



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**EDUARDO COSTA PANTOJA**

**ALVOS POLÍTICOS NA MÚSICA DE M.I.A.: EXPLORANDO AS QUESTÕES  
MIGRATÓRIAS E DE REFUGIADOS NO ÁLBUM *AIM* (2016) ATRAVÉS DA  
TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**MACAPÁ - AP  
2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**EDUARDO COSTA PANTOJA**

**ALVOS POLÍTICOS NA MÚSICA DE M.I.A.: EXPLORANDO AS QUESTÕES  
MIGRATÓRIAS E DE REFUGIADOS NO ÁLBUM *AIM* (2016) ATRAVÉS DA  
TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Amapá como exigência parcial à obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais. Orientadora: Prof. Msc. Lourene de Cássia Alexandre Maffra.

**MACAPÁ - AP  
2021**

**EDUARDO COSTA PANTOJA**

**ALVOS POLÍTICOS NA MÚSICA DE M.I.A.: EXPLORANDO AS QUESTÕES  
MIGRATÓRIAS E DE REFUGIADOS NO ÁLBUM *AIM* (2016) ATRAVÉS DA TEORIA  
DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Amapá como exigência parcial à obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais.

Macapá - AP, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021

**BANCA EXAMINADORA**

---

Lourene de Cássia Alexandre Maffra, Msc.  
(Orientadora — Universidade Federal do Amapá)

---

Paula de Carvalho Bastone, Msc.  
(Universidade Federal do Amapá)

---

Ana Cristina de Paula Maués Soares, Dra.  
(Universidade Federal do Amapá)

*Dedico à minha mãe, Simone.*

## AGRADECIMENTOS

Eu concordo com a ideia de que qualquer projeto humano é um esforço coletivo que muito deve àqueles que participaram e que, direta ou indiretamente, contribuíram para ele. Entre os que posso incluir neste espaço, eu gostaria de expressar minha gratidão primeiramente à minha mãe, Simone Santos, pedagoga, professora das Artes e Teatro, que me ensinou tudo que sei, me transformou no que sou e sempre me apoiou nos estudos e nas escolhas que fiz. Obrigado, mãe, pelas muitas vezes em que me levou para presenciar o ensino na escola e na universidade, foi você quem plantou a semente da busca por conhecimento em mim. Você foi, é e sempre será o meu maior exemplo de força, coragem e vida. Mesmo estando distante durante a graduação, sem seu suporte e amor íntegros este trabalho seria um fantasma que nunca viveu.

À minha orientadora, Lourene Maffra, por ter comprado a ideia, acreditado na proposta e ter tomado iniciativa ao me recrutar como orientando, mesmo sabendo do desafio de lidar com um tema tão “alternativo” para nossa área, que decerto lhe soou estranho a priori. Obrigado pela paciência frente às minhas inseguranças e inabilidades, motivação ingênua e criatividade quase inexecutável de falar de um tema como este. Também agradeço pela circunstância em que pude ser monitor de uma de suas disciplinas; atividade de engrandecimento sublime que não só me deixou mais envolto em Teoria, mas também na docência. Muito obrigado pelas oportunidades.

Dentre outras oportunidades que a vivência em uma universidade pôde me proporcionar, gostaria de frisar o intercâmbio que pude realizar na Argentina, nossa vizinha latino-americana, onde estudei na Universidad Nacional de San Martín com o professor Maximiliano Vila Seoane, a quem profundamente agradeço pela construção de conhecimento, conduta solícita, pronta ajuda e participação chave no desenvolvimento da parte deste trabalho que flerta com Comunicação. *Muchas gracias.*

Aos demais professores que de alguma forma contribuíram para a minha formação.

Aos meus familiares da minha terra, cidade de Breves no Marajó, aos de Belém, de Macapá e de Santana. Alguns de vocês foram essenciais para que eu pudesse continuar na graduação. Em especial, às minhas primas, Larissa e Luana, que há muito têm sido irmãs para mim.

Aos meus (poucos) velhos e (nem tão poucos assim) novos amigos — a maioria deste são sobretudo colegas de curso. Àqueles que me incentivaram e que acreditaram em mim. Àqueles que foram presentes nos meus piores momentos de ansiedade e de dificuldade. Um

agradecimento especial à Naiza, minha veterana, por ter criado comigo um vínculo mútuo de suporte no desenvolvimento de monografia e pelas conversas sobre Pós-colonialismo; à Luíza, não só pelo apoio, mas por ser também a testemunha do *insight* e, portanto, ser a primeira a saber deste tema ainda em estado de devaneio; à Isabela, amiga esforçada e minha dupla nas atividades durante o curso... Bem, a lista de amigos que me apoiaram — sintam-se todos agradecidos — e com quem sempre me embaraçarei ao comentar sobre esse tema não finda aí. E, agora que ele finalmente surgiu na forma de monografia, é bem provável que este texto deixe esses amigos embaraçados também.

À Matanghi Arulpragasam e a todos os artistas com responsabilidade política, que resistem ao sistema, contam narrativas, compartilham vivências, que representam e solidificam identidades. Que a apatia político-social nunca seja característica de suas artes.

Por último, mas não menos importante, a mim mesmo, por ter me dedicado. Especialmente ao instinto despretensioso que em mim habita por ter elegido o curso e por ser, assim, a gênese do meu fascínio pelas relações internacionais.

Valeu.

*“Todos nós vivemos legalmente em um sistema ilegal.”*

*M.I.A.*

## RESUMO

Este trabalho possui como objetivo interpretar e analisar os aspectos políticos incrustados na música multicultural de M.I.A., especificamente aqueles presentes no álbum *AIM* (2016). Buscou-se identificar, entender e interpretar as preocupações da artista discorridas ao longo do disco, estas exponenciadas pelos tópicos de migração e refugiados; e, através de apanhados bibliográficos, promover discussões entre teóricos pertinentes em três perspectivas distintas em Teoria das Relações Internacionais — a feminista, a pós-colonial e a construtivista — e outros autores alinhados aos tópicos em questão. O trabalho também se aproxima ao objeto na sua análise audiovisual, onde o estuda pela forma em que é apresentado à sua audiência: através do método *video hermeneutics*, quatro produções do álbum — videoclipes musicais — são abordadas e relacionadas com o aporte teórico.

Palavras-chave: Migração. Teoria das Relações Internacionais. Análise Audiovisual. Música. M.I.A.



## ABSTRACT

This study aims to interpret and analyze the political aspects present in M.I.A.'s multicultural music, specifically those present in the album AIM (2016). Seeking this objective, we identify, understand and interpret the artist's concerns expressed throughout the record, exponentialized by migration and refugees topics; and, through bibliographic research, we promote discussions between relevant theorists in three different perspectives in International Relations Theory — feminist, post-colonial and constructivist — and other authors aligned with the topics in question. This work also approaches the object in its audiovisual analysis, where it studies it by the way in which it is presented to its audience: through the *video hermeneutics* method, four album productions — music videos — are approached and related to the theoretical contribution.

Keywords: Migration. International Relations Theory. Audiovisual Analysis. Music. M.I.A.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> — Arte de capa do álbum AIM.....	18
<b>Figura 2</b> — Espadas cruzadas no círculo de jovens meninas no vídeo de Matahdatah Scroll 01: Broader than a Border.....	43
<b>Figura 3</b> — Jovens meninas segurando uma guirlanda de flores no vídeo Matahdatah Scroll 01: Broader than a Border. ....	44
<b>Figura 4</b> — Meninas dançam com as espadas no vídeo Matahdatah Scroll 01: Broader than a Boarder. ....	45
<b>Figura 5</b> — Jovens meninas girando os bastões em cenário de campo no vídeo Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border. ....	46
<b>Figura 6</b> — Jovens meninas em performance pública no vídeo Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border. ....	47
<b>Figura 7</b> — M.I.A. medita em escadaria no vídeo Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border. ....	48
<b>Figura 8</b> — O símbolo do mantra Om é acendido no vídeo Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border. ....	48
<b>Figura 9</b> — Representação popular da deusa Matangi no vídeo "Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border. ....	49
<b>Figura 10</b> — Homens escalam uma cerca de arame e soletram "LIFE" no vídeo de Borders. .	51
<b>Figura 11</b> — Embarcações superlotadas no vídeo de Borders. ....	52
<b>Figura 12</b> — M.I.A. e escultura humana de uma embarcação no vídeo de Borders. ....	54
<b>Figura 13</b> — M.I.A. e aglomerado de homens numa embarcação no vídeo de Borders.....	54
<b>Figura 14</b> — M.I.A. canta vestindo uma camisa de clube de futebol com o logotipo do patrocinador alterado no vídeo de Borders.....	58
<b>Figura 15</b> — Área de escavação de minerais no vídeo de Go Off. ....	60
<b>Figura 16</b> — Detonação controlada de dinamite no vídeo de Go Off.....	60
<b>Figura 17</b> — M.I.A. finca uma bandeira no deserto no vídeo de Finally.....	63
<b>Figura 18</b> — M.I.A. canta em frente de uma bandeira no vídeo de Finally.....	63

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. M.I.A., AIM</b> .....	15
1.1. DE <i>ARULAR</i> ATÉ <i>AIM</i> : QUAIS ALVOS? .....	15
1.2. TORNANDO-SE M.I.A.: CONTEXTO POLÍTICO.....	19
1.2.2. "I said as refugee, you know": Sobre a Autenticidade de M.I.A. ....	22
<b>2. ALVOS POLÍTICOS E TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS</b> .....	27
2.1. "MY GIRLS, WHAT'S UP WITH THAT?" (FEMINISMO).....	27
2.2. "THE NEW WORLD, WHAT'S UP WITH THAT?" (PÓS-COLONIALISMO). ....	31
2.3. "IDENTITIES, WHAT'S UP WITH THAT?" (CONSTRUTIVISMO).....	36
<b>3. VIDEOANÁLISES: INVESTIGANDO QUATRO PRODUÇÕES DO AIM</b> .....	41
3.1. <i>SWORDS</i> (2015).....	42
3.2. <i>BORDERS</i> (2015).....	50
3.3. <i>GO OFF</i> (2016).....	59
3.4. <i>FINALLY</i> (2017).....	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	67
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	69
<b>APÊNDICES</b> .....	77
APÊNDICE A: <i>SWORDS</i> .....	77
APÊNDICE B: <i>BORDERS</i> .....	82
APÊNDICE C: <i>GO OFF</i> .....	87
APÊNDICE D: <i>FINALLY</i> .....	88

## INTRODUÇÃO

A partir do advento da Revolução Informacional (também referenciada como Terceira Revolução Industrial), na segunda metade do século XX, houve enormes impactos no âmbito de construção e projeção cultural, devido ao desenvolvimento tecnológico que surgia nesse contexto de franco desenvolvimento da comunicação e ainda da internet. Surgem, assim, formas alternativas de criar, promover, produzir, distribuir e consumir artefatos culturais, como a música, que acabam por desafiar a estrutura de poder — muito embora o modelo capitalista ainda seja muito forte na concebida indústria cultural. Por exemplo, as últimas produções artísticas de sucesso, como músicas ou filmes, possuem a capacidade de atingir públicos mais amplos de maneira mais rápida do que nunca e é necessário apenas um dispositivo com conexão à internet para ter acesso a uma quantidade imensurável de tipos diferentes de artefatos culturais.

Uma artista que alcançou sucesso e notoriedade com esses novos meios nos últimos anos é uma rapper que se autodenomina M.I.A., cuja música *Paper Planes* se tornou um dos maiores sucessos do ano de 2008 e cujo conjunto de trabalhos artísticos apresentam um teor e preocupação políticos ímpar. Desde seu primeiro até o mais recente álbum musical, M.I.A., por ter sido refugiada no contexto da Guerra Civil do Sri Lanka, vem assumindo uma postura ativa em destacar a situação e as problemáticas do mundo em desenvolvimento, como questões migratórias, fronteiriças, pobreza, violência; e em criticar fortemente governos de Estados ocidentais, especialmente os Estados Unidos e o Reino Unido.

É importante, contudo, deixar claro nosso entendimento do que é “político” em razão de seu uso recorrente ao longo deste trabalho ao nos referirmos aos aspectos da música de M.I.A. O conceito de político está estritamente ligado ao conceito de poder, que, em termos simples, designa a capacidade ou a possibilidade de agir, de produzir efeitos (BOBBIO, 1998). Assim, os alvos políticos nada mais são que os objetivos de efeito social, compreendidos desde a própria capacidade geral de agir até à capacidade de determinar comportamentos, que se dirigem os intentos — artefato cultural, música — de M.I.A.

A justificativa para a construção de uma monografia debruçada nesta temática sustenta-se na percepção de que a cultura popular é interessante para os teóricos de Relações Internacionais (RI) porque pode naturalizar ou normalizar uma determinada ordem social, estabilizando as expectativas de comportamento social sobre as quais se fundamentam as ideologias dominantes da política externa (KIERSEY e NEUMANN, 2015). Considera

também, especificamente, que sempre houve um reflexo da música popular acerca das políticas de seu tempo, onde ela pode enfatizar ou desconsiderar tais políticas (LÖNBLAD, 2012, p. 1), na forte relação entre Arte e História. Ademais, considera ainda o enorme desafio de escrever sobre artefatos culturais em uma disciplina onde os espaços de pesquisa não são equilibrados e estudos similares são raros e pouco fomentados; além de levar em conta o espaço em que se realiza a pesquisa, uma vez que versar sobre esses tópicos e Relações Internacionais na Amazônia, uma região com poucos centros de estudos na área — e os que existem voltam-se majoritariamente ao estudo localizado na região —, exprimindo, em sua então proposta de expansão do que pode ser estudado neste espaço, uma relevância social e local. A par desses fundamentos, percebemos o seguinte problema da temática: como M.I.A. injeta propositalmente elementos políticos e críticos em sua música para promover resistência através da indústria cultural?

O objetivo principal deste trabalho, portanto, é analisar e interpretar os aspectos políticos incrustados na música multicultural do último álbum de M.I.A., *AIM*, lançado em 2016. Elenca-se, dessa forma, os seguintes objetivos de caráter específico: investigar a carga histórica da artista, a fim de entender a construção e identificar o teor político em sua música; compreender tal conteúdo político pela lente teórica de Relações Internacionais; examinar e entender sua produção artística e política na forma em que é apresentada à sua audiência.

A trajetória metodológica que adotamos foi identificar as preocupações da artista percorridas ao longo de seu álbum, entender suas origens e interpretá-las através de apanhados bibliográficos e da promoção de discussões entre teóricos pertinentes em três diferentes perspectivas em Teoria das RI — a feminista, a pós-colonial e a construtivista — e outros autores alinhados aos tópicos em questão, como migração. Para ser capaz de entender completamente os elementos políticos em sua música, imagens visuais, especificamente videoclipes, também foram incluídas como parte deste estudo.

Destarte, a estrutura desta monografia não detém uma linearidade concentrada com afunilamento temático, mas pode ser compreendida como uma forma circular, onde perspectivas diferentes, de relações internacionais, pós-coloniais, feministas, e também de comunicação, se justapõem e interagem uma com as outras. Cada capítulo apresenta novos elementos analíticos da música de M.I.A. e da construção de suas narrativas políticas. O primeiro capítulo apresenta a artista, seus trabalhos musicais, principalmente o *AIM*, sua história pessoal e seu contexto político, além de discutir críticas à sua autenticidade, visto que sua formação como refugiada desempenha um papel importante não só na vida de M.I.A., mas

também em sua arte. Identifica-se, assim, os alvos políticos de seu álbum, potencializados pelos tópicos de migração e refugiados.

Por meio do arcabouço de Teoria de Relações Internacionais, o segundo capítulo analisa os alvos políticos utilizando a lente de gênero da corrente feminista em RI, para trabalhar com segurança internacional; o pós-colonialismo para discutir a resistência promovida por M.I.A. e a preocupação migratória; e o construtivismo, através dos conceitos-chaves de discurso e identidade, para complementar o entendimento da manifestação política na música da artista. O terceiro capítulo, por fim, dá suporte aos capítulos anteriores ao aproximar diretamente as produções do álbum ao estudo: o conteúdo audiovisual do *AIM* é analisado e interpretado da maneira que é exposta à sua audiência, onde quatro videoclipes são investigados.

M.I.A. tem estado em atividade há pouco mais de uma década, todavia não há muitos estudos anteriores sobre a artista acessíveis para pesquisa. Mesmo assim, há, online, alguns papers e artigos acadêmicos (CREECH, 2014; MANGINO, 2008; SAHA, 2012; WEEMS, 2009, 2014) e dissertações raras (LÖNBLAD, 2012) dispersos em diversas áreas que trazem M.I.A. e sua música como objeto de estudo. Por essa razão, a base teórica desta monografia parcialmente se baseia nas produções de um punhado de estudiosos academicamente distintos, em conjunto de muitas entrevistas de M.I.A. para que seja possível elucidar os aspectos políticos na vida e na arte da artista. O capítulo teórico conta com as contribuições de J. Ann Tickner (1992, 2005) para a abordagem feminista dos alvos políticos, enquanto que a abordagem pós-colonial recorre aos escritos de Geeta Chowdry e Sheila Nair (2002), Phillip Darby (2004), e, no que tange aos tópicos de migração, traz as contribuições de Susan Mains *et al* (2013), Parvati Nair (2013) e Sin Yee Koh (2015); a abordagem construtivista, por sua vez, se sustenta nas produções de Friedrich Kratochwil (1989, 2001) e Alexander Wendt (1992). No último capítulo, o método empregado para a análise audiovisual, *video hermeneutics*, é desenvolvido por Jürgen Raab e Dirk Tänzler (2012).

## 1. M.I.A., *AIM*.

Este capítulo deve apresentar a rapper M.I.A. e seu álbum *AIM* seguindo os seguintes questionamentos: Quem é M.I.A.? Por que ela? O que justifica seu estudo? Também, que contextos explicam a razão da atividade política em sua arte? Por que o foco em seu último álbum? O que o difere dos seus antecessores? Afinal, quais são suas conexões políticas, referidas nesse trabalho como alvos políticos?

Assim, a estrutura deste capítulo divide-se em três partes: a primeira destrincha o caminho artístico de M.I.A. até o *AIM*, enquanto identifica seus alvos políticos; a segunda procura complementar a primeira no sentido de compor um contexto base para suas atividades, apresentando sua história pessoal e política, além de, em sua subseção que compõe a terceira parte, discutir críticas à sua legitimidade.

### 1.1. DE *ARULAR* ATÉ *AIM*: QUAIS ALVOS?

Esta seção dedica-se a identificar os alvos políticos presentes no último álbum de M.I.A., *AIM*. Esboçar um caminho até ele apresentando os quatro primeiros álbuns é importante porque as conexões políticas presentes em todos os seus trabalhos são salientadas, permitindo que sejam comparados e, depois, que seja justificado o enfoque deste trabalho no último disco. Além disso, os tipos de conexões que sua música faz em nível político serão identificados de forma objetiva. É importante, também, que este estudo seja capaz de perceber os aspectos políticos da música de M.I.A. como um todo, não apenas o tangente ao seu último álbum.

Sendo uma cantora, rapper, compositora, artista, diretora, designer e produtora que fez um estilo singular de música eletrônica desde a década passada, M.I.A. moldou sua discografia em cinco álbuns: *Arular* (2005), *Kala* (2007), *MAYA* (2010), *Matangi* (2013) e *AIM* (2016), além de algumas *mixtapes*<sup>1</sup>, *extended plays*<sup>2</sup> e colaborações com outros artistas. Sua música é uma mistura de diferentes gêneros, alguns dos quais são hip-hop, baile funk brasileiro, rock,

---

<sup>1</sup> Uma *mixtape* é comumente entendida como um compilado de canções de estrutura parecida com a de álbuns convencionais, entretanto geralmente trata-se de um compilado produzido e/ou lançado independentemente, emitido gratuitamente a fim de ganhar publicidade ou evitar possíveis violações de direitos autorais. A *mixtape* é muito utilizada em nichos do *underground* da indústria musical, como o rap e o hip-hop. Um exemplo de *mixtape* lançada por M.I.A. é *Vicki Leekx* (2010).

<sup>2</sup> Um *extended play*, também referenciado pela sigla “EP”, trata-se de um compilado de canções de estrutura longa demais para ser considerada um *single* (registro com no máximo duas canções) e curta demais para ser considerada um álbum completo. Um exemplo de *extended play* lançado por M.I.A. é *How Many Votes Fix Mix* (2008).

eletro, *bhangra*, além dos mais variados estilos de *samples*<sup>3</sup> aplicados. (LÖNNBLAD, 2012, p. 03).

O material do primeiro álbum<sup>4</sup> foi composto em um curto período de tempo na casa de Maya, com a ajuda de uma bateria eletrônica, um microfone barato e um toca-fitas de quatro faixas. Seu primeiro single *Galang* chamou a atenção do mundo da música; a revista Rolling Stone o nomeou um dos melhores singles do ano. Sua música estava disponível online, onde qualquer um podia baixá-la gratuitamente e, com a internet e as comunidades de música online compartilhando-a, gradualmente M.I.A. tornou-se cada vez mais popular, até que ela assinou com uma gravadora maior para lançar seu álbum de *debut*, *Arular*, em 2005 — nota-se que o álbum recebeu o nome de seu pai. *Arular* teve sucesso comercial significativo e foi aclamado pela crítica especializada pelo som experimental. Neste primeiro trabalho, a música pop foi misturada com as batidas do mundo: de *grime* de Londres, *bhangra* indiana, até baile funk brasileiro. Mais importante, seu conteúdo, tanto lírico quanto audiovisual, já refletia as próprias experiências políticas de Maya, a pobreza de guerra e o movimento tâmil, seja por suas imagens, seja por suas rimas. (HARRINGTON, 2005; OSTROFF, 2006; WHEATON, 2005)

Seu segundo álbum marcou um sucesso comercial superior e recebeu o nome de sua mãe, *Kala*, como um contraste ao primeiro, onde “as numerosas guerras travadas no momento correm paralelas à destruição que assola o lar” (JOE, 2006), pondo em paralelo a participação política do pai no Sri Lanka à luta diária da mãe de sustento dos filhos (reflete, inclusive, a essência dicotômica trazida pela corrente teórica feminista em *Relações Internacionais*, abordada na seção 2.1 deste trabalho). Lançado em 2007, foi originalmente planejado para ser gravado nos Estados Unidos, mas o plano teve que ser mudado quando — e aqui retomamos o contexto mundial pós-11 de setembro e suas dificuldades de acesso ao Norte global — foi negado o visto para M.I.A. entrar em território estadunidense. Então, M.I.A. surgiu com outra ideia de fazer o álbum na estrada, onde, viajando pela Índia, Trinidad e Tobago, Libéria, Jamaica, Austrália e Japão, acabou adicionando instrumentos reais ao lado de sons eletrônicos, como tambores tâmeis, *urumee melam*, e estilos tradicionais, como o *soca*, de Trinidad. *Kala* ofereceu a possibilidade de ouvir as vozes do mundo em desenvolvimento que quase nunca são ouvidas no mundo ocidental: em uma canção, *Mango Pickle Down River* um grupo de crianças

---

<sup>3</sup> Traduzido do inglês: “amostra”. Um *sample* é basicamente concebido, nesse contexto, como amostra de sons, sendo ele um trecho ou parte inteira de músicas já existentes, ou também trechos de instrumentos de forma isolada. Comumente implica em questões de concessão de material protegido por direitos autorais,

<sup>4</sup> Seu primeiro lançamento amplamente distribuído, no entanto, foi o *Piracy Funds Terrorism Vol. 1* (2004), uma *mixtape* que foi lançada sem a autorização do uso de *samples*.



aborígenes chamadas The Wilcannia Mob canta e faz rap ao lado de M.I.A. (BIDDER, 2007; LINDSAY, 2007)

Antes do terceiro álbum, em 2008, M.I.A. testemunhou seu maior sucesso *Paper Planes* figurar os gráficos musicais estadunidenses e participou da trilha sonora do filme *Slumdog Millionaire* (2008)<sup>5</sup>, que serviu como primeiro lançamento de sua própria gravadora N.E.E.T. fundada nesse mesmo ano — proporcionando, dessa forma, autonomia artística. M.I.A. foi indicada ao Oscar em 2009 pela música da trilha sonora *O... Saya*, que ela fez junto com um músico indiano, A.R. Rahman. Ainda no mesmo ano, ela foi indicada em duas categorias no Grammy Awards (DOMBAL E PHILLIPS, 2009; THOMPSON, 2008). Mencionar tais episódios é importante pois, em teoria, evocam reconhecimento e demonstram a notoriedade conquistada por M.I.A. na indústria cultural ocidental durante seu ápice.

M.I.A. lançou seu terceiro e provavelmente mais polêmico álbum *MAYA*<sup>6</sup> em 2010, focado na Internet, privacidade no século XXI e em novas mídias sociais; centrou-se no tema da política da informação e pretendeu evocar o que M.I.A. chamou de “tumulto digital” (DENVER, 2010) — sua sonoridade pode ser descrita como cacofônica e industrial, caótica. O quarto álbum, *Matangi*, lançado em 2013, tem seu título como variante do primeiro nome real de M.I.A. e também faz referência à deusa hindu de mesmo nome. Neste disco, a artista disse que tentou se afastar da política (PERRY, 2013), e preferiu abordar temas relacionados ao hinduísmo e fenômenos espirituais orientais, incluindo reencarnação e *karma*, não raros nas letras, enquanto a música ainda combina os estilos ocidentais e orientais.

---

<sup>5</sup> Consultar o artigo *Sounds Like Resistance: Representation & Digital Music Collaboration in "Slumdog Millionaire."*, de Rahul K. Gairola (2018).

<sup>6</sup> Este álbum, estilizado como *MAYA*, merece uma análise particular, uma atenção maior do que pode ser proporcionado aqui, em razão de sua controvérsia levantada pelo videoclipe da música *Born Free*. Neste vídeo, jovens ruivos são presos por forças armadas dos EUA e executados violentamente: uma criança é atingida na cabeça, outros são explodidos enquanto correm por campos minados. Em essência, pretende ser uma declaração política; uma mensagem metafórica sobre o genocídio étnico. Todavia, essa violência explícita resultou em seu banimento da mídia, incluindo do YouTube, onde foi deletado, adicionado com restrição de idade e depois deletado novamente por um curto período de tempo; além, claro, das opiniões divididas, onde uns apreciaram a ousadia e outros criticaram o exagero e ingenuidade política. Não obstante, os trabalhos de Irene Lönnblad (2012) e Brian Creech (2014), citados neste trabalho, analisam a canção *Born Free*, bem como outras faixas do disco.

**Figura 1**— Arte de capa do álbum *AIM*.



Fonte: Apple Music<sup>7</sup>.

Finalmente, após apresentar os quatro primeiros álbuns de M.I.A. e desenvolver contextos tanto políticos quanto artísticos, o trabalho pode debruçar-se sobre sua responsabilidade: o álbum lançado em 9 de setembro de 2016, *AIM*, ilustrado pela Figura 1. Ele seguiu a tradição dos seus antecessores em abordar temas correntes e preocupações políticas em sua música. *AIM*, cujo primeiro título fora *Matahdatah*, foi produzido em diversos lugares do mundo — cinco de suas dezessete faixas foram produzidas na Jamaica —, e, assim como os lançamentos prévios, mistura influências musicais ocidentais e orientais; o global não se mantém apenas em sua na produção, mas em sua mensagem também. É importante que nos atentemos, também, à situação de que este álbum deve ser o último de sua carreira<sup>8</sup>, como a própria artista afirmou, e que também é considerado por ela o seu trabalho mais positivo, no sentido de trégua a provocações abrasivas. (GUARDIAN, 2016a, 2016b; JACKSON, 2016). Isso é percebido, por exemplo, quando Kornhaber (2016) opina sobre o *AIM*, em face aos primeiros álbuns:

There are fewer lyrical polemics about power imbalances across the globe than on her glorious early albums *Arular* and *Kala*, less noise than on her underrated 2010 work of evil genius *Maya*, and more straightforward song structures than with her playfully chaotic 2013 project *Matangi*. (KORNHABER, 2016).

<sup>7</sup> Disponível em: <https://music.apple.com/br/album/aim-deluxe/1440899135>. Acesso em: 24 fev. 2020.

<sup>8</sup> Em 2018, M.I.A. declarou que não está motivada a colocar sua música no sistema até que a indústria aceite suas visões políticas e sua identidade. A artista acredita que era precisa encontrar outro caminho para ela. (AUBREY, 2018).

De fato, se comparado aos outros trabalhos de M.I.A., o *AIM* perdeu um pouco de sua complexidade característica, teve recepção crítica morna e um desempenho comercial inferior. Apesar disso, sua carga política em sua produção audiovisual (como apresenta o último capítulo deste trabalho) e atenção lírica às fronteiras e refugiados sintetizam a missão política de Maya e constroem seus alvos políticos, os quais identificamos como sofrimento transnacional, mundo em desenvolvimento, dominação cultural e, principalmente, tópicos de migração e refugiados<sup>9</sup>. Estes são assuntos que estruturam vários estudos em várias áreas, mas que a cultura pop e a própria indústria musical não costumam incorporar.

Dessa forma, esta seção demonstrou o trajeto artístico de M.I.A. até o álbum analisado neste trabalho, *AIM*, identificando suas conexões políticas e fundamentando justificativas de pesquisa. A seção seguinte, na compreensão de que este estudo também seja capaz de perceber as nuances culturais e sociais presentes da música de M.I.A., busca aprofundar os aspectos políticos aqui introduzidos, tecendo um contexto base pautado em aspectos biográficos da artista.

## 1.2. TORNANDO-SE M.I.A.: CONTEXTO POLÍTICO.

Esta seção deve desenvolver uma contextualização política de M.I.A. que justifique os aspectos políticos empregados em sua música. Para isso, trabalhamos com a história pessoal da artista atrelada a eventos geopolíticos e históricos, considerando a importância de associá-los às relações internacionais. Ademais, uma discussão sobre a autenticidade de M.I.A. discorre na subseção.

Mathangi “Maya” Arulpragasam, mais conhecida como M.I.A. (um acrônimo que se refere ao seu próprio nome e à abreviação de “Missing in Action”), nasceu em Londres, Inglaterra, no ano de 1975. Seus pais são descendentes tâmeis do Sri Lanka, país ao qual ela retornou aos seis meses de idade; passando seus primeiros 10 anos em uma vila nos arredores de Jaffna, no norte, e, depois, em Chennai na Índia, em razão do contexto da guerra civil do Sri

---

<sup>9</sup> Juntamente do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) e muitos acadêmicos, entendemos que refugiados e migrantes não são sinônimos. Refugiados são especificamente definidos e protegidos no direito internacional: são pessoas que estão fora de seus países de origem por fundados temores de perseguição, conflito, violência ou outras circunstâncias que perturbam seriamente a ordem pública e que, como resultado, necessitam de “proteção internacional”. “Migração” — e o “migrante” —, por sua vez, não possui uma definição legal uniforme em nível internacional; é um termo mais amplo, comumente compreendida implicando um processo voluntário. Dessa forma, adotamos o recomendado uso “migrantes e refugiados” ao nos referir a grupos de pessoas viajando em movimentos mistos; e por vezes o termo “migração forçada”, utilizado por muitos acadêmicos. Fonte: “Refugiados” e “Migrantes”: Perguntas Frequentes. ACNUR. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2016/03/22/refugiados-e-migrantes-perguntas-frequentes/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

Lanka entre a minoria tâmil do norte e o governo cingalês, onde as ações de seu pai, Arul, o levaram a ser intimado pelo governo do Sri Lanka por lutar pelos direitos tâmeis. Mas com a pobreza e com recursos escassos na Índia, Maya e sua família retornaram ao Sri Lanka, onde pouco tempo ficaram, pois a crescente violência fez com que fossem obrigados a retornar a Londres em 1987 como refugiados. Como declarado, sua vida foi recheada de situações que iam além de seu controle. Apesar das dificuldades sociais que abraçaram seu crescimento na periferia da capital britânica, Maya frequentou a Central St. Martin's School of Art and Design, estudando documentário, vídeo e belas artes e, finalmente, desenvolvendo um estilo de mídia mista que refletia suas experiências e sentimentos de infância como refugiada. (DURBIN, 2007; HARRINGTON, 2005; SAWYER, 2010)

Irene Lönnblad (2012, p. 6) entende que a razão para a atividade política de M.I.A. não é tanto sua vontade de ser política ou pregar por uma certa mensagem, mas no fato de ela ter sido criada em um ambiente onde tudo era politicamente carregado. Dois episódios históricos, cuja expressividade nas relações internacionais cabe-se destacar, são chaves para entender como sua justificativa de ação política é construída. Primeiro, a já mencionada guerra civil no Sri Lanka, que começou em 1983 e não terminou até 2009, quando as tropas do governo finalmente conseguiram sitiar e derrotar as forças LTTE (Liberation Tigers of Tamil Eelam), mais conhecidos como Tigres do Tâmil. A guerra foi entre dois grupos étnicos: os cingaleses, que formaram a maioria do povo do Sri Lanka e os tâmeis, que eram a minoria localizada principalmente no norte e leste da ilha. Seu pai trabalhou na EROS (Eelam Revolutionary Organization of Students), uma organização ligada ao LTTE, que foi proibida e estabelecida como organização terrorista por 32 países e pela União Europeia — embora, segundo ela, seu pai nunca tenha sido parte dos Tigres do Tâmil. (LINSKEY, 2005; PALJAKKA, 2009 citado em LÖNNBLAD, 2012, p. 6-7). Crescer no meio de uma guerra civil com um pai guerrilheiro teve um efeito enorme nas percepções políticas de M.I.A., e, em vez de herdar os ideais separatistas ou simpatizar com os tigres tâmeis, ela decidiu apoiar os civis, as mulheres e crianças que ainda sofrem com a guerra civil do Sri Lanka: seu posicionamento é sobre o povo tâmil, porque essa é a experiência que ela conhece. (SAWYER, 2010; WHEATON, 2005). O ponto de vista de Brian Creech (2014) analisa esse contexto do Sri Lanka e M.I.A., e ainda conecta este acontecimento ao próximo:

In the case of M.I.A. and within a specifically Sri Lankan context, contextualizing her music with the “terrorist” label essentializes Tamil history and identity as aberrant, thus justifying the forms of state sponsored violence perpetuated against the Tamil people and culture while also erasing the historical circumstances that have gone into creating that identity as a legitimate form of resistance against Sinhala/Buddhist hegemony in Sri Lanka. (CREECH, 2014, p. 276)

O segundo acontecimento foram os atentados de 11 de setembro às Torres Gêmeas do World Trade Center, em Nova York. No ano de 2001, M.I.A. voltava ao Sri Lanka para fazer um documentário sobre os jovens que lá moravam, o que implicou numa percepção política essencial de M.I.A., especialmente quando ela retornou a Londres e percebeu o estado de choque no mundo provocado por esse episódio. M.I.A., em 2005, disse que antes do ataque terrorista ela estava vivendo sua vida em Londres, sentindo equidade, que era igual aos outros e que tinha as mesmas possibilidades que qualquer jovem. Quando as acusações e difamações ao povo não ocidental, principalmente aos muçulmanos, começaram a ser mais presentes na imprensa e no discurso cotidiano, ela percebeu que era diferente das outras. Pois, ela conhecia o mundo de onde os terroristas vieram (HARRINGTON, 2005). Apesar de ser de uma discussão diferente da proposta nesse trabalho, é interessante entender nessa entrevista o reflexo da construção discursiva de segurança e terrorismo trazida pelos Estados Unidos, como Estado detentor de grandes capacidades no sistema internacional, em questões de identidade, porque influencia diretamente as visões políticas da artista.

Com efeito, M.I.A. acredita representar os sentimentos e pensamentos de um grande grupo de pessoas, não apenas ela mesma. Como artista, ela pode representar as pessoas do mundo em desenvolvimento cujas vozes não estão sendo escutadas e pode falar em nome daqueles que passaram por experiências e emoções semelhantes às suas. Apesar de M.I.A. ter recebido muitas críticas por suas letras e imagens violentas e provocativas e, ainda, ter sido acusada de apoiar o terrorismo, de acordo com Wheaton (2005) seu principal objetivo sempre foi conscientizar e conversar sobre vários tópicos políticos e trazer as discussões políticas e a chance de opiniões diferentes para serem ouvidas.

É nessa questão que a construção de segurança promovida pelos Estados Unidos nos discursos da guerra ao terror e seus efeitos globais resultaram em muitas reações negativas. Em 2009, M.I.A. fez uma declaração pública de que o governo do Sri Lanka estava cometendo genocídio contra a minoria étnica do país, o que provocou muita controvérsia, desde acusações de terrorismo (BREIHAN, 2009) até mesmo a uma declaração do secretário de Relações Exteriores do Sri Lanka, que disse à M.I.A. para ficar de fora da política do país: “é melhor que ela fique com o que ela é boa, que é música, não política” (BARON, 2009, tradução nossa). No entanto, a declaração voltou a atenção para o que estava acontecendo após a cruel guerra civil, na qual muitos dos civis tâmeis foram reunidos em campos e mantidos ali contra sua vontade. O governo também negou o acesso de organizações internacionais de ajuda humanitária, como a Human Right Watch e a Anistia Internacional, o que tornou difícil saber o que realmente

estava acontecendo no Sri Lanka (PALJAKKA, 2009; PAAKKANEN, 2010; citados em LÖNNBLAD, 2012, p.8).

Para M.I.A., ser a única tâmil na mídia ocidental lhe deu a oportunidade de dizer o que está acontecendo no Sri Lanka (RAMESH, 2009), uma rara oportunidade que não poderia ser desperdiçada, resultando numa promoção de si mesma ou do problema real em questão. Entretanto, esta observação invoca uma discussão sobre sua “autenticidade”, o que na subseção seguinte procuramos promover.

### 1.2.2. "I said as refugee, you know"<sup>10</sup>: Sobre a Autenticidade de M.I.A.

M.I.A., no fim das contas, alcançou uma posição privilegiada no Norte global<sup>11</sup> — apesar da dificuldade que ela teve em acessar tal espaço, como o conteúdo deste capítulo pode comprovar —, o que estimula algumas questões válidas: até que ponto ela se configura uma representante “autêntica” ou, ainda, “legítima” dos problemas orientais? Ou ela “fala pelos outros” propondo conexões políticas para obter receita comercial?

Como dito anteriormente, algumas das contestações e controvérsias que se precipitam sobre M.I.A. são reações de sua persona pública abrasiva e provocativa e envolvem tais questionamentos. Essas contestações são um contraste perante a aclamação crítica do trabalho de M.I.A. exposta na seção anterior, mas de fato, a artista enfrentou um período crítico por jornalistas. Como Zuberi (2010) afirma,

Music journalists also tended to determine her authenticity or lack of it based on signs of middle-class privilege, the veracity of her transnational experience as a Sri Lankan refugee, and whether or not she was an apologist for Tamil terrorism.. (ZUBERI, 2010, p. 188)

Um exemplo é o pedaço do controverso artigo publicado pelo New York Times, escrito por Lynn Hirschberg (2010), onde o jornalista enfatizou o contraste entre os pronunciamentos políticos de Maya e seu, à época, estilo de vida confortável, justapondo ardidamente e implicando hipocrisia. Isto está involucrado no seguinte trecho da entrevista:

<sup>10</sup> “Eu disse como refugiada, sabe” (tradução nossa), verso de Foreign Friend, sexta faixa do disco *AIM*.

<sup>11</sup> Em junho de 2019, por exemplo, M.I.A. foi nomeada Membro da Excelentíssima Ordem do Império Britânico (MBE) como parte do anual *Queen's Birthday Honours*, durante o qual vários cidadãos britânicos são reconhecidos por seus serviços às artes, medicina, filantropia e outros setores. O MBE de Mathangi Arulpragasam foi concedido por seus “serviços para a música”. (YOO, 2019) Em janeiro de 2020, ela recebeu o prêmio na cerimônia pela realeza britânica. M.I.A. dedicou o prêmio à sua mãe em sua declaração via mídia social: “Today I’m accepting this in honour for my mother who worked for minimum wage to give us a better life. [...] As a working class first generation immigrant it’s great to be recognised for my contribution. Having freedom to speak my truth and to do it through music has helped me speak for those who do not have those privileges. I will continue [to] fight for those who are silenced or persecuted by others.” (TORRES, 2020)

Unity holds no allure for Maya — she thrives on conflict, real or imagined. “I kind of want to be an outsider,” she said, eating a truffle-flavored French fry. “I don’t want to make the same music, sing about the same stuff, talk about the same things. If that makes me a terrorist, then I’m a terrorist.” (HIRSCHBERG, 2010)

Esta citação precisamente reúne o impulso central do artigo de Hirschberg, que tenta expor uma contradição entre a auto-identificação de M.I.A. com o subalterno (e ainda o uso do termo “terrorista”) e seu estilo de vida privilegiado nos Estados Unidos, simbolizado pela batata frita polvilhada por trufas. Ao longo do artigo, Hirschberg (2010) até questiona a credibilidade da biografia da M.I.A. e, em particular, a história de seu pai, empregando o testemunho de um porta-voz do Fórum de Democracia do Sri Lanka, dentre outras formas, como a utilização de citações separadas do contexto de várias pessoas que trabalharam artisticamente ao lado de M.I.A.

Claro, nesse caso, ela respondeu. De forma petulante, M.I.A. postou o número de telefone do jornalista em seu perfil na rede social Twitter (PHILLIPS, 2010). Após, ela revelou que havia gravado secretamente toda a entrevista com Hirschberg (que foi o responsável pelo pedido das batatas fritas) (KOBLEN, 2010), expondo como o autor usara citações fora de contexto, para as quais o New York Times publicou um esclarecimento. Fãs, comunidades online e outros jornalistas posicionaram-se em defesa de M.I.A. Miranda Sawyer (2010), por exemplo, checkou as acusações e dados trazidos pela rapper sobre políticas no Sri Lanka na entrevista e elas acabaram por serem verdadeiras.

Em uma entrevista para a jornalista Lior Phillips em 2016, Maya reflete esse período de críticas da mídia:

[...] I’ve always been a testing ground for how society works, mobilizing fear or hate or ignorance. In 2005, the internet wasn’t the same as it is now. We were going through different things. At that time, I had people turning up at my gigs, saying: “How can people like this play in this state, in this venue? She’s a terrorist!” And then in 2008, when I was speaking up against the Sri Lankan government, the Sri Lankan government used the internet and arrived on the music blogs covering my music. Only blogs liked me. The main press didn’t. They were like, “We’re not going to put her on BBC Radio or the main radio stations,” and at that time, if you were an artist, you relied on being on television and award shows. I got locked out of that stuff. (PHILLIPS, 2016)

Ao pensar sobre a autenticidade de M.I.A., o artigo de Anamik Saha (2012, p. 743) primeiro elenca duas narrativas abrangentes que tipificam as críticas feitas a ela. A primeira abrange críticas relacionadas a: a) um argumento de que sua música é, por si só, uma apropriação comercial de cenas *underground*; b) outro em que M.I.A. é, na verdade, uma

musicista limitada que depende da habilidade e criatividade de seus produtores (masculinos)<sup>12</sup>. A segunda narrativa é a sugestão de que M.I.A explorou seus antecedentes para obter ganhos comerciais, onde o contexto político de sua vida é determinado no processo de marketing, a fim de dar à música uma vantagem adicional e credibilidade.

Nesse seguimento, como Zuberi revela na citação apresentada neste tópico, Saha (2012, p. 744) percebe que várias narrativas que enquadraram as disputas sobre o trabalho da M.I.A. se baseiam em sua autenticidade, seja a respeito de sua capacidade musical, seus estilos musicais ou até mesmo de sua política. E embora as críticas à posição política da M.I.A. tipificadas pela publicação de Hirschberg possam ser compreendidas mais como a hipocrisia do estilo de vida da M.I.A. do que a sua autenticidade, essas críticas ainda constituem um discurso que questiona a veracidade imagética de Maya ou sua legitimidade.

Se Zuberi (2010, p. 188) uma vez declara que grande parte das contestações foi direcionada para colocar M.I.A. “no lugar dela”, Saha (2012, p. 745) aprofunda este pensamento ao afirmar que tais contestações sobre Maya falar por e sobre países em desenvolvimento é constitutiva do olhar orientalista<sup>13</sup> transfixado nos artistas asiáticos e sua diferença híbrida, fazendo estes artistas sentirem os desafios sobre a credibilidade de sua voz de forma mais aguda. O foco contínuo na legitimidade de sua política e até a legitimidade de sua música são reflexos de um discurso persistente que constitui um reconhecimento dos artistas asiáticos determinado por sua relação com uma construção ideológica específica do que se espera que o “asiático” pareça.

Pensamentos sobre receita comercial como fim único são traiçoeiros. Há uma indústria musical, que nos leva às indústrias culturais, que no final implicam na lógica de produção capitalista. Vemos que há uma complexidade cultural e econômica nesse tema que o trabalho não pretende abordar. Com sorte, Saha (2012, p. 750) possui um ponto de vista sobre esse tema, onde conclui que o problema é que a estrutura predominante das indústrias culturais significa que a produção cultural comercial é um processo restritivo, principalmente para os produtores culturais negros e asiáticos. E até que sejam construídas novas narrativas de “pós-mercantilização” e instituições alternativas que possam libertar os artistas da governança

---

<sup>12</sup> Esse argumento crítico que questiona sua proficiência como musicista, artista e cantora pode refletir questões de gênero e se exemplifica quando atribuíram em demasia o esforço em seu álbum de estreia ao seu produtor Diplo, que M.I.A. denunciou furiosamente e culpou a opinião exacerbada inerente à indústria da música em entrevista realizada por Paul Thompson para a revista Pitchfork em 2007.

<sup>13</sup> O artigo de Saha (2012), *Locating MIA: 'Race', commodification and the politics of production*, tem seu arcabouço teórico no campo dos estudos culturais, onde Orientalismo é um assunto bastante estudado. Consulte a obra “Orientalismo” de Edward Said (1978).



capitalista, o que estes artistas devem fazer por agora é garantir que sua prática esteja adequadamente sintonizada com as tendências de concretização da mercantilização.

Isto é precisamente o que M.I.A. fez em suas tomadas de decisões de carreira explanadas até agora, e explica que Maya, ou melhor, todos estes artistas, na lógica paradoxal dessa indústria que quer o diferente mas busca homogeneizá-lo, teriam mais a perder que ganhar ao não se encaixarem no sistema. Dessa forma, acreditamos que receita comercial talvez seja o de menos na forma que M.I.A. exerce sua política, postas todas essas complicações impostas nesse sistema cuja tal forma (música) está inserida. Como Mangino declara:

“Instead of simply marketing difference as just that or throwing unfamiliar sounds into the ‘world music’ rack, M.I.A.’s challenges categorization. Her myth, style, and music draw attention to the politics of what is called difference and provide a specific context to understand it. Her music accepts the hybridization of cultures in a global context and provides an appropriate soundtrack for its audience.” (MANGINO, 2008, p. 33)

Portanto, acreditamos que M.I.A. por si própria tem o direito de construir pontes políticas em sua arte, uma vez que as contestações são baseadas numa estrutura ocidentalizada e capitalista, como declarado, que acaba por fundamentar ainda mais o ponto da artista e deste trabalho. Reconhecemos, ainda assim, a validade dessas contestações no sentido de possuírem um fundamento mínimo e levantarem sérias questões sobre os motivos e o uso de certos elementos no trabalho artístico de Arulpragasam.

No entanto, com o resultado acima alcançado sobre a reação crítica em face do rompimento feito por Maya dos entendimentos normativos dominantes e orientalistas da cultura e identidade asiáticas, pensamos que o aprofundamento sobre sua autenticidade ou legitimidade não é promissor para este tema, tampouco para este trabalho. Este tópico só existe para que todo o texto possa ser percorrido sem preocupações do tipo e apresentar o contexto em que se insere o trabalho da artista

Além disso, há outras questões mais interessantes e produtivas para entender o fenômeno M.I.A que foram trazidas por esses estudiosos citados até aqui e que, aliás, acabam por revelar e endossar a relevância de seu estudo. Lönnblad (2012, p.8), por exemplo, no viés da musicologia, percebe que a formação de M.I.A. a transformou em um dos poucos artistas da cena musical popular que realmente diz o que pensa e continua desafiando os limites da música pop e os estereótipos associados, tentando entender os elementos políticos presentes em sua música.

Saha (2012, p. 745), por sua vez no viés dos estudos culturais, notou e perguntou-se como Maya conseguiu transcender os limites onde a música pop e a dança asiática são

geralmente localizadas, fugindo das forças orientalistas que exotizariam sua música e imagem e, ao mesmo tempo, desafiando em primeiro plano sua diferença e uma política antirracista e anti-imperialista, indo para um debate de mercantilização e políticas de produção. Aqui, acreditamos que M.I.A., como artista detentora de todo esse contexto político, traz a relevância do indivíduo, clama, pelo viés da indústria cultural, por uma identidade subalterna, desafiando, resistindo e questionando visões políticas hegemônicas do mundo — e assim apresentando um latente potencial de estudo em Relações Internacionais.

Este capítulo procurou satisfazer suas questões norteadoras sobre quem é e por que M.I.A. e seu último álbum constituem um objeto de estudo pertinente. Seus resultados são fundamentados no decorrer do texto, que investigou seu histórico artístico e pessoal, além de ponderar acerca de críticas, principalmente aquelas direcionadas à sua autenticidade. Dessa forma, elencamos três razões que justificam o enfoque no *AIM* e, assim, o estudo como um todo.

Primeiro, o ponto em que este é a sua mais recente — e declarada final — produção acarreta, logicamente, as últimas questões políticas que preocupam a artista, e, além do atributo fresco do estudo, ainda pode nos dizer o que M.I.A. pensa sobre tudo que ela já produziu. Segundo, quando comparado aos outros álbuns, apesar do consenso crítico e os primeiros estudos priorizarem os primeiros trabalhos, acreditamos que seus propósitos — alvos — podem ser compreendidos e delimitados com maior facilidade em aspectos práticos por causa de sua objetividade e síntese, o que proporcionalmente contribui para a fluidez e destreza da pesquisa. Terceiro, como consequência do segundo, as conexões políticas encontradas no *AIM* concebem uma aproximação mais promissora à área de RI, porque aborda temas recorrentes na disciplina nos últimos anos e, assim, torna possível expandir seus limites (pelo menos no campo da pesquisa).

Se é assim, como essa aproximação pode ser executada? Através de várias abordagens. A área de Relações Internacionais é bem conhecida por ser multidisciplinar, e os caminhos para entender os alvos políticos do *AIM* são diversos — abordagens de estudos culturais, ciências sociais, segurança e economia são exemplos. Diante disso, a próxima seção escolhe um caminho promissor para essa diversidade de abordagens: agora que identificados, os alvos políticos incrustados na música do último álbum de M.I.A. são analisados por meio de aproximações e debates em Teoria das Relações Internacionais, a grande área da disciplina.

## 2. ALVOS POLÍTICOS E TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS.

O capítulo anterior tinha como objetivo identificar as preocupações políticas da artista, entendendo os tópicos de migração e refugiados como seus principais alvos políticos. Reconhecendo a pertinência da observação da cultura popular como esfera da política internacional, este capítulo objetiva uma investigação destes alvos por meio de estudos teóricos da disciplina de Relações Internacionais. Todavia, buscar unir estas aproximações aos estudos de Teoria, ou pelo menos ao seu *mainstream*, no qual nos referimos às correntes dominantes, não surge uma grande promessa devido aos seus entraves, que superam as possibilidades de auxílio. Este capítulo, portanto, utiliza das teorias que criticam a díade convencional realismo/liberalismo, como a construtivista, a feminista e a pós-colonial, considerando ainda que estas duas últimas estão posicionadas muito às margens nos debates da disciplina.

Na primeira seção, abordamos as premissas de gênero em Relações Internacionais, trabalhando considerações da corrente feminista em RI, conectando com pontos de segurança internacional. A segunda parte sustenta suas argumentações ao interpretar os elementos políticos do *AIM* com a lente pós-colonial em Teoria. A terceira e última seção deve se concentrar em utilizar das premissas fundamentais do Construtivismo, como discurso e identidade, para entender a preocupação principal e também como e por que a política acontece na música de M.I.A.

### 2.1. “MY GIRLS, WHAT’S UP WITH THAT?”<sup>14</sup> (FEMINISMO).

Nesta seção, abordamos as aproximações de gênero<sup>15</sup> na disciplina de Relações Internacionais como categoria de análise teórica, resultando em uma primeira perspectiva auxiliadora de interpretação dos alvos políticos do *AIM*. Primeiro, introduziremos as premissas gerais e o contexto do desabrochar das contribuições feministas em RI. Em seguida, faremos um debate teórico para sustentar os argumentos que buscam usar a lente feminista de teoria para

---

<sup>14</sup> “Minhas garotas, o que há com isso?” (tradução nossa). Os títulos dessa e das próximas seções deste capítulo tratam-se de versos de *Borders*, primeira faixa do disco *AIM*.

<sup>15</sup> Os termos “gênero” e “feminismo” são utilizados como equivalentes ao longo do trabalho no que se refere às investigações acadêmicas em RI. Reconhecemos, contudo, as críticas a esse uso despontadas pelo texto de Judith Butler, *Gender Trouble* (1990), que desconstruiu o conceito de gênero no qual estava baseada toda a teoria feminista, questionou o conceito de mulheres como sujeito do feminismo e apresentou o gênero como performance. As críticas pautam-se na razão de que gênero, a partir desta obra seminal de Butler, também passa a incluir os estudos LGBT e Teoria Queer, não apenas o feminismo.

entender M.I.A., conectando os aspectos feministas do *AIM* com as mais recentes discussões de gênero em RI, especialmente questões de conflito e segurança internacionais.

Considerar as contribuições da teoria feminista das Relações Internacionais para a disciplina como um conjunto compacto é uma ação farta de circunstâncias complexas. A abordagem feminista não somente é uma área plural de teorias concorrentes e coexistentes que empregam epistemologias distintas, mas, assim como o Pós-colonialismo, corrente da próxima seção, também é um campo bastante marginalizado no estudo teórico de RI. De diferentes maneiras, em geral, as teóricas feministas procuram expor os preconceitos e a hierarquias de gênero arraigados nas teorias convencionais das Relações Internacionais, em especial no realismo, e assim reconstruir perspectivas neutras de gênero na política internacional.

Os debates em política internacional são tradicionalmente delimitados em teor de guerra e paz, nos quais o Realismo dominava a discussão no período do fim da Segunda Grande Guerra e da Guerra Fria. Somente a partir da década de 1980 que leituras e pensamentos que introduzem o gênero como categoria de análise, que até então se resumia em relações sociais de poder e segurança, surgiram na literatura de Relações Internacionais. Esse vínculo entre as abordagens de gênero e RI foi aprofundado no contexto do “terceiro debate”, onde teóricos do pós-positivismo enfatizaram críticas às teorias convencionais de postulados positivistas.

Alguns dos escritos feministas mais influentes nesse debate são *Gender in International Relations* (1992), de J. Ann Tickner; *Feminist Theory and International Relations in a Postmodern Era* (1994), de Christine Sylvester; e *Bananas, Beaches and Bases* (2000) de Cynthia Enloe. Nesse contexto, abordamos a obra de Tickner e eventualmente outros de seus escritos para analisar a crise de refugiados, com atenção nas mulheres, pois suas perspectivas feministas nas Relações Internacionais focam em formas de reconceitualizar questões de segurança, o que é conveniente ao objeto deste capítulo.

Desse modo, levantamos questionamentos sobre a teoria feminista em si em relação à disciplina de Relações Internacionais: Qual a intenção de Tickner (1992) ao criticar as teorias convencionais, especialmente a realista? De que forma as perspectivas de gênero podem contribuir nos estudos teóricos de RI? Como os argumentos de Tickner (1992), a princípio, podem auxiliar na interpretação das características encontradas no objeto central deste trabalho? Satisfazer estas perguntas é necessário antes de relacionar diretamente a abordagem do feminismo em RI às implicações de migração e crise de refugiados que M.I.A. discorre em seu álbum.

Tickner (1992) considera a crença de cunho dicotômico de que a política militar e externa são áreas de desenvolvimento político pouco apropriadas para as mulheres. Força,

poder, autonomia, independência e racionalidade são conceitos tipicamente associados aos homens e à masculinidade, enquanto mulheres são frequentemente marcadas como ingênuas, fracas ou até mesmo antipatrióticas. Nos pontos centrais do realismo (Estado, poder, segurança, conflito), bem como em seus influenciadores (Maquiavel, Hobbes) e em sua busca de uma metodologia científica, pode-se perceber uma diretriz que corresponde a algumas das características ligadas ao masculino, como o destaque no poder e autonomia e reivindicações de objetividade e racionalidade. E, além disso, entre os críticos do realismo praticamente nenhuma atenção foi dada ao gênero como uma categoria de análise. Os intelectuais preocupados com a violência estrutural não promovem muita atenção à forma como as mulheres são afetadas pela política global ou pelo funcionamento da economia mundial, tampouco pelo fato de que as relações hierárquicas de gênero estão vinculadas com as outras formas de dominação que eles mesmos abordam.

Embora as críticas de Tickner também incluam intelectuais da teoria crítica e do construtivismo, o espaço gerado no terceiro debate é reconhecido, e seus argumentos não deixam de ser pautados nas premissas pós-positivistas. As correntes teóricas sobre comportamento dos Estados no sistema internacional sustentam-se de suposições que surgem das experiências masculinas e ignoraram uma grande experiência humana (em particular a feminina) que possui potencial para elevar o aparato de alternativas e abrir novos modos de pensar sobre as práticas entre os Estados. Nesse seguimento, as perspectivas feministas podem disponibilizar algumas ideias contemporâneas sobre o comportamento dos Estados e das necessidades dos indivíduos, especialmente daqueles nas periferias do sistema internacional.

As novas ideias feministas, esboçadas nas percepções dicotômicas<sup>16</sup>, devem apresentar novos debates sobre conflito e segurança, como a problemática da violência doméstica, e analisar como as fronteiras entre público e privado, doméstico e internacional, político e econômico são permeáveis e inter-relacionadas (TICKNER, 1992). Portanto, as perspectivas contemporâneas de gênero dispostas a abarcar novas questões não atadas apenas ao Estado, arquitetam uma ajuda ao intuito de entender o posicionamento de M.I.A.. presente em seu disco.

O *AIM* não tem as relações hierárquicas de gênero como única preocupação de Maya. Na verdade, a própria formação da artista como revolucionária teve seu teor feminista ofuscado

---

<sup>16</sup> Em um artigo de 1988, *Beyond Dichotomy: Conversation Between International Relations and Feminist Theory*, Keohane promove um debate com a obra de Tickner. Segundo o autor influente do neoliberalismo, um problema nessa aproximação de gênero em Relações Internacionais está nas “dicotomias enganosas”, embora ele considere que “um programa de pesquisa que conecte as hierarquias de gênero com comportamento externo clássico [...] poderia ser bastante frutífero” (p. 197).

por outras características. No *AIM*, a constante preocupação com a crise de refugiados e migratória e o sofrimento transnacional constituem o ponto central em seu alvo. Isso não quer dizer que sua preocupação com o feminismo seja nula: M.I.A. pode ser considerada feminista por ela mesma — “the whole existence of M.I.A. is a feminist act in itself” (LÖNNBLAD, 2012, p. 41). Embora existam momentos em que manifestações de cunho feminista aconteçam no decorrer da reprodução de sua carreira (*Bad Girls, single* de 2012), o mesmo acontece com o *AIM* (em *Swords*, ver seção 4.1). Nesse sentido, interpretamos toda a problemática de refugiados e migrantes (característica dominante do álbum) considerando uma atenção particular na mulher (gênero como categoria de análise).

As perspectivas feministas das Relações Internacionais mais recentemente trouxeram novas questões para a disciplina, além de amplificarem seus limites. Algumas teóricas feministas em RI foram influenciadas por abordagens pós-modernas e pós-coloniais e suas preocupações nas diferenças existentes entre mulheres — que se concentram na variedade das estruturas de opressão associadas à raça, classe e cultura, assim como gênero. Abordando questões como tráfico, prostituição, estupro, trabalho e serviço doméstico, questões essas muito distantes da agenda convencional de RI, um número considerável de feministas focou em indivíduos ou grupos que se encontram marginalizados na política mundial. O resultado desse foco mostrou como as relações sociais onde as vidas dos indivíduos estão entrelaçadas influenciam e são influenciadas pela política global (TICKNER, 2002, p. 277). Nesse ponto de vista, percebe-se a evolução de uma das principais premissas do estudo de gênero em RI e de como ela se torna conveniente ao objeto deste capítulo: trazer o indivíduo para a esfera internacional.

Sobre segurança internacional, as percepções feministas levantaram diferentes questões, envolveram-se em distintos debates e utilizaram de metodologias diversas daquelas dos estudos tradicionais de segurança. As teóricas de gênero questionaram contos fundamentais das Relações Internacionais nas quais foram desenvolvidas explicações sobre segurança. Bebendo na fonte do Construtivismo (ver a seção 3.3), as feministas usaram a análise do discurso, onde perceberam a "masculinidade" do discurso estratégico e suas consequências para a política de estratégia. Examinando os efeitos da guerra contra a mulher, eles desafiaram a alegação de que as mulheres são uma categoria "protegida" (TICKNER, 2002 p. 277). Essa crença categórica de “proteção” pode ser percebida não somente em casualidades das guerras recentes, mas também nos dados relacionados à crise de refugiados.

Mulheres constituem cerca de metade (48%) do número total da população de refugiados. Trata-se de uma população cujo número tende a crescer a cada ano, sendo que em

2016 encontrava-se em aproximadamente 65,6 milhões, devido principalmente ao conflito, perseguição, violência ou violação dos direitos humanos de matriz militar e étnica. Assim, teóricas feministas creem que, ao analisar os efeitos do conflito sobre as mulheres, é possível obter uma melhor compreensão da desigualdade das relações de gênero que sustentam atividades tanto militares quanto em outro âmbito convencional de segurança. Considerando a crença de muitas intelectuais feministas de que o conhecimento tem potencial para a emancipação, e admitindo muitas das premissas construtivistas, revelar práticas sociais que apoiam a guerra e que são variáveis em todas as sociedades sugere que uma guerra é uma construção cultural e não uma inevitabilidade (UNITED NATIONS, 2019; TICKNER, 2002, p. 284).

Abordar a crise de refugiados e seus desdobramentos que afetam o corpo feminino, enquanto considera as relações hierárquicas de gênero em RI, ajuda a entender a motivação e preocupação de Maya por um ponto de vista mais nítido e específico. Contudo, as teóricas feministas são criticadas por outros estudiosos por pouco focarem em outras questões fundamentais, como etnia, classe e periferia global<sup>17</sup> — categorias que ficam ao cargo da próxima seção —, embora, como já discutido, recentemente tenham surgido ressalvas. Apesar disso, as perspectivas feministas em teoria de Relações Internacionais não só possibilitam uma conexão entre os elementos políticos chaves existentes no trabalho de M.I.A., como também permitem uma reflexão com ênfase em segurança internacional que outras teorias talvez não consigam performar com a mesma excelência<sup>18</sup>.

## 2.2. “THE NEW WORLD, WHAT’S UP WITH THAT?”<sup>19</sup> (PÓS-COLONIALISMO).

Nesse tópico, buscamos aproximar as abordagens pós-coloniais das Relações Internacionais para as preocupações de M.I.A. em seu último álbum e também argumentamos

---

<sup>17</sup> Como M.I.A. bem declara em entrevista: “I encourage people becoming politicized. And women being more empowered. But the idea of female empowerment in America excludes the women who are exposed to the heavily militarized Sri Lankan state, who are raping and murdering. Sri Lankan women are not invited to that conversation about feminism and uprising and empowerment, because that conversation is being held in America. When will these women get brought to the table to join in that conversation? How do we open up that discussion so it doesn’t only include shiny Hollywood girls?” (KORNHABER, 2018)

<sup>18</sup> Novos estudos em Teoria das Relações Internacionais se preocupam em questões contemporâneas de segurança (como, por exemplo, migração), também conhecidos como Escola de Copenhague. A razão para a não aproximação dessas abordagens ao desenvolvimento deste capítulo se deve aos próprios postulados da literatura dos novos estudos de segurança. Eles focam no discurso de quem tem voz e espaço, em quem executa o processo de securitização — o Estado, em geral. Essa posição é justamente contrária a de M.I.A. em seu disco. Consultar *Security: A New Framework for Analysis* (1998) de Barry Buzan, Ole Wæver e Jaap de Wilde.

<sup>19</sup> “O novo mundo, o que há com isso?” (tradução nossa).

que estes estudos são os mais apropriados para compreender o disco em questão. Assim como nas outras seções, discutiremos as observações e debates promovidos pelo Pós-colonialismo em Teoria das Relações Internacionais, além de focar na questão migratória, e assim pensar propostas de análises que conectem suas premissas principais com os alvos políticos identificados no objeto deste capítulo.

A Guerra Fria e sua lógica de execução propiciaram processos de independência, ou melhor, descolonização de alguns países asiáticos e africanos. Ao findar do grande conflito bipolar e indireto, a fixação global pela economia de cunho neoliberal intensificou a marginalização do Sul em todas as perspectivas de análise como a política, econômica, social e cultural. Assim, uma série de pensamentos e pesquisas direcionados a este novo cenário mundial alicerçado nas ruínas coloniais começou a tomar corpo e a desenhar uma nova corrente teórica em Relações Internacionais, o Pós-colonialismo.

Em contexto de discussão teórica, seguindo a trilha das abordagens feministas, o pós-colonialismo surge no “terceiro debate”, efetuando diferentes indagações às demais teorias, especialmente as convencionais, e permitindo diferentes leituras da história, bem como perspectivas alternativas sobre eventos e problemas contemporâneos. A teoria pós-colonial não está preocupada somente em como povos, sociedade e governo em países, antes colônias, do mundo testemunham relações internacionais; mas também está preocupada em como o mundo *deve* ser testemunhado por tais países. Em resumo, a abordagem pós-colonial foca na discrepância do poder global e acumulação de riqueza e em por que alguns Estados e grupos exercem tanto poder sobre os outros (NAIR, 2017, p. 69).

O que difere o Pós-colonialismo das outras abordagens críticas do terceiro debate, como a dos teóricos críticos e até mesmo as feministas, está em suas preocupações que vão além das questões sobre como relações de classe, raça e gênero foram e são fundamentais para a produção do poder assimétrico em RI. A teoria pós-colonial também questiona as formas como os processos históricos estão implicados nessa produção de poder, considerando a política cultural do passado colonial e acompanhando as perguntas em torno da hierarquia global (CHOWDHRY e NAIR, 2002 p. 02).

A proposta de revisão histórica e releitura sugerida pela literatura pós-colonial é conveniente à música de M.I.A. quando se trata do entendimento de dominação e resistência, pois seus estudos focam nas consequências das práticas coloniais na construção e representação das identidades, a relação entre capital e poder global e a relevância da raça, gênero e classe. O manifesto de M.I.A. pode enquadrar-se como posicionamento artístico e pretensioso que analisa as relações hierárquicas entre o centro (Ocidente) e a periferia (“Terceiro Mundo”) ao destacar



a crise de refugiados e migratória na combinação de letras carregadas de teor político e ritmos multiculturais e, conseqüentemente, oferecer uma forma pouco observada de contra-narrativa<sup>20</sup>.

Outro ponto está em destacar o apelo da indústria, mídia, tecnologia, informação e cultura popular que M.I.A. utilizou não apenas no *AIM*, mas também nos discos que o antecedem. Maya busca promover resistência por uma via onde a dominação se mostra em seu estado mais abstrato. Essa modalidade de promoção de resistência é assim explicada por Phillip Darby (2004, p. 10):

[...] While it may be true that new technologies for reaching across space are more easily exploited by global forces, they can also be used to promote resistance. Most importantly, modern communications and the mass media can internationalise internal dissent and local protest.

Seguindo a mesma lógica, queremos explicitar que a cultura popular arraigada à comunicação e mídia de massa que caracteriza a relação de controle e supremacia — ou hegemonia<sup>21</sup> — entre centro e periferia é guinada à promoção de resistência, onde o disco de M.I.A. em conjunto com suas produções visuais insinua-se como protesto e internacionalização de desavenças internas e externas ao mirar holofotes à crise migratória.

A relação das abordagens pós-coloniais em tópicos de migração pode ser esboçada na obra seminal *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* (1978), de Edward W. Said, que examina a atitude eurocêntrica em direção aos povos orientais. Mais importante são os questionamentos sobre como o ocidente fala sobre o oriente — o outro — e sobre como pode se representar a diferença cultural. Como introduzido no capítulo anterior, quando M.I.A. foi acusada como “terrorista” e teve seu visto negado nos EUA no contexto dos eventos de 11 de setembro e da “guerra ao terror”, este primeiro questionamento do trabalho de Said endossa-se na realidade em que principalmente, mas não apenas, muçulmanos e imigrantes muçulmanos, em muitos países ocidentais, se veem rotulados desfavoravelmente — estereotipados como “terroristas” ou “potenciais terroristas”.

O segundo questionamento, sobre quem representará e como será representado “o outro”, ainda inconclusivo, também pode ser ponderado a partir do artigo bastante citado *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Chakravorty Spivak, trazendo o “subalterno” que

---

<sup>20</sup> Chowdhry e Nair (2002, p. 25-27) utilizam o termo “contra-narrativas” como referência às possibilidades de resistência aos discursos ocidentais dominantes de representação e poder que a literatura pós-colonial oferece; trata-se diretamente da capacidade de releitura.

<sup>21</sup> Consulte, por exemplo, *Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method* de Robert Cox (1983).

permanece a ter sua voz regulada e (mal) representada pelo eurocentrismo dominante no cenário global.

As relações entre migração e as abordagens pós-coloniais também são percebidas historicamente, como discorre Nair (2013, p. 3) acerca das lutas comuns entre populações deslocadas, que buscam reivindicar dos direitos cívicos básicos ao máximo, isto é, buscam reconhecimento e segurança físicos, econômicos e políticos, observando que na maioria dos casos, a situação atual de deslocamento tem suas raízes na história e remonta a muitas gerações, se não séculos: com demasiada frequência, tal história é colonial.

Mains et al (2013) corrobora este caráter histórico de relação entre pós-colonialismo e migração no mundo contemporâneo:

In the contemporary world, the bodies of these postcolonial migrants continue to provide a daily reminder of the spaces and practices of colonial pasts and the necessity for a critical understanding of the postcolonial present (and future). (MAINS ET AL, 2013, p. 132)

Dessa forma, Mains et al (2013) acredita que a contribuição de um diálogo crítico, oriundo de uma necessidade ética e política, entre a teoria pós-colonial e a pesquisa em migração oferece uma oportunidade única para refletir e fundamentar nossos entendimentos de mobilidade de maneiras mais complicadas e sensíveis. Nesse sentido, o autor elenca três maneiras para que isso possa acontecer:

We suggest three possible interventions: stretching the boundaries of the spaces of the postcolonial; interrogating the spatial connections that are forged between disparate places through migration; and challenging singular or hierarchical notions of identity and/or place. (MAINS ET AL, 2013, p. 139)

Koh (2015, p. 436-437) entende que a primeira maneira questiona o típico entendimento de “centro” e “periferia”, chamando a atenção para dentro das fronteiras nacionais; a segunda maneira propõe pensar o "aqui" e "lá" sem ser delimitado por fronteiras geográficas, escalas e distâncias, pois elas podem ser entendidas no sentido tradicional; e a terceira maneira é exemplificada pela atenção às vozes minoritárias provenientes das margens ou àquelas que não podem ser imediatamente associadas ao local em questão.

Nair (2015) aprofunda essas intervenções sugerindo que a paridade entre o pós-colonial e o migrante traz à luz a questão crucial da persistência do império na era da globalização, identificando o entrelaçar da temática com a globalização e o capitalismo. A autora complementa a contribuição dessa relação ao declarar que:

In particular, it could be said that post-colonial theory lends to the study of migration key concepts and terms that allow for a discussion that centers upon sociopolitical issues affecting the marginal as seen from their point of view, as opposed to the

perspective of the national, the settled, or the established. Postcolonial theory also sheds light on and uncovers — and thereby deconstructs — the dynamics of power structures that have held the colonized in abeyance. In this sense, postcolonial theory paves the way for migrants to formulate a discourse of migrancy and so lead to self-representation. (NAIR, 2015, p. 9)

A partir dessas contribuições, Koh (2015) delinea os aspectos mais importantes do uso do pensamento pós-colonial no contexto de migração em seu trabalho focado na Ásia:

Notwithstanding the immense emancipatory possibilities in this age of globalisation and transnationalism, we need to continue to pay attention to the longlasting effects of colonial legacies (and/or their variants) on social agents (whether migrants or not), many of whom continue to face discrimination as well as unequal access to rights and opportunities based on (colonial) categorisations of race and indigeneity. **Postcolonial approaches enable us to highlight the socio-economic, cultural and political structures that impede, obstruct and govern migrants/“Others” and migration in Asia.** (KOH, 2015, p. 440, grifo nosso)

Todavia, quando se trata da situação do refugiado, Darby (2004, p. 15), por sua vez, infere que a pesquisa do pós-colonialismo não se mostra suficientemente preparada para abarcá-la, muito embora a imagem do refugiado tenha apanhado a imaginação pós-colonial incrustada na tradição de Edward Said. Essa captura de figura pós-colonial ocorre até mesmo quando Hardt e Negri, em *Empire* (2000), caracteriza o “herói pós-colonial”:

[...] The real heroes of the liberation of the Third World today may really have been the emigrants and the flows of population that have destroyed old and new boundaries. Indeed, the postcolonial hero is the one who continually transgresses territorial and racial boundaries, who destroys particularisms and points toward a common civilization. (HARDT e NEGRI, 200, p. 362-363)

Daí construímos o seguinte questionamento: M.I.A. pode ser percebida como um “herói pós-colonial”? Ou melhor, destacar problemas sociopolíticos do povo por meio da música sendo uma *outsider* da cultura popular faz-lhe um “herói pós-colonial”? Maya já foi uma refugiada e sua música já percorreu o *mainstream* da indústria fonográfica. Ela pode ter transgredido fronteiras territoriais e raciais em todos os seus trabalhos, incluindo o *AIM*, e ter sinalizado para uma civilização substancialmente comum, todavia ainda insiste em manter algumas particularidades. Seu discurso além dos álbuns é controverso e provoca desentendimentos; se utilizar a ideia dos autores, M.I.A não consegue ser um herói em seu sentido completo.

Retornando à discussão em Teoria das Relações Internacionais, a contribuição pós-colonial de Phillip Darby ainda nos ajuda a perceber que discurso e ação podem gerar uma mudança em uma esfera e, conseqüentemente, acarretar mudanças em outras<sup>22</sup>. O manifesto de

---

<sup>22</sup> As aproximações de discurso são mais bem elaboradas no próximo tópico deste capítulo.

M.I.A., concentrado em um disco preocupado com problemas contemporâneos, busca conseguir a atenção, a princípio, de quem consome a cultura popular, para que depois consiga espaço político internacional como um indivíduo ator não-estatal: a resistência e o desenvolvimento em determinado local pode reverberar em outro lugar.

A maioria concordaria que a teoria pós-colonial tem uma relevância óbvia tanto para objeto deste capítulo quanto, por exemplo, para a negligência e violência administrativa e física infligida aos refugiados e migrantes, ou ainda sobre a forma do sistema que Maya resiste. Como Darby (2004, p. 5) argumenta em seu artigo, o objetivo de abordar essas questões não é necessariamente buscar uma posição comum, mas identificar nós de relevância. O Pós-colonialismo aborda os alvos políticos do *AIM* em sublimidade plena que se sobressai em relação a outras teorias. A voz que os autores pós-coloniais almejam no debate teórico em Relações Internacionais é a mesma voz que M.I.A. quer para reverberar da cultura popular para a política internacional. E ambos precisam alcançá-la.

### 2.3. “IDENTITIES, WHAT’S UP WITH THAT?”<sup>23</sup> (CONSTRUTIVISMO).

Nesta terceira seção, aproximamos algumas das principais premissas construtivistas em Teoria das Relações Internacionais para suceder uma primeira perspectiva de interpretação e, assim, dissertar, em duas maneiras, sobre como e por que M.I.A. injeta elementos políticos na música de seu disco. Na primeira parte, discorremos sobre linguagem e análise de discurso em RI; e na segunda, desenvolvemos a questão de identidade para entender não apenas Maya, mas também o alvo principal do *AIM*: a crise de refugiados e migrantes.

O discurso em Teoria, assim como o Construtivismo em si, não é um item que surgiu particularmente na disciplina de Relações Internacionais. Na verdade, o sentido do que é dito tem fomentado estudos sobre interdisciplinaridade e análise qualitativa desde a década de 1960 com a corrente crítica aos positivistas (GODINHO, 2016). Tal qual a abordagem construtivista, a problemática do discurso surge das ciências sociais e da preocupação texto-contexto, marcando uma guinada de pesquisa e não tardando em influenciar intelectuais que teorizam RI. O interesse nesse novo aprofundamento de pesquisa em Teoria concentrou-se após a acentuada atenção de perceber a política internacional como construção social, característica da Teoria Crítica e do próprio Construtivismo, além de a análise do discurso conquistar espaço como recurso e instrumento de análise.

---

<sup>23</sup> “Identities, o que há com isso?” (tradução nossa).

Alguns teóricos construtivistas compuseram a virada linguística e observaram a análise do discurso por meio de regras e normas que a constituem, referindo-se ao mundo social. O que é conveniente ao objeto deste capítulo está no ponto em que o discurso propaga ideologia e infere através da linguagem — nesse caso, a música na cultura popular — e constrói a realidade pelo contexto que é presenciada. Aliás, regras e normas também configuram a cultura popular no que diz respeito ao que é possível ser realizado ou dito.

Friedrich Kratochwil, em sua conhecida obra *Rules, norms and decisions* (1989), abordou a intersubjetividade da linguagem para analisar o papel das interações e das normas na arena internacional. Antes de adentrar o cerne do texto, o autor desenvolve ideias sobre o recurso às normas, considerando a comunicação e acarretando uma compreensão acerca de uma relevância que amplia os limites do contexto no discurso:

Language therefore not only enhances our ability to communicate through the use of abstract concepts, but also frees us from the here and now and thus makes remembrance and planning possible. Furthermore, through language we can learn from others not merely through imitation (mimesis) but through following their suggestions which encapsule their experiences. [...] (KRATOCHWIL, 1989, p. 06)

Além da preocupação com a crise de refugiados e migratória no seu contexto mais fresco, o *AIM* também transmite a experiência pessoal de M.I.A. como imigrante, como mulher de cor e até mesmo como artista na indústria fonográfica. Neste sentido, o autor construtivista também discorre sobre o “ato comunicativo”:

Many communications, however, concern even more complicated matters. In pursuing our goals we are likely to interfere with each other. Unless we immediately give up attempts to communicate with the other, and prefer an exchange of blows, we utilize a variety of communicative acts. We demand, warn, threaten, claim, criticize, assert, consent, suggest, apologize, pressure, persuade, praise, grade, promise, forbid, appoint, authorize, contract, or even bet, in order to further our goals. [...] (KRATOCHWIL, 1989, p. 07)

A música de M.I.A. é um ato comunicativo em si. A música na cultura popular potencializada pela tecnologia, globalização e mídia de massa é utilizada por Maya para pelo menos tentar atingir seu objetivo principal, que não se trata de vender milhões de unidades de seu disco ou figurar o *mainstream* da indústria, mas sim de impor, em escala global, seu discurso e ativismo para destacar o sofrimento transnacional.

Kratochwil (2001), ao trabalhar o estudo interdisciplinar na abordagem construtivista, também infere que normas e regras justificam e tornam certos atos de fala (discurso) possíveis. Embora não aparente ser de óbvia importância para a relação proposta neste capítulo, argumentamos que o manifesto de M.I.A. só é passível de ter algum significado quando este vivencia uma prática regida institucionalmente por regras e normas específicas. Apesar do soar

contraditório nessa relação, é lógico que o *AIM* só tem teor político porque o contexto de M.I.A. a permite fazê-lo — o que não significa nem que se possa alcançar ou não qualquer que seja o objetivo, nem que os resultados sejam pré-determinados.

Com o discurso, o Construtivismo também se inclinou ainda sobre a questão das identidades, observando que tal questão é estreitamente dependente dos contextos em que acontecem. Assim, os discursos têm papel chave na constituição das identidades em um diálogo duradouro com as circunstâncias históricas. Alexander Wendt é um dos principais teóricos construtivistas que abordam essa problemática quando tenta explicar os interesses dos Estados, a anarquia ou as Relações Internacionais como um todo.

Em seu artigo de 1992, *Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics*, Wendt, utilizando do cenário pós-Guerra Fria, objetiva criar uma via média entre o debate realista-liberal<sup>24</sup> enquanto explana que a lógica da anarquia é suscetível de mudanças, partindo do conceito de que a estrutura está em função das identidades dos Estados. Colidindo contra as teorias convencionais, em particular a neorrealista, que atribuem os interesses dos Estados à relação entre eles por meio racional (equilíbrio de poder, cooperação), Wendt confere a identidade estatal como base dos interesses.

O que é pertinente ao objeto deste estudo é justamente a conexão entre identidade e interesses entre os Estados. Os interesses de M.I.A., aos quais vemos nos referindo como alvos ou objetivos, com o seu álbum só foram constituídos porque ela detém uma identidade, uma construção social do seu “eu”.

Actors acquire identities — relatively stable, role-specific understandings and expectations about self — by participating in such collective meanings. [...] The commitment to and the salience of particular identities vary, but each identity is an inherently social definition of the actor grounded in the theories which actors collectively hold about themselves and one another and which constitute the structure of the social world. (WENDT, 1992, p. 397-398)

Nessa analogia que propomos, a citação nos ajuda a compreender principalmente a motivação de M.I.A. para dar fôlego político em música, na indústria e na cultura popular, onde o ar para tal é rarefeito. Com relação à construção da persona de Maya com o nascimento em território britânico, desenvolvimento infantil no Sri Lanka e, ainda na mesma época, testemunho da realidade da imigração ao refugiar-se de volta na Inglaterra, somados às culturas marginalizadas e aos atuais problemas da crise de refugiados, é conveniente assumir que a sua

---

<sup>24</sup> Esta sentença é uma das que podem descrever o Construtivismo em um modo endossado. Além disso a grande premissa construtivista está quando os teóricos buscam conciliar a epistemologia positivista com a ontologia pós-positivista.

identidade é intrínseca às suas relações sociais, e, conseqüentemente, é a base para os seus interesses.

Identities are the basis of interests. Actors do not have a "portfolio" of interests that they carry around independent of social context; instead, they define their interests in the process of defining situations. [...] Sometimes situations are unprecedented in our experience, and in these cases we have to construct their meaning, and thus our interests, by analogy or invent them de novo. More often they have routine qualities in which we assign meanings on the basis of institutionally defined roles. [...] The absence or failure of roles makes defining situations and interests more difficult, and identity confusion may result. (WENDT, 1992, p. 398)

A partir desta proposta de Wendt sobre o processo de definição de situações, fica claro perceber que a experiência do contexto social constrói significados bem como interesses de papéis definidos institucionalmente. Quando se trata da ausência ou da falha destes papéis, a definição de situações e construção de interesses se torna mais difícil. É simples entender isso se imaginarmos um mundo onde fronteiras não são conhecidas como são hoje em dia, onde o Ocidente não é o único detentor de voz e espaço, onde a globalização e a tecnologia não tropeçam em suas contradições, onde mulheres possuem espaço equivalente ao dos homens em esfera pública — a lista continua. M.I.A. não teria os mesmos interesses que teve ao criar o *AIM* ou qualquer outro trabalho anterior, pois suas preocupações que partem de sua identidade não seriam as mesmas.

Finalmente, a questão de identidade também pode ajudar a interpretar a crise de refugiados e migratória, alvo principal do disco de Maya. Como sugerido por Wendt (1992, 1999), as relações interestatais florescem das interações que os Estados realizam entre si. Não é possível que determinado país tenha sua própria identidade ou percepção negativa ou positiva acerca dos demais países sem uma prévia relação social ou uma análise acerca de sinais ou de interesses (in)comuns. Com a questão dos refugiados e migratória em observação, assume-se que uma interação pautada em percepções prévias entre os Estados está ocorrendo, todavia não pode caracterizar-se como uma interação positiva, analisando, claro, o cenário internacional recente de alguns países europeus e principalmente dos Estados Unidos.

Portanto, as contribuições construtivistas em Teoria das Relações Internacionais, especialmente os modelos teóricos acerca do discurso e de identidades, fornecem ferramentas para a interpretação dos elementos políticos do *AIM*, no sentido de entender as motivações da artista em se preocupar com o cenário político internacional através da música e da cultura popular, além de propor uma iniciativa que versa sobre as ações dos Estados. Em contexto de ameaças sobre a construção de muros, crise migratória na Europa, a problemática com fronteiras, refugiados e migrantes tem plena relevância com as implicações da abordagem construtivista em RI. E M.I.A. está atenta a essa problemática também.

Este capítulo tentou trazer as associações entre os alvos políticos e as abordagens teóricas por meio de estudos de referência e não raras analogias entre M.I.A e o Estado, explanando as preocupações da artista, especialmente tópicos de migração e refugiados, no que diz respeito aos postulados das teorias feminista (segurança internacional), a pós-colonial (migração e resistência) e a construtivista (discurso e identidade). É em parte desse arcabouço teórico que o capítulo a seguir pretende fundamentar sua análise de conteúdo audiovisual do *AIM*, onde os alvos políticos são estudados conforme são apresentados à sua audiência.



### 3. VIDEOANÁLISES: INVESTIGANDO QUATRO PRODUÇÕES DO AIM.

Os capítulos anteriores dedicaram-se a apresentar M.I.A. e a identificar e analisar os alvos políticos presentes em seu último álbum através de Teoria de RI. Este capítulo pretende construir uma análise do conteúdo político presente no *AIM*, em uma abordagem preocupada com a forma em que o conteúdo é apresentado à audiência.

Quando se trata de análise de conteúdo há uma vasta literatura de métodos e objetos que cruzam diversas áreas. Por exemplo, alguns cientistas sociais focam na análise de conteúdo e seu projeto quantitativo que se pode aplicar e replicar, como é o debate da análise de dados. (BERNETE, 2013). Alguns estudiosos de Relações Internacionais, em especial os construtivistas, se dedicam, em projeto qualitativo, à análise do discurso e em como a realidade (internacional) é socialmente construída por ele — ou co-constituída, em termos chave da teoria (HOLZSCHEITER, 2013). Alguns estudiosos de comunicação podem concentrar-se na análise visual, entendendo os signos através da semiologia e identificando códigos dominantes e mitologias na mídia (ROSE, 2001).

Não obstante, para analisar e comparar o conteúdo político que M.I.A. propõe em seu álbum, optamos por observar seu conteúdo audiovisual porque melhor dissemina sua mensagem em dimensões tanto discursivas como icônicas, empregando o método de análise *video hermeneutics* (RAAB e TÄNZLER, 2012) porque mostra-se uma ferramenta mais conveniente, como extensão da análise de imagens, e flexível para estudos que não se enquadram total ou parcialmente nos moldes convencionais.

Depois de introduzir o método, Raab e Tänzler (2012), em seu breve estudo de caso, observam um programa de televisão alemão de 2003, GDR Show, no qual percebem, a partir da análise e da comparação de duas cenas-chave (uma sequência introdutória gerada por computador e uma interação social entre um apresentador e uma convidada frente à câmera), a representação de um estado irônico no “intermédio” entre a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental, através de perspectivas históricas e ainda de gênero. Vila Seone (2016), por sua vez, adota o método para analisar e comparar os diferentes estilos de produção de notícias em quatro canais de informação midiática da Argentina e do Brasil — a saber, CPETV, Barricada TV, Wall Kintun TV e Mídia NINJA —, comparando os “padrões de qualidade” das produções audiovisuais e destacando sua relevância ao restringir as práticas discursivas da mídia para a transformação social. Apesar dos distintos propósitos, o que une ambos os estudos é a representação da construção social da realidade, a qual se inclina o método em questão.

O método também corrobora a relevância e dá significado ao objeto deste trabalho porque tem base nas ciências sociais e ainda permite, por meio da atenção contextual requerida pelo método, tornar-nos conscientes e responsáveis pela construção social dos contextos (RAAB e TÄNZLER, 2012, p. 89), expressadas pelas questões que orientam este capítulo: Como M.I.A. constrói suas narrativas sobre seus objetivos políticos, especialmente no que se refere à questão de migração forçada, no conteúdo do *AIM* (em sua música e em seus vídeos)? A quem M.I.A. está se dirigindo (audiência/público alvo)? Que outras narrativas M.I.A. está desafiando? Qual é e como se constrói a relação entre os objetivos políticos e o nível individual da artista? Nesse nível individual, qual seria a mensagem de M.I.A.?

Para tal, quatro produções do álbum são analisadas nas seções seguintes, nas quais os elementos políticos devem ser identificados, contextualizados e interpretados. Ademais, essas seções não pretendem ser apenas análises audiovisuais e contextuais isoladas, mas servem aqui também como exemplos de conexão com o que foi apresentado nos capítulos anteriores. Evidentemente, somente as canções que possuem vídeos musicais associados foram deliberadamente escolhidas para apresentar a perspectiva política da arte audiovisual do *AIM*<sup>25</sup>.

### 3.1. *SWORDS* (2015)

*Swords* é uma das canções que compõem a versão estendida (*deluxe*) do *AIM* e carrega consigo uma promessa de teor feminista sobreposta às questões pós-coloniais, tais como a identificação e superação de uma perspectiva orientalista atrelada aos símbolos presentes no problema gênero. A razão pela qual é a primeira a ser descrita e analisada se dá em termos cronológicos: foi lançada em agosto de 2015, junto ao vídeo *Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border*, primeiro e único de um projeto audiovisual que a artista planejava na época. O vídeo possui quase seis minutos de duração e é dividido em duas partes. A primeira é associada a *Swords*, enquanto a segunda associa-se a *Warriors*, canção do álbum anterior, *Matangi*. Apesar de poder ser interpretado como uma espécie de trabalho de transição, apenas por motivos de controle e limitação do objeto, que está pautado no álbum *AIM*, esta seção se responsabiliza somente pela primeira parte, que se aproxima de três minutos de duração — sendo assim o *datum* analisado, em termos do método *video hermeneutics*.

---

<sup>25</sup> M.I.A. lançou em fevereiro de 2017 um *single* intitulado *P.O.W.A.*. Optamos por não o analisar neste trabalho pois, apesar de possuir um vídeo musical associado, ele não faz parte do *AIM*. Acreditamos, no entanto, que essa produção possua potencial para uma análise específica em outros estudos sobre o tema.

Como uma típica canção de M.I.A., há uma mescla de *samples* e ritmos multiculturais em sua construção, além de ter sido produzida em um país estrangeiro, nesse caso, a Índia. (HORNER 2015). Mas o que se destaca é o trecho sonoro metálico de espadas tilintando recorrente em seu instrumental. O vídeo, em descrição sintetizada, segue o contexto construtivo da música num esforço praticamente concomitante, no qual M.I.A. é participativa na construção musical enquanto grava distintas formas de dança da região: um grupo de garotas dançam e ajudam no processo de construção audiovisual fazendo música girando varas de metal como espadas, justapostas com imagens de M.I.A. acendendo um símbolo do mantra *Om* no cenário de um templo indiano. (KREPS 2015). Com isso em mente, descrevemos<sup>26</sup> as cenas-chave do vídeo e seus elementos principais para possibilitar a identificação e problematização dos símbolos e alvos políticos incrustados no audiovisual de *Swords*.

Após os primeiros segundos destinados a uma introdução de apresentação do vídeo e do projeto, a primeira cena, como a Figura 2 apresenta, consiste num grupo de jovens garotas em círculo segurando objetos que imitam espadas. Os objetos estão cruzados e no centro há um punhado de flores. Essa cena é acompanhada pelo trecho instrumental que consiste unicamente no tilintar de espadas. As “espadas”, evidentemente, denotam grande relevância para a análise não só porque intitula a canção, mas principalmente porque figura o campo lírico (discurso), instrumental (som) e icônico (visual).

**Figura 2**— Espadas cruzadas no círculo de jovens meninas no vídeo de *Matahdatah Scroll 01: Broader than a Border*.



Fonte: YouTube.

<sup>26</sup> Esta descrição baseia-se nos materiais audiovisuais de M.I.A. disponibilizados na plataforma YouTube. Nesse caso, descrevemos o vídeo atrelado à canção *Swords*, cujo conteúdo íntegro é explícito no Apêndice A. O conteúdo descritivo dos vídeos das próximas seções também está disponibilizado em seus respectivos apêndices.

Justificado pelo e para corroborar com o argumento do teor feminista da canção, percebemos as espadas como símbolos que implicam em questões de gênero culturalmente disponíveis com o escopo do artigo de Joan Scott (1989), que exprime gênero como elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e como uma forma primeira de significar as relações de poder: os símbolos socialmente construídos evocam representações múltiplas, frequentemente contraditórias/binárias.

Nesse sentido, a relação entre as “espadas”, que implicam em violência e conflito, nas mãos das jovens garotas suspendendo flores, que por sua vez culturalmente implicam em benevolência e pacificidade, infere em um desafio à dicotomia construída, demonstrando mulheres unidas com poder em mãos enquanto ainda mantém a paz. Em sequência, como exposto no Apêndice A, estas construções são rompidas simbolicamente quando as garotas erguem as espadas e as flores são lançadas ao ar. Aqui, uma consulta aos postulados dicotômicos das contribuições feministas em Teoria das Relações Internacionais apresentadas na seção 2.1 merece ser realizada, destacando a inter-relação entre tais postulados dicotômicos em análises de interseção entre público e privado, doméstico e internacional. Essas análises demonstram como a política global influencia e é influenciada pelas relações sociais em nível individual (TICKNER, 1992, 2005).

**Figura 3**— Jovens meninas segurando uma guirlanda de flores no vídeo *Matahdatah Scroll 01: Broader than a Border*.



Fonte: YouTube.

Depois dessa cena, os vocais surgem e o lírico também. Como a Figura 3 mostra, duas das garotas em cenário urbano da Índia seguram uma guirlanda de flores na altura da cabeça. Apesar de demonstrar um elemento simbólico (flores) que pode ser comparado à interpretação

da primeira cena, o que brilha nesta sequência é a relação com o que M.I.A. diz: “They say they love their boko”<sup>27</sup>. “Boko” refere-se ao grupo jihadista *Boko Haram*, de insurgência na Nigéria depois que o governo lançou repressão em 2009, formado no nordeste do país, onde os moradores o associaram uma combinação da palavra Hausa (idioma local) "boko" que significa "educação ocidental" e a palavra árabe "Haram", que significa figurativamente "pecado" e literalmente "proibido" (ADIBE, 2013).

Destacamos, em conjunto com o conteúdo do vídeo analisado, o contexto de atividades do grupo, como recorrentes sequestros de mulheres, em especial o caso de desaparecimento de 230 garotas nigerianas em 2014 (DUTHIERS ET AL, 2014), porque reforça o debate de gênero exposto até então e dá contexto ao teor feminista da canção e à representação imagética de meninas e expressões culturais, mesmo que em um país que não a Índia, mas ainda de “terceiro mundo” e com problemas de violência contra a mulher. Também mencionamos as implicações pós-coloniais e fronteiriças do estudo de Pérouse de Montclos (2015), que analisa como o pan-Islamismo do *Boko Haram* desafia o legado colonial das atuais fronteiras da Nigéria, mostrando também como as fronteiras são usadas como ativos estratégicos tanto por grupos insurgentes quanto por forças governamentais que tentam afirmar as soberanias nacionais.

**Figura 4**— Meninas dançam com as espadas no vídeo *Matahdatah Scroll 01: Broader than a Boarder*.



Fonte: YouTube.

As próximas cenas-chave concentram-se nas formas de dança e performances das garotas. Elas demonstram danças com elementos diferentes que, quando comparadas, podem

<sup>27</sup> “Eles dizem que amam seu boko” (tradução nossa).

transmitir uma mensagem em relação a expressão e resistência cultural para a atual e nova geração feminina, e interseccionada à da periferia global. Da primeira entre elas (Figura 4), destaca-se o uso das “espadas” e movimentos de dança ensaiados, enquanto as outras duas (Figuras 5 e 6), apesar da substituição dos instrumentos por bastões e dos passos ensaiados por movimentos giratórios, demonstra, no que diz respeito ao cenário, a alternância do campo e urbano — que é ambígua, podendo simbolizar diásporas no que tange a migração ou questões de classe e relações centro-periferia. A transição entre as últimas cenas, nas quais a música cessa e o som ambiente surge no vídeo além da mudança de figurino das garotas para a moda típica da cultura indiana, pode denotar o abraço integral ao “local”.

**Figura 5**— Jovens meninas girando os bastões em cenário de campo no vídeo *Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border*.



Fonte: YouTube.

**Figura 6**— Jovens meninas em performance pública no vídeo *Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border*.



Fonte: Youtube.

Uma observação importante também está na relação de configuração dessas cenas com estrutura da música, geralmente associadas ao refrão que encerra com um verso que muito expressa a mensagem política de resistência de M.I.A. em ser ativa e ressaltar essas questões à sua audiência no simbolismo da dança (aspecto cultural), das “espadas” (poder) das jovens garotas (questões de gênero no presente e futuro): “I’m here to take you there because you act like you forgot”<sup>28</sup>.

Nesse contexto, o vídeo de *Swords* e seus aspectos em questões de gênero ilustrados pelas garotas dançando corroboram as ideias do artigo de Lisa Weems (2009) que, através de uma abordagem feminista e pós-colonial, argumenta que as produções culturais de M.I.A. servem como recursos simbólicos pedagógicos para teorizar a infância em contextos pós-coloniais especificamente em torno de questões de sexualidade, uma vez que as identidades das garotas do “Terceiro Mundo” são produzidas discursivamente como o exótico inocente, mas hipersexualizado, “Outro”, a serviço de homens e mulheres coloniais do “Primeiro mundo”.

Em um artigo posterior, Weems (2014) acredita que M.I.A. é capaz de articular discursos, práticas e posições de sujeito que contradizem essa concepção de meninas do “Terceiro mundo”. Em suas palavras:

Through her music and interviews, she calls attention to how such girls are subject to multiple layer of domination, discrimination, and exclusion as transnational citizens in a global youthscape. M.I.A., as an artist and a cultural production, illuminates the

<sup>28</sup> “Estou aqui parar te levar, porque você age como se tivesse esquecido” (tradução nossa).

price of contesting the boundaries of racialized, gendered, and nationalist subjectivities. (WEEMS, 2014, p. 135)

Apesar de essas concepções de gênero e geração serem reforçadas em outras cenas simbólicas presentes no material audiovisual, como quando crianças de ambos os sexos balançam grandes tecidos estampados à beira do rio ou quando a rapper ajuda uma das garotas a arrumar-se para a performance, avançamos para um último tópico sobreposto aos outros que muito ocorre no conteúdo de análise, no qual M.I.A. traz elementos religiosos — hinduísmo — para o seu vídeo.

**Figura 7**— M.I.A. medita em escadaria no vídeo *Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border*.



Fonte: YouTube.

**Figura 8**— O símbolo do mantra Om é acendido no vídeo *Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border*.



Fonte: YouTube.



Como a Figura 7 demonstra, Maya medita enquanto a música é brevemente ofuscada pelo som do recitar de um mantra e gradualmente retorna com o tilintar de espadas no instrumental. Aqui, o conteúdo audiovisual é excepcional em inferir os símbolos da realidade urbana indiana e da população, enquanto M.I.A. invoca a religiosidade para intensificar sua postura de reafirmação e resistência da identidade local.

A religiosidade e o mantra ainda ganham outro nível de relevância quando, na dimensão de áudio, versos do *Bhagavad Gita* (texto religioso hindu) são incorporados e quando, na dimensão visual, o símbolo do mantra *Om* é acendido (Figura 8). Tal mantra é relacionado diretamente à deusa hindu Matangi, uma das dez *Mahavidyas* — deidades tântricas que expressam a visão divina feminina no hindu —, que das muitas mitologias associadas, destaco características similares ao contexto que a persona de M.I.A. pode relatar em sua arte, como aspectos de marginalidade e impureza, que explicam a associação com seu culto na periferia da sociedade hindu; e também de discurso, controle e poderes místicos. (KISNLEY, 1998).

**Figura 9**— Representação popular da deusa Matangi no vídeo "*Matahdatah Scroll 1: Broader Than a Border*."



Fonte: YouTube.

Estas conexões simbólicas são corroboradas na cena final da primeira parte (Figura 9), quando a música cessa e a rapper desaparece em meio a fumaça e então uma representação popular da deusa Matangi surge, trazendo consigo uma ambiguidade porque pode inferir uma transformação ou apenas uma transição para a evidência e incontestabilidade do símbolo outrora apenas referenciado.

O conteúdo audiovisual relacionado à canção *Swords*, portanto, aborda os alvos políticos do álbum de M.I.A. demonstrando a cultura indiana no que concerne aspecto pós-

colonial justaposto com teor feminista atrelado às inferências de segurança e de fronteira. Assim, M.I.A. dialoga com as representações e interpretações mitológicas socialmente construídas em conjunto das manifestações culturais na periferia global ao mesmo tempo em que reforça seu posicionamento e sua causa.

### 3.2 *BORDERS* (2015)

*Borders* é a primeira faixa do álbum *AIM*, lançada em novembro de 2015, e, como o título sugere, traz carga política quase totalmente focada em questões fronteiriças e crise de refugiados e migratória. Assim como outras canções de M.I.A., o abraço ao multicultural é percebido na hibridez de estilos ocidentais e orientais em sua construção. A música é uma acusação ousada ao sistema que pouco ou nada fez aos seres humanos que protagonizam a crise de refugiados e também pode ser interpretada como uma percepção autobiográfica da vida da artista como refugiado (ALUISIO, 2016); uma declaração sobre a crise na Síria, muito embora utilize atores refugiados do sul da Índia. (RANGAN, 2016).

Nesse sentido, apesar de ainda ter como objetivo principal entender a construção narrativa de M.I.A. sobre determinado alvo político, essa seção deve usar a análise audiovisual incorporada a um estudo contextual mais consistente pautado nas situações e narrativas de tópicos migratórios em 2015, especialmente a crise de refugiados na Europa. Isso quer dizer que, diferentemente da seção anterior na qual cenas-chave eram descritas, analisadas e contextualizadas para observações e comparações no que tange a construção social da realidade, a redação desta seção propõe uma dinâmica fluída e uma relação mútua entre conteúdo audiovisual e sua prova de contexto.

Antes de analisar o material audiovisual, destacamos uma interpretação sobre a música em seu aspecto lírico. O que brilha no conteúdo discursivo como um todo está nas inferências que residem em suas três estrofes principais, justapondo política, cultura contemporânea e relação indivíduo-sociedade: o primeiro verso enfoca diretamente os migrantes e refugiados, clamando a questão fronteiriça e como responder a elas (questões políticas); o segundo é uma crítica à cultura popular contemporânea e ao significado das palavras usadas, como “killing it” e “slaying it”<sup>29</sup> que acarretam conotações distintas do significado literal — uma sociedade que usa da agressividade como elogio (FEENEY, 2015); o último verso se dedica ao nível individual, pedindo a sua audiência para considerar quais são seus valores e crenças, e se eles

---

<sup>29</sup> Dado contexto, “Arrasando”. (tradução nossa).

se alinham com suas ações (LI, 2017), além de uma conexão filosófica entre fronteiras individuais e internacionais.

Todas essas estrofes são acompanhadas por um quase mantra “What’s up with that?”<sup>30</sup>, uma pergunta informal que fala diretamente com a audiência, que talvez possa ser compreendida como governos e líderes mundiais, desafiando suas ações políticas; ou como sociedade civil e indivíduos, desafiando-os a refletir sobre esses tópicos. Isto tudo é importante porque os alvos políticos, a configuração e conexão de “níveis críticos” e a quem M.I.A. está falando podem ser identificados desde sua composição.

O vídeo autodirigido associado a canção, assim como o da seção anterior, foi filmado na Índia (FEENEY, 2015) e imita as jornadas intensas e perigosas tomadas por migrantes em seus quase cinco minutos de duração. Ele começa com M.I.A. numa área deserta, enquanto homens correm em fileiras rumo ao revelado em outras cenas que mostram tais homens escalando enormes cercas cobertas com arame farpado.

**Figura 10**— Homens escalam uma cerca de arame e soletram "LIFE" no vídeo de *Borders*.



Fonte: YouTube.

Como a Figura 10 demonstra, os homens escalam a cerca e formam a palavra “LIFE”, vida em inglês, simbolizando a busca dos imigrantes e refugiados por condições melhores de vida ou pela vida por si só, acompanhado por linhas (ver Apêndice B) que expressam um sentimento de integração com os povos de todos os cantos do mundo. Aqui, os símbolos do vídeo estão diretamente ligados à crise migratória nos países europeus no ano de 2015, e, especificamente, ela tenta replicar a cerca da cidade de Medilla, território espanhol, que divide

<sup>30</sup> “O que há com isso?” (tradução nossa).

o país europeu e o Marrocos numa das únicas fronteiras terrestres da União Europeia com a África — um ímã para os migrantes subsaarianos dispostos a atravessar desertos, arames farpados e suportar condições perigosas em busca de uma vida melhor (BILEFSKY, 2017), que recentemente foi prometida ser retirada por estar em conflito com os direitos humanos (HATTEM, 2018).

A grande cerca também relembra outras políticas de países europeus adotadas naquele ano e algumas reforçadas recentemente, como é o caso da Hungria, que construiu uma segunda cerca na fronteira com a Sérvia para manter os migrantes fora, além das que foram erguidas ao longo das fronteiras do sul com a Sérvia e a Croácia, depois que cerca de 400.000 migrantes e refugiados, muitos do Oriente Médio, passaram pelo país em direção à Europa Ocidental (SANDFORD, 2017); e da cerca da Áustria na fronteira com a Eslovênia, onde o chanceler austríaco, Werner Faymann, disse que o movimento não fecharia a fronteira, mas permitiria um melhor controle das chegadas (BBC, 2015).

**Figura 11**— Embarcações superlotadas no vídeo de *Borders*.



Fonte: YouTube.

Da terra para o mar, o vídeo mostra algumas embarcações sobrecarregadas de indivíduos que representam refugiados (Figura 11). Esta cena infere à rota marítima que, em 2015, mais de um milhão de refugiados e migrantes — metade oriundos da Síria e seu complexo contexto de conflito — fugiram para a Europa por esta via, muitos a bordo de embarcações perigosamente inadequadas dirigidas por traficantes de pessoas, segundo dados divulgados pela Agência de Refugiados da ONU (UNHCR em inglês, ACNUR em português) — números mais exatos mostram que naquele ano cerca de 1.051.078 pessoas chegaram à Europa através do

Mediterrâneo, principalmente para a Grécia e a Itália; destas, 3.771 encontravam-se desaparecidas e acredita-se que se afogaram (UNITED NATIONS, 2016).

Nesse contexto, aproximamos a abordagem pós-colonial para entender as medidas adotadas pela Europa durante a crise migratória, focando no próprio continente. Pois, de acordo com Sandra Ponzanesi (2016, p. 8), não se trata apenas das periferias, dos postos avançados dos impérios e de suas consequências: a própria Europa é um local pós-colonial, profundamente enredado em legados coloniais. Ponzanesi ainda afirma que, como sociedade, recusamos persistentemente lembrar os ultrajes de um colonialismo cujos efeitos nefastos a longo prazo ainda moldam o mundo à nossa volta e que as recentes despontadas de racismo e xenofobia na Europa ilustram que isso não mudaria num futuro imediato. Dessa forma, uma das tarefas do pós-colonialismo é lembrar como os legados do passado ainda permanecem nas constelações contemporâneas. Bhambra (2015) também vê a necessidade de abordar da história colonial europeia, pois a sua ausência permite que a Europa descarte seu presente pós-colonial e multicultural e perceba a crise migratória apenas como uma “intrusão externa perturbando uma política europeia ordenada”. (BHAMBRA, 2015, p.2, tradução nossa).

James Fitzgerald (2017) nota que, na Europa, os perigos outrora separados provocados pela “migração” e pelo “terrorismo” tornaram-se cada vez mais feridos por uma narrativa de direita influente que substitui a humanidade por um fetiche autoritário de segurança. Caoihme Odwyer (2018), em sua análise da crise migratória pela lente pós-colonial, reconhece esses pontos que concebem os regimes de imigração e fronteira do atual estabelecimento político no continente como produtos do patrimônio colonial europeu e identidades racializadas, acreditando que a questão da migração para a Europa não pode ser resolvida transformando o continente em uma fortaleza. Odwyer também argumenta que uma investigação pós-colonial pode cristalizar o significado das hierarquias raciais e questionar os regimes de imigração que atuam nessa linha hierárquica, além de oferecer espaço para resistência.

Dando continuidade, a história também traz outras situações de migração pelo mar, como um evento em específico, conveniente a este estudo, conhecido como incidente MV Sun Sea, onde aproximadamente 500 refugiados tâmeis do Sri Lanka chegaram ao Canadá num navio de carga em 2010; e todos fizeram pedidos de refúgio devido à violência e à Guerra Civil do Sri Lanka (NATIONAL POST, 2011; FONG, 2012).

Mencionar a Guerra Civil do Sri Lanka atrelados a contextos de migração cristaliza a correlação com a história de M.I.A e, analisando as próximas cenas do vídeo de *Borders*, destacamos que a artista, ao tentar tomar as rédeas de um manifesto sobre a situação de crise migratória utilizando de artifícios culturais contemporâneos, também se integra à mensagem

como alguém que já foi refugiada: ela não só constrói uma narrativa acerca do sofrimento nas questões de migração, mas também corrobora sua própria história.

**Figura 12**— M.I.A. e escultura humana de uma embarcação no vídeo de *Borders*.



Fonte: YouTube.

**Figura 13**— M.I.A. e aglomerado de homens numa embarcação no vídeo de *Borders*.



Fonte: YouTube.

Esta interpretação de “liderança” e “porta-voz” ao mesmo tempo em que se põe em similar realidade por conta de sua história salientam-se quando comparamos duas cenas do vídeo: na primeira (Figura 12), M.I.A. está capitaneando uma grande embarcação representada por uma escultura humana em uma praia, todas em roupas uniformes, evidentemente estáticos, todavia dinamizados pelo movimento da câmera; a segunda, demonstrada pela Figura 13, M.I.A. canta num dos barcos sobrecarregados, no meio do aglomerado de homens, trajando roupas similares também e há ventos e balançar, indicando navegação.

O ponto aqui é explicitar a conexão dos símbolos entre barcos e a rota marítima tomada por migrantes, que representam grandes riscos sem contar a recepção e ação política dos países que os interceptam — em especial os da Europa Ocidental —, com identidade, história e representatividade presente na liderança e pioneirismo de M.I.A. em trazer esta temática para a indústria cultural contemporânea por meio do recurso audiovisual, que por sua vez implica tanto na construção de sua narrativa sobre refugiados quanto no seu reverberar de confronto à realidade socialmente construída — e dominante.

Além disso, seguindo essa linha de raciocínio, apesar de estar no espaço da cultura popular contemporânea, o vídeo implica no que devo relacionar ao que os estudos de refugiados e migração forçada chamam de “vozes de refugiados”. Sigona (2014) identifica e explora diferentes contextos de produção e recepção de narrativas de refugiados do exílio, violência e sofrimento para defender uma compreensão mais engajada e teoricamente informada da “voz de refugiado” nessa área de estudos, considerando as narrativas êmicas dos refugiados como situadas, posicionais e relacionais; localizando tais narrativas dentro de campos discursivos mais poderosos, como aqueles produzidos pelo regime humanitário internacional, tribunais de asilo nacionais e diáspora e projetos de construção de nação e examinando até que ponto essas narrativas podem ser ouvidas e quais estratégias os refugiados adotaram para abordar as configurações específicas de narrativa e de poder desses campos. Com isso em mente, no entanto, o que é conveniente à análise audiovisual proposta nesse trabalho concentra-se na marginalização das narrativas dos refugiados e nas identidades diaspóricas.

Realizamos uma analogia do conteúdo audiovisual de *Borders*, embora fictício<sup>31</sup>, a uma prática de recordação — nesse caso tanto histórica quanto contemporânea — em que vozes individuais e testemunhos dos refugiados são recolhidos para criar uma memória coletiva de comunidade (o vídeo), nota-se um desempenho de um papel importante na definição e reprodução dos limites da comunidade diaspórica como uma comunidade viva de memória na qual novas imaginações e políticas de comunidade pode ser produzida (SIGONA, 2014); tudo isso no espaço cultural e nas possibilidades comunicativas contemporâneas. O problema, entretanto, reside na questão de marginalização das narrativas, que está fortemente atrelada àquelas que M.I.A. desafia no vídeo de *Borders*, afinal “as narrativas são produzidas em relação

---

<sup>31</sup> Em entrevista, M.I.A. declara que havia gravado um vídeo para a faixa *Platforms*, presente no disco *AIM*, no continente africano. Entretanto, ironicamente, o vídeo acabou sendo banido em todas as plataformas que ela tentou publicar, por “ser real demais”. Esse acontecimento a influenciou a usar ficção para retratar a realidade no vídeo de *Borders*, para que não fosse banido. (BASSIL, 2016)

aos discursos e práticas socialmente disponíveis e hegemônicos” (ANTHIAS, 2002, p. 511, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Durante todo o vídeo, como as cenas analisadas até aqui, os refugiados são representados inteiramente por jovens homens de cor, exceto, claro, pela própria M.I.A. De acordo com Rangan (2016), M.I.A. afirma que deseja confrontar diretamente o mito do assustador e perigoso refugiado masculino, exibindo uma imagem que mostre a distância entre o influxo masculino percebido e a realidade.

Não ignorando as questões de gênero que essa escolha de configuração de cenário pode implicar, o que é importante salientar é que o vídeo ironicamente denuncia as narrativas criadas socialmente sobre refugiados. Por exemplo, no que tange a representação midiática dos imigrantes na Europa, há uma baixa representação direta de refugiados e imigrantes, mesmo em histórias relevantes, alinhada com as expectativas dos representantes dos grupos de refugiados e dos profissionais da mídia; e dentro dessa baixa representação, o retrato limitado das mulheres é particularmente preocupante. Essa baixa representação é sintomática da invisibilidade de certos grupos de pessoas, e, da mesma forma, algumas comunidades inteiras de migrantes são praticamente invisíveis nas notícias (WACC EUROPE & CCME, 2017).

Outro exemplo, Donald Trump, em época de campanha presidencial para as eleições de 2016, alegava repetidamente que os refugiados sírios que os EUA adotavam eram jovens fortes, como parte de seu temor de que aqueles que buscavam asilo poderiam realizar ataques terroristas (RHODAN, 2015). E de acordo com a UNHCR, em 2015, 58% das chegadas na crise de refugiados na Europa eram de homens, enquanto 25% eram crianças e apenas 17% eram mulheres; não obstante, em termos globais, crianças representam 51% e mulheres 47% dos refugiados (UNITED NATIONS, 2016).

Em face a esse confronto de narrativas e no que diz respeito às críticas sobre a escolha de configuração de cenário, M.I.A. declarou que:

[...] If it was just men arriving on the coast like an army, this is what that looks like. Except it's not that. The real images of what it looks like are actually women and children. I didn't want to go to the easiest source of empathy, which is to

---

<sup>32</sup> Além da comunicação de atores não estatais e da *celebrity diplomacy*, há um debate acadêmico nos estudos de política internacional em Relações Internacionais, no qual estudiosos da comunicação, face aos conceitos de diplomacia pública e *soft power*, introduziram a concepção de narrativas estratégicas, que “são ferramentas para que atores políticos ampliem sua influência, gerenciem expectativas e mudem o ambiente discursivo em que operam. São narrativas sobre ambos os estados e o próprio sistema, tanto sobre quem somos quanto que tipo de ordem queremos” (MISKIMMON ET AL, 2013, p. 02, tradução nossa). Não obstante de tratar-se de uma abordagem inadequada para explicar a construção narrativa de M.I.A., este debate pode ser utilizado em mais estudos deste tema para entender como ocorrem as narrativas sobre refugiados, em geral estatais, que M.I.A. desafia como indivíduo através do espaço cultural contemporâneo.



show a child dying on the shore, because that's really what it took in Europe at the time to get a rise out of people, for them to actually pay attention. There was an actual turning point, and it's when they discovered that image of a kid being found on the beach. It shouldn't even get to that point. And coming from the personal point of view, when we arrived [in London], it was just my mom and three kids, and there wasn't a man in sight. A lot of people's situations are like that, because [the men] were the first ones that got killed [before they fled]. It was just a weird fantasy to look at: if you thought this is what it is, this is what that actually looks like. But luckily it's not. (FEENEY, 2015)

Com isso, retornamos ao debate de “voz de refugiados” e em como elas são marginalizadas — ou silenciadas — por narrativas políticas, como o discurso da campanha do então presidente dos Estados Unidos (isso sem contar outros discursos sobre a temática, como a bem conhecida construção do muro na fronteira com o México); e narrativas mediadas, como é o caso da mídia, ou dos relatórios e da própria atuação da UNHCR — ou até mesmo dos estudos acadêmicos —, dentre os quais, o de Sigona (2014) que nota uma relação em que, de um lado, temos representações dos atores humanitários dos refugiados, e por outro há reivindicações dos migrantes forçados por direitos e subjetividade política.

Nessa perspectiva, a justificativa para esse discurso de representação pode sustentar-se no debate teórico construtivista desenvolvido no capítulo anterior, na medida em que as motivações da artista são trabalhadas em questões de construção social da identidade. É possível também estabelecer uma conexão com a teoria pós-colonial sobre a “voz” e a forma que M.I.A. utiliza para dar forma a essa representação.

No entendimento de April Shemak (2013), em contexto de literatura e na crítica pós-colonial face às narrativas de refugiados, os refugiados são frequentemente retratados na mídia como vítimas oprimidas e sem voz; e por isso seria importante considerar como as narrativas literárias tentam dar voz a este grupo e/ou marcar sua exclusão dos discursos dominantes. Claire Gallien (2018) vai mais longe, em direção aos modos de representação da condição de refugiado e também à função e ao impacto de tais representações nos discursos literários e artísticos, assumindo o princípio constitutivo do pós-colonialismo que é intervir e interromper a dinâmica do poder, incorporada no discurso e regulando a relação entre o Norte e o Sul.

A discussão instigada por Gallien (2018) é pertinente a este trabalho e para os estudos pós-coloniais voltados aos refugiados porque, como a autora argumenta, a literatura e as artes dos refugiados — ou, respeitando o objeto aqui estudado, a “capacidade do subalterno cantar” (ROMANOW, 2005; WEIDMAN, 2005) —, examinadas através dos olhos pós-coloniais, geralmente constituem experimentos seminais com formas, gêneros e idiomas, indicando, especialmente em uma veia ecológica, direções para o futuro pós-colonial. No seu entendimento, “as intervenções de artistas, escritores e ativistas também expõem o que não é

visível aos olhos da grande mídia ou o que é deliberadamente mantido invisível”. (GALLIEN, 2018, p. 722, tradução nossa).

Este debate também se mostra relevante pelo menos no espaço midiático — e (por que não?) acadêmico e político em suas complexidades —, no qual o tema refugiados precisa ser mais bem entendido e debatido na esfera pública; em que o papel da mídia é, portanto, mais importante do que nunca: baseando-se nas boas práticas já existentes, deve sempre fornecer informações precisas que permitam um debate factual e equilibrado. Para conseguir isso, os “migrantes e refugiados precisam falar por si mesmos” (WACC EUROPE & CCME, 2017, p. 38, tradução nossa). E é justamente essa representação e voz que M.I.A. tenta trazer em seu trabalho audiovisual, analisadas aqui nas correlações com a teoria construtivista e, principalmente, a pós-colonial.

**Figura 14**— M.I.A. canta vestindo uma camisa de clube de futebol com o logotipo do patrocinador alterado no vídeo de *Borders*.



Fonte: YouTube.

Essas percepções acerca da representação de M.I.A. também são ilustradas em uma última cena, onde, como a Figura 14 demonstra, M.I.A. canta — “We representing peeps, they don’t play us in the FM”<sup>33</sup> —, trajando uma camisa de futebol do clube francês Paris Saint-Germain com o logotipo do patrocinador, Fly Emirates, uma companhia aérea dos Emirados Árabes Unidos, substituído por “Fly Pirates”<sup>34</sup>. Em uma entrevista, Maya confirma que o

<sup>33</sup> “Estamos representando pessoas, eles não tocam a gente na rádio” (tradução nossa).

<sup>34</sup> Na época, o clube de futebol em questão entrou com ação legal contra a gravadora de M.I.A. em razão da camiseta alterada. Da carta do clube, exposta por M.I.A. no Twitter (*tweet* não mais disponível), destaca-se o seguinte trecho, que alega o aproveitamento da popularidade do time para aumentar os lucros da gravadora: “You unduly took advantage of our popularity and reputation to enhance the attractiveness of your artist and, consequently, the profits of your company”. (BASSIL, 2016).

“Pirates” poderia representar “os refugiados que têm que lutar e voar através das fronteiras” (DENIAUD, 2016, tradução nossa).

Interpretamos essa cena nesse contexto como inferência à marginalização e de crítica à produção, na qual, apesar de achar importante falar sobre assuntos atuais e coisas que afetam a sociedade enquanto faz música — algo que ela pode fazer graças ao multiculturalismo e à integração e é por isso que ela apoia esses valores — (ALOISIO, 2016), seu trabalho não mais figura o *mainstream* do consumo na indústria cultural. Isto é, ela não é tão “ouvida” quanto já foi. E isso pode acarretar questionamentos críticos sobre até que ponto seu trabalho artístico pode ser significativo para as áreas de seus objetivos além das reverberações mencionadas no capítulo anterior. Como dito anteriormente neste trabalho, a cultura popular contemporânea também implica em toda uma indústria e lógica capitalista, afinal.

O conteúdo audiovisual de *Borders*, portanto, aborda os alvos políticos fundamentais do álbum de M.I.A. e constrói sua narrativa sobre a questão de refugiados utilizando de referências às problemáticas de políticas fronteiriças materiais — cercas e barcos —, não esquecendo do aspecto cultural contemporâneo que está inserida. Nesse seguimento, M.I.A. desafia narrativas socialmente construídas com a sua própria, contribuindo para questões de representação e da “voz de refugiados”, considerando a marginalização de suas experiências e de tais narrativas.

### 3.3. *GO OFF* (2016)

*Go Off* é a segunda canção do álbum *AIM*, lançada em julho de 2016. Seu aspecto lírico não apresenta conteúdo político explicitamente ligado às questões anteriormente discutidas de migração forçada. Todavia, possui uma clara mensagem de consistência e foco sobre o próprio posicionamento e ações de Maya em ressaltar temas políticos em suas canções, além de inferências acerca da violência estatal.

O vídeo associado à canção tem pouco mais de três minutos e consiste, inteiramente, apenas de uma série de detonações controladas em superfícies de mineração. Em contraste ao vídeo da seção anterior, M.I.A. realmente não queria que pessoas participassem neste vídeo (PLATON, 2016); não obstante, entendemos que seus elementos ainda tratam de projetar algo relevante acerca dos objetivos políticos à audiência. Nesse sentido, a redação desta seção se equipara a 3.1: seleção de cenas-chave, interpretação, contextualização e problematização.

**Figura 15**— Área de escavação de minerais no vídeo de *Go Off*.



Fonte: YouTube.

**Figura 16**— Detonação controlada de dinamite no vídeo de *Go Off*.



Fonte: YouTube.

Como mostra a figura 15, o vídeo apresenta um amplo espaço desértico e arenoso, de escavação mineral, com escavadoras e transportes de carga dispersos, distantes em uma gravação com características que remetem a imagens de satélite. Apesar de uma interpretação pautada na questão de exploração e resistência, entendemos aqui, considerando a letra — “Yeah I’m pressing buttons dropping pins on positions / ‘Cause my words go far and this rain is so foreign / You blow the place I live in while / Watch, I could keep it going Go off on em”<sup>35</sup> —, que o vídeo implica o aspecto militar e o mecanismo de bombardeio estratégico em

<sup>35</sup> “Sim, estou apertando botões, derrubando pinos em suas posições / Porque minhas palavras vão longe e essa chuva é uma estrangeira / Você explode o lugar onde vivo / Preste atenção, posso continuar seguindo / Disparando neles” (tradução nossa).

determinadas áreas ou ainda em questões de mísseis que envolvem determinados Estados e guerras ou conflitos em relações internacionais, questionando as ações e estratégias que miram em seus objetivos sem ponderar sobre os civis e a vida humana. Trata-se de como as decisões e ações são tomadas, de inferências sobre o exercício do poder. A Figura 16, por sua vez, mostra a execução de uma detonação controlada de dinamite, mostrando linha de orifícios paralelos e coplanares explodindo ao longo de uma superfície plana, em sincronia com a percussão da música, representando a conexão política defendida durante todo o trabalho.

Não deixando de lado exemplos de conflito que são marcadores históricos, pois trata-se de uma indicação genérica de conflito, destacamos como referências contextuais as disputas de mísseis e nuclear implantadas em meados dessa década entre os Estados Unidos, de um lado, e Irã, Coreia do Norte e Síria de outro (KERR ET AL, 2016); e em particular a Guerra Civil da Síria, que entre seus altos números de vítimas, impactou o fluxo e a crise migratória na Europa (UNITED NATIONS, 2016). Também se pode interpretar em um aspecto pessoal, no que se refere a suas escolhas e discurso, como bem afirma em entrevista, no mês seguinte ao lançamento de *Go Off*, sobre os episódios controversos em sua carreira: “I’m interested in why I always seem to press the button. [...] Everyone knows that pressing buttons is bad. You press a button and you get punished.” (GOODMAN, 2016).

Para endossar essa correlação com o âmbito pessoal e conectar com a questão da violência, de acordo com Creech (2014) as referências à tal questão estão presentes, a princípio, no próprio nome artístico empregado pela artista. O nome “M.I.A.”, além de evocar uma posição cultural centrada na pessoa que produz a música e enraizada nos discursos de violência e militarismo, também transmite uma mensagem que emana uma de posição ausente ou liminar. No seu entendimento, “a persona [M.I.A.] está enraizada na ação, mas sua presença foi conscientemente removida dela”. (CREECH, 2014, p. 274, tradução nossa)

A música de M.I.A. entende a violência como um ato material cuja lógica se tornou inextricável desde que os grupos políticos vitimados passaram a definir e expressar sua própria experiência. (CREECH, 2014, p. 277) Apesar de *Go Off* ser mais “sutil” em seu conteúdo visual se comparado a outros vídeos musicais no portfólio de M.I.A. (e.g. *Born Free*), argumentamos, a partir de nossa interpretação possibilitada pelo método *video hermeneutics* pautada nessa metáfora de conflitos e estratégias militares, que ela está inserida nessa lógica de crítica ao poder estatal. A canção alinhada à temática do disco, inclusive, vai mais longe, envolvendo nessa lógica, claro, simbolicamente, além das fronteiras: a realidade dos refugiados que desponta desses conflitos.

O argumento de Creech (2014) corrobora o viés pós-colonial defendido nesse trabalho e, especificamente, os aspectos de violência deste tópico ao argumentar que M.I.A. usa a forma, idioma, normas culturais e estruturais de distribuição comercial da música popular para reimaginar o sujeito pós-colonial como existente em uma posição capaz de produzir violência retórica como um tipo de estratégia discursiva, operante ao lado de formas mais tradicionais de discurso político de resistência. No seu entendimento, a música e personalidade de M.I.A. agem como uma forma de prática cultural resistente, que tenta alcançar a agência de um grupo cujos modos possíveis de expressão legítima foram contidos moral e discursivamente. Em suas palavras conclusivas:

It is here, in the seeming stability and frivolity of a pop culture text, that we can begin to see alternative possibilities for enunciation once someone like M.I.A. grabs hold of cultural forms and begins to inject them with underrepresented politics and a critique of the state born out of a particular culture and history, yet estheticized in a way that allows them to carry their critique across borders and into the cultures and contexts from which this globalized logic of violence emanates. (CREECH, 2014, p. 280)

Dessa forma, o ponto desta seção é, partindo da comparação de ambas as cenas e o do diálogo com os argumentos de Creech (2014), sublinhar a relação entre ações políticas globais e ações individuais, ou melhor, a relação entre a construção de políticas e estratégias no sistema internacional ante aos conflitos que afetam a sociedade, não esquecendo as experiências das vítimas da violência estatal e de conflitos.

### 3.4. *FINALLY* (2017)

Se em *Go Off* M.I.A. parece adotar o nível pessoal enquanto ainda se preocupa com conflitos e como o “sistema” funciona, em *Finally*, sétima faixa do *AIM*, a artista vai inteiramente por um caminho individual e de reflexão sobre seu histórico de posicionamento político. O vídeo associado a música, lançado em junho de 2017, tem quase três minutos de duração e apresenta M.I.A. sozinha, cantando no deserto. É mais simples e mais brando no que tange à carga política, tanto visual quanto liricamente. Não obstante, percebemos que a importância de sua análise para este estudo reside na possibilidade de analisar como a rapper constrói uma mensagem que encerra a ideia de seu álbum — e talvez de sua carreira como rapper —, enquanto projeta seu futuro como artista e ativista.

**Figura 17**— M.I.A. finca uma bandeira no deserto no vídeo de *Finally*.



Fonte: YouTube.

**Figura 18**— M.I.A. canta em frente de uma bandeira no vídeo de *Finally*.



Fonte: YouTube.

Como apresenta a Figura 17, M.I.A. finca uma bandeira de cores verde, branco e preto horizontais na areia do deserto. A bandeira deve implicar na questão da representação visual de uma entidade constituída: não apenas do *AIM*, mas de todos os trabalhos anteriores que tocam explicitamente na questão da representatividade e da voz. A letra que segue essa cena-chave inicial serve como réplica a um determinado feedback de sua audiência — “What haters say about me don’t worry me / I keep it moving forward to what’s ahead of me”<sup>36</sup>. A Figura 18 corrobora a mensagem de representação ao mostrar M.I.A. em frente à bandeira estendida,

<sup>36</sup> “O que meus *haters* dizem sobre mim não me preocupa / Eu continuo avançando para o que está à minha frente” (tradução nossa).

simbolizando liderança de um “povo”, enquanto canta uma mensagem que infere sobre o importante papel da música em tempos pessoalmente difíceis.

Em outro aspecto, o conteúdo audiovisual de *Finally* pautado na representatividade, pode servir como uma mensagem a sua audiência de conclusão de seu trabalho, tanto no plano de produção artística quanto no de clamar por atenção a problemas globais, como a migração forçada. Muito deste aspecto de conclusão se vê reforçado em uma declaração em uma entrevista sobre o álbum, quando foi perguntada sobre sua realização pessoal, já que os temas de refugiados, de certa forma, ganharam determinada atenção recentemente:

My family said that to me. They were like, “The world has gone M.I.A.” At one point, I was just not really ready to go back into the game. If your music was inspiring people to think and talk about it, and now it’s being thought about and talked about, then it’s like, “OK, you’ve done your job, you can walk away.” But then I would have made this record to be the record you come to after you’re done talking about it. Because after all that, something good comes out of it and some bad comes out of it. You still have to pick up the pieces and survive, whichever way the wind falls. I wanted to show that strength is pretty universal, and it’s in everyone. My mind’s been tested a lot, and some of that could have been because of my ignorance and it could have been my own doing. But most of it wasn’t. Most of my fight was really [about] something that is out there. (FRANK, 2016)

Não obstante, no contexto de lançamento do vídeo, M.I.A. havia organizado uma conferência em um festival musical britânico, entre o fundador do WikiLeaks, Julian Assange, e os filósofos Slavoj Žižek y Srećko Horvat, para discutir as complexidades do ativismo global e da arte em um mundo em mudança (KIM, 2017). Então, aparentemente Maya continuará a promover debates sobre essas temáticas, embora não pela forma que a construiu como objeto deste trabalho (música em seu aspecto convencional).

Apesar de crucial — e síntese do objetivo por trás de sua música — a atenção recente conquistada por esses temas na agenda política internacional, satisfazendo a ânsia de reverberação entre esferas anteriormente mencionada nesse trabalho, é importante mencionar também como M.I.A. influenciou a indústria em que está inserida. Em 2008, numa das primeiras pesquisas acadêmicas que encontramos sobre M.I.A., Gabriella Mangino bem notou esse potencial:

Additionally, **her lyrics of personal experience and of cultural observation invoke a political power.** M.I.A. has caused controversy with references to her father’s revolutionary history and her own radical political statements. However, this ability to attract negative press coverage, acts as “a culmination and fulfillment of youth cultural agendas in so far as negative [press coverage] baptize transgression. [...] Her unique identity and music have captured this aspect of controversy, and combined with her praise, has worked to substantially amplify M.I.A.’s politics. **This power has already achieved international attention and could affectively set an example for other artists to follow.** (MANGINO, 2008, p. 32, grifo nosso)



Historicamente, os artistas *mainstream* da indústria musical, especialmente (dominada pela influência) americana, sempre tendiam a evitar fazer música política, seja partidária ou declarações polarizadoras que poderiam ofender e fazer com que eles perdessem segmentos de seu público. Em uma época tão divisória como a da última década, na qual cada *tweet* ou letra carrega o potencial de um exame minucioso pela audiência, permanecer envolvido politicamente se tornou um imperativo para um número crescente de músicos pop, não uma opção. Destacam-se, nesse contexto, tópicos de gênero, como a causa *Queer/LGBT+* e o movimento *#MeToo*, e étnico-raciais, como o movimento *#BlackLivesMatter*<sup>37</sup> (KING, 2019) — e mesmo assim M.I.A. ainda pareceu ser uma gema rara, quase única, em tratar explicitamente de tópicos de migração e refugiados.

Em face disto, num aspecto mais crítico e de proposta de intervenção, King também acredita que “esses músicos pop fariam bem em considerar a construção de novas instituições e coalizões que possam sustentar pessoas marginalizadas tendo em vista um futuro de ameaças existenciais” (KING, 2019, tradução nossa).

Nesse cenário, M.I.A. declara em entrevista a importância e positividade dessa mudança nessa década, mas lamenta as consequências que vieram por promover conexões políticas quando ela o fez e sobre a mecânica da indústria:

[...] The thing that’s happening in America at the moment is a good thing. **Whoever is talking about that, it’s a great thing, and everyone should talk about that.** And I’ve seen that. I’ve seen white artists, black artists, everybody jumping to support it, it’s like “ok go, do it, it’s cool”. **But I’ve been doing this for fifteen fucking years, you know, and there are consequences to this shit.** But everybody will have a little taste of it, and, you know, they’re strong enough to deal with it coz they’ve all made their money, so they can deal with the consequences, the financial consequences, the media consequences, whatever it is. I think it’s great to use power to speak out. But my thing is, musically, the music industry, the way my music is distributed.. nothing is very independent, it’s not like N.W.A making cassettes and selling them out in the streets. You can say whatever you want about the government, or Apple, and sell it out of a trunk — you gonna be alright. (DENIUAD, 2016, grifo nosso)

Em suma, o ponto desta seção se encontra em perceber o contexto do *AIM* ser seu álbum final da carreira como rapper e os aspectos de representatividade que evocam de M.I.A., além

---

<sup>37</sup> Um dos episódios controversos no discurso político de M.I.A. envolve esse movimento. Em 2016, a rapper declarou: ““It’s interesting that in America the problem you’re allowed to talk about is Black Lives Matter. It’s not a new thing to me -- it’s what Lauryn Hill was saying in the 1990s, or Public Enemy in the 1980s, [...] Is Beyoncé or Kendrick Lamar going to say Muslim Lives Matter? Or Syrian Lives Matter? Or this kid in Pakistan matters? That’s a more interesting question. And you cannot ask it on a song that’s on Apple, you cannot ask it on an American TV program, you cannot create that tag on Twitter, Michelle Obama is not going to hump you back.” Depois que este comentário teve uma recepção conturbada na internet, M.I.A. o esclareceu na rede social Twitter (os *tweets* se encontram indisponíveis): “My question was, on American platforms what do they allow you to stand up for in 2016. This has been the number 1 question for me.”, ”A#blacklivesmatter B#Muslimlivesmatter. I’m not Muslim . My criticism wasn’t about Beyoncé. It’s how u can say A not B right now in 2016.” (PLATON, 2016).

da atenção atribuída à situação da crise de refugiados e aos tópicos políticos na indústria musical como uma artista que tende a seguir levantando discussões acerca destes tópicos, embora transfira a mensagem de desgaste e suficiência em uma perspectiva positiva — ou, se não assim, conformada, finalmente.

Nesse sentido, o desenvolvimento deste capítulo almejou uma investigação dos alvos políticos presentes no *AIM* em quatro produções através do método de análise *video hermeneutics*. A seção dedicada à música *Swords* analisou como M.I.A. dialoga com as representações e interpretações mitológicas socialmente construídas em conjunto das manifestações culturais na periferia global, ainda levantando questões de gênero e pós-coloniais.

A parte dedicada a *Borders* se baseou em um debate sobre narrativas, construindo a sua utilizando de elementos denotativos e desafiando aquelas socialmente construídas; ainda introduzindo um debate sobre a “voz de refugiados” e considerando a marginalização de suas narrativas e experiências. Depois, investigar o audiovisual de *Go Off* resultou num diálogo acerca da violência estatal retratada em sua música, ainda conectando pontos com o pós-colonialismo, como as seções antecedentes bem fizeram.

Enquanto em termos de conteúdo político ou atenção aos temas que caracterizam tanto a música de M.I.A. quanto o foco deste trabalho *Borders* possa ser o zênite, a seção de *Finally* parece constituir o nadir deste capítulo. Contudo, a análise de seu conteúdo audiovisual demonstrou um resultado em nível pessoal pautado na representatividade, influência artística e reflexão acerca do que foi feito e alcançado e do que ainda será realizado por M.I.A. como artista e ativista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

M.I.A. é uma artista que desde a última década vem expondo explicitamente, através de sua música e de seus posicionamentos para a mídia, os problemas do mundo em desenvolvimento, em especial países orientais, e criticando arduamente governos ocidentais e hegemônicos. De *Arular*, seu primeiro, até seu dito último álbum, *AIM*, lançado em 2016, as preocupações políticas da rapper são expressadas pelos tópicos de violência estatal, pobreza, migração e refugiados. Desse modo, o desenvolvimento deste trabalho objetivou analisar e interpretar os elementos políticos presentes na música do último álbum de M.I.A. a fim de entender como a artista propositalmente promove resistência na indústria cultural em sua postura e suas assertivas provocativas.

Para tanto, tecemos e revelamos a história pessoal e artística de M.I.A. atrelada a seu contexto político, ainda trazendo as críticas à sua autenticidade para o debate, para identificar a preocupação política do disco *AIM*. Apresentamos também como a grande área da disciplina de Relações Internacionais, Teoria, enxerga tais alvos ao trabalhar com as lentes feministas, pós-coloniais e construtivistas. Ao final, estreitamos o trabalho em relação ao conteúdo do objeto ao analisar as imagens visuais de quatro produções do álbum em questão.

Através desta trinca, foi possível gerar uma associação eclética e um estudo difuso em variados elementos que auxiliam e concebem um manifesto político contundente na música de M.I.A., evidenciando a forma em que alguns pontos, condensados na crise de refugiados e migratória, estão conectados com as Relações Internacionais. As análises de vídeo no desenlace do trabalho, inclusive, forneceram um elo direto para a música do *AIM*, refletindo e enriquecendo as discussões anteriores. Muito embora o estudo tenha recorrido às muitas entrevistas a fim de apanhar informações, teria sido deveras útil e engrandecedora a possibilidade de realizar uma entrevista com a própria artista, no intuito de fornecer respostas intimamente apropriadas às questões estudadas nesta monografia.

Especificamente, dois resultados principais e gratificantes emergem deste estudo. O primeiro corresponde ao papel chave do pós-colonialismo na vida e na arte de M.I.A., que vai muito além da sua música multicultural. A discrepância de poder entre grupos globais expressa no conceito de pós-colonial é nítida desde as críticas acerca de sua autenticidade pautadas no olhar orientalista; permeia a lente feminista, que, outrora apenas focada na segurança internacional, apresenta de maneira positiva e empoderada jovens meninas que estão sujeitas a múltiplas camadas de dominação, discriminação e exclusão; encaminha-se, enfim, à construção

de (contra-)narrativas políticas de migrantes e refugiados, questionando a supressão de sua(s) voz(es) e as problemáticas fronteiriças.

Apesar do soar ingênuo, sustentar através das concepções construtivistas de discurso e identidade a ideia de “ato comunicativo” e que sem seu histórico como refugiada, seu conhecimento da realidade de guerra e suas experiências de discriminação racial, M.I.A. não seria a artista que é hoje têm sido o segundo resultado deste estudo, pois reforça a justificativa da presença política na música de M.I.A e a sua construção imagética como artista política.

Tendo em vista que M.I.A. é um assunto relativamente novo para pesquisa e a escassez de trabalhos é um fato, um exame não aprofundado, mais amplo, mostrou-se necessário para essa monografia pudesse promover uma iniciativa de estudo ao compreender os aspectos da arte de M.I.A. e suas reivindicações políticas nas relações internacionais. Nesse sentido, acreditamos que novos estudos nesse tema gozam de diversas possibilidades de enfoques específicos, como iniciativas de desenvolvimento de um tipo de pensamento político internacional, o papel da internet e dos meios digitais mencionados na introdução do trabalho, uma abordagem de gênero mais precisa na questão da representação, e cultura e comunicação (audio)visual.

Em áreas mais amplas de estudo, elenca-se, por exemplo, a Comunicação, na representação e discurso midiáticos, e impactos na audiência; e os Estudos Culturais, na indústria cultural, políticas de diferença, e *celebrity diplomacy*. Se já não há muitos trabalhos envolvendo artefatos culturais em Relações Internacionais, estudos sobre M.I.A. e sua música são mais raros ainda. Nesse caso, os estudiosos poderiam abordar o assunto interseccionando essas áreas mencionadas com abordagens da própria disciplina, de maneira similar à abordagem deste trabalho, todavia, claro, considerando os entraves e desafios teóricos recorrentes.

As perguntas norteadoras para cada estudo que partir deste trabalho podem variar devido à distinção óbvia de perspectivas. Contudo, entender que tipo de e como questões sociopolíticas globais ocorrem na resistência artística de M.I.A. deve ser a pedra angular.

Finalmente, o empenho em provocar e produzir estudos como o deste trabalho reside no destaque e na importância política e teórica proveniente da cultura contemporânea. Por sua vez, ao oferecer material musical e visual que não são comumente escutados ou visualizados antes nos padrões da cultura ou música popular, outro resultado do trabalho revela que M.I.A. se mostrou pioneira na última década em um movimento que influenciou outros artistas a injetar elementos políticos em sua arte, em particular aqueles que dominam o consumo das massas, na promessa de continuar resistindo e protestando, seja por sua música ou não, contra a dominação ocidental e outros problemas que suas origens testemunham.

## REFERÊNCIAS

ADIBE, Jidefor. What do we really know about Boko Haram?, *In*: MANTZIKOS, Ioannis (ed.) **Boko Haram: Anatomy of a Crisis**. e-International Relations. Bristol, UK. 2013.

AIM (Deluxe). **M.I.A.** Estados Unidos. Interscope Records, 2016. 1 disco *online* (54min). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7sZqZpGN6leR2PncwkuaUc>. Acesso em: 20 nov. 2019.

ALOISIO, Francesca. Borders — M.I.A. **Words In Bucket**. 15 abr. 2016. Disponível em: <https://www.wordsinthebucket.com/borders>. Acesso em: 06 jun. 2019.

ANTHIAS, Floya. Where do I Belong?: Narrating collective identity and translocational positionality. **Ethnicities**, vol. 2, n. 4, 2002. p. 491-514. SAGE Publications. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi.

AUBREY, Elizabeth. M.I.A says she's quitting music for now, blaming censorship: "I have to find another way". **New Musical Express**. 10 out. 2018. Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/mia-quitting-music-for-now-blaming-censorship-2388433#qASJsPbZFx32Gpzb.99>. Acesso em: 13 out. 2019.

BARON, Zach. Sri Lankan Government Responds to Alleged M.I.A. Slur: "It's Best That She Stay With What's She's Good At". **The Village Voice**. 19 fev. 2009. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2009/02/19/sri-lankan-government-responds-to-alleged-m-i-a-slur-its-best-that-she-stay-with-whats-shes-good-at/#more>. Acesso em: 14 out. 2019.

BASSIL, Ryan. We Spoke to MIA About Her "Borders" Video, and Why She's Getting Legal Threats for a Football Shirt. **VICE**. 12 jan. 2016. Disponível em: [https://www.vice.com/en\\_uk/article/64y57q/mia-interview-2016](https://www.vice.com/en_uk/article/64y57q/mia-interview-2016). Acesso em: 14 out. 2019.

BBC, 2015. **Migrant crisis: Austria plans Slovenia border fence**. Disponível em: <https://www.euronews.com/2017/04/28/hungary-completes-new-anti-migrant-border-fence-with-serbia>. Acesso em: 06 jun. 2019.

BERNETE, Francisco. Análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo). *In*: MARÍN, Antonio Lucas; NOBOA, Alejandro (ed.). **Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción de análisis de datos**. p. 221-261. Madrid, 2013.

BHAMBRA, Gurminder. Whither Europe? Postcolonial versus Neocolonial Cosmopolitanism, **Interventions: Journal of Postcolonial Studies**, vol. 18, n. 02, p. 187-202. 2016. DOI: 10.1080/1369801X.2015.1106964.

BIDDER, Sean. Interview: M.I.A. **FACT Magazine**. 2007. Disponível em: <https://www.factmag.com/2009/01/01/interview-m-i-a/>. Acesso em: 15 out. 2019.

BILEFSKY, Dan. More Migrants Storm Fence to Enter Ceuta, Spanish Enclave in Africa. **The New York Times**. 20 fev. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/02/20/world/europe/ceuta-morocco-border-migrants.html>. Acesso em: 06 jun. 2019.

BOBBIO, Norberto. Política. *In*: BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 11a ed, p. 954-962. 1998.

BREIHAN, Tom. M.I.A. Responds to Sri Lanka Terrorist Accusations Once Again. **Pitchfork Media**. 13 mai. 2009. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/35324-mia-responds-to-sri-lanka-terrorist-accusations-once-again/>. Acesso em: 13 out. 2019.

CHOWDHRY, Geeta; NAIR, Sheila. (ed.) **Power, Post Colonialism and International Relations**: Reading race, gender and class. London: Routledge. 2002.

CREECH, Brian. Refugee Status: Tracing the Global Flows of M.I.A. **Communication, Culture & Critique**, vol. 7, n. 3, p. 267—282., mai. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1111/cccr.12051>.

DARBY, Phillip. Pursuing the Political: A Postcolonial Rethinking of Relations International. **Millennium - Journal of International Studies**, vol. 33, n. 1., p. 1-32, jan. 2004. DOI: 10.1177/03058298040330010101. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03058298040330010101>. Acesso em: 02 jan. 2018.

DENIAUD, Jean Paul. M.I.A.: “Hipsters don’t want to talk about politics”. **Trax Magazine**. 13 out. 2016. Disponível em: <https://www.traxmag.com/m-i-a-hipsters-dont-want-to-talk-about-politics/>. Acesso em: 14. out. 2019.

DOMBAL, Ryan; PHILLIPS, Amy. M.I.A. Nominated for na Oscar!. **Pitchfork Media**. 22 jan. 2009. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/34442-mia-nominated-for-an-oscar/>. Acesso em: 14 out. 2019.

DURBIN, Jonathan. Rebel With a Cause. **Paper Magazine**. 29 nov. 2007 Disponível em: <https://www.papermag.com/rebel-with-a-cause-1425355832.html>. Acesso em: 03 jan. 2018.

DUTHIERS, Vladimir; KARIMI, Faith; BOTELHO, Greg. “Boko Haram: Why terror group kidnaps schoolgirls, and what happens next”. **CNN**. 24 abr. 2014. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2014/04/24/world/africa/nigeria-kidnapping-answers/>. Acesso em: 03 jan. 2018.

FEENEY, Nolan. Why M.I.A. Made a Video About the Migrant Crisis and Put It on Apple Music. **Time**. 24 dez. 2015. Disponível em: <https://time.com/4160294/mia-borders-apple-music-migrant-crisis-interview/>. Acesso em: 06 jun. 2019.

FITZGERALD, James. Confronting the Terrorist/Refugee Narrative. **EuropeNow**. 01 fev. 2017. Disponível em: <http://europenowjournal.org/2017/01/31/confronting-the-terroristrefugee-narrative/>. Acesso em: 14 out. 2019.

FONG, Petti. 2012. Two charged with helping to smuggle migrants to Canada aboard MV Sun Sea. **The Star**. 16 mai. 2012. Disponível em: [https://www.thestar.com/news/canada/2012/05/16/two\\_charged\\_with\\_helping\\_to\\_smuggle\\_migrants\\_to\\_canada\\_aborde\\_mv\\_sun\\_sea.html](https://www.thestar.com/news/canada/2012/05/16/two_charged_with_helping_to_smuggle_migrants_to_canada_aborde_mv_sun_sea.html). Acesso em: 6 jun. 2019.

FRANK, Alex. The Survivor: A Conversation With M.I.A. **Pitchfork Media**. 12 set. 2016. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/interview/9947-the-survivor-a-conversation-with-mia/>. Acesso em: 09 jun. 2019.

GALLIEN, Claire. "Refugee Literature": What postcolonial theory has to say. **Journal of Postcolonial Writing**, vol. 54, n. 6, p. 721-726, 2018. DOI: 10.1080/17449855.2018.1555206.

GODINHO, Luísa. Discurso e Relações Internacionais: uma abordagem teórico-metodológica. **JANUS.NET e-journal of International Relations**, vol. 7, n. 2, nov. 2016. Disponível em: [http://observare.autonoma.pt/janus.net/images/stories/PDF/vol7\\_n2/en/en\\_vol7\\_n2\\_art1.pdf](http://observare.autonoma.pt/janus.net/images/stories/PDF/vol7_n2/en/en_vol7_n2_art1.pdf). Acesso em: 02 jan. 2018.

GOODMAN, Lizzy. M.I.A.: The Permanent Revolution of Pop's Most Fascinating Radical. **Rolling Stone**. 11 ago. 2016. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/m-i-a-the-permanent-revolution-of-pops-most-fascinating-radical-248355/>. Acesso em: 8 jun. 2019

GUARDIAN, The. **MIA claims new álbum Matahdatah will be her last**. 3 mai. 2016a. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2016/may/03/mia-new-album-matahdatah-claim-will-be-her-last>. Acesso em: 03 jan. 2018.

GUARDIAN, The. **MIA says new album will be her last**. 15 jul. 2016b. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/15/mia-aim-last-album>. Acesso em: 03 jan. 2018.

HARDT, Michael.; NEGRI, Antonio. **Empire**. Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press. 2000.

HARRINGTON, Richard. M.I.A., No Loss For Words. **The Washington Post**. 16 set. 2005. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2005/09/16/mia-no-loss-for-words/0a49a055-9ddb-43c3-bdaf-4bc907832a34/>. Acesso em: 03 jan. 2018.

HATTEM, Julian. The razor wire that separates Europe from Africa might be coming down. **PRI**. 10 set. 2018. Disponível em: <https://www.pri.org/stories/2018-09-10/razor-wire-separates-europe-africa-might-be-coming-down>. Acesso em: 06 jun. 2019.

HIRSCHBERG, Lynn. M.I.A.'s Agitprop Pop. **The New York Times Magazine**. 25 mai. 2010. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/05/30/magazine/30mia-t.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

HOLZSCHEITER, Anna. Between Communicative Interaction and Structures of Signification: Discourse Theory and Analysis in International Relations, **International Studies Perspectives**, vol. 15, n. 2, p. 142-162. 2014. DOI: 10.1111/insp.12005.

HORNER, Al. MIA Slays On Sublime New Single 'Swords' — First Listen Review. **New Musical Express**. 13 jul. 2015. Disponível em: <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/mia-slays-on-sublime-new-single-swords-first-listen-review-16477>. Acesso em: 01 jun. 2019.

JACKSON, Kevin. M.I.A adds Jamaican flavour to new álbum. **Jamaica Observer**. 18 set. 2016. Disponível em: [http://www.jamaicaobserver.com/entertainment/M-I-A-adds-Jamaican-flavour-to-new-album\\_74447](http://www.jamaicaobserver.com/entertainment/M-I-A-adds-Jamaican-flavour-to-new-album_74447). Acesso em: 03 jan. 2018.

JOE, Dirty South. What's Up With. **Philadelphia Weekly**. 06 set. 2006. Disponível em: <https://archive.is/20071013165645/http://philadelphiaweekly.com/view.php?id=12933>. Acesso em: 14 out. 2019.

KERR, Paul; HILDRETH, Steven; NIKITIN, Mary. Iran-North Korea-Syria Ballistic Missile and Nuclear Cooperation. **Congressional Research Service**. Disponível em: <https://fas.org/sgp/crs/nuke/R43480.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2019.

KIERSEY, Nicholas; NEUMANN, Iver. Worlds of Our Making in Science Fiction and International Relations. **e-ir**, 2015. Disponível em: <https://www.e-ir.info/2015/05/19/worlds-of-our-making-in-science-fiction-and-international-relations/1/>. Acesso em: 03/11/2019.

KIM, Michelle. Watch M.I.A.'s New Video for "Finally". **Pitchfork Media**. 16 jun. 2017. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/watch-mias-video-for-new-song-finally/>. Acesso em: 09 jun. 2018.

KING, Jason. Activism, Identity Politics, and Pop's Great Awakening. **Pitchfork Media**. 11 out. 2019. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/article/2010s-pops-great-awakening-black-lives-matter-beyonce-kendrick-lamar-solange/>. Acesso em: 20 out. 2019.

KINSLEY, David. Matangi: The Outcaste Goddess. In: KINSLEY, David. **Tantric Visions of the Divine Feminine: The Ten Mahavidyas**. First Indian Edition: Delhi, p. 209-222. 1998.

KOBLIN, John. More on M.I.A., The Times and Truffle-Gate. **Observer**. 01 jun. 2010. Disponível em: <https://observer.com/2010/06/more-on-mia-the-times-and-trufflegate/>. Acesso em: 14 out. 2019.

KOH, Sin Yee. Postcolonial Approaches to Migration in Asia: Reflections and Projections. **Geography Compass**, vol. 9, 432—444, ago. 2015. DOI: 10.1111/gec3.12226.

KORNHABER, Spencer. M.I.A. Claims Victory, In Her Way. **The Atlantic**. 08 set. 2016. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/09/mia-aim-review/499055/>. Acesso em: 14 out. 2019.

KORNHABER, Spencer. M.I.A.'s Critique of Wokeness. **The Atlantic**. 05 out. 2018. Disponível em: [www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/10/mia-maya-matangi-documentary-interview/571750/](http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/10/mia-maya-matangi-documentary-interview/571750/). Acesso em: 14 out. 2019.

KRATOCHWIL, Friedrich. **Rules, Norms and Decisions: On the conditions of practical and legal reasoning in international relations and domestic affairs**. New York: Cambridge University Press. 1989.

KRATOCHWIL, Friedrich. Constructivism as an approach to interdisciplinary study. In: FIERKE, Karin; JORGENSEN, Knud (ed). **Constructing international relations: the next generation**. London: M.E. Sharpe, p. 13-35, 2001.

KREPS, Daniel. Watch M.I.A.'s 'Matahdatah' Video Featuring New Track 'Swords'. **Rolling Stone**. 13 jul. 2015. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/watch-m-i-a-s-matahdatah-video-featuring-new-track-swords-174662/>. Acesso em: 03 jun. 2019.

LI, Alina. Critique: M.I.A.'s "Borders". **ScholarBlogs: The Migrant & Refugee "Crisis" — Emory's WordPress Installation for Teaching and Research**. 04 out. 2017. Disponível em: <https://scholarblogs.emory.edu/themigrantandrefugeecrisis/2017/10/04/critique-m-i-a-s-borders/>. Acesso em: 06 jun. 2019.



LINDSAY, Cam. M.I.A. **Exclaim!**. 21 ago. 2007. Disponível em: <http://exclaim.ca/music/article/mia>. Acesso em: 14 out. 2019.

LINSKEY, Dorian. Fighting talk. **The Guardian**. 22 abr. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2005/apr/22/popandrock1>. Acesso em: 14 out. 2019.

LÖNNBLAD, Irene. **Political Elements in the Music of M.I.A.** 2012. Dissertação (Mestrado em Musicologia) — Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, University of Helsinki, 2012. Disponível em: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/34538>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MAINS, Susan *et al.* Postcolonial migrations. **Social & Cultural Geography**, vol. 14, n. 2, p. 131-144, 2013.

MANGINO, Gabriella. **“To Congo, To Colombo, can’t stereotype my thing yo:” M.I.A.’s Politics of Difference**. 2008. Senior Honors Thesis. Comparative Studies, The Ohio State University. Disponível em: [https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/32186/To\\_Congo\\_to\\_Columbo\\_Cant\\_Stereotype\\_my\\_thing\\_yo\\_final.pdf](https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/32186/To_Congo_to_Columbo_Cant_Stereotype_my_thing_yo_final.pdf). Acesso em: 14 out. 2019.

M.I.A. **Matahdath Scroll 01 "Broader Than A Border"**. 2015. 1 vídeo (5m54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SJuFdkMOP20>. Acesso em: 06 jun. 2019.

M.I.A. **Borders (Official Music Video)**. 2016a. 1 vídeo (4m42s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY>. Acesso em: 09 jun. 2019.

M.I.A. **Go Off**. 2016b. 1 vídeo (3m04s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kGDhHxgY6uo>. Acesso em: 11 jun. 2019.

M.I.A. **Finally**. 2017. 1 vídeo (2m59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-CeBpV-XUk>. Acesso em: 13 jun. 2019.

MISKIMMON, Alister; LOUGHLIN, Ben; ROSELLE, Laura. **Strategic Narratives Communication Power and the New World Order**. Routledge. New York, NY. 2013.

NAIR, Parvati. Postcolonial theories of migration. In: NESS, Immanuel. (ed) **The encyclopedia of global human migration**. 2013. DOI:10.1002/9781444351071.wbeghm422

NAIR, Sheila. Postcolonialism. *In*: MCGLINCHEY, Stephen; WALTERS, Rosie; SCHEINPFLUG, Christian. (Ed.) **International Relations Theory**. England. e-International Relations Publishing. 2017.

NATIONAL POST. **Documents: The Sun Sea investigation**. 13 fev. 2011. Disponível em: <https://nationalpost.com/news/canada/documents-sun-sea-investigation>. Acesso em: 06 jun. 2019.

ODWYER, Caoimhe. A Postcolonial Analysis of the European ‘Migrant Crisis’. **e-International Relations**. 29 ago. 2018. Disponível em: <https://www.e-ir.info/2018/08/29/a-postcolonial-analysis-of-the-european-migrant-crisis/>. Acesso: 15 out. 2019.

OSTROFF, Joshua. Funk, Soul & Outernational Vibes. **Exclaim!** 01 jan. 2006. Disponível em: [http://exclaim.ca/music/article/funk\\_soul\\_outernational\\_vibes-year\\_in\\_review](http://exclaim.ca/music/article/funk_soul_outernational_vibes-year_in_review). Acesso em: 15 out. 2019.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Marc-Antoine. Boko Haram et la souveraineté du Nigeria: une histoire de frontières, **Hérodote**, vol. 159, no. 4, p. 58-75, 2015. DOI: 10.1353/ff.2014.0010.

PERRY, Kevin. MIA: “People always go: ‘You could be Madonna! You could be Johnny Rotten!’ I’m like: ‘I’m Matangi, bitches! I’m both.’” **New Musical Express**. 12 nov. 2013 Disponível em: <https://kevinegperry.com/2013/11/12/mia-people-always-go-you-could-be-madonna-you-could-be-johnny-rotten-im-like-im-matangi-bitches-im-both/>. Acesso em: 14 out. 2019.

PHILLIPS, Amy. M.I.A. Takes Revenge on New York Times Writer Lynn Hirschberg. **Pitchfork Media**. 27 mai. 2010 Disponível em: <https://pitchfork.com/news/38945-mia-takes-revenge-on-new-york-times-writer-lynn-hirschberg/>. Acesso em: 14 out. 2019.

PHILLIPS, Lior. People Forget I’m Many Things: M.I.A. on Identity, Politics, and Being Understood. **Consequence of Sound**. 09 set. 2016. Disponível em: <https://consequenceofsound.net/2016/09/people-forget-im-many-things-m-i-a-on-identity-politics-and-being-understood/>. Acesso em: 14 out. 2019.

PLATON, Adelle. M.I.A. Delivers Explosive 'Go Off' Video, Says She Wanted 'No Human Beings In It'. **Billboard**. 15 jul. 2016a. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7438972/mia-go-off-video>. Acesso em: 08 jun. 2019.

PLATON, Adelle. M.I.A. Clarifies Comments on Beyonce, Black Lives Matter Movement. **Billboard**. 21 abr. 2016b. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7341494/mia-beyonce-black-lives-matter>. Acesso em: 14 out. 2019.

PONZANESI, Sandra. **Connecting Europe: Postcolonial Mediations**. Utrecht University. 2016.

RAAB, Jürgen; TÄNZLER, Dirk. Video hermeneutics. *In*: KNOBLAUCH, Hubert; SCHNETTLER, Bernt; RAAB, Jürgen; SOEFFNER, Hans-Georg (eds.). **Video analysis: Methodology and methods**. 3ª edição, p. 85—97. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2012.

RAMESH, Randeep. MIA accused of supporting terrorism by speaking out for Tamil Tigers. **The Guardian**. 11 fev. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/11/mia-sri-lanka-tamil-tigers>. Acesso em: 14 out. 2019.

RANGAN, Apoorva. “Borders”: M.I.A.’s juggling act of autobiography and musical commentary. **Harvard Political View**. 03 mar. 2016. Disponível em: <http://harvardpolitics.com/online/borders-m-juggling-act-autobiography-musical-commentary/>. Acesso em: 06 jun. 2019.

ROMANOW, Rebecca. But... Can the Subaltern Sing?. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, vol. 7, n. 2, 2005. DOI: 10.7771/1481-4374.1263.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. SAGE Publications: London, UK, 69-99. 2001

SAHA, Anamik. Locating MIA: 'Race', Commodification and the Politics of Production. **European Journal of Cultural Studies**, vol. 15, n. 6, p. 736—752, dez. 2012. DOI:10.1177/1367549412450633. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1367549412450633>. Acesso em: 14 out. 2019.

SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras. 1978.

SANDFORD, Alasdair. 2017. Hungary completes new anti-migrant border fence with Serbia. **Euronews**. 28 abr. 2017. Disponível em: <https://www.euronews.com/2017/04/28/hungary-completes-new-anti-migrant-border-fence-with-serbia>. Acesso em: 06 jun. 2019.

SAWYER, Miranda. MIA: 'I'm here for the people'. **Observer**. 13 jun. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2010/jun/13/mia-feature-miranda-sawyer>. Acesso em: 14 out. 2019.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. In: SCOTT, Joan. **Gender and the politics of history**. New York, Columbia University Press. 1989.

SHEMAK, April. Postcolonial refugee narratives. In: NESS, Immanuel. (ed) **The encyclopedia of global human migration**. 2013. DOI:10.1002/9781444351071.wbeghm422.

SIGONA, Nando. The Politics of Refugee Voices: Representations, Narratives, and Memories. In: QASMIYEH, Elena Fiddian; LOESCHER, Gil; LONG, Katy; SIGONA, Nando. **The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies**. 2014. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199652433.001.0001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, Paul. M.I.A.'s Baby Due Grammy Night. **Pitchfork Media**. 5 dez. 2008. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/34204-mias-baby-due-grammy-night/>. Acesso em: 03 jan. 2018.

TICKNER, J. Ann. **Gender in International Relations: Feminist Perspectives on Achieving Global Security**. New York: Columbia University Press. 1992.

TICKNER, J. Ann. Feminist Perspectives on International Relations. In: CARLSNAES, Walter; RISSE, Thomas.; SIMMONS, Beth. (Orgs.) **Handbook of International Relations**. SAGE Publications Ltd; 1 edition. 2002.

TORRES, Eric. M.I.A. Receives MBE From Prince William at Buckingham Palace. **Pitchfork Media**. 14 jan. 2020. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/mia-receives-mbe-from-prince-william-at-buckingham-palace/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

UNITED NATIONS High Commissioner for Refugees. **Global Trends: Forced Displacement in 2015**. 2016. Disponível em: <https://www.unhcr.org/576408cd7.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2019.

UNITED NATIONS High Commissioner for Refugees. **Global Trends: Forced Displacement in 2018**. 2019. Disponível em: <https://www.unhcr.org/5d08d7ee7.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

VILA SEOANE, Maximiliano. **Beyond Profits? An Inquiry about Media for Social Transformation in Argentina and Brazil**. Tese (Doutorado). Universität Bremen. 2016.

WACC Europe; CCME. **Changing the Narrative: Media Representation of Refugees and Migrants in Europe**. Nov. 2017. Disponível em: [https://www.refugeesreporting.eu/wp-content/uploads/2017/10/Changing\\_the\\_Narrative\\_Media\\_Representation\\_of\\_Refugees\\_and\\_Migrants\\_in\\_Europe.pdf](https://www.refugeesreporting.eu/wp-content/uploads/2017/10/Changing_the_Narrative_Media_Representation_of_Refugees_and_Migrants_in_Europe.pdf). Acesso em: 07 jun. 2019.

WEEMS, Lisa. M.I.A. in the Global Youthscape Rethinking Girls' Resistance and Agency in Postcolonial Contexts. **Berghahn Journals: Girlhood Studies**. vol. 2, n.2, p. 55—75; 2009. DOI:10.3167/ghs.2009.020205.

WEEMS, Lisa. Refuting “Refugee Chic”: Transnational Girl(hood)s and the Guerilla Pedagogy of M.I.A. *Feminist Formations*, vol. 26, n. 1, p. 115-142, 2014.

WEIDMAN, Amanda. Can the subaltern sing? Music, language, and the politics of voice in early twentieth-century south India. **The Indian Economic and Social History Review**, vol. 42, n. 4, p. 485-511. 2005. SAGE New Delhi/Thousand Oaks/London. DOI: 10.1177/001946460504200404.

WENDT, Alexander. Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics. **The MIT Press. International Organization**, vol. 46, n. 2, Spring, p. 391-425. 1992.

WENDT, Alexander. **Social Theory of International Politics**. Cambridge University Press. 1999.

WHEATON, Robert. London Calling — For Congo, Columbo, Sri Lanka.... **PopMatters**. 05 mai. 2005. Disponível em: <https://www.popmatters.com/mia-050506-2496108069.html?rebelltitem=4#rebelltitem4>. Acesso em: 03 jan. 2018.

YOO, Noah. M.I.A. Named Member of Most Excellent Order of the British Empire. **Pitchfork Media**. 08 jun. 2019 Disponível em: <https://pitchfork.com/news/mia-named-member-of-most-excellent-order-of-the-british-empire/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

ZUBERI, Nabeel. Worries in the dance: Post-millennial grooves and sub-bass culture. *In*: BENNETT, Andy; STRATTON, Jon (ed.). **Britpop and the English Music Tradition**. Aldershot: Ashgate Publishing, p. 179-192. 2010.

## APÊNDICES

Ao utilizar o método *video hermeneutics* (RAAB e TÄNZLER, 2012), contextualizado no capítulo 3, adotamos e adaptamos a ideia da *score* que captura diferentes dimensões nos dados visuais e dados de áudio de um vídeo. Especificamente, neste estudo, expandimos a primeira em três dimensões: cenários, movimentos de câmera e legendas, enquanto a segunda é quase sempre entendida como música, mas se estende em duas dimensões: letras/linhas (em idioma original, muito embora traduções nossas dos versos expostos no desenvolvimento da monografia constem no corpo do trabalho, em nota de rodapé) e instrumentais/efeitos de som. Empregamos "-" para indicar que não havia conteúdo ou nada interessante para comentar em uma determinada célula sobre a dimensão sendo analisada. Este dispositivo simples e sistemático revela símbolos visuais em sincronia com a ação discursiva M.I.A. e permite uma comparação entre eles em função dos alvos políticos.

### APÊNDICE A: *SWORDS*

A tabela a seguir mostra um fragmento do resultado da aplicação do método *video hermeneutics* ao vídeo *Matahdatab Scroll 01: Broader Than a Border* (2015), retirado do canal da artista no YouTube.

Tempo h:m:s	Dados visuais			Dados de audio/música	
	Cenário	Câmera	Legenda	Letras e versos	Instrumental e som
1	Introdução branca em uma tipografia de fundo negro. Há uma animação que soletra M.I.A.	-	"M I A presents"	-	-
4	Cambios en el resto de la introducción.	-	"Matahdatab Scroll 01 Broader Than a Border"	-	-
12	Seis meninas em um círculo Com objetos de metal que imitam espadas que se cruzam. No centro dos objetos há um punhado de pétalas de flores suspenso por eles.	No centro do círculo; a lente grava em perspectiva supina.	-	-	Trechos de tilintar de espadas.
14	Note-se que uma das meninas segura uma espada. No contexto urbano, outras pessoas aparecem.	Levanta e muda o ângulo da perspectiva, semelhante a um membro do círculo.	-	-	

15	As meninas levantam os objetos e as flores são jogadas no ar.	Retorna a perspectiva del segundo 12.	-	-	
17	As meninas andam as ruas usando óculos escuros. Uma delas usa um dispositivo celular. Em segundo plano, há um ambiente urbano. Objetos de metal são vistos em suas mãos.	-	-	"You say you love their coco (Hey)"	Outros elementos surgem e o choque de espadas continua.
21	Duas meninas seguram uma guirlanda das flores, seus rostos situam-se no meio.	Zoom nas meninas.	-	"They say they love their boko"	-
22	As meninas reaparecem, ainda com as "espadas" em suas mãos. Contexto urbano, com barracas de feiras.	-	-	"(M.I.A.!)"	-
23	Quatro meninas são posicionadas em dois pares paralelos uns com os outros, levantando suas espadas à altura do ombro.	-	-	"Some say fuck all"	-
25	Aparece uma lata de óleo de uma empresa da Índia. É demonstrado que as meninas manuseiam as "espadas", cujas extremidades são inseridas na abertura da lata. O cenário permanece o mesmo.	-	-	"Hey! But I'm here to take all"	-
30	As quatro meninas estão dançando com as "espadas"; passos coreografados.	-	-	"Hands up if you hear a knock on your door / Hands up if you hear a knock on your door / Hands up if you hear a knock on your door / I'm here to take you there 'cause you act like you forgot"	Os trechos de tilintar de espadas cessam.
41	As meninas giram mastros sobre suas cabeças. Elas estão de pé em cavalos brancos. M.I.A. figura montada em um dos cavalos.	Move-se pelo cenário.	-	"High explosive, ready and raw"	-
44	Apenas uma menina aparece reproduzindo os movimentos rotativos com o mastro. Há um templo indiano.	-	-	"Everything banging like we're in Bangalore"	-
46	O mesmo cenário do segundo 41.	-	-	"Sounds of swords cutting edges like woah"	-
49	M.I.A. cavalga. Ela olha para a câmera.	Zoom em M.I.A.	-	"Toyota truck, pick us up, let's go!"	-

52	Oito meninas reproduzem os movimentos anteriores no cenário urbano.	Plano geral.	-	"Hands up if you hear a knock on your door /	-
57	Os movimentos continuam. Sete meninas formam um círculo e uma está no centro. Os cavalos emergem na periferia da imagem em um cenário de campo.	Plano zenital.	-	Hands up if you hear a knock on your door /	-
58	Uma menina reproduz os movimentos.	-	-	Hands up if you hear a knock on your door / I'm	-
59	O grupo de meninas é organizado em duas filas paralelas, girando os mastros. Entre as filas há, no chão, uma fileira de esferas amareladas, aparentemente frutos. Há um ambiente verde e um templo.	-	-	here to take you there 'cause you act like you forgot"	-
01:00	Os movimentos continuam, só aparecem três meninas.	-	-		-
01:02	Retorno ao urbano. As meninas dançam girando os mastros em trajes típicos da cultura indiana. Há um público de moradores aglomerados enquanto assistem a apresentação.	Se move instavelmente, denotando característica "não profissional de gravação.	-	-	A música pausa. Gritos e vozes do público e alguns instrumentos são escutados.
01:14	As meninas reaparecem no cenário do minuto 1:00.		-	-	
01:15	Retorno ao cenário do minuto 1:02.		-	-	
01:18	M.I.A. medita frente a uma construção, em clássica posição de meditação e há um foco de fumaça ao seu lado. O ambiente é urbano e composto por um rio e uma grande escada. Há moradores e meios de transporte. A imagem é ampliada gradualmente, revelando os detalhes pouco a pouco.	Zoom em M.I.A. Gradualmente se afasta, até alcançar um ângulo de plano geral.	-	-	A música retorna, junto do tilintar de espadas. O mantra <i>Om</i> pode ser escutado.
01:29			-	"Loads of guys can't handle this ride"	Os trechos de tilintar de espadas cessam.
01:31	M.I.A. medita. O rio aparece.	Zoom em M.I.A.			-
01:32	Pássaros pequenos voam. Há crianças brincando no rio.	-	-	"When will they know we're best by their side /	-
01:33	As crianças seguram grandes tecidos estampados, agitando-as na borda do rio. As meninas estão nos degraus, enquanto os meninos estão na plataforma mais abaixo e perto do rio.	-	-	They keep us down and we take it in stride"	-
01:37	Uma menina reproduz os movimentos sobre sua cabeça com as "espadas".	-	-	"Drop your head if you've still got	-
01:38	M.I.A. medita em meio a fumaça.	-	-	light"	-
01:40	As meninas se adornam. Elas ajudam umas às outras a pentear os cabelos.	Zoom nas meninas; primeiro plano.	-	"World will know 'cause we just	-

01:42	M.I.A. amarra a trança de uma das meninas.		-	can't hide / City will know,	-
01:44	Outras meninas aparecem penteando os cabelos e aplicando maquiagem.		-	'cause the money we find / Yeah it's time you better get behind / Past is past and you just can't hit rewind"	-
01:50	Duas meninas são mostradas deitadas no chão com uma banana em torno de seus pescoços. Um menino, em performance, faz um corte rápido à fruta de ambas as meninas.	Instável e muito aproximada.	-	"We them girls say holla holla holla / We hold the world, say holla holla holla"	Os trechos de tilintar de espadas retornam.
01:57	M.I.A. medita no mesmo cenário do minuto 1:38.	Distancia-se desde o plano conjunto até o semi-plano geral.	-	"nainam chindanti sastrani / nainam dahati pavaka",	Os trechos de tilintar de espadas cessam.
02:07	M.I.A. aparece no templo. Ela olha para a câmara; as mãos, na cintura. Um jogo de luz a destaca no ambiente pouco iluminado.	Zoom em M.I.A.	-	linhas do Bhagavad Gita, repetidas quatro vezes. Significam:	-
02:09	No templo, uma menina reproduz os movimentos com o bastão, agora com seus extremos em chamas. O jogo de luzes é diferente do cenário anterior: há velas na frente e refletores atrás.	Aproxima-se e distancia-se em cortes abruptos.	-	"Nenhuma arma pode ferir o Espírito, nem o fogo pode o queimar.”.	-
02:12	Ainda no templo indiano, com M.I.A. entre duas meninas com mastros.	-	-		-
02:13	M.I.A. agachada. Há fumaça.	Zoom em M.I.A. Foco comprometido pela fumaça.	-		-
02:14	M.I.A. gira “faíscas” em frente ao templo indiano.	-	-		-
02:15	Uma menina aparece dentro do templo.	-	-		-
02:16	Símbolo do mantra <i>Om</i> , ॐ, acendido em chamas.	-	-		-
02:17	Performance das meninas em um cenário urbano similar ao do minuto 1:02.	-	-	"Hands up if you hear a knock on your door / Hands up if you hear a knock on your door / Hands up if you hear a knock on your door"	-
02:22	O mesmo cenário do minuto 2:14.	-	-	"I'm here to take you there 'cause	-



				you act like you forgot"	
02:27	Acende-se o símbolo do mantra. O templo também aparece.	Move-se; ângulo zenital.	-	"na cainam kledayanty apo / na sosayati	-
02:32	Duas meninas aparecem no templo. O símbolo do mantra acendido complementa o cenário.	-	-	marutah", linhas del Bhagavad Gita, repetidas duas vezes. Significam: "nem a agua pode o molhar, nem o vento pode o arrastar".	-
02:39	O símbolo do mantra se acende e é o único elemento do cenário.	Move-se; ângulo zenital.	-	-	Os trechos de tilintar de espadas retornam.
02:49	M.I.A. desaparece na fumaça.	Primeiro plano.	-	-	A música se encerra. Ouve-se outro instrumento.
02:52	Em meio da fumaça aparece uma representação da deusa Matangi.	-	-	-	O mantra <i>Om</i> pode ser escutado.

APÊNDICE B: *BORDERS*.

A tabela a seguir mostra um fragmento do resultado da aplicação do método *video hermeneutics* ao vídeo *Borders* (2016a), retirado do canal da artista no YouTube.

Tempo h:m:s	Dados visuais			Dados de áudio	
	Cenário	Câmera	Legenda	Letras/Linhas	Instrumental
1	Tipografia simples em fundo acinzentado. Há uma linha horizontal que divide os créditos do título e do endereço.	-	"Borders. Directed by MIA"	-	O instrumental da canção começa.
5	O fundo acinzentado é revelado como um céu. M.I.A. aparece, vestindo roupas de bronze e olhando para a câmera. Ela começa a cantar.	Move-se gradualmente para baixo.	-	"Freedom, I'dom, Me'dom / Where's your we'dom?"	-
9	O fundo mostra espaço amplo e aberto e duas grandes filas de pessoas correndo. M.I.A. continua a cantar e com sua imagem posicionada no meio das fileiras.	Move-se para mostrar o fundo; borrada, ainda gravando M.I.A. em primeiro plano.	-	"This world needs a brand new 'Re'dom / We'dom - the key / We'dom the key'dom to life! / Let's be 'dem / We'dom smart phones / Don't be dumb!"	-
28	As grandes filas de pessoas parecem correr. Percebe-se que são homens. M.I.A. não aparece.	-	-	-	-
32	Percebe-se que há jovens meninos no grupo. Este grupo, ainda organizado em fileiras, agora aparece em grandes cercas de arame farpado, movendo-se enquanto escalam. Eles usam roupas simples.	-	-	-	-
37	M.I.A. aparece brevemente olhando para a câmera, em cenário semelhante dos segundos 5 e 9, no entanto, os homens correndo não mais figuram.	Zoom em M.I.A.	-	-	-
40	As grandes cercas retornam, mas com poucos homens pendurados. Os outros homens estão no chão.	-	-	-	-
43	M.I.A. aparece encostada nas cercas e começa a cantar. Seu traje muda e ela usa óculos. Os homens movem-se na cerca grande, como o segundo 32.	Troca entre o zoom na rapper e o plano geral.	-	"Borders (What's up with that?) / Politics (What's up with that?)"	-
48	O grupo de homens aparece pendurado na grande cerca, aglomerados.	-	-	"Police shots"	-

50	M.I.A. canta, olhando para a câmera. Há homens aglomerados, alguns correndo e alguns subindo na cerca.	Aproximada e focada em M.I.A.	-	"(What's up with that?) / Identities (What's up with that?)"	-
54	Os homens sobem a cerca.	-	-	"Your privilege (What's up with that?)"	-
57	A mesma configuração de cenário de segundo 50.	-	-	"Broke people (What's up with that?)"	-
59	A mesma configuração de cenário de segundo 54.	-	-	"Boat people"	-
01:01	A mesma configuração de cenário de segundo 50.	-	-	"(What's up with that?)"	-
01:02	A mesma configuração de cenário de segundo 54.	-	-	"The realness (What's up with that?)"	-
01:05	M.I.A. aparece em pé em um ponto alto da cerca - uma câmera de vigilância pode ser vista. Há um homem sentado também. Ela olha para a câmera enquanto canta.	Move-se; ângulo inferior.	-	"The new world (What's up with that?) / Am gonna keep up on all that"	-
01:10	M.I.A. está acima da cerca, cantando e gesticulando; ela imita uma arma com a mão.	-	-	"Guns blow doors to the system"	-
01:13	Os homens escalam a cerca organizadamente.	-	-	"Yeah fuck 'em when we say we're not with them / We're solid and we don't need to kick them / This is North, South, East and Western"	-
01:17	M.I.A. aparece em cima da cerca, cantando e gesticulando (por exemplo, ela chuta o ar). O cenário anterior é realizado em segundo plano.	-	-	"Queen (What's up with that?)"	-
01:20	M.I.A. canta, ainda gesticulando e olhando para a câmera. Agora seu traje muda, para uma capa com capuz laranja.	-	-	"Yeah, guns blow doors to the system / Yeah fuck 'em when we say we're not with them"	-
01:26	Os homens do cenário do minuto 01:13 estão agora pendurados na cerca, organizados para que a palavra "Life", vida em inglês, possa ser escrita.	Plano geral.	-	"We're solid and we don't need to kick them / This is North, South, East and Western"	-
01:31	M.I.A. canta e olha para a câmera; usa o traje do minuto 01:20. Aqui o cenário revela uma pirâmide de pessoas com capas amarelas.	Zoom em M.I.A.	-	"Killing it (What's up with that)"	-
01:35	O cenário mostra M.I.A. de pé na água, no que parece ser um mar. Atrás dela há dois pequenos barcos cheios de homens.	Distanciada.	-	"Slaying it (What's up with that?) /	-
01:37	Aqui, o cenário retorna ao do minuto 1:31, no entanto, percebe-se que a "pirâmide"	-	-		-

	é na realidade uma representação de um navio; uma escultura humana.			Your goals (What's up with that?) / Being bae (What's up with that?)"	
01:45	Semelhante ao minuto 01:35, no entanto M.I.A. anda sobre a água e os barcos avançam ainda mais.	-	-	"Making money (What's up with that?) / Breaking internet (What's up with that?)"	-
01:51	O mesmo cenário do minuto 1:20.	Zoom em M.I.A.	-	"Love wins"	-
01:52	M.I.A. bate na água, espirrando na câmara. Os homens nos barcos aparecem.	Ângulo inferior.	-	"(What's up with that?)"	-
01:53	O mesmo cenário do minuto 1:20.	-		"Living it (What's up with that?) / Being real (What's up with that?)"	-
01:58	O cenário mostra, além de M.I.A., grande "barco", escultura de pessoas em uma praia.	Distancia-se gradualmente, de plano geral até grande plano general.	-	"Guns blow doors to the system / Yeah fuck 'em when we say we're not with them / We're solid and we don't need to kick them / This is North, South, East and Western / Guns blow doors to the system / Yeah fuck 'em when we say we're not with them"	-
02:15	M.I.A. está sobre a água no centro de um círculo de pequenos barcos cheios de pessoas.	Ângulo zenital.	-	"We're solid and we don't need to kick them / This is North, South, East and Western"	-
02:20	Alguns dos homens no vídeo aparecem neste cenário, sentados no barco.	Primeiro plano.	-	"We representing peeps, they don't play us on the FM"	-
02:23	Um navio maior aparece cheio de homens. M.I.A. está ao lado deles, centralizada, cantando e gesticulando.	Ângulo zenital.	-	"We talkin' in our sleep, they still listen on a system"	-
02:25	Os barcos cheios de homens aparecem.	-	-	"We sittin' on a stoop / Where we get a scoop / This is how we keep it cool / This is how we do"	-
02:31	O cenário mostra todos os barcos mostrados até agora (pequenos e grandes) navegando espalhados. Há vários deles.	-	-	"We representing peeps, they don't play us on the FM / We talkin' in our sleep, they still listen on a	-

02:35	Similar ao minuto 2:23.	Está atrás e se move lentamente.	-	system / We sittin' on a stoop / Where we get a scoop"	-
02:39	Similar ao minuto 2:31.	Característica panorâmica.	-	"This is how we keep it cool / This is how we do"	-
02:41	M.I.A. canta sentado no barco, junto com os outros homens que estão deitados, centralizada.	-	-	"Egos (What's up with that?) / Your values (What's up with that?)"	-
02:47	Agora M.I.A. canta no barco, ainda no meio do grupo de homens. Há ventos e balanço, indicando navegação.	-	-	"Your beliefs (What's up with that?)"	-
02:50	Semelhante ao minuto 2:41, mas os homens também estão sentados.	Primeiro plano.	-	"Your families (What's up with that?)"	-
02:53	O mesmo cenário do minuto 2:47.	-	-	"Histories (What's up with that?)"	-
02:56	O mesmo cenário do minuto 2:41.	-	-	"Your future (What's up with that?) / My boys (What's up with that?)"	-
03:01	M.I.A. canta sentada. Os homens não aparecem mais perto dela, mas aparecem embaixo.	Zoom em M.I.A.	-	"My girls (What's up with that?)"	-
03:03	O mesmo cenário do minuto 2:47.	-	-	"Freedom (What's up with that?)"	-
03:06	O mesmo cenário do minuto 2:50.	-	-	"Your power (What's up with that?)"	-
03:09	Mostra M.I.A. cantando, e homens sentados na proa de um barco. Há ventos e balanço, indicando navegação.	-	-	"Guns blow doors to the system / Yeah fuck 'em when we say we're not with them / We're solid and we don't need to kick them"	-
03:16	O mesmo cenário do minuto 2:50.	-	-	"This is North, South, East and Western"	-
03:19	Alguns homens e meninos aparecem olhando para o horizonte.	Dentro do barco, gravando o lado de fora. Primeiro plano.	-	"Yeah guns blow doors to the system"	-
03:22	O mar aparece. Barcos menores navegam alinhados e bastante aproximados.	Move-se. Ângulo superior e	-	"Yeah fuck 'em when we say we're not with them / We're solid and	-

		de grande plano.		we don't need to kick them"	
03:29	M.I.A. canta agachada, olhando por cima da lente da câmera. O fundo é o mar e o céu cinzento. Veste uma camisa de futebol do Paris Saint-Germain com o logotipo do patrocinador, Fly Emirates, substituído por "Fly Pirates".	Move-se, descendo e aproximando-se de M.I.A..	-	"We representing peeps, they don't play us on the FM"	-
03:33	M.I.A. (em pé) e um grupo de homens (sentados) aparecem no meio das rochas. Os corpos são cobertos por um tecido de ouro / papel laminado. M.I.A. olha para a câmera.	-	-	"We talkin' in our sleep, they still listen on a system / We sittin' on a stoop / Where we get a scoop"	-
03:38	M.I.A. aparece sozinha, de pé sobre as rochas e ainda coberto por papel dourado, olhando para o horizonte.	-	-	"This is how we keep it cool / This is how we do"	-
03:41	Similar ao minuto 3:29, mas M.I.A. está de pé e olhando para a câmera.	-		"We representing peeps, they don't play us on the FM / We talkin' in our sleep, they still listen on a system / We sittin' on a stoop / Where we get a scoop"	-
03:49	De volta à cerca. M.I.A. usa os óculos escuros enquanto canta, pendurado na cerca. Há alguns homens também, embora ela se destaque no jogo da luz.	Zooms dentro e para fora em cortes de edição.	-	"This is how we keep it cool / This is how we do / Gonna keep up on all that / Gonna be doing it like that / Gonna keep up on all that / Gonna be doing it like that"	-
04:17	Os homens, eles atravessam o rio em uma única fileira.	-	-	-	A música acaba.
04:30	Outro grupo de homens cruzando o rio, mas eles andam na direção oposta e não estão em fila. A fila do cenário anterior aparece no canto superior direito.	-	-	-	-

APÉNDICE C: *GO OFF*

A tabela a seguir mostra um fragmento do resultado da aplicação do método *video hermeneutics* ao vídeo “Go Off” (2016b), retirado do canal da artista no YouTube.

Corte	Tiempo h:m:s	Datos Visuales			Datos de audio	
		Escenario	Cámara	Legenda	Letras/Líneas	Sonido
1	1:08 a 1:13	Um grande deserto e espaço arenoso - modificado como em uma área de extração mineral - onde há escavadeiras espalhadas e carrinhos de carga. Há uma estrada de terra onde um carro de carga se move.	Aérea, zenital e muito distanciada.	"MIA go off", como marca d'água.	"Yeah I'm pressing buttons dropping pins on positions / 'Cause my words go far and this rain is so foreign"	-
	1:14 a 1:18	-	-	-	"You blow the place I live in while Watch I could keep it going / Go off on em"	
2	02:35	Execução de uma detonação controlada de dinamite, mostrando a linha de furos paralelos e coplanar que explodem ao longo de uma superfície plana. A partir da detonação, pode-se ver "faíscas" de execução, substituídas por uma nuvem de detritos.	-	Idem.	"Run-pama pama pa-pama pama pama / No focus lost, I concentrate and now you got it wrong"	-
	02:40 a 2:45	Outra desmontagem escultural é executada, no entanto, em uma superfície com elevação de relevo.	-		"Go off on em"	

APÉNDICE D: *FINALLY*

A tabela a seguir mostra um fragmento do resultado da aplicação do método *video hermeneutics* ao vídeo “Finally” (2017), retirado do canal da artista no YouTube.

Corte	Tempo h:m:s	Dados Visuais			Dados de Áudio	
		Cenário	Câmera	Legenda	Letras/Linhas	Som
1	7 a 9	Mostra um deserto. M.I.A., de costas para a câmera, usando um casaco preto grande. Branda uma bandeira de cores horizontais verde, preto e branco e a crava no solo arenoso.	-	-	-	Há um som de tiro de arma de fogo.
	10	M.I.A. está sentado no deserto, cantando e olhando para a câmera. Ela está localizada atrás de um galho com flores cor de rosa.	Zoom em M.I.A.	-	"What haters say about me don't worry me / I keep it moving forward to what's ahead of me / You gonna see I'm not gonna waste energy"	-
	14	Cenário semelhante, mas M.I.A. não canta e tem o olhar desviado da câmera. Não há flores.	-	-		-
	15	O mesmo cenário que o segundo 10.	-	-		-
	18 a 19	Mostra artista andando no deserto, de costas para a câmera. Ela usa uma jaqueta de jeans suja de areia e segura o galho de flores.	-	-		-
2	01:10	M.I.A. canta, com a bandeira hasteada no vento, trajando o mesmo casaco do segundo 10. Ela olha para a câmera.	-	-	"Underneath my trouble / I'm gonna find me the treble / And underneath my case / I'm gonna find me the bass / You get through / You get truth / And that's how it's gonna be"	-
	01:13	Mostra o artista afundando um de seus pés na areia do deserto.	-	-		-
	01:15	M.I.A. caminha no deserto, de costas para a câmera.	-	-		-
	01:17	Mesmo cenário do minuto 1:10.	-	-		-
	01:18 a 01:20	M.I.A. está sentada em uma motocicleta. Ela canta e gesticula, olhando para a câmera. Ela usa roupas vermelhas que cobrem grande parte de seu corpo.	-	-		-