



T

## Racialização e Negritude em The Weeknd e Kendrick Lamar

*Racialization and Blackness in The Weeknd and Kendrick Lamar*

Luis Otávio Vilela da Cruz

Mestrado em Produção de Conteúdo Multiplataforma, Universidade Federal de São Carlos Estagiário, Escola Superior do Ministério Público do Estado, São Paulo, SP, Brasil

 [luisvilelajuridico@outlook.com](mailto:luisvilelajuridico@outlook.com)

 <https://orcid.org/0009-0000-8416-1319>



< volume 4 • número 9 (2026) >



### COMO CITAR

Cruz, L. O. V. (2026). Racialização e Negritude em The Weeknd e Kendrick Lamar. *Revista Interdisciplinar em Estudos de Linguagem*, 4(9), 117-135. <https://doi.org/10.67204/riel.v4i9.3074>

R

## RESUMO

Este artigo analisa comparativamente representações discursivas do racismo e da negritude em canções e videoclipes de The Weeknd e Kendrick Lamar. Parte-se do problema de como esses artistas constroem, em materialidades verbo-sonoro-visuais, sentidos sobre sujeito negro, memória, violência, ascensão social e visibilidade midiática. O objetivo é compreender de que modo suas obras elaboram respostas distintas, porém complementares, à racialização na música popular contemporânea. Metodologicamente, trata-se de pesquisa qualitativa, bibliográfica e documental, ancorada na Análise de Discurso de filiação francesa, em diálogo com os Estudos Culturais e com a abordagem multimodal. O corpus central é composto pelos feats “Sidewalks” e “Pray for Me”, articulados a faixas e objetos audiovisuais de Starboy, DAMN. e Black Panther: The Album. Os resultados indicam que The Weeknd tende a inscrever a negritude por ambivalência, atmosfera e visualidade, enquanto Kendrick Lamar a constrói de modo mais frontal, genealógico e confrontacional. Conclui-se que, nesse corpus, o racismo não aparece apenas como tema, mas como estrutura de inteligibilidade que atravessa subjetividade, fama e circulação cultural.



**Palavras-chave:** Análise de Discurso, Racialização, Música Popular, Negritude.

A

## ABSTRACT

This article comparatively analyzes discursive representations of racism and Blackness in songs and music videos by The Weeknd and Kendrick Lamar. It starts from the question of how these artists construct meanings about the Black subject, memory, violence, social mobility, and media visibility through verbal, sonic, and visual materialities. The objective is to understand how their works elaborate distinct yet complementary responses to racialization in contemporary popular music. Methodologically, this is a qualitative, bibliographical, and documentary study grounded in French Discourse Analysis, in dialogue with Cultural Studies and multimodal analysis. The central corpus consists of the collaborations “Sidewalks” and “Pray for Me”, articulated with songs and audiovisual objects from Starboy, DAMN., and Black Panther: The Album. The findings indicate that The Weeknd tends to inscribe Blackness through ambivalence, atmosphere, and visuality, whereas Kendrick Lamar constructs it in a more direct, genealogical, and confrontational manner. The study concludes that, in this corpus, racism appears not only as a theme but as a structure of intelligibility that shapes subjectivity, fame, and cultural circulation.



**Keywords:** Discourse Analysis, Racialization, Popular Music, Blackness.

## Introdução

A música popular contemporânea constitui um espaço privilegiado de produção e circulação de sentidos sobre identidade, poder e pertencimento. No caso de artistas negros que atuam em circuitos globais da cultura midiática, a canção e o videoclipe não funcionam apenas como produtos de entretenimento, mas como materialidades nas quais se organizam disputas simbólicas em torno de raça, corpo, desejo, violência e reconhecimento. Nessa direção, Machin (2010) demonstra que a música popular produz significado por meio da articulação entre palavra, som e visualidade, o que torna metodologicamente insuficiente uma leitura restrita à letra da canção. É nesse quadro que se justifica a escolha de The Weeknd e Kendrick Lamar como objetos de análise: ambos ocupam posição central na música negra estadunidense e, ainda, global contemporânea, mas mobilizam regimes de representação distintos para figurar a experiência negra em contextos de forte racialização social.

### Figura 1

*The Weeknd e Kendrick Lamar em apresentação ao vivo*



*Fonte: PAPELPOP. Kendrick Lamar e The Weeknd gravaram música juntos para “Pantera Negra”*

O ponto de partida teórico deste estudo consiste em compreender o racismo não como evento isolado nem como desvio moral excepcional, mas como princípio de organização social. Como formula Almeida, “o racismo é sempre estrutural” (Almeida, 2019, p. 17), isto é, ele integra a própria dinâmica de produção das desigualdades e das hierarquias sociais. Em outra chave, mas de modo convergente, Kilomba (2019) mostra que o racismo cotidiano opera na repetição de experiências, imagens e interpelações que atingem sujeitos negros de forma contínua, produzindo efeitos sociais e psíquicos duradouros. Essa dupla perspectiva é decisiva para a presente pesquisa, porque permite deslocar a análise para além da busca por enunciados explicitamente racistas, contemplando também silenciamentos, enquadramentos, ambiguidades e formas de visibilidade pelas quais a negritude é significada na cultura pop.

Delimita-se, portanto, o tema deste artigo à análise comparativa das representações discursivas do racismo e da negritude em um corpus selecionado de canções e videoclipes de The Weeknd e Kendrick Lamar. Não se pretende examinar a totalidade das discografias dos artistas, tampouco reconstruir suas trajetórias biográficas de modo exaustivo ou investigar a recepção do público. O foco recai, de modo preciso, sobre os modos pelos quais letras, performances vocais, imagens e composições audiovisuais

produzem sentidos sobre o sujeito negro, especialmente em torno de quatro eixos: racialização do corpo, violência, mobilidade social e regimes de visibilidade. Em razão desse recorte, a questão central da pesquisa pode ser formulada da seguinte maneira: como The Weeknd e Kendrick Lamar constroem, em materialidades verbo-sonoro-visuais, diferentes sentidos sobre racismo e negritude na cultura midiática contemporânea?

A comparação entre esses artistas mostra-se pertinente porque a fortuna crítica disponível já sugere ênfases distintas em suas obras. No caso de Kendrick Lamar, estudos recentes indicam que sua produção tem sido lida como um espaço de elaboração de tensões ligadas a raça, religião, política e experiência negra nos Estados Unidos (Driscoll, Miller & Pinn, 2020; Cantres, 2021). Já no caso de The Weeknd, a bibliografia destaca o modo como sua obra tensiona representações de masculinidade no interior do *alternative R&B*, frequentemente articulando erotização, excesso, vulnerabilidade e violência (Dhaenens & De Ridder, 2015). O interesse deste artigo, contudo, não está em opor um artista supostamente “mais político” a outro “mais estético”, mas em examinar como formas distintas de enunciação negra elaboram respostas diferentes a um mesmo horizonte social de racialização.

Do ponto de vista teórico-metodológico, o trabalho filia-se à Análise de Discurso de tradição francesa, em diálogo com a análise multimodal da música popular. Tal escolha se justifica porque esse campo permite compreender o sentido como efeito histórico e ideológico, e não como conteúdo transparente depositado no texto. Nessa perspectiva, Orlandi afirma que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (Orlandi, 2002, p. 32), formulação decisiva para pensar que o dizer artístico não é neutro nem exterior às disputas sociais que o atravessam. De modo complementar, a noção de formação discursiva será relevante para este estudo, pois, como sintetiza Pêcheux, ela “determina o que pode e deve ser dito” (Pêcheux, 2009, p. 147) em dada conjuntura histórica. Assim, a análise proposta buscará observar de que maneira os sentidos sobre racismo e negritude emergem das condições de produção dos enunciados, da memória discursiva que os sustenta e da articulação entre letra, sonoridade, imagem e performance.

Com base nesse enquadramento, o objetivo geral do artigo é analisar comparativamente como The Weeknd e Kendrick Lamar constroem discursivamente representações do racismo e da negritude em um corpus delimitado de canções e videoclipes. Especificamente, pretende-se identificar regularidades e deslocamentos nos modos de representar o corpo negro, a violência, a ascensão social e a visibilidade midiática; descrever os efeitos de sentido produzidos pela articulação entre dimensões verbais, sonoras e visuais; e discutir como tais materialidades reinscrevem, tensionam ou deslocam memórias discursivas sobre a experiência negra. Desse modo, o artigo se insere no campo dos Estudos de Linguagem ao tomar a música popular como prática discursiva complexa, na qual o racismo aparece não apenas como tema, mas como estrutura de sentido a ser criticamente interrogada.

### **Fundamentação Teórica**

O presente artigo adota como eixo principal a Análise de Discurso (AD) de filiação francesa, em diálogo com os Estudos Culturais, com a sociologia crítica da raça e com a análise multimodal da música popular (Orlandi, 2020; Hall, 1997; Machin, 2010; Kress & van Leeuwen, 2021; Iedema, 2003). Essa escolha decorre da natureza do corpus: letras, performances, videoclipes e imagens públicas de The Weeknd e Kendrick Lamar não produzem sentido apenas pelo conteúdo verbal, mas pela articulação entre voz, arranjo, corpo, visualidade, circulação midiática e memória cultural (Machin, 2010; Iedema, 2003). Em termos analíticos, isso impede tanto uma leitura exclusivamente formalista da canção quanto uma abordagem puramente sociológica, desligada da materialidade significativa. A

vertente aqui adotada parte do pressuposto de que o sentido é histórico, ideológico e relacional; por isso, raça, negritude, violência, desejo e reconhecimento não aparecem como essências, mas como efeitos discursivos produzidos em condições sociais determinadas (Orlandi, 2020; Hall, 2003). A AD oferece a base para pensar formações discursivas, memória e posições de sujeito; os Estudos Culturais permitem compreender representação, mídia e disputa simbólica; e a análise multimodal torna visível a composição conjunta de palavra, som e imagem na música popular contemporânea (Orlandi, 2020; Hall, 1997; Machin, 2010; Kress & van Leeuwen, 2021). Como formula Orlandi, “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (Orlandi, 2002, p. 31).

No plano conceitual, a categoria raça não é tomada como dado biológico, mas como construção histórica e política (Omi & Winant, 2014; Almeida, 2019). A formulação de racialização é decisiva porque desloca a discussão da identidade fixa para os processos pelos quais certos corpos são lidos, classificados, hierarquizados e governados. Nessa direção, Omi e Winant entendem a raça como uma formação sócio-histórica produzida por conflitos, instituições e práticas de significação, e não como atributo natural (Omi & Winant, 2014). Em diálogo com essa perspectiva, Silvio Almeida recoloca o problema em chave estrutural ao sustentar que o racismo não se reduz ao preconceito individual, pois integra a própria organização social. Assim, para este artigo, racialização designa o conjunto de operações discursivas, estéticas e institucionais que tornam o sujeito negro visível sob determinados enquadramentos: perigoso, desejável, exótico, genial, consumível, ameaçador ou politicamente legível. Tal definição é especialmente útil para a análise de artistas negros inseridos em circuitos globais da indústria fonográfica, nos quais reconhecimento e estereotipação frequentemente avançam juntos. Em síntese, como escreve Almeida, “a tese central é a de que o racismo é sempre estrutural” (Almeida, 2019, p. 21).

Esse enquadramento exige aproximar os estudos de raça de uma leitura histórico-antropológica da modernidade (Fanon, 2020; Mbembe, 2018; Kilomba, 2019). Fanon mostrou que o racismo colonial não opera apenas por exclusão material, mas pela introjeção de imagens e lugares de fala que moldam a subjetividade negra. Já Mbembe, ao discutir a “razão negra”, evidencia que o “negro” foi historicamente produzido como categoria central de diferenciação, exploração e administração da alteridade moderna. Kilomba, por sua vez, recoloca a experiência do racismo cotidiano no centro da teoria ao demonstrar como a repetição de gestos, olhares e discursos reinscreve o sujeito negro na posição de Outro. Essas contribuições são fundamentais para este trabalho porque permitem compreender que, na música popular e no audiovisual, a negritude não é apenas celebrada ou representada: ela é também permanentemente negociada, recodificada e tensionada por memórias coloniais que sobrevivem na cultura contemporânea. Em termos analíticos, isso significa que a representação de artistas negros deve ser lida não só como expressão de identidade, mas como cena de disputa entre agência estética e estruturas históricas de racialização.

A noção de representação ocupa, portanto, lugar central neste referencial (Hall, 1997; Hall, 2003; hooks, 1992). Em Stuart Hall, representação não é mero espelhamento do real, mas processo por meio do qual a cultura organiza significados, classifica diferenças e estabiliza temporariamente inteligibilidades (Hall, 1997). A música popular, os videocliques e os sistemas de celebridade participam ativamente desse processo, pois oferecem repertórios imagéticos e sonoros pelos quais raça, gênero e classe podem ser naturalizados ou contestados. bell hooks radicaliza esse debate ao insistir que a representação da negritude precisa ser lida em chave política: o olhar sobre corpos negros nunca é inocente, porque se inscreve em histórias de dominação visual, desejo e negação (hooks, 1992). Para este estudo, isso implica tratar The Weeknd e Kendrick Lamar não apenas como indivíduos ou autores, mas como figuras de representação, isto é, como posições discursivas em torno das quais se condensam

debates sobre masculinidade negra, consumo, trauma, violência, prazer, religiosidade, ascensão social e crítica racial.

Do ponto de vista historiográfico, a música negra moderna pode ser compreendida como arquivo privilegiado da diáspora atlântica (Gilroy, 1993; Hall, 2003). Em Gilroy, a cultura do Atlântico Negro rompe fronteiras nacionais e permite pensar a música como meio de transmissão de memória, sofrimento, invenção estética e imaginação política entre África, Américas, Caribe e Europa. Essa perspectiva é decisiva para evitar leituras nacionalistas estreitas do corpus. Ainda que Kendrick Lamar e The Weeknd ocupem posições distintas no mercado norte-americano e canadense, suas obras podem ser entendidas como desdobramentos contemporâneos de uma longa tradição transatlântica de formas negras de expressão: spirituals, blues, jazz, soul, funk, R&B, reggae e hip-hop (Gilroy, 1993). A música negra, nesse sentido, não comparece apenas como estilo; ela funciona como tecnologia histórica de sobrevivência, elaboração do trauma e construção de coletividade. Situar os artistas nesse arco mais amplo impede que o debate sobre racismo se restrinja à denúncia episódica e recoloca o corpus no interior de uma história longa de circulação, hibridismo e resistência cultural.

É nesse ponto que a historiografia da música popular se encontra com a antropologia da performance e com a sociologia da cultura (Frith, 1996; Machin, 2010). Simon Frith observa que a música popular não deve ser pensada somente como objeto estético, mas como prática social por meio da qual sujeitos constroem identidades, afetos e formas de pertencimento (Frith, 1996). David Machin, por sua vez, reforça que os significados da música popular não estão apenas nas canções, mas também em capas, vozes, subculturas, paisagens sonoras e videoclipes (Machin, 2010). Essa dupla contribuição permite deslocar o foco da “mensagem” explícita para a forma como determinados efeitos de sentido se produzem. Em outras palavras, o racismo pode ser tematizado por uma letra, mas também pode ser sugerido pelo enquadramento do corpo negro, pelo tom performático da voz, pela encenação da riqueza, pela estética da ferida, pela dramaturgia da violência ou pela distribuição diferencial de vulnerabilidade e glamour. Para um corpus como o deste trabalho, que envolve música e imagem, essa perspectiva é metodologicamente incontornável.

A discussão sobre indústria cultural permanece importante, desde que não seja mobilizada de forma mecânica (Adorno & Horkheimer, 2002; Hall, 2003). A crítica de Adorno e Horkheimer continua útil para pensar a padronização, a mercantilização da cultura e a tendência ao nivelamento produzida pela racionalidade instrumental. Entretanto, uma abordagem exclusivamente frankfurtiana seria insuficiente para analisar a música negra contemporânea, porque corre o risco de reduzir a cultura popular a pura integração sistêmica. O problema do presente artigo não é escolher entre cooptação e autenticidade, mas examinar como práticas negras de criação circulam dentro da indústria e, ao mesmo tempo, a excedem, a tensionam e a reescrevem. A música popular negra, sobretudo no século XX e no XXI, mostra precisamente essa ambiguidade: é mercadoria global e também arquivo de memória, espetáculo e denúncia, consumo e elaboração crítica. Nesse ponto, a formulação de Hall é particularmente útil: “a cultura popular negra é um espaço contraditório” (Hall, 2003, p. 341). Por isso, a noção de indústria cultural será aqui usada como ferramenta para pensar os condicionamentos do mercado, mas sempre em articulação com autores que reconhecem agência, conflito e contradição nas culturas populares negras.

Nesse horizonte, o hip-hop e o R&B contemporâneo aparecem como espaços particularmente férteis para a observação de disputas raciais (Rose, 1994; Dhaenens & De Ridder, 2015). Tricia Rose mostrou, já nos anos 1990, que o rap não poderia ser reduzido nem a patologia moral nem a mera mercadoria, pois articula tecnologia, oralidade, política racial e conflitos de gênero em uma forma cultural complexa (Rose, 1994). Essa formulação segue produtiva porque permite compreender

Kendrick Lamar e, em parte, também o cantor Tyler, the Creator dentro de uma tradição em que linguagem, ritmo e persona pública operam como crítica e reinvenção da experiência negra. Ao mesmo tempo, os deslocamentos do R&B em direção ao chamado *alternative R&B* tornam visível outro problema: o de como masculinidades negras, erotização, vulnerabilidade e excesso passam a ser organizados por novas gramáticas de imagem e som. Os estudos de Dhaenens e De Ridder (2015) sobre Frank Ocean e The Weeknd são úteis nesse ponto porque mostram que a representação masculina nesse campo não é homogênea, ainda que continue atravessada por tensões com a masculinidade hegemônica.

A posição de Kendrick Lamar neste referencial é a de um artista cuja obra permite observar a inscrição mais explícita da raça, da memória histórica e da violência estrutural em formas poéticas e audiovisuais de grande circulação (Driscoll, Miller & Pinn, 2020; Cantres, 2021). A fortuna crítica dedicada ao rapper tem destacado a densidade política de seu trabalho, a centralidade de Compton como paisagem histórica e simbólica e a elaboração de tensões entre espiritualidade, sobrevivência, mobilidade social e experiência negra diaspórica. Essa leitura é importante para o presente artigo porque oferece um polo analítico em que o racismo comparece de forma mais frontal, seja por denúncia, rememoração ou autoinscrição do sujeito negro em uma genealogia coletiva. Kendrick, nesse sentido, não interessa apenas como “rapper engajado”, mas como operador de memória discursiva: sua obra reativa arquivos de violência, deslocamento e resistência que atravessam a modernidade negra.

Já The Weeknd ocupa, neste quadro, uma posição diferente e igualmente relevante (Hansen, 2019; Dhaenens & De Ridder, 2015). Seu trabalho permite observar como a negritude pode ser encenada em um regime estético marcado por ambivalência, erotização, excesso, melancolia e violência audiovisual. Em vez de partir de um discurso frontal de denúncia, sua produção frequentemente dramatiza corpos em queda, subjetividades feridas e circuitos de prazer, consumo e autodestruição. Isso não significa ausência de raça, mas outra forma de inscrição do sujeito negro na cultura pop: menos diretamente declarativa, mais fortemente mediada por visualidade, atmosfera e performance. Os estudos de Hansen sobre a estetização audiovisual da violência em The Weeknd, bem como a análise de Dhaenens e De Ridder sobre masculinidades no *alternative R&B*, ajudam a mostrar que sua obra pode ser lida como espaço de negociação identitária, e não apenas como espetáculo vazio. Para este artigo, esse deslocamento é central, pois torna possível comparar duas formas distintas de enunciação negra sem hierarquizar-las de antemão.

A inserção de Michael Jackson, Tyler, the Creator e outros artistas negros nesse bloco teórico tem função historiográfica e comparativa (Chin, 2011; Raphael, 2013; Marques, 2022; Souza Marques, 2026). Michael Jackson representa um momento-chave da superexposição global do corpo negro na cultura pop: sua trajetória evidencia que a consagração planetária de um artista negro não elimina as tensões raciais, mas frequentemente as desloca para o campo da visualidade, da respeitabilidade, da estranheza e da leitura pública do corpo. Tyler, the Creator, por sua vez, é sintomático de outro movimento: o embaralhamento contemporâneo de fronteiras genéricas, a autoconstrução performática de personagens e a recusa de categorias musicais rigidamente racializadas. Entre Jackson, Tyler, Kendrick e The Weeknd, desenha-se um arco útil para este artigo: da estrela negra global inscrita na lógica do espetáculo televisivo à persona hip-hop e R&B que disputa hoje o sentido de autenticidade, vulnerabilidade, experimentalismo e legibilidade racial em ecossistemas digitais e audiovisuais muito mais fragmentados. A comparação não visa nivelar trajetórias heterogêneas, mas demonstrar que a relação entre negritude e indústria cultural se reorganiza historicamente sem perder seu núcleo conflitivo.

Em termos metodológicos, essa discussão converge para uma concepção multimodal de discurso (Kress & van Leeuwen, 2021; Iedema, 2003). Kress e van Leeuwen, assim como Iedema, permitem compreender que imagens, sons, enquadramentos, gestos e arranjos semióticos não são acessórios do texto verbal, mas modos próprios de significação. Isso é particularmente importante para a análise de videocliques e performances públicas, nos quais a racialização pode se materializar por cor, luz, montagem, figurino, espacialização, postura corporal e relação entre câmera e rosto. Assim, a AD de orientação francesa será aqui ampliada por um instrumental multimodal, de modo que a interpretação não se restrinja ao léxico das letras. A questão analítica não será apenas “o que a canção diz sobre o racismo”, mas como ela o faz sensível, visível e audível, e de que maneira seus regimes de representação dialogam com memórias históricas da negritude na cultura popular. A esse respeito, a noção de formação discursiva permanece decisiva, pois ela “determina o que pode e deve ser dito” (Pêcheux, 2009, p. 147).

Diante desse conjunto, a vertente adotada pelo artigo pode ser definida, com precisão, como uma análise discursivo-cultural multimodal da racialização na música popular negra contemporânea. Trata-se de uma abordagem que: a) compreende raça e racismo como construções histórico-estruturais (Omi & Winant, 2014; Almeida, 2019); b) lê a música popular como prática social, estética e midiática (Frith, 1996; Machin, 2010); c) considera a representação como arena de disputa (Hall, 1997; hooks, 1992); d) reconhece a indústria cultural como espaço de condicionamento, mas não de determinação absoluta (Adorno & Horkheimer, 2002; Hall, 2003); e) toma letra, som, imagem e performance como materialidades integradas (Kress & van Leeuwen, 2021; Iedema, 2003). Com essa base, torna-se possível analisar The Weeknd e Kendrick Lamar sem cair nem em um sociologismo abstrato nem em uma leitura puramente impressionista da obra. O interesse central passa a ser a descrição dos mecanismos pelos quais a negritude é figurada, tensionada e renegociada no interior da cultura pop global. Nessa chave, o racismo deixa de ser apenas “tema” do corpus e passa a ser entendido como estrutura de inteligibilidade que atravessa os modos de ver, ouvir e interpretar artistas negros em circulação transnacional.

### Categorias Analíticas

Para este artigo, o corpus será organizado em dois níveis. O núcleo central será composto pelas faixas em colaboração, entendidas aqui como cenas de coenunciação: “*Sidewalks*”, de *Starboy* (2016), com participação de Kendrick Lamar, e “*Pray for Me*”, de *Black Panther: The Album* (2018), assinada por The Weeknd e Kendrick Lamar. Em torno desse núcleo, os álbuns *Starboy* (2016), *DAMN.* (2017) e *Black Panther: The Album* (2018) funcionarão como corpus complementar, isto é, como moldura discursiva, estética e mercadológica para compreender a posição desses feats na trajetória dos artistas e na circulação da música negra contemporânea. O recorte temporal, portanto, situa-se entre 2016 e 2018, quando esses trabalhos foram lançados e passaram a dialogar entre si no interior do pop, do hip-hop e da indústria do entretenimento.

A primeira categoria será a enunciação, com atenção à distribuição das vozes, ao modo como cada artista entra no texto e ao tipo de cena discursiva produzido pela colaboração. Nos feats, interessa observar não só *quem fala*, mas *como fala com o outro*, em que lugar se inscreve e que tipo de pacto simbólico estabelece. Essa categoria se articula à posição de sujeito, entendida, na AD, como lugar historicamente determinado a partir do qual o sujeito pode dizer e significar (Orlandi, 2020; Pêcheux, 2009). Em seguida, mobiliza-se o ethos discursivo, especialmente no sentido dado por Maingueneau (2015), para descrever a imagem de si construída nas letras e nas performances: em Kendrick Lamar,

tende a emergir um ethos de denúncia, sobrevivência e vigilância; em The Weeknd, um ethos mais ambivalente, ligado a excesso, ascensão, vulnerabilidade e dramatização do sucesso.

A terceira categoria será a memória discursiva/interdiscurso, decisiva para mostrar como os enunciados atualizam dizeres anteriores sobre raça, cidade, violência, masculinidade negra, celebridade e mobilidade social. Nessa chave, a análise perguntará que memórias do sujeito negro urbano são reativadas em “*Sidewalks*”, que repertórios de heroísmo, sacrifício e vigilância atravessam “*Pray for Me*” e como *DAMN.* e *Starboy* reconfiguram tais cadeias de sentido em registros distintos. A quarta categoria será o silenciamento, não apenas como ausência, mas como operação que limita, desloca ou apaga certos sentidos possíveis; ela será produtiva para examinar onde a raça aparece explicitamente e onde ela opera por sugestão, imagem ou atmosfera. Por fim, a categoria de resistência permitirá avaliar em que medida esses textos reinscrevem, negociam ou tensionam regimes dominantes de representação da negritude no interior da indústria cultural e do mainstream (Hall, 1997; Orlandi, 2007; Rose, 1994; Nielson, 2012).

Essas categorias serão lidas de modo integrado a uma quinta dimensão, a multimodalidade, porque, no caso da música popular, o sentido não se esgota na letra: ele se produz também por timbre, alternância vocal, batida, arranjo, capa, curta-metragem, videoclipe e performance. Assim, o feat deixa de ser apenas dado industrial ou mercadológico e passa a ser tratado como forma específica de organização discursiva, na qual duas personas negras negociam visibilidade, autoridade e memória em um mesmo espaço textual e sonoro (Machin, 2010; Iedema, 2003; Kress & van Leeuwen, 2021).

### Procedimentos Metodológicos

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa qualitativa, interpretativista, bibliográfica e documental, ancorada na Análise de Discurso de filiação francesa e em diálogo com estudos de música popular e análise multimodal. O corpus principal será composto por seis letras: “*Sidewalks*”, “*Starboy*” e “*Reminder*”, de The Weeknd; “*DNA.*” e “*HUMBLE.*”, de Kendrick Lamar; e “*Pray for Me*”, de The Weeknd e Kendrick Lamar. A escolha obedece a três critérios: a) presença de colaboração direta entre os artistas, tomada como eixo central do artigo; b) recorrência de temas como ascensão social, vigilância, violência, estigma, fama e identidade negra; c) relevância dos álbuns *Starboy*, *DAMN.* e *Black Panther: The Album* como contextos de circulação e estabilização dos sentidos. Como corpus complementar, serão considerados os álbuns em sua totalidade, sobretudo sua ordem de faixas, artes, créditos e enquadramento mercadológico.

Quanto aos materiais audiovisuais, serão examinados cinco objetos oficiais, quando disponíveis: os videoclipes de “*Starboy*”, “*Reminder*”, “*DNA.*” e “*HUMBLE.*”, além do curta *Mania*, no qual “*Sidewalks*” é incorporada. “*Pray for Me*” será analisada prioritariamente pela letra, pelo áudio oficial e por sua inserção no projeto curatorial de *Black Panther: The Album*. O procedimento analítico ocorrerá em quatro movimentos: primeiro, descrição das condições de produção e circulação de cada faixa; segundo, leitura discursiva das letras, com foco nas categorias definidas; terceiro, análise multimodal dos materiais visuais e sonoros; quarto, comparação transversal entre os dois feats centrais e as faixas complementares, a fim de verificar regularidades, deslocamentos e tensões. O objetivo não é abarcar exaustivamente as discografias, mas construir um recorte controlado e comparável, capaz de mostrar como a colaboração entre The Weeknd e Kendrick Lamar reorganiza sentidos de raça, sucesso, perigo e pertencimento na música negra contemporânea (Wodak; Meyer, 2016; Machin, 2010).

## Análise do Corpus

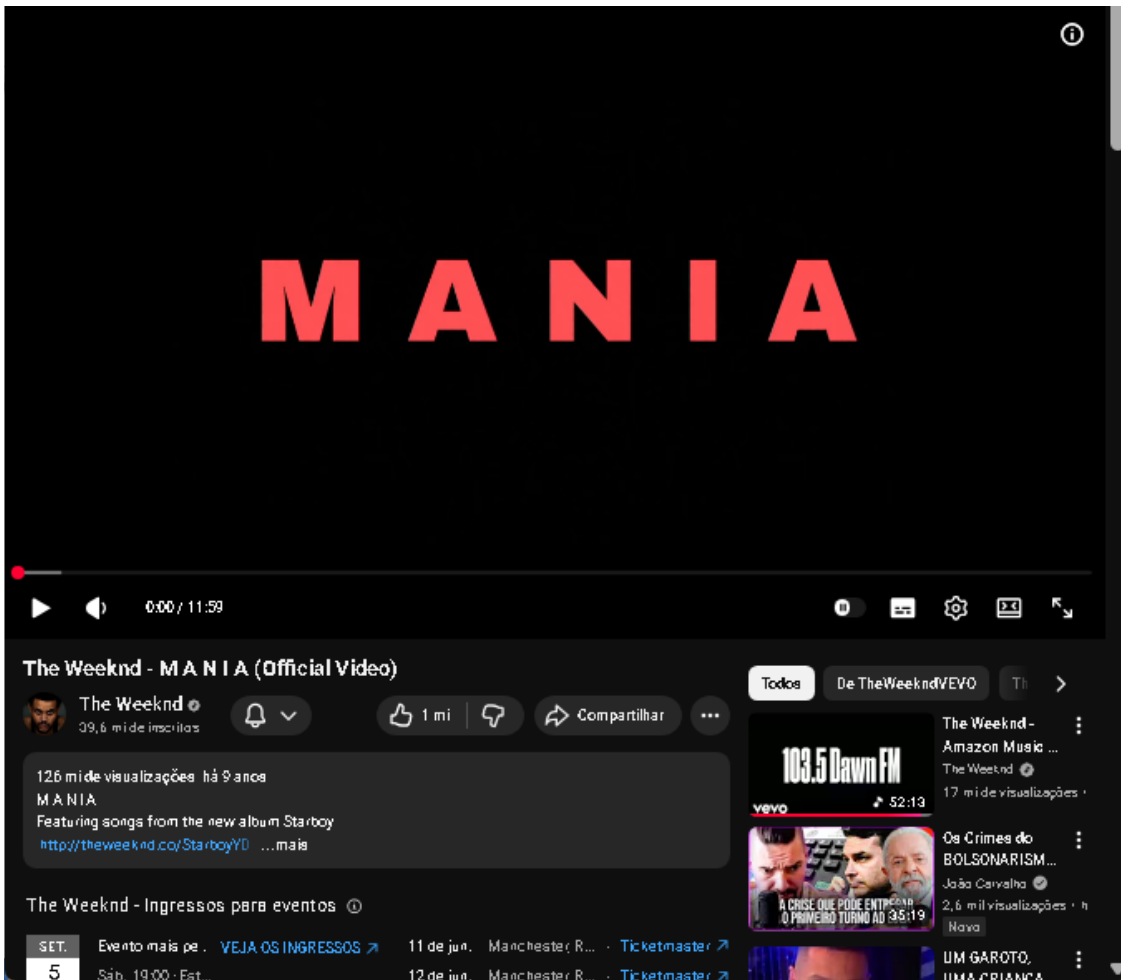
A análise do corpus parte de um núcleo central constituído pelos feats “*Sidewalks*” (The Weeknd & Lamar, 2016) e “*Pray for Me*” (The Weeknd & Lamar, 2018), entendidos como cenas privilegiadas de coenunciação, e de um corpus complementar formado pelos álbuns *Starboy* (The Weeknd, 2016), *DAMN.* (Lamar, 2017) e *Black Panther: The Album* (Lamar, 2018). Esse desenho permite observar, de um lado, como a colaboração reorganiza vozes, ethos e posições de sujeito; de outro, como cada feat só adquire espessura plena quando relido à luz do horizonte semântico mais amplo em que se insere. Em termos discursivos, não se está diante de simples participações ocasionais, mas de pontos de condensação nos quais memória social, mercado musical e autorrepresentação negra se cruzam. O recorte entre 2016 e 2018 também é significativo porque concentra a passagem de The Weeknd a um pop de escala maximalista e a consolidação de Kendrick Lamar como figura central do rap político e esteticamente ambicioso de grande circulação (Dhaenens & De Ridder, 2015; Cantres, 2021).

Em “*Sidewalks*” (The Weeknd & Lamar, 2016), a categoria decisiva é a da memória discursiva. A faixa articula ascensão e cicatriz: o sujeito enuncia a própria elevação sem apagar a inscrição urbana e marginal que o constituiu. A rua não aparece como cenário neutro, mas como instância produtora do eu, isto é, como espaço que antecede e autoriza a fala. O efeito de sentido central deriva justamente dessa tensão: o sucesso não dissolve a marca da precariedade; ao contrário, a reinscreve como prova de autenticidade. Essa operação é condensada no verso “*Sidewalks saved my life*” (The Weeknd & Lamar, 2016, tradução nossa: “as calçadas salvaram minha vida”), que pode ser lido em chave biográfica e discursiva à luz do período em que Abel Tesfaye deixou a casa da mãe aos 17 anos, viveu em condição de desabrigo em Toronto e associou a região da Queen Street a uma experiência simultânea de precariedade, liberdade e formação sensível; por isso, o refrão não apenas rememora a rua como cenário, mas a reinscreve como espaço de sobrevivência, socialização e constituição do sujeito artístico (Friedman, 2017; Harris, 2023).

Quando Kendrick Lamar entra em “*Sidewalks*”, a faixa ganha outra espessura. A colaboração não quebra o eixo enunciativo de The Weeknd; ao contrário, amplia-o. Se Weeknd organiza a canção a partir da rua como espaço de formação, Kendrick acrescenta densidade histórica, imagética e rítmica a esse percurso. Seu verso desloca a narrativa de uma memória mais íntima de origem para um campo coletivo de violência, exposição e autolegitimação negra urbana, de modo que a experiência da ascensão deixa de soar apenas individual e passa a carregar uma memória social mais ampla. Não por acaso, o próprio The Weeknd afirmou, ao comentar a gravação, que Lamar é “um gênio” e que sua participação não foi um verso qualquer, mas “algo especial de verdade”, isto é, algo efetivamente singular na composição (The Weeknd, 2016, on-line). Esse acréscimo importa porque Kendrick não aparece apenas como convidado de prestígio: ele reorganiza a escuta da música, trazendo para dentro de *Starboy* uma cadência mais tensa, um imaginário mais áspero e uma presença verbal que reforça o vínculo entre fama, rua e sobrevivência. O curta *M A N I A* (The Weeknd, 2016), que incorpora “*Sidewalks*” ao universo visual do álbum, intensifica ainda mais esse campo de sentidos ao articular condução noturna, erotização, violência e deriva subjetiva, fazendo com que a canção deixe de funcionar apenas como lembrança da origem e passe a operar como peça de uma estética mais ampla de desorientação, risco e excesso (Hansen, 2019). Assim, a memória da rua, longe de ser neutralizada pelo estrelato, permanece ativa como princípio de leitura do sujeito e de sua trajetória.

Essa dinâmica pode ser visualmente encaminhada para a Figura 2, referente ao curta que integra o universo estético de *Starboy* e incorpora a faixa “*Sidewalks*”. O vídeo oficial está disponível no canal de The Weeknd no YouTube.

Figura 2

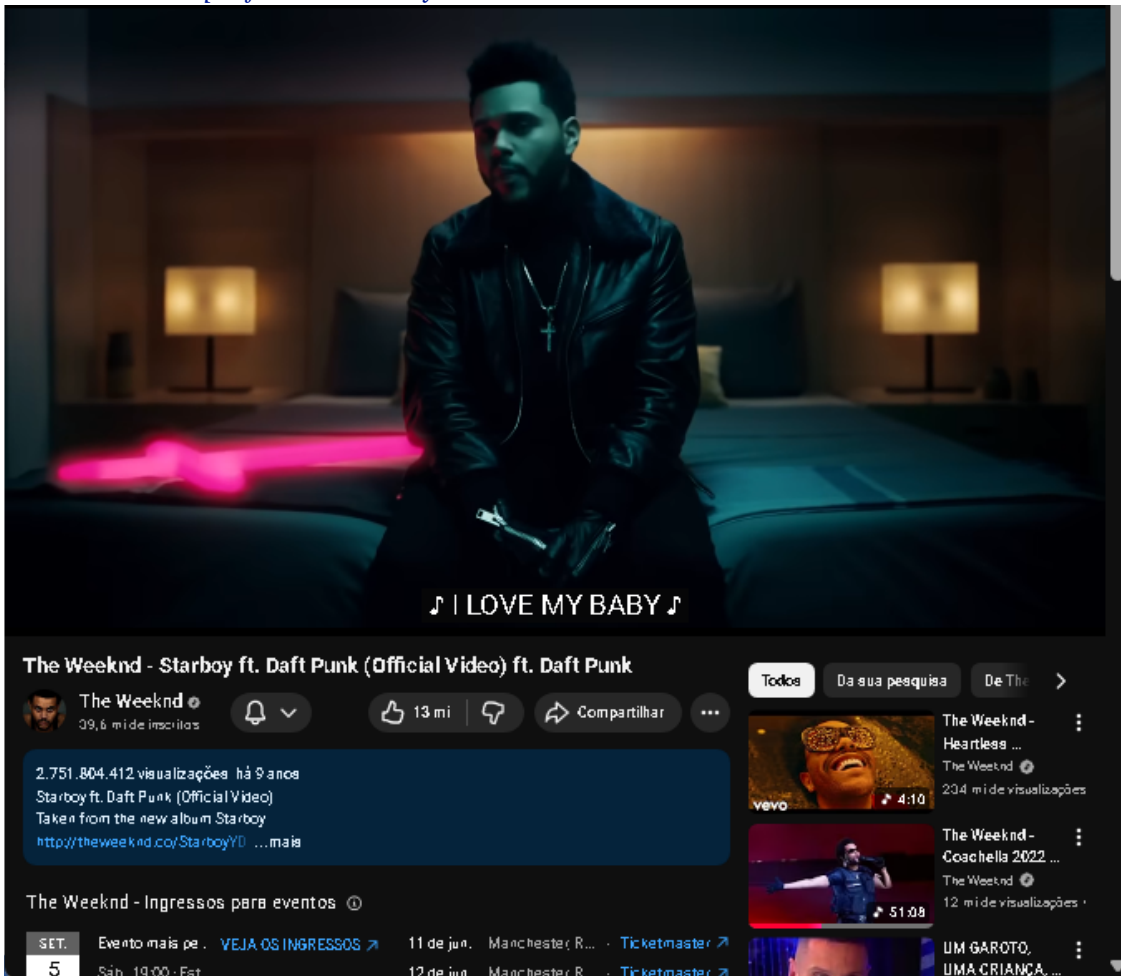
Frame do curta *M A N I A*

Fonte: THE WEEKND. *M A N I A* (Official Video).

No entorno de “*Sidewalks*”, a faixa-título “*Starboy*” (The Weeknd, 2016) ajuda a fixar o ethos a partir do qual The Weeknd chega à colaboração. Liricamente, observa-se a construção de um eu que transforma fama, consumo e ameaça em signos de superioridade. Não se trata apenas de ostentação: o discurso do estrelato é elaborado como ruptura programática com um passado já insuficiente, como sugere o enunciado “*switch up my style*” (The Weeknd, 2016, tradução nossa: “mudo meu estilo”). Essa mesma operação é radicalizada no videoclipe oficial “*Starboy*” (The Weeknd, 2016), no qual a eliminação física da persona anterior, o corte do cabelo icônico e a destruição de troféus e imagens do passado materializam uma política de autoinvenção.

Figura 3

Frame do videoclipe oficial de “Starboy”



Fonte: THE WEEKND. *The Weeknd - Starboy ft. Daft Punk (Official Video) ft. Daft Punk*.

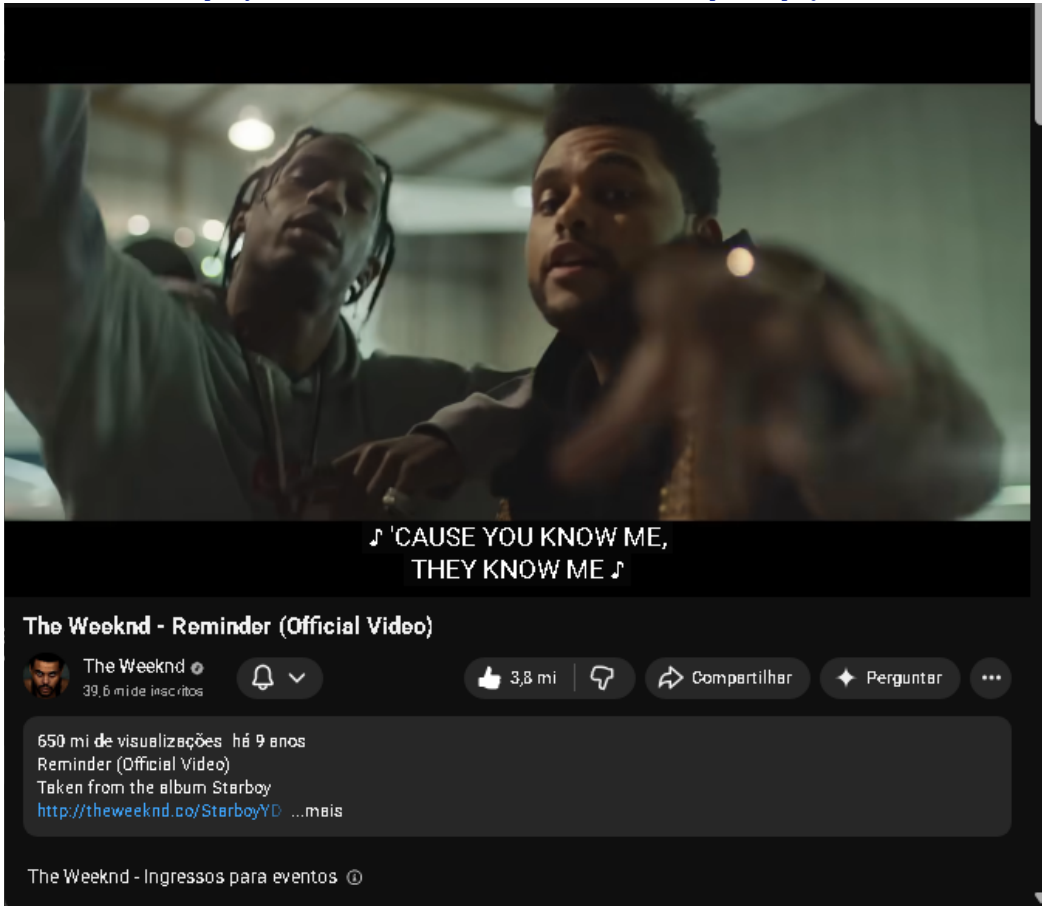
A cena não equivale a um simples gesto promocional; ela encena discursivamente que o sujeito negro no mainstream não apenas ascende, mas precisa matar uma versão anterior de si para continuar circulando. O vídeo, portanto, converte a mudança estética em ato de enunciação: a nova voz só emerge pela dramatização da morte simbólica da voz anterior. Nessa chave, “*Starboy*” fornece a moldura para ler “*Sidewalks*”: a rua e a dor não desaparecem, mas são recodificadas por um regime de celebridade agressivo, tecnicamente pop e semanticamente sombrio, exatamente como já indicava a literatura sobre a masculinidade ambivalente do *alternative R&B* (Dhaenens & De Ridder, 2015).

“*Reminder*” (The Weeknd, 2016) aprofunda essa linha, mas o faz por outro caminho. Se “*Starboy*” dramatiza a reinvenção, “*Reminder*” estabiliza a nova posição de sujeito e a apresenta como já reconhecida. A faixa organiza um discurso de autoinscrição pública: o sujeito lembra ao mercado, à crítica e aos pares quem é, o que conquistou e a partir de onde fala. O ponto mais relevante para este artigo é que essa autolegitimação não é racialmente neutra. Ao mencionar “*blue-eyed soul*” (The Weeknd, 2016, tradução nossa: “aquele cara dos olhos azuis”) e opor esse rótulo à própria corporalidade negra, a canção torna explícito que o campo musical é atravessado por disputas de nomeação, apropriação e hierarquização. A frase não é um detalhe ornamental; ela funciona como comentário metadiscursivo sobre a economia racial da indústria fonográfica empregada por Weeknd. O videoclipe oficial de “*Reminder*” (The Weeknd, 2017), densamente povoado por *cameos* e participações de artistas e produtores do rap e trap, como Travis Scott e Drake, desloca essa disputa para a imagem: em vez da

narrativa claustrofóbica de “Starboy”, vê-se agora uma sociabilidade de rede, luxo e reconhecimento entre pares. A celebridade, porém, não é apresentada como universal; ela é encenada como inserção estratégica num circuito de visibilidade negra e hip-hop, no qual alianças, afiliações e convivências públicas também produzem sentido. O que a letra enuncia como autorreconhecimento, o vídeo converte em prova imagética de centralidade cultural.

#### Figura 4

Frame do videoclipe oficial de “Reminder”, de The Weeknd, com participação de Travis Scott



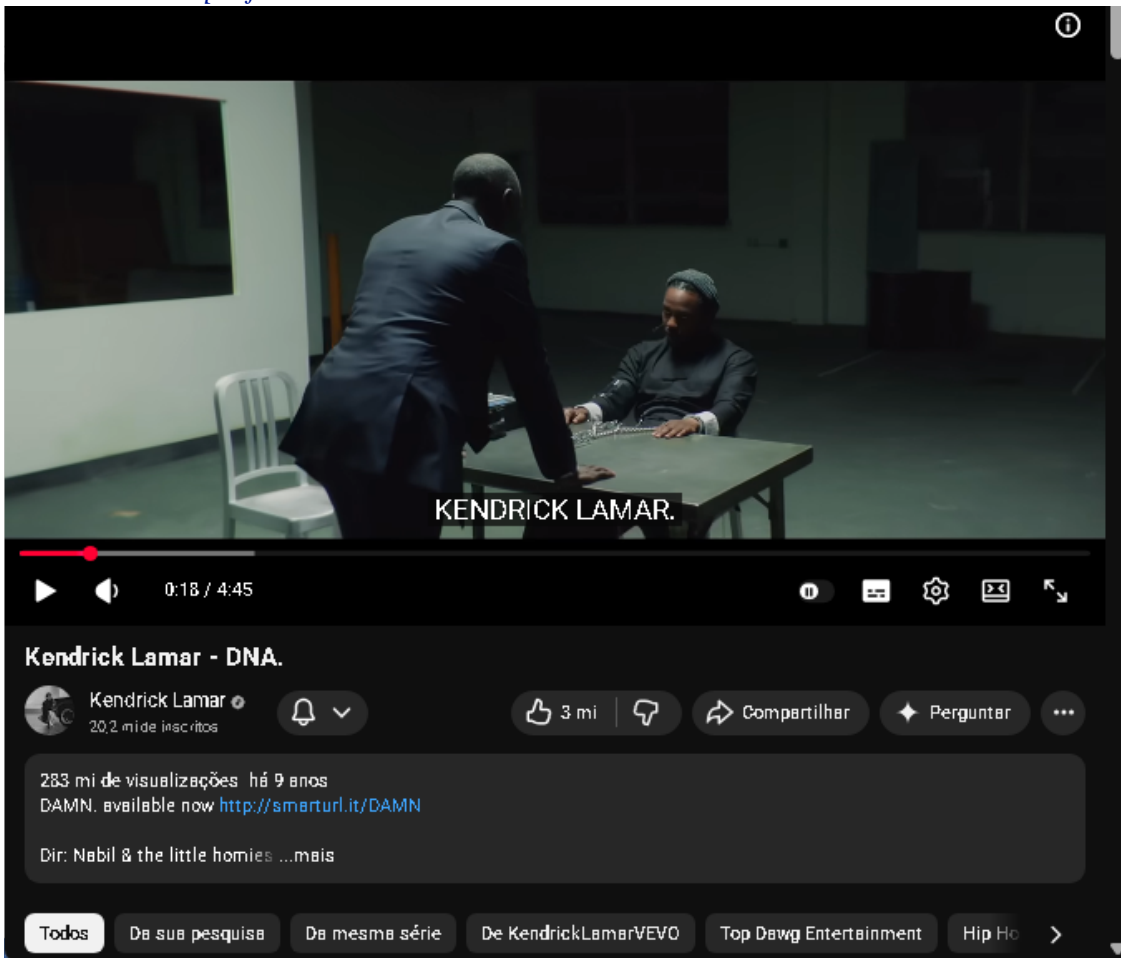
Fonte: THE WEEKND. *The Weeknd - Reminder* (Official Video).

No caso de Kendrick Lamar, “DNA.” (Lamar, 2017) constitui talvez o ponto mais condensado de inscrição da raça como problema histórico e discursivo. A música organiza uma genealogia em tensão: herança, nobreza, violência, lealdade, trauma, poder e dor aparecem como elementos indissociáveis de uma mesma filiação. Em vez de tratar a identidade negra como essência harmoniosa, a faixa a formula como campo contraditório de forças, no qual potência e ferida são transmitidas simultaneamente. Essa complexidade a afasta de qualquer celebração identitária simplificadora. Tal dinâmica já se anuncia no verso “Loyalty, got royalty inside my DNA” (Lamar, 2017, tradução nossa: “lealdade, realeza dentro do meu DNA”). O videoclipe oficial “DNA.” (Lamar, 2017), com a cena inicial de interrogatório entre Kendrick Lamar e Don Cheadle, radicaliza a categoria de enunciação ao transformar a voz em confronto. O teste, a contenção corporal, a troca de olhares e a posterior expansão do vídeo para cenas de rua e coletividade fazem a canção transitar do plano da interioridade para o da disputa pública por definição do sujeito. O que está em jogo não é somente “quem Kendrick é”, mas quem pode dizer o que seu corpo, sua origem e sua fala significam. Nessa medida, “DNA.” reposiciona a noção de racialização:

ela deixa de ser apenas rotulação externa e passa a aparecer como arena em que o sujeito reapropria violentamente os signos com que foi historicamente enquadrado (Cantres, 2021).

### Figura 5

Frame do videoclipe oficial de “DNA.”

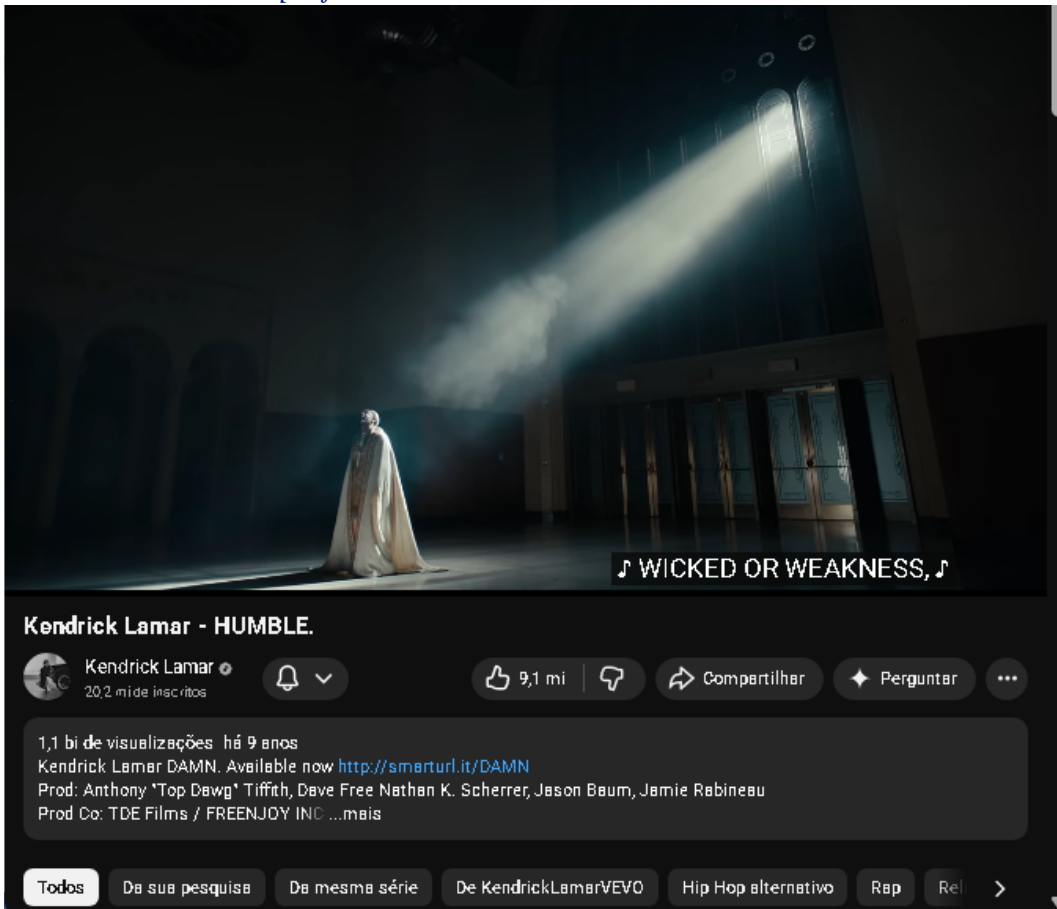


Fonte: KENDRICK LAMAR. *Kendrick Lamar - DNA*.

“*HUMBLE.*” (Lamar, 2017), por sua vez, opera por uma tensão distinta. A letra assume um tom imperativo e confrontacional, mas o faz sob o signo da humildade, produzindo um efeito paradoxal: a ordem para que o outro “se humilhe” é emitida de uma posição de força, fama e autoridade. Esse núcleo se deixa sintetizar no comando “*Be humble*” (Lamar, 2017, tradução nossa: “seja humilde”). O interesse analítico da faixa reside justamente nessa contradição entre correção moral e performance de domínio. Não se trata de incoerência, e sim de um mecanismo discursivo pelo qual Kendrick tensiona o estatuto da autenticidade no rap e no mercado visual contemporâneo. Isso se torna ainda mais visível no videoclipe oficial “*HUMBLE.*” (Lamar, 2017), cujas imagens religiosas, a referência à Última Ceia, a cabeça em chamas, os agrupamentos coreografados de corpos negros e a crítica à artificialidade visual articulam humildade, juízo e espetacularização.

Figura 6

Frame inicial do videoclipe oficial de “HUMBLE.”



Fonte: KENDRICK LAMAR. *Kendrick Lamar - HUMBLE.*

A visualidade não suaviza a agressividade do texto; ao contrário, confere-lhe densidade alegórica. Também é relevante que o vídeo associe o desejo de “naturalidade” a uma crítica dos padrões imagéticos dominantes, aproximando a discussão da representação racial e corporal no audiovisual *mainstream*. Assim, “HUMBLE.” complementa “DNA.”: se esta constrói a raça como herança conflitiva, aquela a reinscreve no campo da visibilidade, da moralidade pública e da disputa pelo que pode contar como “real” em meio à saturação midiática.

Quando se retorna aos feats centrais depois desse percurso complementar, a diferença entre “Sidewalks” e “Pray for Me” (The Weeknd; Lamar, 2018) torna-se mais nítida. Em “Sidewalks”, a colaboração ancora o eu na rua e na memória da origem; em “Pray for Me”, ela o projeta para um horizonte de guerra, vigilância e sacrifício. A faixa, situada em *Black Panther: The Album* (Lamar, 2018), desloca a colaboração para um enquadramento quase épico: o sujeito já não fala apenas de sua travessia pessoal, mas de uma prontidão permanente para o confronto. A repetição do estado de alerta, o léxico da guerra e a oscilação entre proteção e destruição fazem com que o feat produza um ethos de guarda ou sentinela. Esse núcleo é explicitado na pergunta “Who gon’ pray for me?” (The Weeknd; Lamar, 2018, tradução nossa: “quem vai rezar por mim?”). Nesse ponto, o contexto curatorial do álbum é decisivo, porque o disco foi concebido como música “inspirada por” um universo narrativo marcado por soberania negra, conflito político e imaginação diaspórica. “Pray for Me” recolhe esse horizonte e o traduz num registro em que pop e rap se encontram sem se neutralizar: The Weeknd estabiliza o clima de ameaça e exaustão; Kendrick Lamar densifica o componente tático, militante e argumentativo. O

feat, portanto, não é apenas soma de estilos, mas redistribuição funcional da enunciação. A parceria se torna um dispositivo por meio do qual vulnerabilidade e ataque, medo e dever, exposição e resistência são mantidos em tensão produtiva.

Observados em conjunto, os cinco objetos visuais oficiais — “*Starboy*” (The Weeknd, 2016), *M A N I A* (The Weeknd, 2016), “*Reminder*” (The Weeknd, 2017), “*DNA.*” (Lamar, 2017) e “*HUMBLE.*” (Lamar, 2017) — não funcionam como mera ilustração das letras. Eles expandem, corrigem e, em alguns casos, tensionam o que as canções enunciam. Em The Weeknd, predomina uma visualidade de mutação, luxo, violência e noturnidade, por meio da qual a masculinidade negra aparece como ambivalente: ao mesmo tempo desejada, ameaçada, mercantilizada e autodestrutiva, em consonância com o diagnóstico de Hansen (2019) e de Dhaenens e De Ridder (2015). Em Kendrick Lamar, a imagem é mais frontalmente agonística e alegórica: interrogatório, *tableaux* religiosos, coletivos negros coreografados e cenas de rua organizam a raça como disputa pública por interpretação, memória e autoridade. Se em The Weeknd a racialização emerge com frequência por atmosfera, codificação visual e comentário lateral, em Kendrick ela tende a se concentrar em nomeações mais explícitas, em choques retóricos e em forte densidade de interdiscurso histórico. Ainda assim, a análise mostra que ambos trabalham com um mesmo problema: como fazer circular, no interior do *mainstream*, um sujeito negro que não seja totalmente absorvido pelos enquadramentos da indústria.

Desse modo, o corpus confirma a produtividade das categorias analíticas propostas. A enunciação permite mostrar que os feats redistribuem autoridade e não apenas vozes; a memória discursiva evidencia que rua, violência, fama e identidade negra não comparecem como temas isolados, mas como cadeias históricas reativadas; o ethos mostra que The Weeknd e Kendrick Lamar constroem imagens de si distintas, embora comunicantes; o silenciamento torna visível que a raça nem sempre é dita frontalmente, podendo operar por atmosfera, seleção lexical, *mise-en-scène* e regime de visibilidade; e a resistência aparece menos como palavra de ordem do que como modo de reocupar signos de perigo, estigma e celebridade. Em síntese, “*Sidewalks*” e “*Pray for Me*” são os pontos em que a colaboração entre os artistas se torna mais teoricamente reveladora, enquanto *Starboy* e *DAMN.* fornecem os sistemas de coerência internos que permitem compreender por que esses encontros não são episódicos. O resultado é um campo discursivo no qual a música popular negra contemporânea figura o racismo não só como tema denunciável, mas como estrutura que atravessa a produção de subjetividade, a circulação da fama e a própria inteligibilidade do sucesso negro.

### Considerações Finais

A análise desenvolvida permitiu demonstrar que a colaboração entre The Weeknd e Kendrick Lamar, especialmente em “*Sidewalks*” e “*Pray for Me*”, não se reduz a uma estratégia de mercado nem a uma simples soma de prestígio entre artistas consolidados. À luz da Análise de Discurso, os feats funcionam como dispositivos de coenunciação nos quais vozes, memórias e posições de sujeito são redistribuídas. Em vez de operar como acréscimo ornamental, a participação de Kendrick Lamar reorganiza o campo de sentidos das faixas em que aparece, ampliando a passagem do registro individual para uma memória social mais ampla da sobrevivência negra, da violência urbana, da vigilância e da autolegitimação. Nesse sentido, o corpus mostrou que a colaboração é, aqui, forma discursiva e não apenas expediente industrial.

Um dos principais achados do trabalho foi a constatação de que a rua, em *Starboy*, aparece menos como cenário retrospectivo do que como memória constitutiva do sujeito. Em “*Sidewalks*”, ela é reinscrita como espaço de formação, de risco e de legitimação simbólica. Já em “*Starboy*” e “*Reminder*”,

o sucesso não apaga essa origem, mas a reconfigura em um regime de celebridade marcado por excesso, mutação de persona, consumo e reconhecimento público. A análise permitiu perceber, portanto, que The Weeknd constrói uma enunciação em que a negritude nem sempre aparece por nomeação direta; muitas vezes, ela emerge por atmosfera, por visualidade, por codificação estética e pela tensão entre vulnerabilidade e ostentação. Esse resultado confirma a importância de não restringir a leitura do racismo e da racialização apenas a menções explícitas, mas de considerar também silenciamentos, deslocamentos e formas indiretas de inscrição do sujeito negro no mainstream (Orlandi, 2020; Hall, 1997; Machin, 2010).

No caso de Kendrick Lamar, os achados apontam para outro regime de construção discursiva. Em “DNA.” e “HUMBLE.”, a raça comparece com maior frontalidade, seja pela tematização da herança, da violência e da genealogia, seja pela disputa aberta em torno da autoridade de fala, da autenticidade e da visibilidade. O que se observou foi uma enunciação mais agonística, mais diretamente confrontacional e fortemente atravessada por memória histórica e interdiscurso. Quando essa voz entra em diálogo com The Weeknd, o efeito não é de homogeneização, mas de tensionamento produtivo. The Weeknd leva para as colaborações um ethos mais ambivalente, noturno e vulnerável; Kendrick acrescenta densidade histórica, contundência verbal e uma dimensão mais coletiva da experiência negra. O ganho analítico dessa comparação está precisamente em mostrar que a música negra contemporânea não opera sob uma única gramática de representação, mesmo quando artistas compartilham circuitos de circulação, fama e mercado.

Outro resultado importante foi a comprovação de que os objetos audiovisuais não funcionam como ilustração secundária das letras. Os videoclipes e o curta *M A N I A* expandem, corrigem e intensificam sentidos já presentes nas canções. Em The Weeknd, a imagem reforça uma estética de mutação, violência, luxo e deriva subjetiva; em Kendrick Lamar, ela organiza confrontos mais diretos entre corpo, discurso, memória e autoridade. Esse ponto confirma a pertinência da escolha metodológica por uma leitura articulada entre letra, som e visualidade, uma vez que a racialização, em muitos momentos, não se oferece apenas no nível verbal, mas na montagem, no enquadramento, no figurino, na corporalidade e no regime de visibilidade (Kress & van Leeuwen, 2021; Iedema, 2003).

Entre os ganhos do estudo, destacam-se três proposições principais. A primeira é a de que o feat pode ser tratado, no campo dos estudos discursivos sobre música popular, como categoria analítica específica, isto é, como forma de coenunciação e de redistribuição de autoridade simbólica. A segunda é a de que a leitura da música popular negra contemporânea exige uma articulação efetiva entre Análise de Discurso, Estudos Culturais e abordagem multimodal, sob pena de se perderem dimensões centrais do objeto. A terceira é a de que o racismo, no corpus examinado, não aparece apenas como tema denunciado, mas como estrutura de inteligibilidade que atravessa fama, reconhecimento, perigo, desejo e sucesso negro. Nessa chave, a contribuição do artigo está em mostrar que a racialização não opera somente no insulto, na exclusão explícita ou na tematização direta, mas também na maneira como certas trajetórias negras se tornam legíveis, consumíveis e disputáveis no interior da indústria cultural.

Ao mesmo tempo, o estudo apresenta limitações que precisam ser reconhecidas. O corpus foi deliberadamente recortado e, por isso, não abrange a totalidade das discografias dos artistas nem a recepção pública das faixas. Também não foram incorporados, de modo sistemático, materiais de imprensa, performances ao vivo, entrevistas extensas, dados de circulação digital ou comentários de público, elementos que poderiam aprofundar a compreensão das condições de produção e recepção dos sentidos. Além disso, o foco prioritário nas letras e nos objetos visuais oficiais deixou em segundo plano aspectos estritamente musicológicos, como harmonia, tessitura, desenho melódico e produção sonora em nível técnico mais minucioso.

Como recomendação, futuros trabalhos podem ampliar esse percurso em pelo menos quatro direções. A primeira é aprofundar a dimensão da recepção, investigando como públicos distintos leem a colaboração entre The Weeknd e Kendrick Lamar e como interpretam raça, fama e autenticidade nessas obras. A segunda é expandir o corpus para incluir apresentações ao vivo, entrevistas, premiações, performances televisivas e materiais promocionais, de modo a observar como a imagem pública dos artistas prolonga ou reconfigura a enunciação presente nas canções. A terceira é desenvolver um recorte comparativo com outros nomes da música negra contemporânea, como Tyler, The Creator, Frank Ocean, Travis Scott ou mesmo Michael Jackson, para historicizar transformações nas formas de representação da masculinidade negra, da celebridade e da circulação transnacional. A quarta é explorar mais detidamente o eixo diaspórico, sobretudo as diferenças entre a experiência canadense de The Weeknd e a inscrição estadunidense de Kendrick Lamar, o que pode trazer novos desdobramentos para a discussão sobre negritude, cidade e indústria cultural.

Há ainda desdobramentos promissores no cruzamento entre raça, gênero e visualidade. Um recorte futuro poderia examinar como mulheres negras aparecem ou são silenciadas nesses universos audiovisuais, ou ainda como erotização, consumo e poder são distribuídos de forma desigual nas cenas construídas pelos videocliques. Do mesmo modo, seria produtivo investigar com maior atenção o papel das plataformas digitais, dos algoritmos e da cultura de cliques curtos na recontextualização desses sentidos, considerando a circulação fragmentada da música popular contemporânea.

Conclui-se que o corpus analisado evidencia a produtividade da Análise de Discurso para compreender a música popular negra contemporânea como espaço de disputa simbólica, memória e representação. As faixas estudadas mostram que The Weeknd e Kendrick Lamar elaboram respostas distintas, mas complementares, ao problema da racialização no mainstream. The Weeknd tende a inscrever a negritude por ambivalência, atmosfera e visualidade; Kendrick Lamar, por confronto, genealogia e maior explicitação histórica. Nos feats, essas duas matrizes não se anulam: entram em relação e produzem uma cena discursiva complexa, na qual sucesso, rua, vigilância, trauma, fama e resistência passam a coexistir de forma particularmente densa.

Em suma, o estudo sustenta que “*Sidewalks*” e “*Pray for Me*” são centrais não apenas por reunirem dois artistas de grande projeção, mas porque tornam visível como a colaboração pode funcionar como forma de elaboração discursiva da experiência negra contemporânea. O principal resultado, portanto, está em demonstrar que, nesse corpus, o racismo não é apenas conteúdo denunciável, mas estrutura que organiza visibilidade, subjetividade e circulação cultural. É justamente nesse ponto que a articulação entre letra, imagem, som e memória histórica se mostra mais fecunda e confirma a relevância de tratar a música popular como objeto legítimo de reflexão discursiva, social e crítica.

## Referências

- Almeida, S. L. (2019). *Racismo estrutural*. Pólen.
- Cantres, J. G. (2021). Articulations of displacement and dissonance from Compton: Kendrick Lamar in the twenty-first century. *Global Hip Hop Studies*, 2(1), 93-114. [https://doi.org/10.1386/ghhs\\_00035\\_1](https://doi.org/10.1386/ghhs_00035_1)
- Dhaenens, F., & De Ridder, S. (2015). Resistant masculinities in alternative R&B? Understanding Frank Ocean and The Weeknd’s representations of gender. *European Journal of Cultural Studies*, 18(3), 283-299. <https://doi.org/10.1177/1367549414526730>

- Driscoll, C. M., Miller, M. R., & Pinn, A. B. (Eds.). (2020). *Kendrick Lamar and the making of black meaning*. Routledge.
- Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas*. Ubu Editora.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard Univ. Press.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editora UFMG.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications; The Open University.
- Hansen, K. A. (2019). It's a dark philosophy: The Weeknd's intermedial aestheticization of violence. In N. Braae & K. A. Hansen (Eds.), *On popular music and its unruly entanglements* (pp. 235-255). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-18099-7\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-030-18099-7_12)
- hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Iedema, R. (2003). Multimodality, resemiotization: Extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2(1), 29-57. <https://doi.org/10.1177/1470357203002001751>
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- Lamar, K. (2017). *DAMN*. [Álbum]. Top Dawg Entertainment; Aftermath Entertainment; Interscope Records.
- Lamar, K. (2017). *DNA*. In *DAMN*. [Álbum]. Top Dawg Entertainment; Aftermath Entertainment; Interscope Records.
- Lamar, K. (2017). *HUMBLE*. In *DAMN*. [Álbum]. Top Dawg Entertainment; Aftermath Entertainment; Interscope Records.
- Lamar, K. (2017, 18 de abril). *Kendrick Lamar - DNA* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NLZRYQMLDW4>
- Lamar, K. (2017, 30 de março). *Kendrick Lamar - HUMBLE* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tvTRZJ-4EyI>
- Machin, D. (2010). *Analysing popular music: Image, sound, text*. SAGE.
- Mbembe, A. (2018). *Crítica da razão negra*. n-1 edições.
- Omi, M., & Winant, H. (2014). *Racial formation in the United States* (3a ed.). Routledge.
- Orlandi, E. P. (2005). *Discurso e texto: Formulação e circulação dos sentidos* (2a ed.). Pontes.
- Orlandi, E. P. (2020). *Análise de discurso: Princípios e procedimentos* (13a ed.). Pontes.
- Papelpop. (2018, 23 de janeiro). *Kendrick Lamar e The Weeknd gravaram música juntos para "Pantera Negra"*. <https://www.papelpop.com/kendrick-lamar-the-weekend-pantera-negra/>
- Pêcheux, M. (2009). *Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. Ed. Unicamp.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- The Weeknd, & Lamar, K. (2016). *Sidewalks*. In The Weeknd, *Starboy* [Álbum]. XO; Republic Records.
- The Weeknd, & Lamar, K. (2018). *Pray for me*. In K. Lamar, *Black Panther: The album music from and inspired by* [Álbum]. Aftermath Entertainment; Interscope Records; Top Dawg Entertainment.

- The Weeknd. (2016). *Reminder*. In *Starboy* [Álbum]. XO; Republic Records.
- The Weeknd. (2016). *Starboy* [Álbum]. XO; Republic Records.
- The Weeknd. (2016). *Starboy*. In *Starboy* [Álbum]. XO; Republic Records.
- The Weeknd. (2016, 23 de novembro). *M A N I A (Official Video)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kBsycvSU6r8>
- The Weeknd. (2016, 28 de setembro). *The Weeknd - Starboy ft. Daft Punk (Official Video) ft. Daft Punk* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=34Na4j8AVgA>
- The Weeknd. (2017, 16 de fevereiro). *The Weeknd - Reminder (Official Video)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JZjAg6fK-BQ>
- Wodak, R., & Meyer, M. (2016). *Methods of critical discourse studies* (3a ed.). Sage Publications.