é o gesto central da música.

A imagem das águas é o momento mais denso da letra e merece análise detida. “Todo ano eu tenho que cavar léguas e léguas pra baixo / porque as águas que vêm de baixo são as águas que eu consigo alcançar / porque as águas que vêm de cima não estão disponíveis para mim”. A imagem fala, em primeiro lugar, do esforço, da necessidade de cavar, de descer, de ir buscar onde os outros não precisam ir. Mas fala também de uma condição estrutural: as águas que vêm “de cima”, os recursos simbólicos, afetivos e materiais que a sociedade distribui segundo a hierarquia de raça e sexualidade não estão disponíveis para um homem negro e gay. Não é uma questão de mérito, de esforço, de amor: é uma questão de acesso. Mbembe (2018), ao pensar a condição dos sujeitos produzidos pela modernidade colonial como sujeitos para quem a exclusão é a condição permanente de existência, oferece o enquadramento teórico para essa imagem: Rico Dalasam nomeia sua exclusão com uma metáfora que é, ao mesmo tempo, lírica e analítica.

A recusa que estrutura a música, “não é comigo que você tem que ficar”, precisa ser lida em sua inversão: quem recusa não é o parceiro que não quer assumir; é ele que não aceita ser o segredo de ninguém. Essa inversão é o gesto central de autodefinição

que Collins (2019) identifica como prática política fundamental: a autodefinição é a recusa de ser definido pelo olhar do outro, a afirmação de que se pode nomear a si mesmo segundo critérios próprios. Esse corpo não se encaixa na expectativa de que deva se contentar com o amor que lhe é oferecido nas condições que o outro impõe; ele avalia e analisa, “olha aí a beleza do que eu tô construindo”, e decide que não vale. Essa decisão é um ato de poder.

A referência aos “500 anos” é o momento em que a música deixa de ser apenas uma conversa entre dois indivíduos e se expande para a escala da história. Pedir que o parceiro assuma a relação é, nessa perspectiva, pedir que ele enfrente uma herança histórica, e Rico Dalasam sabe, lucidamente, que a maioria não vai. Não porque não ame, mas porque o peso é incompatível com o amor que existe. Essa lucidez não é resignação; é a raiva de quem não vai fingir que o obstáculo não existe, de quem não vai pagar o preço da invisibilidade para manter uma relação que o apaga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As três músicas analisadas neste artigo constroem, cada uma a seu modo, o que a disciplina “Poéticas do desabrigo” nos convida a nomear: elaborações estéticas de afetos que emergem da expulsão simbólica, da precarização e do não pertencimento. Linn da Quebrada grita a raiva de quem sobrevive à morte; Luedji Luna a transforma em pergunta que não se cala; Rico Dalasam a converte em lucidez fria, em análise que é também despedida. Três registros distintos de um mesmo afeto que, em todos os casos, recusa o silêncio que lhe é imposto e que, ao recusá-lo, produz linguagem, política e existência.

A provocação inicial de Audre Lorde (2019), “minha reação ao racismo é a raiva”, ressoa nas três músicas como prática. Linn da Quebrada, Luedji Luna e Rico Dalasam habitam a mesma tradição de elaboração da raiva como potência que atravessa o feminismo negro, a crítica LGBTQIAPN+ e as poéticas da Diáspora. O Atlântico Negro de que Gilroy (2001) fala não é apenas uma rota geográfica; é uma circulação de afetos, de memórias, de formas de resistir. E a raiva é uma das formas mais antigas e mais persistentes dessa circulação, da raiva de Aimé Césaire (2012), que percorre o Diário de um Retorno ao País Natal; à raiva de Linn da Quebrada, que explode em “*bomba pra caralho”, passando pela raiva contida de Rico Dalasam e pela raiva interpelante de Luedji Luna.

O diálogo com Glissant (2021) permite, ainda, uma última inflexão. A poética da relação não pressupõe síntese; ela pressupõe o encontro que preserva a diferença. As três músicas analisadas não produzem um discurso unificado sobre a raiva negra e LGBTQIAPN+; elas produzem três poéticas singulares, que se relacionam sem se

fundir. É nessa diversidade interna ao corpus que reside a riqueza de um campo que ainda está sendo mapeado pela crítica cultural e literária brasileira. Cada uma dessas músicas abre uma entrada diferente para a compreensão de como corpos negros e dissidentes elaboram, esteticamente, as condições de sua própria exclusão.

Por fim, é preciso dizer que analisar essas músicas no contexto de uma disciplina sobre as poéticas da Diáspora Negra não é gesto neutro. É reconhecer que a música pop pode ser um arquivo, no sentido que Gilroy (2001) atribui à expressão musical negra, de experiências que a literatura canônica não registrou, de afetos que os discursos acadêmicos convencionais não sabem nomear. Trazer Linn da Quebrada, Luedji Luna e Rico Dalasam para o espaço da análise literária e cultural é, em si, um gesto de expansão do campo: é reconhecer que as poéticas do desabrigo não se limitam à letra impressa, e que a raiva, elaborada, estetizada, feita música, é também uma forma de conhecimento que merece ser reconhecida.

REFERÊNCIAS

AIN'T I a Woman?. Realização de Luedji Luna. [S.L]: 2020. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MitlOw_f9g. Acesso em: 20 jul. 2026.

BOMBA pra caralho. Realização de Linn da Quebrada, Alice Guél e POV3DA. [S.L]: Produção Independente, 2020. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WpJ5q9htevs>. Acesso em: 20 jul. 2026.

CÉSAIRE, Aimé. **Diário de um retorno ao país natal.** São Paulo: Edusp, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

FONSECA, Luciana Carvalho. **Direitos das Mulheres:** os discursos de Sojourner Truth em tradução. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/migalaw-english/307474/direitos-das-mulheres--os-discursos-de-sojourner-truth-em-traducao>. Acesso em: 20 jul. 2026.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. São Paulo: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. The spectacle of the "other". In: HALL, Stuart (org.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage, 1997. p. 223-290.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2019a.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019b.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NÃO é comigo. Realização de Rico Dalasam. [S.L]: 2021. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omjh-bpACDA>. Acesso em: 20 jul. 2026.