
**Dançando ao som dos tambores da liberdade:
propostas metodológicas para uma análise do discurso na música negra¹**

Alexandre Pinto²
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Resumo

Essa pesquisa possui o objetivo de discutir possibilidades metodológicas para o estudo da música afrodiáspórica, levando em conta seus contextos históricos, as funções sociais que ocupa nessas culturas, suas linguagens artísticas e a subjetividade dos interlocutores participantes dessa tradição. Trata-se de uma tentativa de samplear um conjunto de metodologias comunicacionais e discursivas (Orlandi, 2001) (Wisnik, 1989) (Corrêa, 2006) para estudos e análises da música negra (Sodré, 2017) (Floyd Jr, 2017) partindo de epistemologias adequadas para as sociabilidades que se relacionam com essa forma de arte. Esperamos contribuir para a compreensão científica desses processos comunicacionais que atravessam a experiência social, cultural e política das comunidades negras.

Palavra-chave: comunicação; música negra; discurso; sampling.

“Negro, acorda, é hora de acordar”

Compreendendo a história de resistência dos povos da Diáspora africana e o papel comunicacional da música nessas culturas, essa pesquisa busca discutir possibilidades metodológicas para analisar materialidades discursivas na música negra. Enquanto parte de um conjunto mais amplo de pesquisas sobre essa tradição artística e suas formas de mobilizar afetos, definir metodologias capazes de abordar esses ritmos no contexto dessas culturas é indispensável para o estudo dessas músicas que são centrais para as sociabilidades e identidades afrodiáspóricas.

Mais do que expressão, a música que emerge no Atlântico Negro, conceito de Paul Gilroy (2001) o qual compreende as populações negras das Américas, Europa e África pós-colonização enquanto conectadas a uma cultura desterritorializada, atravessa os ritos cotidianos transmitindo estéticas de resistência e reforçando identidades. Como descreve Jorge Aragão (1986), essa arte atravessa ruas e bares, trazendo razão e lembrando

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Antirracista e Pensamento Afrodiáspórico, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. E-mail: xande042730@gmail.com.

Palmares. Apesar da música negra ser uma das mídias mais relevantes e influentes em todo o mundo nos últimos séculos, ainda existem poucas referências acadêmicas voltadas especificamente para suas particularidades.

Floyd Jr (2017) chama atenção para o papel da música negra como condutora primária de inspiração e informação por meio de diversos movimentos artísticos de resistência. Com a mobilização de sentidos emancipatórios, esses ritmos materializam a cultura desterritorializada do Atlântico Negro e encarnam uma nova cultura conforme abrem caminho para novos sujeitos negros definirem a si próprios. Nessa tradição, segundo Floyd Jr (2017), a música é arquitetada como sistema simbólico para remendar fendas sociais. Na mesma medida, a escuta coletiva se conecta à tradição dos terreiros, rodas e bailes, enquanto ligados espaços à ancestralidade africana e suas sociabilidades. Deivison Campos (2014) destaca como essa escuta coletiva busca gêneros com uma promessa de legitimidade, a qual mantém suas referências em movimento constante devido à apropriação mercadológica desses ritmos.

Portanto, para estudar essas músicas é necessário um método que leve em conta seus contextos sociais, históricos e políticos. O dispositivo de análise utilizado precisa ser capaz de dialogar com a materialidade da linguagem musical, as relações históricas e a subjetividade dos atores participantes. A Análise do Discurso, ao combinar linguística, psicanálise e materialismo histórico, contempla esses elementos definidos enquanto mais importantes de serem considerados. Como afirma Eni Orlandi (2001), os sentidos são uma relação do sujeito com a história, afetado pela língua, e quem realiza essa relação é o gesto de interpretação. O objetivo deste estudo é propor um conjunto inicial de possibilidades para a adequação metodológica da AD para a análise de materialidades musicais no contexto cultural do Atlântico Negro.

“Torne toda manhã dia de graça”

Em primeiro lugar, partimos do princípio de que o discurso não é um domínio de uma disciplina coerente, mas uma maneira de apreender a linguagem enquanto esta é usada para produzir sentidos. Desta forma, conseguimos compreender as relações de poder e as trocas comunicativas enquanto fenômenos sociais. Corrêa (2006) apresenta a análise musical como um processo de decompor em partes os elementos que compõem a

obra, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados para gerar o resultado do todo. Logo, para compreendermos a música como processo discursivo, precisamos entender a materialidade desses elementos enquanto linguagem, a história na qual ela se insere e a subjetividade dos interlocutores envolvidos.

“O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado, mas nos toca com enorme precisão. As suas propriedades tornam-se, assim, demoníacas” (Wisnik, 1989, p. 28). Em estudo sobre os sentidos do som, Jose Miguel Wisnik (1989) destaca que diversas culturas atribuem propriedades espirituais ao som, já que este, por ser invisível e impalpável, escapa às esferas tangíveis. Partindo dessas propriedades, Muniz Sodré (2017) coloca a música em um lugar de manifestar radicalmente o querer, copiando o mundo sem de fato representá-lo.

A música surge, segundo Wisnik (1989), enquanto a extração de som ordenado dentre os ruídos turbulentos, ritmando a repetição e a diferença. Como descreve o músico e pesquisador, a música é uma conversa entre o som e o ruído em que esses não se opõem absolutamente, tratando de uma passagem gradativa em que cada cultura determina o que é música trabalhando na faixa em que esses elementos se misturam. Portanto, os sentidos culturais inseridos nessas linguagens artísticas a partir de seus contextos sócio-históricos são imprescindíveis para a compreensão de suas formas de enunciação. É preciso ter atenção para o fato de que, em música, nem todos os elementos presentes podem ser percebidos na escuta, como destaca Corrêa (2006), sendo o trabalho da análise abordar essas particularidades ocultas. Eni Orlandi (2001) aponta que os sentidos também se relacionam com o que não está presente na materialidade em si. As ausências e os interditos possuem participação relevante nesse processo.

Partindo da compreensão de Bakhtin (1981) de que a formação de discursos é um processo histórico, levando em conta que as mudanças na linguagem acompanham as mudanças sociais, reconhecemos que o discurso participa de uma organização entre diferentes conjuntos de enunciados. Um discurso não é meramente uma enunciação, seja textual ou musical, mas uma interferência social dentro de determinadas normas munida de uma intenção, independente do seu sucesso em alcançar esse objetivo. Todo discurso é uma troca entre, pelo menos, dois interlocutores – estejam presentes ou apenas supostos – que se inserem em determinado território e temporalidade, além de em um conjunto

histórico de outros discursos. Esse contexto manifesta sua presença nos gestos de interpretação, interferindo na postura dos interlocutores frente ao enunciado.

Portanto, conseguimos entender que o discurso musical existe em diálogo com um interdiscurso cultural e artístico do interlocutor, partindo de suas concepções sobre som, música e ruído, o lugar e a temporalidade da escuta, suas experiências musicais anteriores, seus conhecimentos e afetos relacionados com aquela música e os artistas envolvidos, além das diversas rotulações possíveis para cada forma musical. As intenções dos músicos, as possibilidades de enunciação sonora, as ausências, os silêncios, os ruídos e a história são parte deste discurso musical conforme participam dos gestos de interpretação.

Wisnik (1989) descreve como que, por meio de variações e repetições de alturas, durações, timbres e intensidades a música consegue se diferenciar de forma ilimitada, entrando em diálogo e exprimindo semelhanças e diferenças que põem em jogo a complexidade da onda sonora assim como as correspondências e desigualdades internas dos pulsos. “A música passa a pedir uma escuta propriamente musical, isto é, polifônica” (Wisnik, 1989, p. 58). Sodré (2017) afirma que essas polissemias afinam a potência do axé na dinâmica da música negra. Dessa forma, essas músicas configuram linguagens extremamente específicas e ritualmente marcadas por essa cultura.

“E deixa de ser rei só na folia”

Santos e Luhning (2017) afirmam que as estruturas musicais herdadas da diversidade de povos do continente africano, não são matematicamente capturáveis ou mensuráveis pelas organizações da música da burguesia europeia. Logo, não se torna relevante utilizá-las como referências centrais. Entendemos que essa análise passa por compreender as articulações entre linguagem musical (timbres, intensidades, alturas melódicas e durações rítmicas), os afetos dos sujeitos envolvidos e as relações históricas entre esses sons e seus ouvintes. Como descreve Sodré (2017), o axé faz funcionar um conjunto de códigos comunitários a partir de trocas simbólicas, sendo experienciado enquanto conteúdo real, acumulável e transmissível por intermédio do corpo.

Para estudarmos o axé da música negra em sua materialidade discursiva, partimos de três linguagens: lírica, melódico-harmônica e rítmica. Sabemos que “ritmo e melodia,

durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro” (Wisnik, 1989, p. 21), porém, como essas linguagens elaboram sentidos partindo de propostas distintas e complementares, as diferenças são relevantes o suficiente para cada uma delas merecer uma atenção própria. Apesar disso, a análise da música só pode entender seus sentidos a partir do diálogo entre essas linguagens conforme estas compõem a materialidade musical.

A linguagem lírica é importante de ser considerada não apenas como enunciado textual, já que a voz que canta também mobiliza sentidos. Os timbres, a altura melódica, as inflexões e a cadência rítmica do vocal que participa da linguagem lírica. “Nessa transmissão, a dimensão racional e semântica da língua é posta em segundo plano pela dinâmica afetiva, mítica e simbólica do axé” (Sodré, 2017, p. 161).

Segundo Simas e Rufino (2018), na perspectiva da epistemologia das macumbas, não há separação entre palavra e corpo: “a palavra e todas as suas possibilidades de produção de linguagem e comunicação estão inscritas sobre os mesmos princípios e potências que versam acerca dos poderes do corpo e das suas produções de discursos não verbais” (Simas; Rufino, 2018, p. 52). Sodré (2017) afirma que, no contexto dos rituais nagôs, a palavra é mais performativa do que semântico-referencial, aguardando sua apreensão enquanto frase musical, não como literalidade semântica. Logo, a letra de cada música está submetida a mesma lógica que rege a produção de sentido das outras linguagens musicais.

Sodré (2017) afirma que são os ritmos e as palavras cantadas que mais se comunicam com os corpos nessa tradição, assim como Campos (2014) apresenta a afetação do corpo pela música enquanto ocorrendo principalmente pelo ritmo e pelos graves. “Numa dinâmica regida pelo axé, como é o caso da liturgia afro, a música é primordialmente vibratória, orientando-se pelas modalidades da execução rítmica, do canto e da dança, em que a percussão é fundamental” (Sodré, 2017, p. 163). Sendo a forma do movimento ou a forma em movimento, Wisnik (1989) classifica os ritmos, tanto regulares quanto irregulares, como uma sucessão de sons que tendem a se organizar. Segundo Sodré (2017), as organizações desses sons que regularmente retornam ao mesmo ponto concentram forças do corpo e da terra, deixando estas escaparem sem rumos fixos em direção a novas intensidades de movimento. “Nada disso é caótico, entretanto, devido

à intervenção do ritmo, que é uma máquina de captura das forças, um operador da passagem de um espaço-tempo a outro” (Sodré, 2017, p. 164).

Desta maneira, Sodré (2017) caracteriza o ritmo enquanto criador de um espaço próprio, o qual suscita um imaginário específico, implicando uma reflexão corporal prática sobre a duração. Esses movimentos corporais podem ser entendidos como uma resposta ao chamado musical. Essa dinâmica, como apresenta Floyd Jr (2017), é uma das principais características da tradição musical negra: o Chamado-Resposta. Incorporando uma referência simbólica da transformação das músicas africanas em novas entidades no Atlântico Negro, esse recurso musical aproxima o ouvinte através da criação de estímulos (chamados) que geram reações (respostas) como cantos, palmas e danças. Portanto, por conta dessa tradição do uso dos ritmos, essas músicas não são apenas contemplativas, mas interativas.

Como estas músicas são produzidas com o objetivo e a intenção de participarem ativamente dos ritos cotidianos, entendemos o espaço e a temporalidade da festa negra, contemplando as rodas, os terreiros, os bailes e diversas outras formas de agregação social semelhantes, enquanto meio principal para escuta da música por essas comunidades. “Como nos ritos tradicionais, a festa, entendida a partir da memória coletiva da tradição recente dos bailes e da longa duração da diáspora, oferece o fortalecimento da força vital, o axé, através do canto e da dança” (Campos, 2014, p. 63). Sodré (2017) aponta o espaço litúrgico enquanto um ambiente que utiliza o ritmo para gerar uma inesgotável reconfiguração da Arkhé conforme cria ritmicamente os saberes da festa por meio de cânticos, toques percussivos, gestos e passos coreográficos. “É como se a vida encontrasse no movimento sonoro e corporal a sua forma originária de liberação” (Sodré, 2017, p. 168).

O foco do analista, por indicação de Corrêa (2006), deve estar voltado para o produto final da composição, a materialidade da música. Porém, tendo em vista a função social que a música negra apresenta para suas comunidades, mesmo quando não estão nesse espaço da festa, esta se manifesta como interdiscurso atravessando os gestos de interpretação do ouvinte e no próprio processo de produção musical. Essa expressão artística é indissociável da roda.

“E cante um samba na universidade”

Como aponta Campos (2014), o pertencimento ligado a cultura desterritorializada do Atlântico Negro possui a hibridização enquanto característica intrínseca. As dinâmicas globais e locais se tensionam pela constante necessidade de atualização e ressignificação desse pertencimento frente o deslocamento permanente das referências de autenticidade negra no contexto do capitalismo expansivo que transforma tudo o que toca em mercadorias. Nesse contexto das recombinações e hibridizações, Pitta (2019) destaca a forma como a articulação de recortes e colagens participam na construção identitária dos povos diaspóricos, apresentando evidências de uma não aceitação de identidades externamente impostas.

Considerando a hibridização enquanto característica dessa tradição musical, reconhecemos nela uma das chaves para sua compreensão. Côrrea (2006) recomenda que o analista tenha por base uma metodologia que garanta seguramente a definição dos parâmetros musicais em jogo e suas funções no discurso musical. Portanto, emerge como ferramenta metodológica o *sampling*. Participando da cultura da música negra a partir da década de 1960, inicialmente a partir do dub jamaicano, o *sampling* é um processo que se apropria e rearranja elementos sonoros pré-existentes para a produção de novas músicas. Por meio do recorte e da recombinação de sons em novos contextos, os DJs e produtores criam novas materialidades musicais que mobilizam sentidos diferentes, ou de forma diferente, do som original.

Com o uso do *sampling*, KL Jay, DJ do grupo Racionais MC's se apropriou do instrumental de *Ela Partiu* (1976), do Tim Maia, e produziu a base de *Homem na Estrada* (1993). A música de Tim Maia é um soul que aborda os sentimentos de solidão e tristeza de um homem que foi abandonado por sua parceira romântica. A canção dos Racionais MC's é um rap consciente sobre violência, crime e marginalidade. Os ritmos, harmonias e melodias que mobilizam certos sentidos na faixa original passam, por causa da interferência do produtor, se transformam em um discurso completamente diferente. Enquanto *Ela Partiu* mobiliza sentidos de tristeza, abandono e solidão, *Homem na Estrada* é uma crônica jornalística sobre as violências vividas pelas populações periféricas.

A criação musical a partir do uso de *samples* “aponta para uma proposta dessacralizadora e que se apropria de diversos fragmentos de sons, discursos e melodias, colando-os para construir um choque de heterogeneidades, deixando as tensões explícitas, em vez de apaziguadas” (Pitta, 2019, p.7). Com o uso epistemológico dessa técnica de produção artística, conseguimos nos apropriar da Análise do Discurso, recortando os conceitos mais relevantes e os recombinao com outras metodologias adequadas ao estudo das sociabilidades afrodiaspóricas. Muniz Sodré (2017) indica que o processo analógico, ao escapar de separações ontológicas do pensamento ocidental e do inerente binarismo de categorias dialéticas voltadas para uma organização do mundo a partir de escolhas ético-intelectuais, se orienta aderindo a critérios de comunicabilidade de uma realidade a outra. Esse processo, é claro, deve ser realizado sem o abandono do rigor científico. Como afirmam Simas e Rufino (2018, p. 19):

Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza. Enquanto algumas mentalidades insistem em ler o mundo em dicotomias, teimando na superação de um lado pelo outro, o poder da síncope se inscreve no cruzo.

“Jamais tu voltarás ao barracão”

Como podemos constatar, o discurso da música negra não pode ser analisado como um texto, necessitando de uma atenção e considerações específicas para suas características próprias enquanto materialidade musical e meio de comunicação para as comunidades do Atlântico Negro. Na mesma medida, também não pode ser estudada em um vácuo, retirada completamente de sua inserção e seus diálogos com a tradição na qual se encontra. Como defende Corrêa (2006), os elementos culturais que constituem a música são tão imprescindíveis quanto sua própria materialidade. Atentamos para a importância de não pensar esses ritmos unicamente a partir de epistemologias alheias à cultura na qual ela se insere, precisando de referências próprias para a sua linguagem.

Muniz Sodré (2017) afirma que a comunidade litúrgica africana transforma o ritmo em uma tecnologia de agregação humana, reelaborando simbolicamente o espaço por meio da dança e da festa enquanto modifica as hierarquias territoriais e estimula o poder expressivo do corpo a ponto de produzir imagens próprias de liberação e

autorrealização. Isso quer dizer que a música negra, conforme toca o coração desses povos nos espaços de escuta coletiva, mobiliza sentidos emancipatórios.

Para analisar os discursos da música negra é imprescindível colocar em jogo suas linguagens musicais, contextualizadas por sua tradição artística, com a subjetividade dos sujeitos afrodiaspóricos e a história das sociabilidades da comunidade em questão. Por exemplo, é necessário, para compreender a produção de sentidos na música *Só Rock 3* (2025) de Major RD, observar como o uso dos graves, a batida e o flow do rapper se inserem na história dos imigrantes jamaicanos que criaram o hip hop nos Estados Unidos e as transformações que outras comunidades negras agregaram a essas formas musicais nas décadas seguintes até chegar a esse artista. Para se aprofundar no discurso de *Padrão é o Caralho* (2022) de Black Pantera, é preciso compreender os contextos de apropriação do rock pelo mercado fonográfico e os efeitos psicológicos do racismo na população negra, assim como os movimentos de resistência a esses processos. *Sulamericano* (2019) do BaianaSystem mobiliza sentidos baseados em um histórico de hibridizações do pagodão baiano e do axé music ao mesmo tempo que também se relaciona com dinâmicas geopolíticas globais. As três canções, além disso, só podem ser analisadas frente ao poder espiritual das rodinhas que inevitavelmente abrem no encontro desses artistas com o público. Como cantam as Orquídeas do Brasil: “mas precisa ser sensível se quiser apreciar / fica tudo invisível a quem não sabe sonhar / ouviste nego?” (Assumpção, 1994).

Portanto, a análise dos discursos da música negra precisa considerar a linguagem musical usada e sua tradição, o papel da festa e dos rituais no contexto do Atlântico Negro e o sonho de emancipação que essas músicas encarnam, recortando e recombinao diferentes metodologias e epistemes para se adequar ao objeto. Combinando as análises das linguagens lírica, melódico-harmônica e rítmica, é possível ter um resultado que melhor apropria as formas como essas músicas mobilizam sentidos.

Referências

BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

BALAIÓ. Intérprete: Itamar Assumpção e Orquídeas do Brasil. In: ASSUMPÇÃO, Itamar. **Bicho de Sete Cabeças, Vol. 1**. São Paulo: Baratos Afins, 1994.

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar de. **Do Disco à Roda: A Construção do Pertencimento Afrobrasileiro pela Experiência na Festa Noite Negra**. Orientador: Fabrício Lopes da Silveira.

2014. 200 p. Tese de Doutorado (Doutorando, programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

COISA DE PELE. Intérprete: Jorge Aragão. In: ARAGÃO, Jorge. **Coisa de Pele**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1986.

ELA PARTIU. Intérprete: Tim Maia. In: MAIA, Tim. **The Existential Soul of Tim Maia**. Rio de Janeiro: Seroma, 1976.

FLOYD JR., Samuel A. et al. **The Transformation of Black Music: the Rhythms, the Songs, and the Ships of the African Diaspora**. New York: Oxford University Press, 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HOMEM NA ESTRADA. Intérprete: Racionais MC'S. In: RACIONAIS MC'S. **Raio X do Brasil**. São Paulo: Cosa Nostra, 1993.

MAJOR RD, et al. **Só Rock 3**. Rio de Janeiro: Rock Danger, 2025.

ORLANDI, Eni. **Análise De Discurso: Princípios & Procedimentos**. 1. ed. Campinas: Pontes, 2001.

PADRÃO É O CARALHO. Intérprete: Black Pantera. In: PANTERA, Black. **Ascensão**. Uberaba: Deck, 2022.

PITTA, Alexandre Carvalho. “Eu trouxe na alma a essência que eles busca no sample”: A diáspora africana nos samples de Criolo e de Emicida. **ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, v. 15, Agosto 2019.

SANTOS, Marcos dos Santos; LUHNING, Angela. Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis. **Enicecult: Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo, Bahia**, v. 1, n. 1, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

SULAMERICANO. Intérprete: BaianaSystem. In: BAIANASYSTEM. **O Futuro Não Demora**. Salvador: Máquina de Louco, 2019.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.