



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SUZANA MARIA DE SOUSA MATEUS

**NARRATIVAS DO FEMININO NAS PERFORMANCES DE BEYONCÉ**

Recife  
2018

SUZANA MARIA DE SOUSA MATEUS

**NARRATIVAS DO FEMININO NAS PERFORMANCES DE BEYONCÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação e Música

**Orientador:** Professor Dr. Thiago Soares

Recife

2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

M425n Mateus, Suzana Maria de Sousa  
Narrativas do feminino nas performances de Beyoncé / Suzana Maria  
de Sousa Mateus. – Recife, 2018.  
112f.: il.

Orientador: Thiago Soares.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação, 2018.

Inclui referências.

1. Beyoncé. 2. Comunicação. 3. Feminino. 4. Performance. 5.  
Racismo. I. Soares, Thiago (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-30)

SUZANA MARIA DE SOUSA MATEUS

**NARRATIVAS DO FEMININO NAS PERFORMANCES DE BEYONCÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 22 /02/2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Thiago Soares (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Jelder Janotti Jr (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Luciana Xavier (Examinadora Externa)  
Universidade Federal do ABC

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e pelo amor.

Ao meu orientador Thiago Soares, pelo suporte, confiança, inspiração e paciência.

Ao Grupop, pelas discussões, críticas, sugestões, risadas e parceria.

Aos meus amigos Mário Rolim, pela disposição em sempre ajudar; Alan Campos, por não permitir que eu esqueça onde mora o afeto; e Antonio Lira, por me fazer acreditar que eu sempre posso ir além.

Às minhas amigas Cláudia Ferreira, pelo apoio ao longo da realização desse trabalho; e Tamíz Freitas, pelo incentivo e por dividir comigo sua admiração por Beyoncé.

Ao IML e demais alunos que compuseram minha turma do estágio docência, além de todos os amigos que torceram por essa realização e me ajudaram nesse caminho.

Aos professores, secretários e colegas do PPGCOM-UFPE, em especial Rafael Andrade e João Montenegro, com quem partilhei os dois anos de mestrado.

Aos professores Luciana Xavier e Jeder Janotti Jr., pelas valiosas colaborações na banca de qualificação.

À instituição CAPES, por fornecer a bolsa de estudos que tornou possível a realização dessa pesquisa.

À Beyoncé, inspiração para tudo isso!

## RESUMO

Desde 2013, a cantora Beyoncé vem sendo apontada com mais ênfase como um expoente do feminismo na cultura pop pelo teor de suas músicas e performances. Mas, para além de uma discussão estritamente feminista, Beyoncé parece agenciar em torno si personas femininas criadas a partir dos mundos narrativos que ela explora no palco. Esse trabalho tem o intuito de pensar justamente essas personas, os mundos narrativos que elas acionam, além dos sentidos e discussões políticas que elas agenciam. Parto dos conceitos de performance, repertório e roteiro, tal como concebidos por Diana Taylor (2013), na tentativa de identificar como essas personas reencenam roteiros culturalmente demarcados a partir de repertórios que se mostram na performance da artista. Através disso, procuro delimitar a presença de três personas específicas que se complementam dentro da carreira de Beyoncé: a mãe, a esposa e a mulher negra, partindo da análise de três apresentações em que essas figuras aparecem, e trabalhando os sentidos em torno do feminismo e do racismo que elas trazem consigo.

Palavras-chave: Beyoncé. Comunicação. Feminino. Performance. Racismo.

## **ABSTRACT**

Since 2013, singer Beyoncé has been singled out more emphatically as an exponent of feminism in pop culture because of the content of her songs and performances. But, seeing beyond an strictly feminist discussion, Beyoncé seems to assemble around herself feminine personas created based on the narrative worlds that she explores on stage. This work has the intent of thinking precisely about these personas, the narrative worlds that they call into action, and the meanings and political discussions that they assemble. I start from the concepts of performance, repertoire and scenario, as conceived by Diana Taylor (2013), in an attempt to identify how these personas reenact culturally-demarcated scenarios based on repertoires that show themselves in the artist's performance. Through this, I seek to delimit the presence of three specific personas that complement each other in Beyoncé's career: the mother, the wife and the black woman, starting from the analysis of three performances in which these figures appear, and working on the meanings around the feminism and the racism that they carry with them.

**Keywords:** Beyoncé. Communication. Feminine. Performance. Racism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - The Supremes.....	20
Figura 2 - Destiny's Child.....	20
Figura 3 - Berry Gordy e The Supremes (Diana Ross, Mary Wilson e Florence Ballard).....	21
Figura 4 - Mathew Knowles e Destiny's (Beyoncé, Kelly Rowland e Michelle Williams).....	21
Figura 5 - Michelle, Beyoncé, Kelly e dançarinos na execução de <i>Survivor</i> .....	25
Figura 6 - Capa do <i>Dangerously in Love</i> .....	28
Figura 7 - Capa do <i>B'Day</i> .....	28
Figura 8 - Capa do <i>I am... Sasha Fierce</i> .....	29
Figura 9 - Capa do <i>4</i> .....	29
Figura 10 - Capa do <i>Beyoncé</i> .....	30
Figura 11 - Capa do <i>Lemonade</i> .....	30
Figura 12 - Beyoncé durante apresentação no VMA 2014.....	32
Figura 13 - Montagem de Beyoncé sobre a imagem de Jesus, conhecida como "Beysus".....	38
Figura 14 - Cena da série <i>Chewing Gum</i> .....	38
Figura 15 - Roxane Gay durante palestra.....	38
Figura 16 - Beyoncé e Jay Z na <i>On the Run World Tour</i> (2014), em Paris.....	55
Figura 17 - Beyoncé no Grammy Awards 2017, em Los Angeles.....	56
Figura 18 - Performance no Super Bowl 50, de 2016, em Santa Clara, Califórnia.....	56
Figura 19 - Telão J + B.....	64
Figura 20 - Casal no bloco de "celebração matrimonial".....	64
Figura 21 - O casal seguindo para o palco.....	65
Figura 22 - Casal de mãos dadas.....	65
Figura 23 - O céu de estrelas emulado pelo público.....	66
Figura 24 - Telão mostrando Blue Ivy.....	67
Figura 25 - Beyoncé e Jay Z se beijam.....	67
Figura 26 - Beyoncé e Jay Z em <i>Partition</i> .....	69

Figura 27 - Beyoncé e Jay Z em <i>Drunk in Love</i> .....	69
Figura 28 - Beyoncé e Jay Z em <i>Sandcastles</i> .....	70
Figura 29 - Beyoncé e Jay Z em <i>All Night</i> .....	70
Figura 30 - Beyoncé e Jay Z durante a <i>On the Run</i> .....	73
Figura 31 - Beyoncé em projeção holográfica.....	79
Figura 32 - Beyoncé ao vivo no Grammy 2017.....	79
Figura 33 - Beyoncé e as ramificações amarelas.....	80
Figura 34 - Beyoncé e as dançarinas.....	80
Figura 35 - Beyoncé com os braços estendidos para o alto.....	81
Figura 36 - Beyoncé no início da música <i>Love Drought</i> .....	82
Figura 37 - Encenação da última ceia.....	82
Figura 38 - Momento final da performance do Grammy 2017.....	83
Figura 39 - Primeira foto publicada de Beyoncé grávida dos gêmeos.....	86
Figura 40 - Beyoncé “vênus negra”.....	86
Figura 41 - Beyoncé em foto na água.....	86
Figura 42 - Mulheres de mãos dadas na água.....	89
Figura 43 - As mulheres e a natureza.....	89
Figura 44 - Mulheres negras no palco, como se estivessem prontas para uma cerimônia.....	90
Figura 45 - Casamento de Solange, irmã de Beyoncé.....	90
Figura 46 - Comparação entre as roupas de Beyoncé e Michael Jackson.....	97
Figura 47 - Panteras Negras.....	98
Figura 48 - Beyoncé e dançarinas.....	98
Figura 49 - Beyoncé e dançarinas com punhos fechados para o alto.....	98
Figura 50 - Coreografia em formato de X.....	98
Figura 51 - Elementos pirotécnicos aparecem na performance.....	99
Figura 52 - Expressão de raiva de Beyoncé.....	99
Figura 53 - Batalha de dança entre Bruno Mars e Beyoncé.....	100

Figura 54 - Beyoncé no videoclipe de <i>Formation</i> .....	102
Figura 55 - Camisa do #BoycottBeyoncé vendida pela artista em shows.....	104
Figura 56 - Imagem do trailer <i>The Day Beyoncé Turned Black</i> .....	104
Figura 57 - Josephine Baker com sua famosa “saia de bananas”.....	107
Figura 58 - Beyoncé homenageando Josephine Baker .....	107

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 O PALCO DA VIDA, A VIDA NO PALCO</b> .....	17
2.1 Do Destiny's Child à carreira solo.....	17
2.2 A política, a potência, a presença.....	31
2.3 Pensando a mimese e a ficção.....	40
2.4 Performance como ponto de partida (e de chegada).....	46
<b>3 JAYONCÉ: O CASAMENTO COMO ESPETÁCULO</b> .....	58
3.1 O casamento e o amor romântico.....	58
3.2 <i>Forever Young</i> : reencenando o roteiro do matrimônio.....	63
3.3 E viveram felizes para sempre!?	70
<b>4 A DEUSA DA FERTILIDADE É MAINSTREAM</b> .....	74
4.1 Narrativas da maternidade.....	74
4.2 De Oxum à virgem Maria: reencenando a fertilidade.....	77
4.3 Maternidade, negritude e continuidade.....	87
<b>5 “CALL ME MALCOLM X”: QUANDO BEYONCÉ “VIROU” NEGRA</b> .....	91
5.1 A performance como local de reivindicação política.....	91
5.2 Beyoncé “vira” negra: reencenando a volta às raízes.....	96
5.3 O espaço regulado para o trato da diferença no <i>mainstream</i> .....	102
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	106
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110

## 1 INTRODUÇÃO

Talvez esse trabalho tenha tido o seu início ainda na época em que eu fazia graduação em Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 2014. No meu último período, participei da disciplina “Cultura Pop e Estéticas do Mainstream”, ministrada pelo professor Thiago Soares, e foi ali que me dei conta de que era possível fazer pesquisa sobre música/cultura pop. Com a decisão de seguir carreira acadêmica, logo pensei em tornar Beyoncé meu objeto de pesquisa não só pela admiração que tenho por ela, mas também pelo modo como suas performances me despertam questões relacionadas, sobretudo, ao modo como ela se constrói enquanto diva e como sua dança contribui para essa construção. O período em que organizei essas questões coincidiu com o momento em que Beyoncé trouxe para a cena *mainstream* mais claramente sua perspectiva feminista. Foi por esse caminho, editando minhas inquietações primeiras para colocar sobre elas um apelo social mais significativo, que dei os primeiros passos para construir esse trabalho. Minha ligação com Beyoncé, entretanto, é anterior a esse momento. Talvez tenha surgido nas tantas vezes em que assisti ao videoclipe de *Lose My Breath* (2004), na MTV, nas minhas férias de janeiro de 2005. Não lembro se já a conhecia antes disso, mas lembro de ter sido a partir dali que eu de fato *descobri* Beyoncé, além das demais integrantes do *Destiny’s Child*. Alguns anos depois, com a chegada do DVD da *I am... World Tour* (2010), ela iria se igualar a Britney Spears, até então “a minha diva do pop<sup>1</sup>”. E aqui abro espaço para destacar que a presença da diva pop foi uma marca latente nas minhas vivências musicais: Britney Spears, Avril Lavigne, Alanis Morissette, Christina Aguilera, Rihanna, Madonna e a própria Beyoncé foram muito importantes para o meu contato com a música pop internacional.

As questões raciais entraram nessa conjuntura como algo trazido pela própria Beyoncé. Falar sobre ela é inevitavelmente falar sobre raça, já que a negritude está sempre agenciando os sentidos em torno de suas performances. Tendo tudo isso em vista, formulei primeiramente o seguinte problema de pesquisa: “Quais são as ambivalências do discurso feminista de Beyoncé?”. Passei metade do mestrado tendo essa inquietação como caminho, mas ela não parecia dar conta de certas nuances performáticas que eu enxergava e queria explorar nas performances de Beyoncé. Foram muitos meses de reflexão e leitura até que

---

<sup>1</sup> Diva pop vem de “diva”. No dicionário Michaelis, o termo se refere a “divindade feminina”, “deusa”, “musa inspiradora”, “mulher de beleza excepcional”. Com a adição do pop, temos reunidas nessa categoria principalmente cantoras de música pop, que possuem performances ou gerenciam a própria carreira de um modo que as aproxima. A música pop seria aquela que se expressa dentro da cultura pop, universo que abrange também o cinema, as séries e outros produtos midiáticos populares que obedecem à dinâmica de produção e difusão em massa.

consegui, através do livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013), de Diana Taylor, encontrar os conceitos de roteiro, de performance enquanto episteme, de repertório como um conhecimento carregado no próprio corpo. Foi esse estudo de Taylor que me ajudou a trilhar um caminho que tenta sair da análise mais detida do discurso feminista de Beyoncé e da comparação entre o chamado *Bey feminism* e o que propõem as vertentes do feminismo negro para pensar o *feminino* em Beyoncé.

Como era de se esperar, o fato de Beyoncé ter trazido mais claramente uma perspectiva feminista para os seus trabalhos gerou interesse por parte da academia em investigar esse fenômeno. Assim, as pesquisas que têm sido desenvolvidas tendo Beyoncé como objeto central costumam abordar esse feminismo que vem surgindo nos últimos anos mais evidentemente em suas performances. É o caso do livro *Beyoncé: Celebrity, Feminism and Pop Culture* (2016), da pesquisadora britânica Kirsty Fairclough, que tenta pensar a celebração da militância na cultura pop. O professor Kevin Allred caminha nesse mesmo sentido através da disciplina *Politicizing Beyoncé*, onde ele oferece discussões em universidades norte-americanas em torno da agência política nas produções da artista. Perspectiva similar é adotada no livro *The Beyoncé Effect – Essays on Sexuality, Race and Feminism* (2016), de vários autores com organização de Adrienne Trier-Bieniek. Há outras produções que lidam com o *Bey feminism* como uma marca, tendo como pano de fundo a construção da mulher negra em meios alternativos de publicidade, como é o caso do capítulo “*Bey feminism*” vs. *Black Feminism: A Critical Conversation on Word-of-Mouth Advertisement of Beyoncé's Visual Album*, de Elizabeth Whittington e Mackenzie Jordan, presente no livro *Black Women and Popular Culture: The Conversation Continues* (2014).

No Brasil, estudos dão conta de discutir a música online e o álbum visual a partir da cantora, como aparece no artigo *Negociações do Formato Álbum em Tempos de Música Digital: Economia da Experiência em “In Rainbows” e “Beyoncé”* (2016), de Lucas Waltenberg, mas de modo geral também são mais comuns os estudos que se destinam à discussão do feminismo em Beyoncé, como é o caso do artigo *Mídia e Feminismo Pop no Disco Visual “BEYONCÉ”* (2016), de Danilo Pedrazza e Adriana Schryver Kurtz, e do trabalho “*You know you that bitch when you cause all this conversation*”: *Críticas e o poder da mulher negra em Formation* (2017), de Beatriz Medeiros e Juliano Coelho. Meu interesse nesse trabalho tem como intuito central pensar a performance da artista e as narrativas criadas a partir dela tendo essas questões políticas como elementos dessas narrativas.

Como já dito, encontrei um modo de englobar essa dimensão substituindo a análise do *feminismo* em Beyoncé pela análise do *feminino* em Beyoncé. Embora nos últimos tempos

feminino e feminismo tenham sido usados quase como sinônimos, eles não são. Feminismo apela para um movimento político, feminino para uma dimensão representativa de gênero que pode carregar em si um apelo feminista ou não. Usar a categoria feminino ao invés de feminismo me ajudou a dar mais complexidade ao fenômeno sobre o qual meu trabalho se delinea, já que pensando o feminino eu posso englobar com mais facilidade o teor contraditório do feminismo que Beyoncé apresenta, além de outros momentos em que sua encenação não teve uma inspiração feminista. Comecei, então, a pensar que feminino é esse que Beyoncé apresenta no palco tendo como pergunta chave: “Que modelos de feminino Beyoncé constrói em suas performances?” A partir disso, comecei a pensar na instância cênica das performances dessa artista, na construção de personas, na encenação de certos modos de ser mulher, somando camadas midiáticas, rastros mitológicos e linguagem figurativa. Meu objetivo principal era: analisar as narrativas femininas que Beyoncé constrói em suas performances. Tendo como metas específicas: 1) pensar a dimensão política dessas performances; 2) questionar as várias referências que a artista utiliza para construir essas narrativas; 3) considerar o apelo cênico e criativo do palco; 4) pontuar como essas performances ao vivo chegam até a mim gravadas através de ferramentas como o YouTube, considerando assim as especificidades desse registro e como ele atribui sentidos à performance; 5) refletir sobre como essas performances reencenam roteiros culturalmente situados, podendo também ressignificá-los, e como essas reencenações podem ser percebidas ao longo de toda a carreira de Beyoncé.

Tendo isso em vista, adaptei a perspectiva de Diana Taylor (2013) a um objeto da cultura pop (tal como é Beyoncé) e tracei a metodologia na qual se apoiaria meu trabalho. Parto da performance por duas vias: a performance como o evento que se dá no palco e a performance como episteme, ou seja, um modo de transmitir conhecimento. Considerando a primeira, elegi as seguintes apresentações como corpus: 1) O bloco composto pelas músicas *Part II On the Run*, *Forever Young* e *Halo*, que faz parte da *On The Run Tour* (2014)<sup>2</sup>; 2) A apresentação de Beyoncé das músicas *Love Drought* e *Sandcastles* no Grammy Awards (2017)<sup>3</sup>; e 3) A performance da artista de *Formation* no Super Bowl 50 (2016)<sup>4</sup>. Essas amostragens foram escolhidas por darem mais margem para a discussão de três modelos

<sup>2</sup> A primeira música está disponível em “Part 2 - Beyonce ft. Jay-Z (On The Run)”:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vS5XhojEo6Y>> e as outras duas disponíveis em “Young Forever/Halo”:

<<https://www.youtube.com/watch?v=rmfmdKOLzVI>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>3</sup> Disponível em “Beyoncé performance Live at Grammys 2017”:

<<https://www.dailymotion.com/video/x5bmn2o>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>4</sup> Disponível em “Coldplay's FULL Pepsi Super Bowl 50 Halftime Show feat. Beyoncé & Bruno Mars!”:

<<https://www.youtube.com/watch?v=c9cUytej1k>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

femininos que previamente encontrei nas encenações de Beyoncé e que norteiam esse trabalho: a figura da esposa, da mãe e da mulher negra, respectivamente. Além disso, todas elas foram colhidas através da internet e representam diferentes instâncias de consagração (turnê/show, premiação e apresentação num evento da magnitude do Super Bowl).

Considerando a segunda via, passei a enxergar a performance como episteme, tendo nela uma lente metodológica, uma instância de armazenamento e transmissão de conhecimento, tal como vai sugerir Diana Taylor (2013). A partir dessa episteme, tento pontuar como as performances de Beyoncé reencenam certos roteiros, certos modos de comportamento culturalmente delimitados para determinadas situações. Assim, busco pensar: a figura da esposa e o lugar da mulher no casamento e na constituição do amor romântico (capítulo 2); a figura da mãe, o imaginário arquetípico em torno dela e o lugar da maternidade no pop e na sociedade (capítulo 3); a figura da mulher negra e a redescoberta de si ou a volta às suas “raízes” a partir do advento de um contexto político de tensão racial (capítulo 4). Definições também de Taylor a respeito de *teatralidade* (aquilo que torna o roteiro vivo), *repertório* (a instância da presença e da performance) e *arquivo* (o registro em si) também tem grande valia para a análise desse material, como poderá ser visto no primeiro capítulo desse trabalho. Somado a isso, a metodologia de análise de videoclipe fomentada por Thiago Soares (2012) auxilia na avaliação do corpus.

Busquei pensar a performance também a partir dos efeitos de presença e sentido, tal como foram pontuados por Hans Gumbrecht (2010). Com isso, tento fornecer outras bases de questionamento para as retrancas do arquivo e do repertório. A mimese surge como um conceito aqui explorado a partir de sua definição aristotélica enquanto *representação* e *tessitura da intriga*, o que me ajuda a pensar na criação das personagens e na articulação de tramas que constroem os mundos narrativos emulados no palco. Foi também de minha pretensão observar como o palco em Beyoncé funciona como uma metáfora para as outras narrativas que ela constrói (no Instagram, por exemplo) onde não há exatamente um palco, mas uma extensão desse lugar, onde ela se apresenta e inventa a si mesma através de suas personas. Isso me auxilia a trazer contribuições de outras performances para atestar e também expandir os sentidos daquelas escolhidas para o corpus. A noção de sujeito que trago para trabalhar a figura de Beyoncé se ancora nas perspectivas de Nikolas Rose (2001) a respeito do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre agenciamento e de Michel Foucault sobre as tecnologias da subjetivação. Minha perspectiva tende a considerar o sujeito como múltiplo, resultado de construções sociais e outras constituições de forças, que não tem em si mesmo um componente essencial.

Para pensar as performances que se dão no palco e aquelas que acontecem fora dele, contribuições dos estudos de Jacques Rancière (2005 e 2014) a respeito da política da ficção, são valiosas. Além disso, sua perspectiva a respeito do regime estético, como uma ordem onde histórias e personagens até então pertencentes às margens podem tomar o centro das narrativas, me fornece bases para pensar como mesmo amparada em roteiros (por vezes conservadores) a construção narrativa que Beyoncé consegue apresentar no palco traz para nós a negritude no centro da história. Considerando as devidas proporções e tentando partir de um olhar crítico, é de meu interesse também debater sobre essas questões de representatividade.

Para analisar como essas performances chegam até a mim (não a partir da performance no “ao vivo”, mas através de um “ao vivo gravado” e disponibilizado em ferramentas tais como o YouTube), reflito sobre as instâncias do ao vivo e da gravação me utilizando das concepções de Philip Auslander (2008) sobre o tema. Embora o autor trate especificamente da televisão em seus estudos, sua perspectiva contribui para a consideração dos dispositivos midiáticos e de cena na construção da performance que é levada para o “público de casa”. Nesse sentido, procuro considerar como as apresentações de Beyoncé sobre as quais pretendo me delinear nesse trabalho são fruto de um intercruzamento de performances: aquela que aconteceu ao vivo e aquela construída a partir da produção, da câmera, do enquadramento, da edição, da luz e de outros artifícios.

Por último, mas não menos importante, intelectuais do feminismo negro também aparecem dando suporte para pensar a mulher negra e as questões raciais em geral que Beyoncé acaba acionando em suas performances, sejam elas próprias da cantora (a imagem da mulher negra) ou sejam as discussões que ela acaba trazendo para as suas produções (tensão racial entre policiais e pessoas negras nos EUA, por exemplo). Nesse sentido, destaco aqui as contribuições de Patrícia Hill Collins (2000), Angela e Onik’a Gilliam (1995) e Ana Cláudia Pacheco (2013) para pensar e questionar essas abordagens. Os estudos de Douglas Kellner (2001) também trazem contribuições através da crítica diagnóstica disponibilizando bases para a análise dos produtos culturais aqui delimitados na tentativa de oferecer respostas, questões e esclarecimentos sobre o pop *mainstream* contemporâneo e a emergência de questões políticas nesse cenário.

A relevância desse trabalho reside em estudar eventos que fazem parte do nosso cotidiano, de uma vivência que inevitavelmente habita a quem consome, direta ou indiretamente, a cultura pop sob a retranca do entretenimento (SOARES, 2013). Por isso

mesmo, esses produtos nos trazem questões importantes a respeito de sua constituição e fruição que precisam ser pensadas:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. (KELLNER, 2001, p. 9)

Além disso, o objeto central desse estudo são as narrativas femininas de Beyoncé, fenômeno que se apresenta ainda como novidade por ser pouco discutido na academia. Uma chave para se pensar a criação cênica em artistas da cultura pop, colocando sobre eles uma abordagem mais fluida, possibilitando que sejam enxergados em seu lugar de ambivalência, combinando os agenciamentos midiáticos e performáticos que recaem sobre suas performances.

## 2 O PALCO DA VIDA, A VIDA NO PALCO

Todos de pé! Vocês sabem que eu sou a mulher mais sortuda do mundo? Eu posso subir neste palco para entretê-los e por duas horas, vocês não vão pensar nos fins de namoro, nem em dinheiro ou seus problemas. Vocês só vão se divertir. É o que eu vou fazer também, é isso aí! Vou dar tudo o que tenho, prometo. Quero que todos fiquem de pé. Levantem as mãos, levantem as mãos! Um, dois, três, quatro... (Discurso de Beyoncé em um show exibido no final do documentário *Life is but a dream*, 2013, que traz partes da trajetória pessoal e pública da cantora, sendo dirigido por ela mesma).

### 2.1 Do Destiny's Child à carreira solo

Nascida Beyoncé Giselle Knowles, em 04 de setembro de 1981, na cidade de Houston, estado do Texas, a cantora Beyoncé deu seus primeiros passos rumo à música ainda na infância. Nas tantas imagens de arquivo usadas por ela mesma em seus shows, videocliques e demais produções, estão lá tercetos da narrativa da menina negra sulista fã de Michael Jackson e Diana Ross que almejava ser tão grande quanto seus ídolos. O trajeto musical, que começou em competições infantis de canto e dança, veio a dar frutos concretos no grupo de R&B Destiny's Child (a princípio Girl's Tyme), gerenciado pelo próprio pai de Beyoncé, Mathew Knowles, no final dos anos 1990. Além de Beyoncé, a primeira formação era composta por Kelly Rowland, LaTavia Roberson e LeToya Luckett. Após muitos conflitos internos, LaTavia e LeToya deixaram o grupo, Michelle Williams e Farrah Franklin assumiram seus lugares, mas apenas Michelle continuou, transformando o Destiny's num trio. O grupo, considerando suas diferentes formações, chegou a lançar cinco discos: *Destiny's Child* (1998), *The Writing's on the Wall* (1999), *Survivor* (2001), *8 Days of Christmas* (2001) e *Destiny Fulfilled* (2004), todos pela Columbia Records.

Desde ali, questões raciais e de gênero que aparecem hoje nos trabalhos solo de Beyoncé emergiam nas músicas e nas performances do grupo tendo o feminino como centro da narrativa construída nas apresentações e produções. O que o trio parecia colocar em jogo estava além do discurso falado, era algo corporificado nos movimentos, nas coreografias, no modo como as artistas dramatizavam as canções, sem que algo precisasse ser exatamente dito, sem que uma bandeira precisasse ser claramente levantada. A potência performática daqueles corpos era, portanto, também fruto do encontro entre a negritude, a música e o cenário *mainstream*, de modo que pensar o Destiny's é pensar também a presença da mulher negra na cultura pop dos anos 1990, como essa trajetória reencena outras trajetórias de mulheres negras

na música e quais os sentidos que esses corpos trazem consigo na construção de narrativas femininas racializadas dentro de seus respectivos gêneros musicais. Para uma análise mais complexa de Beyoncé, do Destiny's e de suas problemáticas, buscar na história mitos fundadores e referências mostra-se um movimento interessante na tentativa de pensar como o grupo e a artista fazem parte da dinâmica de inserção e presença da figura da diva negra no cenário musical. Como aponta Simon Frith (1996):

Em termos estéticos, sons musicais, ideologias, e atividades, textos musicais e seus contextos implícitos, não podem ser separados. Os prazeres que a música popular nos oferece, o valor que ela carrega (e eu incluo a música clássica como popular aqui), têm de ser relacionados às histórias que ela nos conta em nossas identidades de gênero. Ou, para colocar de outra forma, a análise de gênero deve ser, por necessidade estética, análise narrativa. Ela deve se referir a uma comunidade implícita, a um romance implícito, a um enredo implícito (FRITH, 1996, p. 90 – 91, tradução nossa<sup>5</sup>).

Com isso, é possível pensar num roteiro previamente estabelecido e posteriormente reativado pelo Destiny's que dizia respeito a sua posição no cenário musical *mainstream* e às demandas sociais por representatividade negra na mídia. Sobre isso, a ativista transexual Janet Mock conta<sup>6</sup> que em meio as tantas cantoras brancas, como Britney Spears, que apareciam na MTV, o Destiny's funcionava como as The Supremes contemporâneas influenciando e representando garotas negras tais como ela própria. Algo semelhante à experiência da atriz e apresentadora Oprah Winfrey<sup>7</sup>, que aos 10 anos de idade assistiu ao trio de supremas no The Ed Show Sullivan e aponta esse como um momento importante na sua vida, pois até então ela nunca tinha visto mulheres negras na televisão e a partir daquele dia soube que ela própria poderia fazer parte do show business no futuro. Para além das questões de representatividade, esses depoimentos revelam que a presença das mulheres negras na música contemporânea são *agenciadas* pelo percurso de outras mulheres negras que em diferentes épocas marcaram o cenário musical.

Aqui, utilizo a noção de agenciamento tal como conceituada por Gilles Deleuze e Félix Guattari e revisitada por Nikolas Rose (2001). Agenciamento seria uma forma de olhar

<sup>5</sup> No trecho original: “In aesthetic terms, musical sounds, ideologies, and activities, musical texts and their implied contexts, cannot be separated. The pleasures popular music offers us, the values it carries (and I include classical music as popular here), have to be related to the stories it tells about us in our genre identities. Or, to put this the other way around, genre analysis must be, by aesthetic necessity, narrative analysis. It must refer to an implied community, to an implied romance, to an implied plot”

<sup>6</sup> “What bell hooks Really Means When She Calls Beyoncé a “Terrorist””.

Disponível em: <<http://jezebel.com/what-bell-hooks-really-means-when-she-calls-beyonce-a-t-1573991834>>.

Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>7</sup> “Diana Ross Receiving AMA Lifetime Achievement Award 2017” (o depoimento de Winfrey aparece a partir dos 1’21”). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KsPi1CvFHU>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

a constituição dos sujeitos que tem por princípio sair de uma visão humanista, onde a subjetividade é vista como coerente, durável e individualizada, e propor um jeito de conceber a formação do sujeito como sendo fruto de sua ligação com outros objetos, práticas, multiplicidades e forças. Com isso, é possível pensar o sujeito como um arranjo, uma confluência de possibilidades, uma soma entre a herança e a prática social, o acaso e outras tantas questões de ordem política, psicológica, pessoal, dentre outras, que juntas compuseram uma subjetividade que nunca é estanque – algo que segue na mesma linha de pensamento de Judith Butler (1990) a respeito da performatividade de gênero. Reivindico também a subjetividade como algo que constantemente vai se construindo sem que haja um sujeito “por detrás” dessa empreitada; sem que haja, portanto, um componente original, primeiro ou essencial. Somos sujeitos que *são* na medida em que *nos fazemos* e essa é uma tarefa que nunca termina. Desse modo, passamos a considerar as garotas do Destiny’s (e mais especificamente a cantora Beyoncé, como voltarei a discutir mais nos tópicos seguintes) tentando sair de uma perspectiva essencial e passando a enxergá-las como resultado de agenciamentos diversos a partir de diferentes tecnologias da subjetivação que lhes moldaram e lhes constituíram enquanto sujeitos múltiplos, tais como se apresentaram e se apresentam para nós através da mídia. Assim, me conecto também à ideia de tecnologias de subjetivação, conceituada por Michel Foucault e também revisada por Nikolas Rose (2001):

As tecnologias da subjetivação são, pois, as maquinações, as operações pelas quais somos reunidos, em uma montagem, com instrumentos intelectuais e práticos, componentes, entidades e aparatos particulares, produzindo certas formas de ser-humano, territorializando, estratificando, fixando, organizando e tornando duráveis as relações particulares que os humanos podem honestamente estabelecer consigo mesmos (ROSE, 2001, p. 23)

As tecnologias da subjetivação estariam, assim, nos convocando através da agência a ocupar certas posições, invocando-nos “como sujeitos de um certo tipo de liberdade” e fornecendo “as normas e técnicas pelas quais aquela liberdade deve ser reconhecida, agenciada e exercida em domínios específicos” (ROSE, 2001, p. 23). Com isso quero pensar o Destiny’s e a figura de Beyoncé como constituídos por expectativas sociais variadas, sinônimos de reiteração de lugares, posições e práticas já exercidas por outros sujeitos, um arranjo múltiplo de forças, agenciado e moldado para atuar no cenário *mainstream*. Existiria, portanto, uma tecnologia da subjetivação indicando o caminho para o grupo, lapidando a sua imagem, alimentando e sendo alimentado pela perspectiva da audiência e dos valores da indústria midiática. O Destiny's reencenava no cenário pop musical do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 as Supremes (assim como referenciava também outros grupos negros

femininos, tais como Martha & The Vandellas e The Marvelettes). O que evidencia que as meninas de Houston (figura 2<sup>8</sup>) passaram a ocupar um lugar, a partir da agência de tecnologias de subjetivação, que já havia sido pavimentado pelo trio de Detroit (figura 1<sup>9</sup>), um dos frutos mais bem sucedidos da Motown Records nos anos 1960, servindo de escola para tantos outros artistas negros que surgiriam anos depois.

**Figura 1 – The Supremes**



Fonte: Reprodução do site Pinterest

**Figura 2 – Destiny's Child**



Fonte: Reprodução do site BBC

As semelhanças entre os grupos são muitas: ambos começaram como quartetos formados por jovens negras adolescentes, se tornaram trios depois de confusões internas e tiveram uma líder (no caso de The Supremes, Diana Ross; no Destiny's, Beyoncé), que agenciadas por seus produtores (Berry Gordy e Mathew Knowles, respectivamente, como aparece nas figuras 3<sup>10</sup> e 4<sup>11</sup>) se tornaram, sobretudo após a decisão de seguir em carreira solo, as mais bem sucedidas de cada conjunto. Ambos os trios foram também rotulados principalmente a partir das retrancas do pop, R&B e soul; o grupo mais antigo sendo apontado justamente como aquele que abriu caminho para que esses dois últimos gêneros musicais pudessem ganhar espaço no *mainstream*. O pop entra nessa equação como resultado da mistura de sons proposta por Berry Gordy, presidente da Motown, que tinha como propósito

<sup>8</sup> Figura 2 disponível em: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-26226117>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>9</sup> Figura 1 disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/571323902711699236/>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>10</sup> Figura 3 disponível em: <<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/berry-gordy-jr-and-the-supremes-studio-portrait-usa-news-photo/187845669>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>11</sup> Figura 4 disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2873718/Hacked-Sony-emails-reveal-Beyonce-s-father-approached-studio-making-Destiny-s-Child-movie.html>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

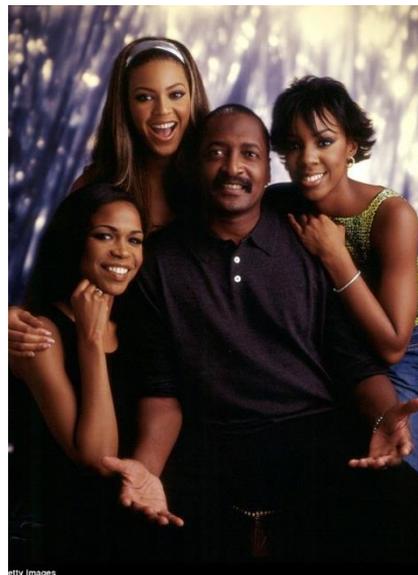
diluir marcadores estéticos e criar um som feito por negros que alcançasse o sucesso e o reconhecimento diante do público branco. Martel (2012) vai nos dizer que essa estratégia de *crossover* seria uma “técnica para atravessar fronteiras musicais, misturar gêneros e acabar no topo de várias paradas de sucesso” (p. 100), um jeito que Gordy encontra de “entrar na cultura americana pela porta da frente e não pela porta dos fundos, como os músicos negros são às vezes obrigados a fazer no fim da década de 1950, apresentando-se em salas segregadas às quais o público negro não tem acesso” (p. 100). O direcionamento da Motown era de não mais apresentar apenas canções de nicho amparadas pelo rótulo da black music – tal como a música de artistas negros costumava e ainda costuma ser classificada, sendo alocada na chamada *Race Music Chart* da Billboard –, mas apostar numa musicalidade passível de conquistar o público massivo e atingir as paradas *Hot 100* ou *Hot 10* da Billboard. Para isso, os penteados, os figurinos e as performances de modo geral também deviam ser os mais próximos possíveis da branquitude ou de agradá-la.

**Figura 3** – Berry Gordy e The Supremes (Diana Ross, Mary Wilson e Florence Ballard).



Fonte: Reprodução Getty Images

**Figura 4** – Mathew Knowles e Destiny’s (Beyoncé, Kelly Rowland e Michelle Williams).



Fonte: Reprodução Getty Images/ Daily Mail

Essa narrativa é contada no drama musical norte-americano *Dreamgirls* (2006), que traz Beyoncé como uma das protagonistas através da personagem Deena Jones, criada a partir da história de vida de Diana Ross. O filme se baseia na história de criação da Motown através da gravadora ficcional Rainbow, trazendo um panorama das estratégias de mercado e de fruição para a conquista do público branco. No filme, Deena é a voz mais suave, mais palatável, mais pop e, portanto, mais fácil de conquistar o ouvido branco norte-americano, tal

como aconteceu com Diana Ross ao se tornar a grande aposta de Gordy ainda quando compunha o trio (de modo que o nome do conjunto passou de The Supremes para Diana Ross & The Supremes) e sobretudo quando seguiu em carreira solo. Ross possui até hoje uma voz jovial, eclética, que explora pouco sua extensão vocal, com uma personalidade não muito marcada, se encaixando bem naquilo que pressupõem algumas características do gênero pop enquanto música de apelo massivo: uma sonoridade vista como “universal”, ancorada na lógica de sucesso da indústria fonográfica e feita para agradar aquilo que vagamente denomina-se “grande público” (SOARES, 2015).

Do mesmo modo, Beyoncé, dentre as meninas do Destiny’s, além de ser a voz mais pop, também tinha a imagem que mais se aproximava de padrões eurocêntricos de beleza: pele mais clara e corpo que mais se encaixava nas exigências midiáticas. Isso demonstra que, para além do talento e dos dotes artísticos de Diana Ross e Beyoncé, certas características físicas dessas duas cantoras facilitaram o caminho para o sucesso, já que, numa sociedade tão racista como é a nossa e a norte-americana, a proximidade dos padrões eurocêntricos de beleza também agrega valor à carreira artística. A imagem de Beyoncé se desenha na fluidez entre características do *mainstream*, como obediência a padrões midiáticos e hegemônicos de beleza, ao mesmo tempo em que carrega consigo as inscrições do corpo negro, historicamente configurado como Outro. Essa imagem seria, portanto, uma imagem de cisão, de rachadura na lógica que comumente costuma ser considerada para entender e estudar a figura da mulher negra e sua posição social. Beyoncé é negra e está numa posição hegemônica de poder, o que remete à perspectiva de que somos sujeitos plurais, com narrativas igualmente plurais, de modo a não cabermos em categorias fixas ou estanques. A própria fluidez da identidade dessa cantora quebra a lógica que tenta enquadrá-la em única instância (como mulher negra oprimida ou como mulher numa posição social hegemônica) sem considerar a complexidade das forças que acionam sua subjetividade como um arranjo, um conjunto que resulta no sujeito múltiplo que ela é.

Considerando isso, dentre as forças que forjam a subjetividade e a imagem de Beyoncé estão presentes os estereótipos ou as chamadas “controlling images” (imagens controladas, em tradução livre), como prefere chamar Patrícia Hill Collins (2000), que são imagens naturalizadas e pré-concebidas das mulheres negras enraizadas na sociedade, limitando a subjetividade dessas mulheres a instâncias negativas de significação. Nos Estados

Unidos, a combinação entre racismo e preconceito de gênero<sup>12</sup> criou estereótipos como o da Mãe Preta e da Jezebel, duas marcas entrelaçadas numa tensão entre a construção da mãe-serva e da prostituta, respectivamente, que se destinavam a dois interesses distintos: validar a escravidão e justificar o assédio sexual (GILLIAM, 1995). Além deles, outros estereótipos como o da *Sapphire*<sup>13</sup>, a mulher negra raivosa, e uma versão similar masculina, *The black bucks*, também foram difundidos associando os negros ao descontrole emocional, ao primitivismo e à animalidade. No Brasil, uma história semelhante também colocou a mulher negra como estereotipada (PACHECO, 2013) para legitimar sua opressão: a mulata fácil, tipo exportação; a negra forte e raivosa ou associada ao servilismo doméstico. Vale lembrar que aqui estou partindo de uma visão que não enxerga a raça por um viés essencialista, mas como uma “categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo” (HALL, 2003, p. 69).

Dessa forma, os sentidos que a negritude de Beyoncé carrega são indicadores de um dos pontos fortes da carreira da artista que tem lhe conferido destaque ao longo dos anos e sobretudo recentemente: a emergência de temáticas políticas em suas produções e performances. Nesse fato, podemos apontar uma das grandes diferenças entre The Supremes e Destiny’s. De modo geral, as Supremes faziam músicas para serem hits sem conter mensagens claramente políticas que pudessem atrapalhar a meta de chegar ao Top 100, se utilizavam de um visual delicado e gracioso, com roupas idênticas para as três integrantes, presando pela elegância e polidez da imagem em consonância com a suavidade do *doo-wop* adotado nas canções e com os movimentos conjuntos da performance. O Destiny’s, por sua vez e de modo generalista<sup>14</sup>, era um grupo mais ousado. Influenciadas pelo rap (que emergiu na cultura americana *mainstream* nos anos 1980), as garotas tinham mais atitude; apesar do backing vocal harmonioso em boa parte das canções, elas também reivindicavam no próprio canto o sotaque sulista; em algumas ocasiões, apareciam com cabelos trançados e cacheados se aproximando de uma estética afro, os figurinos também eram semelhantes para todas as integrantes, mas diferente das Supremes, o visual apelava para a sensualidade, assim como as coreografias. Para além disso, as músicas concediam mais brecha para temáticas políticas, tais como acontece em *Independent Women* (2001), que, como o próprio nome sugere, dá ênfase à

<sup>12</sup> Estou partindo de uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1991 *apud* COLLINS, 2000), que enxerga a raça, a classe social, o gênero, dentre outras categorias, como importantes de serem consideradas na análise da experiência dos sujeitos.

<sup>13</sup> Esses e outros estereótipos podem ser encontrados no texto “Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana”. Disponível em: <<https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>14</sup> Vale destacar que estou generalizando para facilitar o entendimento das características gerais do grupo, mas o Destiny’s, assim como The Supremes, tiveram várias fases dentro de suas próprias trajetórias musicais.

independência e autossuficiência feminina. Ademais, a própria imagem das meninas conseguia apelar para aquilo que vou chamar aqui de “sensibilidade guetocêntrica”, um modo de comportamento herdado das ruas e de estilos negros urbanos tais como o próprio rap e o hip hop.

Assim, o Destiny’s conseguia trazer temáticas políticas pelo próprio teor de suas canções, da performance de seus corpos e da atitude colocada no canto. Eram garotas sulistas, negras, fazendo músicas de R&B e pop com letras que falavam, por exemplo, sobre ser “uma sobrevivente”. A sobrevivência se referia na letra à superação de um término de relacionamento – que não é uma questão pequena se considerarmos que boa parte da violência enfrentada pelas mulheres (sobretudo pelas mulheres negras que estão mais vulneráveis a esse tipo de situação<sup>15</sup>) é cometida pelos seus ex ou atuais parceiros<sup>16</sup> em relacionamentos abusivos tais como parece ser aquele que é relatado na letra de *Survivor*<sup>17</sup> (2001), do álbum de mesmo nome. Portanto, dizer “você pensou que eu morreria sem você, mas estou vivendo” também pode ser libertador. Além disso, existia ali uma questão privada que ganhava contornos políticos a partir do momento em que aqueles corpos se dispunham no palco com os punhos fechados e em riste, entoando os dizeres “Eu sou uma sobrevivente”. Ao lembrar em algumas apresentações um gesto que pode ser associado aos Panteras Negras e a sua luta contra o racismo e fazer, assim, um suposto chamado para a resistência, as cantoras convocavam o público a participar daquilo que se tornava político mesmo que sua intenção primeira não fosse exatamente essa. A própria Beyoncé no DVD do show *The Beyoncé Experience* (2007 – figura 5), já com uma carreira solo reconhecida e valorizada, ao cantar *Survivor* pontua para o público:

“Se você sobreviveu a um término de relacionamento, se você sobreviveu a uma doença, se você sobreviveu ao sexismo, se você sobreviveu ao racismo, se você sobreviveu a uma morte em sua família, se você sobreviveu a um grande número de haters, quero que coloque seus punhos assim e comemore com a gente esta noite!” (BEYONCÉ, 2007, tradução nossa<sup>18</sup>).

<sup>15</sup> “Negras latino-americanas são mais sujeitas a violência doméstica”.

Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/negras-latino-americanas-sao-mais-sujeitas-violencia-domestica/>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>16</sup> “Alguns números sobre a violência contra as mulheres no mundo”. Disponível em: <<http://www.compromissoeatitude.org.br/alguns-numeros-sobre-aviolencia-contra-as-mulheres-no-mundo/>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

<sup>17</sup> Link de *Survivor* no show *The Beyoncé Experience*, disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2rkibj>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

<sup>18</sup> Na fala original, Beyoncé diz: “If you survived a break-up, if you survived an illness, if you survived sexism, if you survived a racism, if you survived a death in your family, if you survived a bunch of haters, I want you put your fists up like this and celebrate with us tonight!”

**Figura 5** - Michelle, Beyoncé, Kelly e dançarinos na execução de *Survivor*



Fonte: Print do DVD do Show *The Beyoncé Experience* (2007)

Já em *Independent Women* (2001), além de a letra celebrar a autossuficiência feminina, essa autonomia é destacada pela conquista da independência financeira. O carro, os diamantes, o relógio e o emprego são ostentados como indícios dessa emancipação adquirida através do consumo. O grupo se utiliza da chamada cultura bling, adotada por rappers e caracterizada pela ostentação de joias e objetos de valor, como um dos principais motes para defender o lugar da mulher como sendo de liderança e liberdade, algo que vai existir não somente na fase Destiny's, mas se repetir na carreira solo de Beyoncé como um todo. Essa cultura também encontra-se difundida dentro da própria religião: muitas igrejas evangélicas norte-americanas compostas principalmente por pessoas negras presam pelo dinheiro e pela ostentação de adereços de valor, assim como ocorre no rap. Do mesmo modo, essa cultura toma outros espaços, a exemplo do cinema. Douglas Kellner (2001) vai nos falar que o cineasta negro Spike Lee também bebe dessa fonte ao retratar, sobretudo em *Faça a Coisa Certa* (1989), “uma sociedade em que a identidade cultural é criada pela moda e pelo consumo, contribuindo pessoalmente para essa tendência com seus filmes e sua atividade comercial” (p. 211). Essa vertente também se torna significativa em outros contextos tais como o brasileiro, que se espelha nos sons e nas imagens produzidos pela cultura *mainstream* norte-americana, o que vai influenciar no chamado funk ostentação (a exemplo do videoclipe *Plaque de 100*<sup>19</sup>, de MC Guimê) e em artistas como MC Sheldon, do brega pernambucano, que visualmente se aproxima da estética do “gangsta rap” norte-americano, como sugere

<sup>19</sup> “Plaque de 100”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gyXkaO0DxB8>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

Soares (2012) em seus estudos. Por mais contraditório que possa parecer sustentar um discurso que presa pela igualdade de direitos tendo como base a ostentação de práticas consumistas, é preciso considerar que esse discurso (pelo menos no caso de Beyoncé) já nasce no cenário da indústria fonográfica, que por si só obedece à lógica do capital. Além disso, é interessante considerar também a narrativa dos sujeitos que se apropriam desse estilo para demarcar seu lugar no mundo. Como pontua Tricia Rose (1994):

Artistas de hip hop usam o estilo como um modo de formação de identidade que representa distinções e hierarquias de classe, usando produtos para reivindicar o terreno cultural. Vestuário e consumismo atestam o poder de consumo como um meio de expressão da cultura. A moda hip hop é especialmente rica em exemplos deste tipo de apropriação e crítica através do estilo (ROSE, 1994, p. 36, tradução nossa<sup>20</sup>).

O que Rose traz de interessante nessa fala é a perspectiva de que há uma potência crítica no modo como esses atores ostentam os produtos de consumo e que ao invés de ela ser apenas ignorada ou criticada, ela precisa antes ser pensada dentro do contexto em que se dá: de formação de identidade e de reivindicação do terreno cultural através do estilo. Com isso, considero a importância de ponderar, por exemplo, a inversão dos papéis e a tentativa do suposto oprimido (ou daquele que de alguma forma representa o oprimido, como é o caso de Beyoncé) de tomar o lugar daquilo que representa o opressor e construir uma narrativa de enaltecimento (pessoal, financeiro e etc) que lhe coloque no posto mais alto onde o sistema de opressão lhe impediu de chegar ou dificultou esse caminho. Parece-me que no uso de uma narrativa que presa pela extensão do conflito por meio da vingança há uma estratégia de reparação sendo colocada em prática. Como bem coloca a própria Beyoncé na canção *Formation*, do álbum *Lemonade* (2016), “Seja sempre graciosa, a melhor vingança é o seu dinheiro<sup>21</sup>”. O dinheiro, como ferramenta de poder, é justamente o elemento que poderia alavancar a reparação, restituir os direitos negados e recriar a narrativa de grupos minoritários, tais como os grupos de mulheres e pessoas negras.

Também no videoclipe da canção *Independent Women* questões políticas podem ser pensadas. A produção faz referência ao filme *As panteras* (*Charlie's Angels*, 2000), do qual a música é parte da trilha sonora, ajudando a construir a imagem das mulheres ocupando papéis que historicamente foram em maior número reservados aos homens, tais como o protagonismo em filmes de ação. Por outro lado, muitas músicas do Destiny's reiteravam

---

<sup>20</sup> No trecho original: “Hip hop artists use style as a form of identity formation that plays on class distinctions and hierarchies by using commodities to claim the cultural terrain. Clothing and consumption rituals testify to the power of consumption as a means of cultural expression. Hip hop fashion is an especially rich example of this sort of appropriation and critique via style”

<sup>21</sup> No trecho original: “Always stay gracious, best revenge is your paper”

lugares historicamente reservados às mulheres, tais como o de esposa cuidadosa, delicada e protetora (em *Cater 2 U*<sup>22</sup>) ou de enaltecimento de comportamentos femininos tradicionais (como aparece em *Nasty Girl*<sup>23</sup>), o que demonstra a complexidade do Destiny's enquanto fenômeno cultural e a impossibilidade de reduzi-lo a apenas uma instância de significação que desconsideraria suas contradições e especificidades. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que se liberta de lugares demarcados por certas tecnologias da subjetivação em alguns trabalhos, o discurso musical de Beyoncé e do grupo também reitera essas velhas posições em outras produções musicais. Independente de haver ressignificação ou reiteração, o trajeto feito até aqui evidencia que as narrativas femininas agenciadoras de questões diversas, inclusive de cunho político, já se mostravam presentes nas produções de Beyoncé desde o início de sua carreira. Minha hipótese é de que isso não era tão evidente porque o momento era outro. Hoje, o nosso contexto é de ativismo em alta, da cultura pop se apropriando cada vez mais das pautas da militância e de uma discussão também cada vez maior nas redes sociais sobre temas da mesma natureza. Aqui, entretanto, procuro pensar o agenciamento político de modo mais amplo, mesmo quando não declarado, aparecendo, para além do discurso das letras, na junção de vários elementos da performance.

Essa perspectiva de uma potência que se mostra no corpo para a construção do feminino nas performances continuou a percorrer os demais trabalhos de Beyoncé. Se no Destiny's apareciam com mais frequência questões como ostentação, independência e irmandade feminina/acirramento entre mulheres, esses aspectos continuam a se repetir na carreira solo, mas agenciando outras narrativas em conjunto com novas características. No *Dangerously in Love* (2003, figura 6<sup>24</sup>) – primeiro disco solo da artista que se divide entre baladas melancólicas e músicas de R&B mais agitadas sob influência do soul, hip hop, e até do rock –, aparecem hits como *Naughty Girl* e *Baby Boy*, imprimindo uma sensualidade que já existia no Destiny's, mas que consegue se sustentar melhor nessa nova fase; surgem também *Crazy in Love* e *'03 Bonnie & Clyde*, ambos introduzindo a figura de Jay Z às produções de Beyoncé – uma presença latente ao longo de toda a carreira da artista, ajudando a construir a narrativa do amor romântico ligada à figura da esposa que mais adiante será abordada nesse trabalho. Essa narrativa ligada ao casamento continua se solidificando no

---

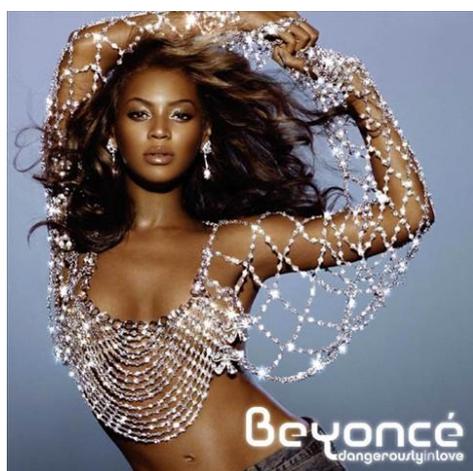
<sup>22</sup> Videoclipe de *Cater 2 U*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=juqws1LIH-I>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>23</sup> Videoclipe de *Nasty Girl*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dos5pf5OMNM>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>24</sup> Figura 6 disponível em: <<https://genius.com/Beyonce-dangerously-in-love-lyrics>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

*B'day* (2006, figura 7<sup>25</sup>) em hits como *Deja Vu* e *Upgrade U*, ambos tendo o rapper como parceria. O álbum é novamente pautado pelo R&B, mas traz uma vibe mais dançante, unindo gêneros urbanos como o funk, o soul e o hip hop em conjunto com coreografias ousadas e um poder corporal e expressivo mais evidente. É a partir do *B'Day* também que fica mais claro o apreço de Beyoncé pela produção audiovisual. Em 2007, ela lançou o *B'Day Anthology Video Album*, uma versão visual do disco lançado em 2006 contendo 13 videoclipes, 11 correspondentes às faixas do *B'day* e outros dois vídeos de faixas extras.

**Figura 6** – Capa do *Dangerously in Love*



Fonte: Reprodução do site Genius

**Figura 7** – Capa do *B'Day*



Fonte: Reprodução do site Genius

Já no *I am... Sasha Fierce* (2008, figura 8<sup>26</sup>), álbum duplo que consagrou Beyoncé no cenário pop/R&B, a artista trabalha a figura de Sasha Fierce (disco 2), seu alter ego sensual, destemido e dionisíaco, através de uma sonoridade festiva e eletrônica, como aparece em canções como *Single Ladies*. Sasha Fierce se manifesta em contraposição à própria Beyoncé (disco 1), que emula as características de uma mulher mais reservada e introspectiva e, portanto, mais próxima de uma sensibilidade apolínea, sendo representada por baladas românticas como *Halo*. Novamente, temos a agência do feminino se desdobrando numa narrativa corporal e expressiva em conjunto com personas opostas que dão identidade ao trabalho. Em seguida veio o *4* (2011, figura 9<sup>27</sup>), disco que traz uma Beyoncé mais madura, gerenciando a própria carreira após retirar seu pai, Mathew Knowles, dessa função. No

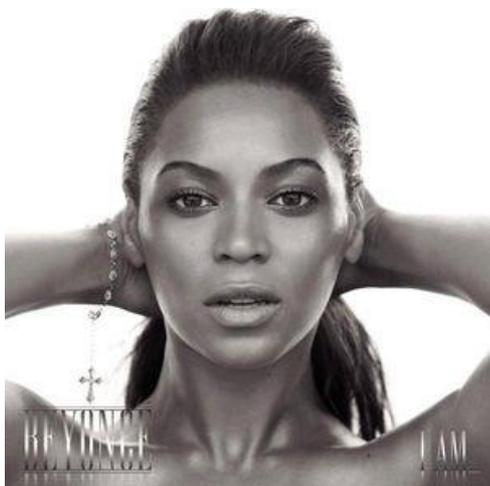
<sup>25</sup> Figura 7 disponível em: <<https://genius.com/albums/Beyonce/B-day>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>26</sup> Figura 8 disponível em: <<https://genius.com/albums/Beyonce/I-am-sasha-fierce>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

<sup>27</sup> Figura 9 disponível em: <<https://genius.com/albums/Beyonce/4>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

documentário *Year of 4*<sup>28</sup>, lançado para a divulgação do álbum, a cantora relata seu desejo de ser independente e produzir seu trajeto musical por si mesma. Por conta desse contexto, esse álbum surge como uma ruptura no modo como a carreira de Beyoncé vinha se apresentando, o que ajudou a fazer as vendas desse trabalho serem pouco expressivas se comparada aos demais. O álbum explora uma sonoridade que se conecta ao soul ao mesmo tempo em que investe mais detidamente no pop de um jeito diferente do convencional: *4* inicia com músicas mais densas – como *I+I*, *I Care* e *I Miss You* –, e só ao longo do trabalho vai apresentando canções mais dançantes – como é o caso de *Run The World (Girls)* e *End Of Time* –, que dão mais margem para as famosas coreografias da artista.

**Figura 8** – Capa do *I am... Sasha Fierce*



Fonte: Reprodução do site Genius

**Figura 9** – Capa do *4*



Fonte: Reprodução do site Genius

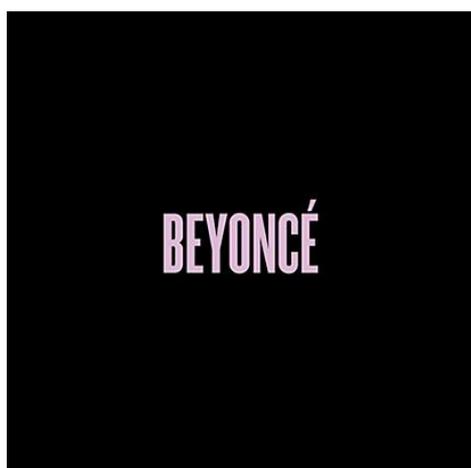
Em seguida, temos o homônimo *Beyoncé* (2013, figura 10<sup>29</sup>), onde a sexualidade aflora, questões como a maternidade começam a se mostrar presentes (esse é o primeiro álbum da artista pós-nascimento de Blue, sua primeira filha), ao mesmo tempo em que cita diretamente o feminismo, trazendo uma definição do que significaria o termo a partir da concepção da ativista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, na canção *\*\*\*Flawless*. O álbum traz uma sonoridade do R&B eletrônico e carrega a especificidade de ser visual, apresentando 14 faixas e 17 videoclipes. Além disso, ele também ficou marcado por ter sido lançado em dezembro de 2013 (quando não era mais esperado que a cantora o apresentasse, já que a expectativa era que um disco novo fosse divulgado em meados do ano) e

<sup>28</sup> *Year of 4*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3vXXiku0580>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

<sup>29</sup> Figura 10 disponível em: <<https://genius.com/albums/Beyonce/Beyonce>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

disponibilizado completo no iTunes, sem vazamento ou anúncio prévio na imprensa, contrariando o modelo usual de divulgação que passa pela disseminação de teasers, amostras online, singles e pela escolha de uma data para o lançamento concreto anunciada com antecedência. Por último, chegou o *Lemonade* (2016, figura 11<sup>30</sup>), apresentando o feminismo com um recorte racial mais claro, além de questões raciais que não se resumem às mulheres. No disco, que também é visual, há uma perspectiva evidente de raça: homens negros e principalmente mulheres negras têm seus corpos, sua beleza, suas narrativas e sua luta destacados. O trabalho de 65 minutos – composto por 12 músicas com seus respectivos vídeos e interlúdios constituindo a história do álbum –, também é conceitual, e traz ao longo de suas canções a traição como condutor de uma narrativa que passeia por 11 estágios da caminhada do eu lírico. Quanto à sonoridade, o *Lemonade* transita por vários estilos: do rock ao country, investindo também no pop, no rap, no soul e no R&B.

**Figura 10** – Capa do *Beyoncé*



Fonte: Reprodução do site Genius

**Figura 11** – Capa do *Lemonade*



Fonte: Reprodução do site Genius

Com o percurso musical de Beyoncé sendo resumidamente apresentado, agora podemos partir para as especificidades de sua performance. Com isso, quero pensar nos atos de transferência que se corporificam no modo como ela dramatiza suas canções e constrói seu desempenho sempre exagerando. Sejam nos gritos, sejam nos próprios movimentos corporais, na expressividade de seu rosto ou no seu famoso “bate cabeça”, um conjunto de ferramentas performáticas faz a cantora encarnar aquilo que poderíamos pensar aqui como uma sensibilidade dionisíaca. Por isso mesmo, meu interesse nesse trabalho é pensar, para além do

<sup>30</sup> Figura 11 disponível em: <<https://genius.com/albums/Beyonce/Lemonade>>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

discurso político propriamente dito, aquilo que também aciona a construção que Beyoncé faz primeiramente do feminino para então aderir a esse construto questões políticas tais como raça e feminismo. Parece-me que a grande potência performática de Beyoncé não está apenas no que é dito ou na dança ou na estética, mas no modo como esse conjunto serve de instrumento para criar narrativas em torno do feminino e acionar certos roteiros historicamente situados que são reativados, mas também ressignificados. Antes de esclarecer os conceitos de performance, atos de transferência e roteiro utilizados aqui, continuo destacando o teor político do discurso feminista de Beyoncé (que, como visto, se acentuou nos dois últimos álbuns da artista) e refletindo sobre o modo como a cultura pop continua se mostrando um terreno fértil para discursos políticos. Entretanto, agora passo a analisar mais detidamente a imagem de Beyoncé pós-Destiny's Child, o teor de sua presença e de sua potência performática.

## 2.2 A política, a potência, a presença

Como nos fala Jeder Janotti Jr. (2015, p. 45), “a ideia de pop é carregada de acionamentos diferenciados e contradições”, podendo significar tanto “uma adjetivação desqualificadora, destacando elementos descartáveis dos produtos midiáticos”, quanto “sensibilidades cosmopolitas, modos de habitar o mundo que relativizam o peso das tradições locais e projetam sensibilidades partilhadas globalmente” (JANOTTI JR, 2015, p. 45). Essas duas perspectivas sobre a cultura pop não se excluem, mas aqui trabalharemos mais detidamente com o pop a partir de sua vinculação e obediência à lógica da indústria, que constrói produtos efêmeros e excessivamente comerciais. Para isso, minha atenção se volta especificamente para a música pop: aquela que se expressa dentro da cultura pop (universo que abrange também o cinema, as séries e outros produtos midiáticos populares que obedecem à dinâmica de produção e difusão em massa, sendo bastante expressivos principalmente na cultura norte-americana, e do qual a música pop faz parte tendo Beyoncé como uma de suas integrantes). Mas apesar de estar imersa nessa lógica massiva e, por isso, ser alvo de muitas críticas, a música e a cultura pop têm sido apontadas nas últimas décadas como terreno fértil para a pauta de temáticas políticas (LIMA & SOARES, 2014). As iniciativas humanitárias de Michael Jackson (por exemplo, ao lançar uma canção sobre o combate à miséria na África em meados de 1980) e as performances de Madonna (ao discutir questões como o aborto e o alerta sobre a AIDS entre os anos de 1980 e 1990) são fatos que deixam claro como o cenário *mainstream* tem agenciado questões políticas ao longo de sua história. No momento presente, essas abordagens têm ganhado força tendo como uma de suas

principais discussões o feminismo. Os exemplos de artistas que têm pautado temas dessa natureza são muitos e crescem a cada dia: Emma Watson, Lady Gaga, Taylor Swift, Viola Davis, Pitty, Karol Conka, dentre outras<sup>31</sup>. Pontuo aqui artistas de diferentes lugares (tanto no ramo profissional quanto no sentido geográfico) para mostrar que essa dinâmica não faz referência apenas à localização desses sujeitos, mas à imersão deles num determinado contexto global. Todos os exemplos citados estão ancorados num mesmo *zeitgeist*, ou seja, um mesmo espírito da época, que nos leva a compartilhar perspectivas e vivências em comum com nossos contemporâneos.

Na música pop internacional, um dos destaques na abordagem do feminismo nos últimos anos tem sido a cantora Beyoncé. Como já apontamos, temáticas relacionadas ao feminismo já vinham sendo pautadas nas produções dela desde a época do Destiny's Child. Entretanto, foi a partir de seu quinto disco, o *Beyoncé* (2013), que essa abordagem se tornou mais evidente, isso porque a artista passou a usar a palavra “feminismo” para dar nome às suas inquietações, além de colocar um trecho de um discurso da ativista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie definindo o que seria feminismo na canção \*\*\**Flawless* – iniciativa que ajudou a legitimar para alguns o lugar de Beyoncé na abordagem de temáticas dessa ordem. Isso se tornou mais notório no *Video Music Awards* (VMA) 2014 quando ela, durante a performance da música *Flawless*\*\*\*, parou à frente de um telão com o nome *feminist* ao fundo (como aparece na figura 12<sup>32</sup>), fazendo daquele ato uma espécie de autodenominação de pertencimento ao movimento feminista.

**Figura 12** – Beyoncé durante apresentação no VMA 2014



Fonte: Reprodução do site Time

<sup>31</sup> PAPEL POP. 15 momentos que mostram que 2015 foi ano do feminismo na cultura pop. Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2015/12/15-momentos-que-mostram-que-2015-foi-o-ano-do-feminismo-na-cultura-pop/>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>32</sup> Figura 12 disponível em: <<http://time.com/3181644/beyonce-reclaim-feminism-pop-star/>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018

Desde então, parte da mídia e até mesmo alguns pesquisadores (tais como Whittington e Jordan, 2014) passaram a chamar esse feminismo pautado pela cantora de *Bey feminism* – um discurso expresso principalmente através das canções e das performances da artista. Aqui, pretendo enxergar esse comportamento como um discurso *encenado* por Beyoncé. Entretanto, vale pontuar que encenação não seria para mim sinônimo de falsidade. Como aparece na versão online do dicionário Michaelis, encenação é uma palavra vinculada à representação, à montagem, à exibição teatral. Trata-se de um conjunto de providências técnicas e artísticas para a realização de um espetáculo. A utilizo nesse trabalho em lugar do uso de discurso (como vinha acontecendo no início desse texto) por acreditar que a palavra encenação apela para uma natureza mais fluida, se aproximando do tipo de discussão que proponho a partir de agora, que tende a se voltar para a análise da construção e encenação de personas femininas feitas por Beyoncé em suas performances no espaço cênico do palco. Utilizo “persona” por acreditar ser esse um bom termo para tratar das versões de si mesma, que combinam autobiografia e narrativas inventadas, encenadas pela cantora. Para além disso, estou partindo da concepção de que o *Bey feminism* seria um fenômeno que atravessa a carreira de Beyoncé constituindo uma das principais camadas de sua abordagem acerca do feminino, através do qual ela cria o seu próprio modo de ser feminista, influenciando seus fãs e a opinião pública, e se tornando, assim, tema de debate para a militância feminista.

Como também já mencionado antes, foi com a chegada do sexto álbum da cantora, o *Lemonade*, lançado em abril de 2016, que a encenação feminista expressa na sua obra possibilitou um recorte na abordagem das desigualdades de gênero ao pontuar com mais ênfase problemáticas raciais, combinando gênero e raça na sua encenação política, ao mesmo tempo em que passeia por 11 estágios/sentimentos de um eu lírico traído. Apesar de estar organizado dessa forma, o trabalho traz músicas que não se situam apenas numa esfera privada, já que a dor de superar uma desilusão amorosa é levada a níveis mais amplos a ponto de englobar experiências da esfera coletiva, dando margem para a saída do âmbito individual para o público, assim como acontecia com a canção *Survivor*. Com isso, muitas personas estão em trânsito no trabalho: a do eu lírico, a da negritude feminina e a da artista diante de sua obra musical.

Desde o início dessa abordagem mais clara acerca do feminismo de modo geral e do feminismo negro de modo específico, tenta-se pontuar, tanto na mídia quanto na Academia e por parte da militância feminista, se o *Bey feminism* seria um modelo verdadeiro e positivo ou somente mais uma estratégia de marketing para angariar vendas (WHITTINGTON & JORDAN, 2014). Também por conta disso, essa dissertação pretende buscar outros caminhos

para enxergar aquilo que eu classifico como sendo a “encenação feminista de Beyoncé” – expressão que já apela para uma prática mais fluida e performática, que não se dissocia de um discurso mais concreto, mas cria um espaço entre extremos onde busco enxergar e trabalhar a figura de Beyoncé. Tento com isso sair de um binarismo que coloca em contraposição mercado e “discurso político verdadeiro” e visualizar a artista a partir da perspectiva do agenciamento, como já mencionado, para então pensar uma outra camada que compõe a sua performance: a criação e ficcionalização de narrativas do feminino. Parto do pressuposto de que a artista dispõe de recursos miméticos que a levam a narrativizar modelos de se conceber o feminino em suas performances. Pensando especificamente nesses recursos miméticos como uma tessitura da intriga (tal como a mimese era conceituada por Aristóteles, como veremos mais adiante), é possível conceber as articulações narrativas que a artista cria em seus shows. Algo que se dá na sua corporalidade, nas suas vestimentas, nos seus gestos, no espetáculo de seu show, no agudo de sua voz e em várias outras ferramentas narrativas que emulam certos padrões (tradicional ou não) capazes de projetar determinados modos de ser mulher e, assim, de se aproximar de questões feministas. Com isso, tento oferecer um caminho para se pensar o feminino em Beyoncé a partir da análise de algumas de suas performances e produções considerando sua potência performática e as narrativas que são criadas nessas apresentações.

Como já dito antes, acredito que as performances dessa artista carregam em si uma sensibilidade dionisíaca, algo da ordem do drama, da festividade e do erótico. Beyoncé tem algo chamado pelo público e por alguns pesquisadores que se debruçam sobre sua carreira como “o efeito Beyoncé” (TRIER-BIENIEK, 2016), o que poderia ser denominado aqui como uma habilidade em “arrasar” nas performances, de premiações a shows, que ela executa – seja pelo conteúdo que as apresentações transmitem ou pela postura incisiva e altiva com a qual ela desenha suas coreografias. Existe uma construção corporal e gestual na artista que apela para aquilo que eu costumo chamar de um “imaginário super”. Beyoncé constrói sobre si uma “super mulher”, exibindo um “super corpo” e dona de uma “super voz”, que executa “super coreografias” inferindo, no espaço de criação cênica do palco, ter todo o poder sobre seu corpo e suas escolhas. Além disso, ela constrói uma estética *kitsch* e uma aura melodramática sobre si que lembram a postura de Tina Turner em suas apresentações. Percebo isso ao vê-la chegando no palco de cabeça para baixo, pendurada por fios no show do DVD *Beyoncé – Live at Wembley*<sup>33</sup>; ou cantando e dançando de maneira exagerada e dramática em *Why Don't You*

---

<sup>33</sup> Link para o vídeo de *Beyoncé – Live at Wembley*, o momento citado acontece já na abertura, disponível em: <<https://vimeo.com/10994456>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

*Love Me*, no *The Mrs. Carter Show World Tour*<sup>34</sup>; ou ainda no seu desfile durante *Crazy In Love*, no *Super Bowl* de 2013<sup>35</sup>. Associo essa construção exagerada e espetacularizada de feminino à noção de *camp* do modo como conceituado por Susan Sontag (1964). De acordo com ela, “a essência do camp é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (p. 1), assim o camp seria “marcadamente acentuado” e “fortemente exagerado” (p. 4), uma “experiência de mundo consistentemente estética” (p. 10).

Dessa forma, Beyoncé se utiliza do *camp* para criar performances marcadas que agenciam um certo modo de estar presente. Parece-me que é exagerando que Beyoncé se torna “real”, se substancializa mesmo para quem acompanha os seus vídeos através dos dispositivos midiáticos/digitais (caso do corpus desse trabalho). Essa noção de *camp* como agenciadora de uma presença pode achar contribuições no modo como o estudioso alemão Hans Gumbrecht (2010) conceitua presença. A princípio, o autor sugere que a experiência estética (aquela que nos desloca de nosso senso para acessar sensibilidades outras que surgem de maneiras diversas, tais como ao se ouvir uma música) é composta por uma oscilação entre efeitos de sentido (onde a autorreferência predominante é o pensamento) e efeitos de presença (onde a autorreferência predominante seria o corpo). Com isso, Gumbrecht acusa uma predileção ou vício do fazer científico pelo sentido em detrimento da presença e propõe, então, um exercício de pensar mais detidamente essa última instância. Procuo aqui adaptar e relacionar o conceito de presença, definido por Gumbrecht, ao tipo de presença que Beyoncé evoca. Embora eu esteja falando de um corpo que não chega até a mim, e, portanto, não é passível de tangibilidade, esse corpo causa um impacto sobre o corpo do espectador a partir do advento de uma presença virtual acessada a partir das materialidades da comunicação (ou seja, mídias digitais como o DVD, ou um site, como o YouTube), capaz de emocionar, convencer, gerar epifanias.

Assistir as apresentações de Beyoncé (como também acontece com outros tantos artistas) é como estar diante de um quadro de expressão *camp* que tem forma e substância ainda que a presença real se dê através da presença virtual. Como Gumbrecht bem coloca, “uma vez que aquilo que parece surgir do nada tem uma substância e uma forma, é inevitável que a epifania exija uma dimensão espacial (ou, pelo menos, uma impressão dessa dimensão)” (GUMBRECHT, 2010, p. 141). Seria, então, o conjunto entre o virtual e o desempenho da cantora aquilo que forja a “impressão de dimensão”, a impressão de que

<sup>34</sup> Link para o vídeo *Why Don't You Love Me*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=luDL-IAcXxg>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>35</sup> Link para o vídeo de *Crazy In Love* no *Super Bowl*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nsdypADaU-k>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

estamos presentes, de que o corpo de Beyoncé, sua voz e sua dança estão diante de nós como se já não existissem telas a nos separar. Essa presença virtual é também fruto do arranjo cênico e da captação imagética (como veremos mais adiante) que foram colocadas ali para construir, junto com a artista, a imagem *camp* que ela agencia e a presença marcada, exagerada e até mesmo agressiva que entra em jogo através desse agenciamento. Acredito ser isso o que nos coloca na dimensão do “ao vivo” mesmo que estejamos diante do registro gravado, sendo o efeito de presença produzido nesse processo. Como nos fala Janotti Jr. e Soares (2014, p. 05), “se *producere* quer dizer, literalmente, ‘trazer para diante’, ‘empurrar para frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente (GUMBRECHT, 2010, p.38)”.

Assim, me parece interessante associar Beyoncé a um tipo de presença que estimula “momentos de intensidade”. De acordo com Gumbrecht, não há “nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender”, entretanto esses momentos conseguem despertar “um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” (GUMBRECHT, 2010, p. 127). Enxergo aqui esses momentos de intensidade pela perspectiva do sentimento de *realização* humana diante do ídolo. Percebo isso no êxtase dos fãs ao acompanhar as coreografias, expressões faciais e notas elevadas de Beyoncé. Num momento de intensidade como o que ela propõe, há algo que os alimenta, e os alimenta porque de alguma forma os habita – o que aproxima a nossa discussão da ideia de religiosidade e de mito.

Como aponta Paulo Borges, “[...] o mito remete para a experiência primordial que parece estar na origem da cultura e civilização humana: a experiência da ‘proximidade do sublime’ ou da ‘divindade’, o sentimento da sua ‘presença’” (BORGES, 2010, p. 09). Um caminho que podemos adotar para refletir sobre essa instância conectando-a à figura de Beyoncé está ligado ao imaginário – acervo de constituições matriciais de imagens construídas pela espécie humana que podem ser evocadas, por exemplo, através de textos ou imagens, tal como propõe os escritos de Gilbert Durand (1993). Mito e imaginário traçam relações com as performances de Beyoncé tendo em vista que ela se liga a referências mitológicas, sacras, culturais e históricas para inventar a si mesma no palco. Seu apelo cênico e performático remete em grande medida a essas construções matriciais, arquetípicas e mitológicas, que constituem o patrimônio imagético da humanidade retornando de tempos em tempos como assombros, nos revelando significados que estão na própria constituição dos efeitos de presença e de sua relação com o mundo. A performance de Beyoncé costuma criar

sobre ela uma aura admirável que consegue traçar linhas afetivas entre a sua corporalidade e a nossa, convocando uma experiência similar a de estar de fato diante de uma divindade encarnada.

Isso se reflete também pelo já mencionado “efeito Beyoncé”. Pelo construto, que se dá através dos fãs e por parte da imprensa, de que a cantora é “perfeita”. Ainda na época de seu segundo álbum, ela já havia sido apelidada como “Queen B”, a abelha rainha de sua “beyhive<sup>36</sup>” de fãs. O superlativo nesse caso abrange não apenas questões que podemos relacionar à mitologia e ao imaginário, mas também ao humor. No mundo pop, se Madonna é a rainha e Britney a princesa, a Beyoncé restou o status de deusa, pelo menos esse é o modo como ela aparece nos tantos memes difundidos nas redes sociais (figura 13<sup>37</sup>) e nas produções midiáticas – como é o caso da série britânica *Chewing Gum* (figura 14<sup>38</sup>), onde a protagonista venera a Queen B; e do vídeo cômico *The Beygency*<sup>39</sup>, do *Saturday Night Live*, que traz uma paródia da nossa sociedade em que ninguém pode odiar Beyoncé. Esse endeusamento também aparece no modo como a artista é vista por outras celebridades – como é o caso do cantor Chance The Rapper<sup>40</sup>, que virou meme no Grammy 2017 ao ficar eufórico e interromper uma entrevista após ser abraçado por Beyoncé, e da cantora Adele que no mesmo evento, ao derrotar Beyoncé na categoria “Álbum do Ano”, fez um discurso quase de culpa por ter conseguido tal feito<sup>41</sup>. Outras pessoas que admiram o trabalho da cantora, como é o caso da escritora e ativista Roxane Gay (figura 15<sup>42</sup>), uma das feministas que mais defendem a importância do feminismo expresso pela artista, também usam o humor para se referir a ela como uma “deusa”.

<sup>36</sup> Beyhive é o termo pelo qual se intitulam e ficaram conhecidos os fãs de Beyoncé

<sup>37</sup> Figura 13 disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/53832158022934912/?lp=true>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>38</sup> Figura 14 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tMLTBUVVxfE>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>39</sup> *The Beygency* está disponível nesse link, disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=rGxe83lXgJg&feature=youtu.be>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>40</sup> “Beyoncé aparece de surpresa em entrevista do Chance The Rapper e ele vai à loucura!”, disponível em: <<http://www.papelpop.com/2016/08/beyonce-aparece-de-surpresa-em-entrevista-do-chance-the-rapper-e-ele-vai-loucura/>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>41</sup> “Adele arrasa no Grammy 2017, venera Beyoncé e homenageia George Michael”, disponível em: <<http://www.papelpop.com/2017/02/adele-arrasa-no-grammy-2017-venera-beyonce-e-homenageia-george-michael/>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

<sup>42</sup> “Confissões de uma feminista ruim”, disponível em: <[https://www.ted.com/talks/roxane\\_gay\\_confessions\\_of\\_a\\_bad\\_feminist?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/roxane_gay_confessions_of_a_bad_feminist?language=pt-br)>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

**Figura 13** – Montagem de Beyoncé sobre a imagem de Jesus, conhecida como “Beysus”



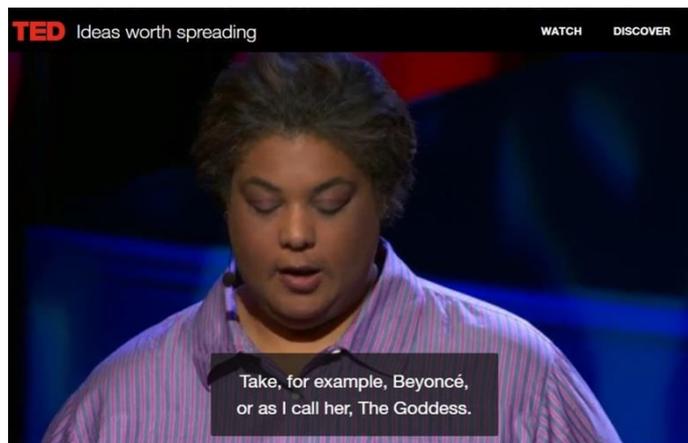
Fonte: Reprodução do site Pinterest

**Figura 14** – Cena da série Chewing Gum



Fonte: Print do vídeo

**Figura 15** – Roxane Gay durante palestra



Fonte: Print do vídeo

Evidentemente, o endeusamento de celebridades não se restringe somente a Beyoncé, mas, além de seu bem sucedido trajeto musical, a mídia e os fãs conseguem colocá-la nesse patamar de deusa de um modo tão contundente que se tornou comum associar suas performances a algo “extraordinário”. Além disso, essa tendência também se consolida pelo

próprio modo como a cantora assume para si esse papel, se vestindo, encenando e atuando como uma deusa no palco, e tentando ao máximo ter controle sobre a sua própria imagem dentro e fora dele. Além de deusa/rainha, a artista também desenha sobre si a imagem de líder, de alguém que tem todo o poderio sobre si mesma, principalmente após a retirada de seu pai da gerência de sua carreira – como é possível ver no documentário *Life is but a dream* (2013), dirigido pela própria cantora, que conta parte de sua trajetória pessoal e musical, além de trazer detalhes da concepção do disco *4*. Atuar como uma figura de liderança – que, inclusive, parece querer ter laços “mais diretos” com o público ao lançar trabalhos sem qualquer anúncio prévio –, ajuda também a fazer Beyoncé ser vista como uma figura “mais verdadeira”, mais original, que valoriza mais a mensagem de seus discos em detrimento das vendas e do marketing publicitário. Fato que mostra que as personas que ela cria sobre si estão sempre presentes como parte do jogo, parte do pacto que a artista constantemente refaz com os próprios fãs e a opinião pública.

Um dos autores que tratam dessa relação a respeito dos pactos que são forjados entre quem atua e o público é o antropólogo Erving Goffman (2002). De acordo com ele, “quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles” (GOFFMAN, 2002, p. 25). O indicativo de que o ator é aquilo que ele transparece ser é o que convoca essa plateia a sustentar a impressão construída por quem atua. Assim, “as plateias também aceitam o desempenho pessoal do indivíduo como prova de sua capacidade de executar sua prática, e mesmo como prova de sua capacidade de executar qualquer prática.” (GOFFMAN, 2002, p. 222). Há nesse processo uma perspectiva de convencimento. Beyoncé, sua produção e a agência da mídia estão a todo instante nos convencendo de seu talento, de sua importância enquanto artista e de sua capacidade de nos impactar. Boa parte do coletivo que recebe a sua performance assina o acordo que ela propõe, de modo que a representação de si mesma encontre êxito no processo de interação desse eu com o social. É nessa interação que a artista se cria também a partir das próprias construções discursivas que fazemos em torno dela: adicionamos à sua imagem as nossas expectativas individuais, fazemos paralelos entre a nossa história e a dela, encontramos nela um ponto de apoio e realização de nossas narrativas.

É partindo dessas considerações que pretendo pensar as narrativas construídas pela artista no palco e fora dele considerando as camadas de ficção que ela coloca sobre a criação de suas personas a partir da performance. Para isso, analiso no tópico que se segue qual a ideia de ficção com a qual estou trabalhando e quais os demais conceitos e metodologias que me guiaram na análise proposta.

### 2.3 Pensando a mimese e a ficção

De modo geral, acredito que há uma lacuna nos estudos de cultura pop sobre a ficção. Lidamos com artistas como partícipes da indústria fonográfica, ídolos, modelos para fãs, exemplos de representatividade. Parece ainda tímido, entretanto, o movimento de considerar o palco como espaço cênico de criação de mundos narrativos, de ligar nossos objetos de estudo mais detidamente ao campo ficcional, de modo a enxergar a performance e o discurso enquanto encenações construídas pelo artista em conjunto com a indústria e a mídia. Ou ainda considerar a ficção pelo viés da variação de vozes sociais que dão conta de expressar a realidade. Do mesmo modo, os estudos sobre ficção parecem se voltar com mais afinco para temáticas relacionadas à literatura, ao teatro, aos personagens, enredos, atores e às relações entre atuação e público. Pouco se fala sobre a encenação em ambientes tais como um show, ou diante de acontecimentos factuais repletos de comportamentos encenados, como a morte de um ídolo como Michael Jackson. Na tentativa de dar um primeiro passo para preencher tal lacuna, proponho que comecemos esse caminho pensando o conceito de mimese. Para isso, acho necessário citar alguns autores que se debruçaram sobre o tema e apresentar um breve percurso histórico-conceitual do termo que me auxilie na análise. Deixo claro, entretanto, que coloco em destaque aqui resumidamente apenas o que se relaciona com o estudo que proponho. A densidade da mimese e as questões que ela incita certamente extrapolam as linhas que seguem.

Mimese (*mimesis*) é um termo filosófico comumente considerado sinônimo de imitação. Desde os escritos platônicos, o sentido de mimese aparece vinculado à arte. Para o filósofo, a disposição mimética funcionaria justamente como “o desfiguramento da verdade e dos valores morais” (SUSIN, 2010, p. 11). Isso porque Platão condenava o suposto afastamento da realidade das Ideias (ou das Formas transcendentais) causado pelas obras artísticas: para ele, a arte estava triplamente distante da verdade, já que funcionaria como uma dupla imitação. Se pensarmos, por exemplo, num livro podemos dizer, seguindo a lógica platônica, que o livro existe no campo das ideias – como um modelo ideal –, é “imitado” pelo campo sensível ao ser construído pelo homem e novamente copiado quando o pintor se apropria da criação humana para transpor o livro para um quadro. Assim, dentro do sistema de hierarquia de realidades pensado por Platão, a arte seria a imitação da imitação, uma representação distante da razão e, portanto, da verdade – grande objeto de busca do filósofo. No entanto, de acordo com André Luís Susin (2010, p. 14) a crítica platônica “não reside [apenas] neste ato de cópia, na transposição de certos objetos para outros planos, mas [n]os efeitos óticos que a ela estão ligados”. Ou seja, Platão parecia se preocupar também com a

subjetividade e a multiplicidade de olhares que a arte produz (tendo em vista que cada artista se apropria de seu material de um jeito) e, que, por sua vez, se afastariam daquilo que ele acreditava ser a essência dos objetos.

Já Aristóteles vê a mimese de modo mais abrangente, revisando e ampliando dessa forma a concepção do conceito dada por seu mestre Platão. Toda a *Poética* de Aristóteles foi construída em cima desse termo, sendo utilizado como sinônimo de representação e como modelo de tessitura da intriga (ou seja, articulação da trama ou o próprio enredo), que se constrói a partir de certos modos de conceber a representação dos fatos, personagens e mundos narrativos através da necessidade e verossimilhança, além da concatenação lógica dos fatos. Para ele, a mimese na arte “não é uma simples imitação da aparência, a cópia dos aspectos exteriores que identificam determinada realidade ou objeto” (SUSIN, 2010, p. 47), mas uma tentativa de transcrever o que há de essencial no mundo se preocupando com o tipo de representação feita e apelando para o belo, mesmo que ele não seja compatível com o real. Assim, para Aristóteles, “a *mimesis* é uma imitação da realidade, mas não tal qual ela é, pois dizer o modo como as coisas estão realmente dispostas não é função do artista, mas é tarefa exclusiva do logos epistêmico, do discurso científico cuja veracidade depende da sua adequação ao real” (SUSIN, 2010, p. 68). Dessa forma, podemos pressupor que o filósofo estabelece uma linha divisória entre realidade e ficção, onde as artes pertenceriam à segunda enquanto a ciência pertenceria à primeira. A ficção poética consistiria na construção de enredos verossímeis, enquanto à história (como ciência), por exemplo, caberia a função de relatar os fatos do modo como eles acontecem.

Já no início de sua obra *Arte Poética* (ARISTÓTELES, 2006, p. 19), o autor proclama seu desejo em pensar a “produção poética em si e em seus vários gêneros”, além de refletir sobre a construção da fábula (a imitação da ação), tendo como meta atingir o “belo poético”. Essa meta deixa claro que o filósofo tinha uma grande preocupação com o rigor da representação, com maneiras de se atingir a chamada catarse – ou seja, o momento de purificação da alma causado pela emoção diante do drama – e com o enaltecimento artístico de modo geral. Atitude essa que estaria associada a um modo de se fazer arte próprio de concepções classicistas onde “[...] os heróis eram representados normalmente por figuras aristocráticas, uma figura de baixa posição social seria indigna do trágico, para ela estava reservado o cômico, assim como os traços grotescos” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 89). À

concepção de arte sustentada por Aristóteles, Jacques Rancière deu o nome de regime poético ou representativo<sup>43</sup>.

Foi também Rancière um dos autores que investiu na discussão contemporânea a respeito da mimese. Contrariando o poético, séculos depois dos estudos de Aristóteles, o autor trouxe o regime estético. Nele, novas formas de escrita tomam os gêneros poéticos tradicionais, subvertendo antigas hierarquizações próprias do classicismo artístico e da *Poética* aristotélica. Nesse regime contemporâneo, as fronteiras entre o real e a ficção não mais se encontram rigidamente separadas: não é mais a mimese (imitação) o fundamento das obras de arte, mas a criação artística que deixa de representar o mundo para fazer parte do próprio mundo, e reivindicar novas maneiras de se conceber o fazer artístico. Sempre apelando para a perspectiva política nas artes, o autor vai criar a expressão “política da ficção” para defender como o regime estético, representado sobretudo pelo realismo<sup>44</sup>, concede bases para a articulação entre realidade e ficção, instituindo novas formas de representação e deslocando sujeitos da margem, que estariam fadados aos papéis menos importantes na narrativa (a empregada, o jardineiro e etc), para o centro da trama. Além disso, a escrita do realismo concederia espaço para temáticas outras, tais como o ócio e a descrição exaustiva dos cenários, que ajudaria a colocar em cena até mesmo o que é “inútil”, além de dar espaço para outras formas de escrita, outro regime de composição das artes, onde é possível falar sobre tudo e todos, diferente da lógica representativa.

Como coloca o autor, no regime representativo a obra de arte “trata-se de um corpo vivo, dotado de todos os membros requeridos, reunido na unidade de uma forma, sob a direção da cabeça”, já o romance realista não obedece a essa exigência, “as partes não se subordinam ao todo; os membros não obedecem à cabeça. A concatenação funcional de ideias e ações, de causas e efeitos, deixa de funcionar” (RANCIÈRE, 2014, p. 7). E é justamente essa “não obediência” à cabeça que fará o regime estético conceder lugar para outras construções narrativas, onde ficção e realidade já não estão separadas, mas as duas instâncias encontram-se concatenadas num mesmo regime de sentido:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

---

<sup>43</sup>Jacques Rancière propõe três regimes de identificação das artes: o ético, o poético ou representativo e o estético.

<sup>44</sup>Movimento artístico e literário surgido nas últimas décadas do século XIX na Europa em contraposição às concepções do romantismo

Seguindo por esse caminho, o autor fala que essa articulação passou da literatura para o cinema: “[...] o cinema documentário, o cinema que se dedica ao ‘real’ é, nesse sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos” (RANCIÈRE, 2005, p. 57). Com isso, o autor remete ao seu artigo *A ficção documental: Marker e a ficção da memória* (2010), que tem como objeto o filme *O túmulo de Alexandre*, de Chris Marker, onde o cineasta reconstrói a história da Rússia na época do pós-comunismo através do destino do também cineasta Alexandre Medvedkine. Segundo Rancière, ele ficciona a história contada, entretanto:

Não faz dele [Alexandre Medvedkine] um personagem ficcional, não conta histórias inventadas sobre a URSS. Joga com a combinação de diferentes tipos de rastros (entrevistas, rostos significativos, documentos de arquivo, trechos de filmes documentários e de ficção etc.) para propor possibilidades de pensar essa história. O real precisa ser ficcionado para ser pensado (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Com a máxima de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, o autor acrescenta que não se trata de considerar tudo uma ficção, mas “trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Para ele, tanto a política quanto as artes constroem ficções, ou seja, “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Em outras palavras, a ficção seria um modo de representar que não necessariamente se contrapõe ao real, mas em lugar disso pode se utilizar do próprio real como referência para ir além do que é concreto e promover a criação de realidades e reflexões outras em alguns casos imaginadas e inventadas; em outros, meramente organizadas de modo figurativo para ajudar na construção e interpretação do mundo. Rancière chama atenção para o fato de que o cinema documentário, por sua própria vocação para o “real” e para a obediência das normas clássicas de conveniência e de verossimilhança, pode unir o poder da impressão com o poder da montagem “que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (RANCIÈRE, 2010, p. 182). Assim, o cinema seria um lugar por excelência que se alimenta das duas fontes: tanto do regime representativo quanto do estético. Sua constituição se dá a partir da combinação das duas poéticas, “combinação do olhar do artista que decide e do olhar mecânico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens submetidas, geralmente ele [o cinema] faz

desse duplo poder um simples instrumento de ilustração a serviço de um sucedâneo da poética clássica” (RANCIÈRE, 2010, p. 182).

Mesmo que essa discussão se refira à literatura e ao cinema, esse é o tipo de debate que muito adiciona a esse trabalho. Afinal, as performances de Beyoncé que aqui me interessam analisar e a sua própria construção do feminino no palco também se dão a partir de uma combinação entre os regimes representativo e estético. As representações e performances da cantora por vezes se ancoram em imagens e posições hegemônicas, traçando tessituras da intriga e criando mundos narrativos através desses espelhamentos, mas isso é feito também ressignificando parte do conservadorismo e tradicionalismo que essas figuras trazem consigo. Considerando isso, busco trabalhar as performances de Beyoncé partindo da ficção por duas vias: enquanto uma agência por meio da qual Beyoncé inventa suas personas, combinando imagens livremente (tal como um cineasta de documentário ao dirigir uma história) a partir de referências diversas (inclusive de sua própria biografia) para criar um mundo fantasioso, e enquanto recurso através do qual é possível negociar ou até mesmo quebrar certas convenções e hierarquias sociais. Minha aposta, tal como a de Marker ao reconstruir a história de Medvedkine, é de que a utilização de rastros diversos, inclusive de cunho ficcional, abre um leque de possibilidades para pensar as performances de Beyoncé em lugar de fixá-las em classificações estanques. Procuo antes pensar a ficção não como antônimo de falsidade, mas como um outro regime de compreensão de mundo onde as fronteiras entre verdade e ilusão não se constituem como objetos centrais da reflexão proposta, já que a ficção surge aqui tanto como o apelo ao mundo fantasioso e cênico, como também enquanto uma ordem capaz de produzir dissensos na organização social.

Desse modo, entendo aqui a ficção como uma forma de tratar o mundo que no caso do meu objeto – as construções femininas de Beyoncé que se dão através de suas performances no palco – combina camadas biográficas, referências do cenário musical, históricas e inventadas que não se separam, mas estão antes juntas agenciando o tipo de sentido que a performance nos transmite e o tipo de persona que se constrói. A composição que se dá em Beyoncé na formatação de suas personas se assemelha ao processo de agenciamento como constituinte da subjetivação humana, como já debatemos antes. Aqui, partimos de uma compreensão das personas de Beyoncé como resultado dessas camadas, desses agenciamentos diversos, sendo a própria Beyoncé fruto de suas personas, sem que haja um começo e um fim, ou uma essência por detrás de sua construção enquanto sujeito. Beyoncé é na medida em que se faz. Beyoncé cria e é a sua própria criação. Beyoncé interliga vários eus na estruturação de si enquanto artista. O que sabemos sobre ela são rastros que se apresentam no cenário

mediático, assim como o próprio processo de subjetivação humana é também resultado de uma coleção de rastros, arranjos de forças, possibilidades e eus múltiplos através dos quais atuamos e nos fazemos. Acredito ser justamente essa perspectiva que parece ainda pouco contemplada nas análises que fazemos do conteúdo do chamado *Bey feminism*. Um conceito talvez válido para se utilizar aqui seria o de autoficção, tal como conceituado por Serge Doubrovsky, em 1977 (*apud* LEITE, 2017, p. 6), em torno dos estudos literários. De acordo com o autor, “ainda que em primeira pessoa e a partir de experiências vividas, a escrita será sempre um ‘ato estetizado e ficcional’”, desse modo, a autoficção aparece como “possibilidade de transitar entre a autobiografia, o discurso referencial e a ficção, tendo a figura do autor plasmada na do narrador” (LEITE, 2017, p. 6). Sem entrar na discussão se a escrita seria sempre um ato ficcional, me aproprio desse conceito no que concerne ao fato de Beyoncé agenciar em suas performances referências variadas e artifícios para se compor na cena. Uma cena que é sua e na qual ela tenta se colocar como autora, narradora e protagonista, criando um mundo narrativo e por consequência criando-se a si mesma.

Essa invenção que Beyoncé faz no palco escorre pelas suas produções, pela sua conta do Instagram, pelas fotos de seu site – todos esses locais parecem metáforas para um novo palco ou a reencenação do palco primeiro. O pacto da artista continua a se restituir em outras esferas, mesmo que através de outros papéis. Os passos de Beyoncé como artista parecem todos mediados pelo palco, talvez porque seja justamente no palco (como também nas suas produções, no seu Instagram e nas fotos do seu site) que ela tenha o controle da situação. Beyoncé parece estar cada vez mais querendo estar à frente das narrativas de sua vida. Foi ela mesma a noticiar sua gravidez de Blue Ivy, sua primeira filha, em 2011; foi ela também a fazer um gesto parecido na gravidez dos gêmeos em 2017. Foi a própria cantora a lançar de surpresa seu disco homônimo em 2013, quebrando toda uma lógica de divulgação musical<sup>45</sup> e mais uma vez algo parecido veio a acontecer com o lançamento do *Lemonade* (2016) e do videoclipe de *Formation*. Comportamento semelhante se deu na sua atitude de proibir fotografias em seus shows<sup>46</sup>. Parece-me claro que Beyoncé quer tomar a frente de sua própria imagem, ser a autora de suas próprias histórias.

---

<sup>45</sup> Escrevi sobre isso no artigo “Lançamento, crítica e especificidades: uma breve análise do álbum Beyoncé”, publicado no Intercom Nordeste de 2015: disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1474-1.pdf>>. Acesso em 22 de dezembro de 2018.

<sup>46</sup> “Depois de imagens esquisitas de Beyoncé no palco virarem hit na internet, a cantora proíbe fotógrafos em seus shows Link para a matéria sobre o assunto”. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/blog/depois-de-imagens-esquisitas-de-beyonce-no-palco-virarem-hit-na-internet-cantora-proibiu-fotografos-em-seus-shows>>. Acesso em 22 de dezembro de 2018.

Tendo tudo isso em vista, tento enxergar no relato pessoal que Beyoncé traz sobre si questões de ordem política camadas que transparecem na criação das personas encenadas por ela no palco. Nele, Beyoncé cria certos modos de ser amparados em roteiros pré-definidos sobre o feminino. Como artista, une anseios políticos com arte, engajamento corporal e expressão, e nos dá, então, uma autoficção, combinando sua experiência com um eu lírico, fazendo sua potência criativa ser acessada através de alter-egos (tais como Sasha Fierce), unindo maternidade e mitologia, criando papéis e expectativas. Como diria Leite (2017, p. 52), “podemos pensar no potencial das ficções em abrir rasgos na trama Simbólica e propiciar, via experiência estética, contatos vertiginosos com o Real”. Por isso mesmo, para dar conta da análise pretendida, levo em consideração as questões da representação, da verossimilhança e da tessitura da intriga para a formação dos mundos narrativos criados por Beyoncé no palco, tal como pontua Aristóteles em sua revisão do conceito de mimese; considero também os modos como ficção e realidade se articulam, em como o regime estético possibilita que o centro da história seja ocupado por sujeitos comumente dispostos na margem e na ideia de ficção como um regime de compreensão e organização do mundo que não é sinônimo de falsidade, tal como argumentei através dos escritos de Rancière. Penso que considerar a autoficção nas análises que proponho também enriquece o tipo de material com o qual trabalharei nos capítulos que se seguem. Antes disso, vale nos dedicarmos ao conceito chave que guia todo esse trabalho: a performance.

#### 2.4 Performance como ponto de partida (e de chegada)

Performance é um termo complexo utilizado por diversos campos de conhecimento diferentes com usos que de modo geral não se contradizem, mas possuem distinções, apesar de muitas vezes também se complementarem mesmo diante de suas especificidades. Marvin Carlson (2010) nos dá um panorama interessante das áreas onde o termo aparece, indo da Antropologia ao teatro, passando pelas abordagens artísticas, sociológicas, psicológicas e linguísticas, até chegar no trato da performance na teoria contemporânea. Aqui, vamos partir da performance a partir do modo como foi pensada e conceituada pela antropóloga Diana Taylor no livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013). De acordo com ela, “nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (TAYLOR, 2013, p. 17), assim “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentimento de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27). Nesse estudo,

Taylor lida com a performance em torno do comportamento expressivo como agente capaz de repassar adiante a memória cultural nas Américas. Sua análise se volta para contextos culturais em que sociedades colonizadas são vistas a partir de suas relações com o colonizador, com a globalização, com o passado de opressão e o presente pós-colonial, tudo isso tendo como ponto de partida a performance, o conhecimento incorporado que vai se internalizando, determinando modos de ser e sendo passados como ensinamentos para as gerações futuras.

Aqui, adaptarei as ideias de Taylor ao contexto da cultura pop e lidarei com a performance tanto no sentido de objeto de análise, ou seja, desempenho, evento ou prática – tal como aparece nos Estudos de Performance ao ter como objetos o teatro, a dança, o ritual, dentre outros –, mas também pensando nesse termo a partir do que Taylor coloca com a retransmissão dos atos de transferência, ou seja, a performance enquanto lente metodológica que nos permite analisar certos eventos *como* performances. Busco com isso pensar como as apresentações de Beyoncé analisadas mais adiante nesse trabalho são forjadas através de atos de transferência por duas vias: o modo como o próprio conhecimento se mostra no corpo da artista e o modo como esse corpo é capaz de transmitir, reiterar ou ressignificar o conhecimento que ajudou a construir a narrativa feminina em questão. Em outras palavras, interessa-me como esse corpo reativa um roteiro ao mesmo tempo em que pode ressignificá-lo a partir de sua reencenação. Roteiro é um conceito que Taylor traz quase como sendo sinônimo da expressão “comportamento reiterado”, cunhada por Schechner. Segundo a autora, roteiros “existem como imaginários específicos culturalmente – conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade” (TAYLOR, 2013, p. 41). Já a teatralidade seria o modo como se torna possível observar a mecânica do espetáculo, sendo esse último, de acordo com as concepções também de Guy Debord, “uma série de relações sociais mediadas pela imagem” (TAYLOR, 2013, p. 41).

Como exemplo de roteiro, e para não sair do objeto Beyoncé, podemos pensar aqui no modo como o Destiny’s Child através da canção *Nasty Girl* (2004) reencena o roteiro da obediência a padrões de comportamento e vestimenta que se ancoram no que é estabelecido socialmente como o modo correto de ser “uma mulher digna de respeito”. A canção traz uma crítica a uma suposta “garota indecente” que precisa mudar de atitude, caso contrário será desvalorizada pela opinião masculina. Ao longo do videoclipe, várias *nasty girls* vão sendo literalmente transformadas para se incluir no que é apontado como o padrão correto de comportamento: roupas mais comportadas, penteados mais tradicionais e um jeito de se portar

mais contido. Com isso, há uma reiteração de um roteiro que institui certos modos de conduta com o propósito de garantir principalmente a valorização masculina. A performance das meninas do Destiny's e demais participantes do videoclipe dessa canção evidencia o próprio roteiro sendo reativado a partir das transformações, dos símbolos apontados como ruins, das expressões, dos gestos, do que é dito e dos demais elementos que aparecem ali, no momento da performance, e que ajudam a emular esse conhecimento guardado na memória cultural que vai se expressar no próprio corpo. A teatralidade entraria nesse jogo como aquilo que “torna o roteiro vivo e irresistível” (TAYLOR, 2013, p. 41).

Como também sugere a autora, a teatralidade, tal como o teatro, carrega em si um caráter construído, tendo ligação com o artifício, à medida em que aparece na performance como uma fórmula de fácil repetição que conduz aos comportamentos expressivos esperados em determinadas situações, tais como acontece, por exemplo, no evento da descoberta de povos coloniais. De acordo com ela, “o ‘encontro’ colonial é um roteiro teatral estruturado de maneira previsível, como uma fórmula, daí ser facilmente repetível”, um modelo que luta “pela eficácia, não pela autenticidade” (TAYLOR, 2013, p. 41). Mas a teatralidade também conotaria “uma dimensão consciente, controlada e, portanto, sempre política, que a performance não precisa conter” (TAYLOR, 2013, p. 41). Assim, quando Beyoncé ostenta objetos de valor se apoiando na cultura bling, por exemplo, parece haver ali um comportamento teatral consciente, que tenta reencenar e ressignificar o roteiro do feminino e da negritude como fadados a posições inferiores no sistema de poder.

Por esse caminho, e nos fazendo pensar num tipo de conhecimento performático que se mostra no corpo, Taylor vai nos dizer que ao mudar o foco da escrita para a linguagem falada e para o comportamento incorporado é preciso também apelar para outras metodologias. “Em vez de focalizar padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considera-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa” (TAYLOR, 2013, p. 45). Desse modo, ela tenta sair de um esquema canônico de valorização de certos modos de conhecimento (aqueles que priorizam o sentido em detrimento da presença, veem a interpretação e a linguagem escrita como superiores a outros modos de saber, tais como os mitos e os rituais) e nos traz duas formas de pensar o conflito histórico e epistemológico entre a escrita e a língua falada, a partir das retrancas do arquivo e do repertório. O arquivo seria composto pelos materiais supostamente duradouros: textos, documentos, edifícios, ossos. Já o repertório pertenceria ao regime do efêmero, práticas e conhecimentos incorporados, tais como a língua falada, a dança, esportes, rituais. Esses dois aspectos muito me interessam na discussão que proponho.

Afinal, se a performance de Beyoncé enquanto dimensão do conhecimento incorporado reencena um certo roteiro, tenho acesso a esse repertório através dos vídeos, DVDs, transmissões de TV, ou seja, através da instância arquivada, que aqui utilizo como sendo meu corpus. Entretanto, Taylor vai nos dizer que o repertório exige a presença:

A performance “ao vivo” nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la (TAYLOR, 2013, p. 50-51).

Ainda assim, a autora chama atenção para o fato de que arquivo e repertório existem em constante estado de interação, trabalhando geralmente em conjunto, mesmo que haja uma tentativa de desconsiderar o repertório ou mesmo de trata-lo como inferior diante do arquivo. Nesse trabalho, minha pretensão é pensar o repertório que aparece no arquivo considerando as características de ambas as instâncias atuando juntas, ou seja, os vídeos utilizados na análise são parte da instância arquivada, mas o que ele representa é parte do repertório. Esse repertório é o que vai carregar em si a teatralidade através da qual roteiros são reencenados, e chegam a mim através do arquivo. Como Taylor sugere, ainda que essas duas camadas constituam uma relação um tanto conflituosa entre si, já que obedecem a modos distintos de transmitir e armazenar conhecimento, é possível pensa-las em conjunto respeitando as especificidades de cada. Para pensar o repertório, pretendo de me utilizar da descrição das performances escolhidas através principalmente dos conceitos de roteiro e teatralidade, já esclarecidos nesse texto, e também buscando contribuições na metodologia de análise de videoclipe proposta por Thiago Soares (2012, p. 61).

Nela, o autor considera três questões que precisam ser levadas em conta na verificação do vídeo: a) Como se apresenta o artista que canta a canção do videoclipe – ou seja, como esse artista se mostra visualmente, se há alguma conexão do imaginário traçado no disco como as imagens do vídeo, que papel esse artista assume na narrativa, se ele conta uma história, faz parte da história contada ou apenas canta e dança. b) Como se delinea o espaço do cenário do videoclipe – o que engloba aspectos da direção de arte, decoração, figurinos, maquiagem e direção de fotografia na tentativa de identificar que identidade visual se cria e considerar os artefatos técnicos que ajudam na criação daquela cena. E por último, c) Como se ancora o tempo no videoclipe – considerando tanto o tempo de duração da diegese da história que se conta quanto o ritmo que se impõe ao clipe, ficando a critério do analista frisar ambos ou apenas um desses aspectos temporais. Vale destacar que aqui estamos lidando com

o videoclipe a partir da concepção de Simone Sá (2016) de videoclipe “pós MTV”. Para ela, esse seria

um conjunto heterogêneo de produções que circula preferencialmente na plataforma do Youtube, espalhando-se por outros ambientes; e que abrange um conjunto de fragmentos áudio-visuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos “profissionais” que divulgam as novas músicas dos cantores com carreiras (mais ou menos) estabelecidas (SÁ, 2016, p. 61).

Essa definição inclui também os vídeos de apresentações em shows, premiações e outros eventos, como é o caso do corpus desse trabalho. Como dito, todos esses conceitos e perspectivas metodológicas serão usadas para pensar a instância do repertório. Já para dar conta da narrativa registrada a partir de aparatos técnicos e humanos que chegam a mim através das mídias digitais, como acontece com o vídeo, como aos estudos de Taylor a perspectiva de Philip Auslander (2008). Antes de atentar para esse autor, faço uma ressalva. Embora a divisão que Auslander traz entre o “ao vivo” e o “mediatizado”<sup>47</sup> seja didática para o entendimento de modos distintos pelos quais a performance pode se dar e ser enxergada, acredito que essa pode ser uma divisão problemática tendo em vista que, como reconhece o próprio autor, o ao vivo e o mediatizado se alimentam e se contaminam<sup>48</sup>. No caso desse trabalho, que discute performances que se deram no ao vivo e se utilizaram de aparatos técnicos dos mais diversos (microfones, design de luz e etc), chegando até a mim através de dispositivos midiáticos da internet, essa divisão torna-se insuficiente para dar conta da natureza complexa desse corpus, onde o “ao vivo” e o “mediatizado” propostos pelo autor estão demasiadamente interconectados. Portanto, opto por utilizar nesse trabalho a expressão “performance ao vivo gravada” afim de melhor contemplar e demarcar a natureza dos objetos analisados, que nada mais são do que frutos de um registro em tempo real. Os estudos de Auslander (2008) serão usados pontuando apenas as suas considerações a respeito de como o produto gravado é por si só uma performance composta por aparatos dos mais diversos (tanto

---

<sup>47</sup> Importante destacar também que o autor se utiliza do termo “mediatized” – expressão que quando traduzida para o português pode ser colocada como “mediada” ou “mediatizada”. A tradução que faço do autor considera o “mediatizado”, entretanto outros autores preferem a outra denominação, o que tornaria a abordagem de Auslander ainda mais problemática para esse trabalho que está alinhado à concepção de que toda performance é mediada, logo não haveria razão para opor performance ao vivo de performance mediada.

<sup>48</sup> “[...] I will argue against intrinsic opposition and in favor of a view that both emphasizes the mutual dependence of the live and the mediatized and challenges the traditional assumption that the live precedes the mediatized. Throughout this chapter, I emphasize large contextual and cultural issues in the hope of creating a theoretical and historical framework for understanding the current relationship of the live and the mediatized.” (AUSLANDER, 2008, p.11).

humanos quanto não-humanos) e como todos eles adicionam sentidos à performance que é exibida para o espectador.

Parece-me claro que a performance que Beyoncé constrói e chega até a mim através do vídeo traz em si duas performances distintas, mas que se complementam: aquela realizada no momento do show e aquela que se criou a partir do registro. Nesse sentido, aquilo que chega para mim é parte do que foi apresentado num determinado ambiente, mas é também fruto de um recorte dessa apresentação, o resultado de uma fabricação feita através de um conjunto de subjetividades (a da artista, do câmera, do editor, da produção) e de aparatos técnicos e da cena (a câmera, a tela do YouTube ou DVD, a luz, o cenário, as cores escolhidas) que estão ali também construindo a imagem gravada. Logo, é preciso atentar para o modo como o nosso olhar em torno da artista se constrói a partir de diferentes vias. De acordo com Auslander (2008), “a imagem televisiva não é apenas uma reprodução ou repetição de uma performance, mas uma performance em si” (p. 49 – tradução nossa<sup>49</sup>). Essa afirmação nos dá margem para pensar como as criações performáticas de Beyoncé são frutos também de outros agentes que ajudam a construir as imagens de seu desempenho, e como a nossa percepção dessas performances é forjada a partir dessa costura entre artifícios e enquadramentos. Como bem coloca Bolz e van Reijen (1996 *apud* AUSLANDER, 2008), para além de pensar que a nossa vida é dominada por produtos técnicos, é preciso refletir sobre o fato de que muitas vezes enxergamos a realidade através de uma outra lente que não os próprios olhos (telescópio, câmera de celular e etc). Se no tópico anterior reivindiquei o fato de que temos esquecido da instância cênica do palco e da agência midiática quando lidamos com o feminino e o feminismo em Beyoncé, aqui pontuo que também temos esquecido da materialidade do dispositivo através do qual a performance nos chega.

Como vai apontar Auslander (2008), até mesmo a multiplicidade de câmeras utilizada na televisão (assim como também em outros tipos de exibição midiática, tal como aquelas que aparecem no YouTube e foram feitas a partir do ao vivo) traz em si significações que precisam ser pensadas. Como coloca o autor, essa prática da TV tenta recriar a percepção do teatro, instituir a lógica do ao vivo, a partir de certos modos de captação cenográfica. Rick Altman (1986, p. 12 *apud* AUSLANDER, 2008 – tradução nossa<sup>50</sup>) observa que “se os eventos transmitidos pela televisão são ao vivo ou não, a própria experiência de televisão é sentida como ao vivo pelo público de casa”. Se tal movimento já era visível na TV, torna-se

---

<sup>49</sup> No trecho original: “the televisual image is not only a reproduction or repetition of a performance, but a performance in itself”.

<sup>50</sup> No trecho original: “whether the events transmitted by television are live or not, the television experience itself is . . . sensed as live by the home viewing audience”

ainda mais fácil pensar nessa tentativa de conceber o ao vivo a partir de vídeos de shows e gravações de performances de premiações em tempo real. Como vai complementar Lohr (1940, p. 19 *apud* AUSLANDER, 2008, p. 189 – tradução nossa<sup>51</sup>), “o olho, enquanto observa um palco... faz suas próprias mudanças em várias partes da cena para manter o interesse, enquanto que na televisão a câmera deve chamar a atenção para vários pontos de interesse na cena” na tentativa de fazer o espectador sentir-se presente no próprio acontecimento.

Muito podemos pensar sobre como as imagens de shows em vídeos do YouTube ou DVDs, por exemplo, agenciam a nossa presença no evento mesmo que o nosso corpo não esteja lá. Acredito que a tela, mesmo com suas limitações, é capaz de nos transportar de algum modo para o acontecimento, criando um tipo de presença virtual que apesar de apenas emular a presença ao vivo também causa impacto sobre o nosso corpo (como já pontuamos no tópico anterior através da perspectiva de Gumbrecht), agencia a nossa memória, nos emociona de um modo parecido e cria uma experiência possivelmente similar (talvez mais ou menos intensa a depender da circunstância) daquela que sentiríamos se estivéssemos na audiência de fato. Ou pode acontecer até mesmo o embaralhamento dessas fronteiras: imagens do show que vimos ao vivo se misturam às imagens gravadas, de modo a não sabermos mais discernir entre uma e outra no arcabouço da memória; ambas as experiências se aglutinam para criar os resíduos do momento que levaremos conosco, reconfigurando assim nossa concepção de presença. Como Taylor (2013, p. 29) chama atenção “as tecnologias nos convidarão, mais e mais, a reformular nossa compreensão de questões como ‘presença’, lugar (agora o ‘site’ on-line, não localizável), efêmero e incorporação”.

Ainda a respeito dessa discussão em torno da presença e dos limites entre o ao vivo e o gravado, vários outros aspectos podem ser levados em consideração tais como o fato de que numa apresentação ao vivo a localização do expectador é crucial para definir seu campo de visão e audição, se ela verá o palco inteiro ou ficará logo à frente quase a tocar os corpos dos artistas, se sua visão conseguirá focar melhor na cantora ou nos dançarinos, ou seja, o tipo de experiência que ele terá é condicionado pela sua localização no espaço. No caso que aqui estamos lidando, da performance em vídeo, o olhar se direciona para aquilo que por si só é apresentado. É claro que posso assistir uma vez a um show focando em Beyoncé e em outras escolher um dos dançarinos como protagonista. O campo de visão, apesar de condicionado,

---

<sup>51</sup> No trecho original: “the eye, while observing a stage set . . . makes its own changes to various parts of the scene to maintain interest, whereas in television the camera must take the eye to various points of interest in the scene”

ainda pode passear pela tela. A tela não é um ponto apenas, mas como já pontuado por Lohr, ela elege certos pontos para direcionar a visão de quem assiste, chamando atenção para aquilo que é considerado como o principal a ser exibido.

Além disso, a performance em vídeo também pode nos revelar sentidos não declarados explicitamente, mas que aparecem no palco. Por mais que o nosso olhar esteja condicionado a ressaltar certos pontos da performance, há algo que aparece ali, no comportamento expressivo, que nos ajuda a criar nossas próprias interpretações em torno das narrativas que se constroem naquele espaço. Taylor (2013) vai enxergar a performance dessa forma, como a aparição de algo. Um fenômeno que surge das entrelinhas de determinados quadros performáticos, e que podem apontar recorrências de um certo roteiro. O roteiro que nos aparece ali, no vídeo, pode estar pontuado, de acordo com Taylor (2013), por certos modos de reativação. A autora, então, pontua algumas maneiras como é possível usar o roteiro como paradigma para o entendimento das estruturas e comportamentos sociais através das retrancas do repertório e do arquivo.

Trago-os resumidamente nessa discussão através dos seguintes tópicos (TAYLOR, 2013, p. 62 – 66): 1) “para lembrar, recontar ou reativar um roteiro, precisamos invocar o local físico” – no caso desse trabalho, invocaremos o palco enquanto instância onde o roteiro reaparece; 2) “nos roteiros, os espectadores precisam lidar com a corporalidade dos atores sociais” – considerar características tais como sexo, idade, aparência, dentre outras, sempre tendo em vista “as fricções entre enredo e personagem (no nível da narrativa) e a incorporação (atores sociais)”; 3) “os roteiros, ao condensar tanto a montagem quanto a ação/comportamentos, são estruturas que seguem certas fórmulas e que predisõem para certos resultados, mas deixam margem para inversão, paródia e mudança” – ou seja, não é porque o roteiro segue uma fórmula que seu significado é sempre o mesmo; 4) “a transmissão de um roteiro reflete os sistemas multifacetados de funcionamento no próprio roteiro: ao passa-lo adiante, podemos nos inspirar em modelos variados que vêm do arquivo e/ou do repertório” – considerando o meu objeto, posso pensar nas formas multifacetadas pelo modo como Beyoncé reencena roteiros usando tanto a instância do repertório quanto do arquivo; 5) “o roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, espectadores ou testemunhas, precisamos ‘estar lá’, como parte do ato de transferência” – aqui situo o meu lugar enquanto pesquisadora na análise das performances de Beyoncé, me colocando como espectadora, mas também como pesquisadora e fã, na avaliação e interpretação dessas apresentações; 6) “um roteiro não é necessariamente, ou mesmo primordialmente, mimético. Embora o paradigma permita a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente

funciona por meio da reativação, e não da duplicação” – sigo a mesma concepção de Taylor à respeito da mimese, mas ainda acho que esse conceito é importante para lidarmos com a representação, a construção de personas em Beyoncé, além da tessitura de intriga sobre as quais se estruturam as narrativas criadas em sua performance.

Por fim, gostaria de fazer uma aproximação entre a perspectiva de Taylor e a articulação entre ficção (enquanto criação de um mundo fantasioso) e roteiro. Na cultura pop, nos deparamos muito com ficcionalizações e criações de personagens. A própria Taylor faz uma análise a respeito das performances em jogo durante a morte de Lady Diana, em 1997. De acordo com Taylor, diante da morte de Diana, foi baixado, tanto pela sociedade britânica quanto pelo mundo, aquilo que a autora chama de “arquivo da tristeza”, ou seja, certas disposições miméticas que agenciam nossos comportamentos diante do luto, da dor e da perda de uma figura tão emblemática morta de um jeito tão repentino. Segundo Taylor, o roteiro da morte de Diana já existia em nosso imaginário coletivo e era digno de um melodrama: uma bela mulher, infeliz no casamento, divorciada de um príncipe, mãe dedicada, morta repentinamente ao lado de seu novo parceiro. Há algo nesse enredo que nos comove, e o faz porque esse roteiro nos parece familiar e previsível. Diana “[...] representa a versão mais geral e indiferenciada da morte da mulher bela, um tropo tão poderoso e tão naturalizado que subscreve o imaginário ocidental e parece ter sempre estado ali” (TAYLOR, 2013, P. 209).

Adaptando a perspectiva de Taylor ao cenário pop *mainstream*, Beyoncé, ao narrar uma traição no seu disco *Lemonade* (2016), parece também nos colocar diante de um roteiro já conhecido sobre traição, insegurança e perdão. A organização do álbum visual (que passeia pelas sensações do eu lírico se utilizando principalmente das poesias de Warsan Shire para contar a história) constrói para nós um roteiro comumente associado à ficção, mas essa narrativa é invadida pela desconfiança real a respeito da infidelidade do marido de Beyoncé, o rapper Jay Z, que há tempos repercute na imprensa e que foi confirmada por ele mesmo quase dois anos depois do lançamento do trabalho<sup>52</sup>. Em contextos como esses, mesmo que os acontecimentos sejam factuais e específicos de uma determinada época e ocorram com determinados indivíduos, o roteiro continua a guiar os modos encenados de administrar ambas as crises. O funeral de Diana estava repleto de performances e modos encenados de se comportar diante de uma tragédia que beirava a fantasia. No *Lemonade*, Beyoncé gerencia a crise de seu casamento partindo de uma produção que tem um formato mais associado ao

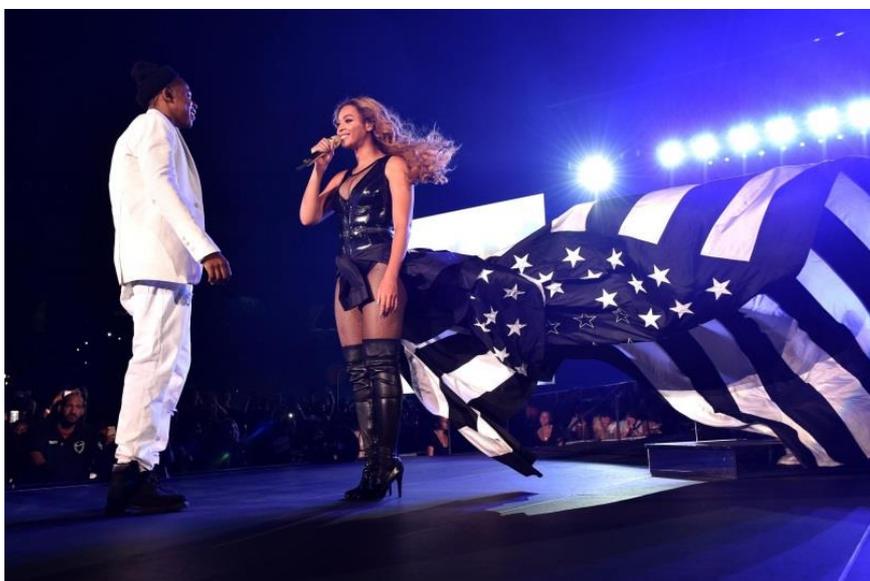
---

<sup>52</sup> Jay Z confessa traição a Beyoncé: ‘Usamos nossa arte como uma sessão de terapia’: disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/jay-confessa-traicao-beyonce-usamos-nossa-arte-como-uma-sessao-de-terapia-22132108.html>>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

campo ficcional para sublimar um acontecimento supostamente real. Por esse ponto de vista, todos nós criamos narrativas e lidamos com os eventos de nossa própria história fazendo uso de roteiros e de comportamentos encenados, mas Beyoncé, como figura midiática, eleva essa criação para o patamar da indústria, da moldagem e da montagem, da fantasia e da fabricação.

Nesse trabalho, escolhi três performances para serem analisadas por acreditar serem elas as que melhor resumem as construções femininas concebidas no palco por Beyoncé, além de se tratarem de performances “ao vivo gravadas”, já que optei por lidar com esse tipo de estrutura narrativa agenciada pela fronteira entre espontaneidade e construção cênica. Minha ideia é partir dessas performances para pensar a dimensão do palco e de criação das personas em outros espaços, tais como em redes sociais e videoclipes. Trago, então, como corpus quadros performáticos enumerados a partir da ordem em que eles aparecem nesse texto: 1) O bloco composto pelas músicas *Part II On the Run*, *Forever Young* e *Halo*, que faz parte da *On The Run Tour* (2014) – figura 16<sup>53</sup>; 2) A apresentação de Beyoncé das músicas *Love drought* e *Sandcastles* no Grammy Awards (2017) – figura 17<sup>54</sup>; e 3) A performance da artista de *Formation* no Super Bowl 50 (2016) – figura 18<sup>55</sup>.

**Figura 16** - Beyoncé e Jay Z na On the Run World Tour (2014), em Paris



Fonte: Reprodução do Getty Images/ Site Cosmopolitan

<sup>53</sup> Figura 16 disponível em: <<https://www.cosmopolitan.com/uk/fashion/celebrity/g3559/beyonce-on-the-run-tour-outfit/?slide=3>>. Acesso em 22 de dezembro de 2018.

<sup>54</sup> Figura 17 disponível em: <<http://people.com/babies/grammys-2017-pregnant-beyonce-performance/>>. Acesso em 22 de dezembro de 2018.

<sup>55</sup> Figura 18 disponível em: <<https://edition.cnn.com/2016/02/08/politics/beyonce-super-bowl-black-lives-matter/index.html>>. Acesso em 22 de dezembro de 2018.

**Figura 17** - Beyoncé no Grammy Awards 2017, em Los Angeles



Fonte: Reprodução do site People

**Figura 18** – Performance no Super Bowl 50, de 2016, em Santa Clara, Califórnia



Fonte: Reprodução do site CNN

Essas produções foram todas colhidas na internet e escolhidas porque, além de representarem diferentes instâncias de consagração (turnê/show, premiação e apresentação num evento da magnitude do Super Bowl) e darem margem para maiores discussões das temáticas que proponho nesse trabalho, elas também apontam as recorrências dos três modelos femininos que previamente encontrei nas encenações de Beyoncé: a figura da esposa, da mãe e da mulher negra, respectivamente. Elas três compõem o meu quadro de

análise das personas encenadas pela artista, sempre pensando a performance como ponto de partida (um modo de conhecimento que se expressa no corpo), mas também como de chegada (como essa transmissão de conhecimento chega até a nós) e que roteiros elas reencenam e ressignificam. A cantora transforma sua condição de grávida num símbolo de fertilidade se apoiando em mitologias, figuras religiosas e sacras para criar sua persona materna; faz de seu casamento com Jay Z um espetáculo de enaltecimento do amor romântico e ao mesmo tempo coloca em cheque essa mesma construção; fala de sua negritude evocando suas raízes e apelando para um Estados Unidos negro e guetocêntrico.

Essas construções performáticas em Beyoncé estão sempre agenciadas em torno da vida pessoal, da família, dos filhos, do casamento, mas também passando pelo modo como essas questões, aparentemente apenas pertencentes à esfera privada, ganham contornos políticos, tais como aparece na discussão que a artista traz a respeito do feminismo, da negritude e do racismo. Soma-se a isso uma inclinação por incluir nas narrativas em torno do feminino a mitologia, as figuras sacras, a religião, o apelo aos tropos de linguagem, a reencenação de roteiros diversos, construídos por bricolagem, misturando referências culturais distintas, questões políticas e camadas ficcionais.

### 3 JAYONCÉ: O CASAMENTO COMO ESPETÁCULO

Javé Deus disse: “Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante”. Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras. Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante. Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!” Por isso, um homem deixa seu pai e sua mãe, e se une à sua mulher, eles dois se tornam uma só carne (Gênesis 2: 18 – 24, Bíblia Sagrada, 1990).

#### 3.1 O casamento e o amor romântico

O casamento enquanto instituição social carrega uma história longa e foi se ressignificando com o decorrer do tempo. Tradição humana das mais antigas, suas características divergem de sociedade para sociedade. No Ocidente, de modo geral, sua imagem encontra-se até hoje muito associada ao cristianismo e à Igreja Católica. Segundo os relatos religiosos do catolicismo, esse seria um vínculo que se daria visando à vida em conjunto e à constituição da família, tal como designado por Deus ao criar os primeiros humanos existentes na Terra. O casamento também seria atestado pelas relações sexuais entre duas pessoas de sexos distintos: após o ato sexual, homem e mulher tornam-se “uma só carne”, tal como pontuado na citação acima retirada do livro do Gênesis. Sem que haja a possibilidade de separação, o vínculo torna-se, assim, eterno a partir do advento de compartilhamento da mesma essência corpórea, que deve ser legitimada com a união formal diante de Deus e dos homens.

Mas a dimensão do casamento também está muito relacionada ao contrato jurídico, à instância econômica de comunhão (ou não) de bens, à formalidade de atestar por meio de um acordo a vida conjugal, à união de pessoas em torno de responsabilidades que deverão ser instituídas e compartilhadas a partir daquela assinatura, carregada em si mesma de um roteiro repleto de simbolismo cultural e histórico que é reencenado no próprio ato da escrita. Relatos históricos dão conta de que o casamento na cultura ocidental surgiu mais ligado a um caráter econômico e político, embora também houvesse a intenção de garantir a procriação. Questões

como “a união por amor”, tal como romanticamente conhecemos já há algum tempo, de início não faziam parte da constituição desse modelo.

Com a expansão do cristianismo a partir do século V, a união matrimonial vai ser tornar descolada de costumes poligâmicos que até então vigoravam nas sociedades europeias. O casamento passa a ser visto como sacramento entre os séculos XII e XIII, além de monogâmico e indissolúvel. Com isso, como relata Araújo (2002), o casamento deixa a instância da casa (onde tradicionalmente as uniões eram celebradas) e passa a acontecer nas igrejas, sendo conduzidas pela figura do padre. Nesse contexto, a sexualidade passa ser administrada dentro da moral cristã se restringindo a fins matrimoniais e de procriação. Essa configuração se altera com a revolução burguesa, que passa a instituir outras conjunturas de relações sociais, considerando a liberdade individual, o desejo e novas formas de desenvolvimento da afetividade em detrimento dos preceitos morais da igreja que dominavam a vida pública até então. É assim que o amor romântico surge na cena para ressignificar o modelo de casamento que se conhecia:

As grandes mudanças no casamento, segundo Ariès (1987), se iniciam com a modernidade. A valorização do amor individual, presente na ideologia burguesa, estabelece o casamento por amor, amor-paixão, com predomínio do erotismo na relação conjugal. Esse novo ideal de casamento impõe aos esposos que se amem ou que pareçam se amar e que tenham expectativas a respeito do amor e da felicidade no matrimônio (ARAÚJO, 2002, p. 1).

Embora existam muitas controvérsias a respeito do surgimento do amor romântico, esse era a princípio caracterizado pelo amor fora da instância matrimonial, já que essa parecia obedecer apenas a fins econômicos e de continuação das famílias. O amor romântico surge então fora do casamento, ligado à figura dos cavaleiros, poetas e trovadores. Porém, gradativamente uma virada acontece, e esse amor – em sua origem, desvinculado da instância matrimonial – passa a constituir a base fundamental do casamento. Araújo (2002), apoiada na perspectiva de outros estudiosos, relata que essa mudança aconteceu na Inglaterra com a evolução da ideia e da prática do matrimônio. “O casamento por amor vai assim, lentamente, ascendendo na escala social até a era moderna, quando se estabelece como regra básica” (ARAÚJO, 2002, p. 1).

Os contos de fadas são por excelência o produto cultural em que as narrativas do casamento ligado ao amor romântico ganham mais espaço. Talvez pela sua própria dimensão fabulosa e idealizada de mundo, o amor romântico surge nesses lugares quase como uma regra. Ele se mostra presente desde o ato do príncipe que beija a Branca de Neve para salvá-la a vida até o conto da Bela e a Fera, e a tentativa de “consertar” o outro através da ligação

afetiva. Essas narrativas em torno desse sentimento ideal constroem para nós modelos de relacionamento e de representação histórica de gênero, instituindo certos modos de comportamento, e por que não dizer reencenando roteiros historicamente situados que reatualizam aquilo que foi sacramentando num passado distante sobre o qual poucas referências nos restaram a não ser sua aparição em comportamentos sociais e produtos culturais dos mais diversos. Pautado dentro de uma lógica conservadora, o amor romântico é geralmente pontuado por expectativas de gênero (o masculino e o feminino) e representações desses mesmos gêneros que em grande medida se diferenciam entre si (a princesa à espera do príncipe; o príncipe como herói que chega para dar sentido e salvar sua vida). É claro que as representações que aparecem nas narrativas também são mutáveis e os sujeitos estão sempre a negociar com elas de acordo com o contexto de sua época. Entretanto, parece-me salutar que mesmo diante de um processo de mutabilidade, negociação e até quebra de padrões normativos, essas narrativas continuem emergindo ao longo do tempo, perfurando as paredes de épocas distintas e ainda assim se instituindo como modelo a ser considerado. Como Suyan Pires (2009) chama atenção:

Narrar está estreitamente conectado com a produção de nossas identidades. São nas narrativas, entre outros processos, que variados poderes atuam para fixar as identidades dos grupos tanto privilegiados como desprivilegiados, embora sejam também nas narrativas que esses grupos podem afirmar identidades diferentes daquelas descritas pelas narrativas hegemônicas. Desse modo, as narrativas também contribuem para constituir um mundo onde devemos nos alojar, onde devemos encontrar um lugar. (PIRES, 2009, p. 87)

Esse fenômeno de reiteração de lugares e de conseqüente tentativa de sair dessas posições estaria ligado àquilo que Taylor (2013) chama atenção na sua análise do funeral de Lady Diana e que já foi mencionado no capítulo anterior: a presença de tropos de linguagens tão poderosos que se subscrevem em realidades e épocas distintas como se sempre tivessem existido. Aqui, chamo atenção pra um tropo que vem atravessando o imaginário coletivo e que parece-me fruto primeiramente da própria constituição da figura da mulher como sendo desde sua origem criada para o homem, tal como sugere o relato bíblico que abre esse texto. Desde Aristóteles, o sexo masculino é considerado como “princípio ativo da razão criadora em oposição ao feminino reduzido à matéria impura, forma passiva a ser engendrada” (NERI, 2005, p. 61). Partindo de uma perspectiva normativa, estaria no casamento e na concepção de amor romântico a junção desse construto antagônico: opostos que se atraem, metades que se complementam e um suposto caminho para o equilíbrio. Naturalmente, diferente do que aparece nos contos de fada, o casamento é muito mais complexo do que o seu desenho.

Mesmo assim, as narrativas que dele emergem são apropriadas pela mídia de modo a criar histórias que alimentam e são alimentadas por enredos típicos do mundo da fábula, repletos de clichês de apelo popular.

Como sugere Edgar Morin (1989), as estrelas de cinema fabricavam sonhos em torno de si. Assim, relacionamentos como o de Lauren Bacall e Humphrey Bogart, entre os anos 1940 e 1950, e de Elizabeth Taylor e Richard Burton, entre os anos 1960 e 1970, traçaram um caminho em torno do amor romântico e idealizado, servindo ao longo do tempo como mitos fundadores de casais “queridinhos da América” (como Brad Pitt e Angelina Jolie) e do mundo do entretenimento de modo geral. No entanto, essas trajetórias românticas se mostram inscritas em roteiros repletos de meandros mesmo quando fora da lógica do cinema. Casamentos como o da própria Lady Diana e do príncipe Charles (ocorrido em 1981 e considerado um dos grandes eventos do século XX, tendo sido assistido por cerca de um bilhão de pessoas através da TV) estão organizados numa tessitura da intriga que envolve polêmica, traição e, por fim, a morte de Diana, ainda que eles já não estivessem mais juntos nessa época. Outros casais como o formado pelo ator Sean Penn e pela cantora Madonna também marcaram o showbusiness, sendo essa uma das uniões mais badaladas do final dos anos 1980 e trazendo uma trajetória conturbada de brigas e acusações de violência. Cantoras como Tina Turner também tiveram a sua narrativa musical assinalada por uma combinação entre casamento e espetáculo repleta de complicações. Tina fazia parte do duo Ike & Tina Turner, onde ela dividia os palcos com seu marido Ike, entre os anos de 1960 e 1970 fazendo sucesso com os gêneros rock, soul e R&B. Fora dos palcos, Tina sofria com a violência doméstica, tendo seguido anos depois em carreira solo. Até hoje sua trajetória remete a sua união com Ike, tanto no que diz respeito ao sucesso conquistado no palco quanto pelo histórico de agressões da vida privada.

Foi justamente esse enredo do casamento violento entre Ike e Tina que emergiu como uma das temáticas da canção *Drunk in Love*, do disco *Beyoncé* (2013), onde a artista faz uma parceria com seu marido, o rapper Jay Z. Na controversa canção, um dos trechos cantados por Jay Z pontua “Eu sou Ike Turner, aumente o som, baby, não estou de brincadeira / ‘Agora, coma o bolo, Anna Mae!’ / Eu disse ‘Coma o bolo, Anna Mae!’”<sup>56</sup>. Numa referência a uma agressão sofrida por Tina Turner (que tem como nome de nascença Anna Mae) e que numa determinada situação foi obrigada a comer um bolo que Ike havia comprado para ela. Esse trecho surgiu numa música do casal JaYoncé em 2013, mas a perspectiva do rapper como um

---

<sup>56</sup> No trecho original: I'm Ike Turner, turn up, baby, no I don't play / "Now eat the cake, Anna Mae!" / Said, "Eat the cake, Anna Mae!"

“bad boy” existe desde o início de sua carreira. Jay Z sempre assumiu uma aura dessa natureza em torno de si justamente pela sua construção imagética ligada a uma masculinidade “dura” e guetocêntrica do rap e pelo teor de suas letras repletas de casos de violência. Em contrapartida, Beyoncé surge como a moça suave do pop/R&B, bonita, sensual, e correta, reencenando figuras como a Bela, na história de A Bela e a Fera, a Lady, de A Dama e o Vagabundo, e tantos outros contos e tropos inscritos no imaginário coletivo do sujeito desajustado, pobre ou feio e da moça educada, rica, graciosa ou benevolente que juntos constroem uma história romântica.

Assim, o casamento de Beyoncé e Jay Z dá o tom de uma narrativa que se desenvolve com típicos elementos do amor romântico, os mesmos que seguem se repetindo e resistindo ao longo do tempo no cenário midiático. Entretanto, diferente dos “queridinhos da América” – que se tornaram influentes dentre outros fatores pelo próprio apelo popular e midiático em torno de suas imagens –, o casal JaYoncé conquistou esse lugar sobretudo pelo seu grande poderio financeiro. Em 2013, eles eram apontados pela revista Forbes como o casal mais rico do momento, com um faturamento anual de US\$ 95 milhões que desbancou casais como o formado pela modelo Gisele Bündchen e pelo jogador Tom Brady. Mesmo em 2017, o casal continuava sendo apontado como o mais poderoso do mundo<sup>57</sup>.

No entanto, para além do dinheiro, o casamento de Beyoncé e Jay Z é importante pelo próprio investimento que ambos têm feito na condução da narrativa do matrimônio que se apresenta para o público. Exemplo disso são os próprios trabalhos dos artistas. O *Lemonade* (2016) traz o relato de um caso de traição; já o disco *4:44* (2017), de Jay Z, traz o rapper pedindo desculpas por traições em várias faixas. No videoclipe de *Family Feud*, uma das faixas do disco, esse pedido de desculpas ganha uma narrativa que leva Jay Z ao confessionário de uma igreja para admitir “seu pecado” para Beyoncé, que está do outro lado, no lugar do padre, escutando o marido. Até mesmo Blue está presente nessa narrativa, que, do mesmo modo que o *Lemonade*, combina a traição com questões raciais e autobiográficas. No mesmo ano de lançamento do *4:44*, em entrevista ao jornal The New York Times, o rapper admitiu sua infidelidade chegando a dizer que ambas as produções musicais serviram como “terapia para os dois artistas”. Assim, uma tessitura da intriga logo se organiza: as suspeitas de traições de Jay Z desenhadas durante anos por rumores midiáticos se torna um enredo em cima do qual o próprio casal cria suas canções e conta as narrativas autorizadas a respeito de

---

<sup>57</sup> Poderosos! Beyoncé e jay z valem 3,6 bilhões de reais, diz 'forbes', disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2017/05/poderosos-beyonce-e-jay-z-valem-36-bilhoes-de-reais-diz-forbes.html>>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

seu relacionamento, algo que se difere em grande medida de como ambos se comportavam no início da relação.

Beyoncé e Jay Z se conheceram no final dos anos 1990. Rumores dão conta de que o namoro começou por volta de 2001, mas somente dois anos depois de aparecem muitas vezes juntos e negarem o relacionamento, o casal admitiu o que já era do conhecimento de todos. A tentativa de manter a relação longe dos holofotes era tamanha a ponto do casamento ter acontecido em 2008 “escondido” da imprensa numa cerimônia para cerca de 40 pessoas. Talvez, a virada tenha acontecido com a chegada do *I am... Sasha Fierce* (2008). Desde esse trabalho, Beyoncé tem cada vez mais se exposto em suas produções, colando situações da vida privada na construção das narrativas e performances que acontecem no palco.

Algo que podemos relacionar ao que parece ser um desejo da artista de tomar a frente de suas narrativas, ter o controle do que deve ser apresentado para o público, como já mencionado no capítulo anterior. Nesse desenho que a artista faz de si mesma em suas produções, é possível se deparar com várias figuras que são emuladas no palco, dentre elas está aquela que eu tenho identificado como a figura da esposa, uma persona complexa que combina uma série de características e enredos, revisitando roteiros diversos e situando o feminino em determinados lugares historicamente construídos, mas também ressignificando essas posições. Uso essa denominação de um modo um tanto generalista para dar conta tanto do papel de Beyoncé enquanto esposa quanto da sua encenação enquanto mulher romântica/apaixorada. Para a análise da persona da esposa, trago a performance do bloco composto pelas músicas *Part II On the Run*, *Forever Young* e *Halo*, que faz parte da *On The Run Tour*, realizada pelo casal Beyoncé e Jay Z em 2014, sendo o último show gravado em Paris e transmitido pelo canal de TV HBO. Tento traçar linhas entre aquilo que é apresentado no show, relatos autobiográficos dos artistas e a imagem de esposa em outras produções de Beyoncé usando as teorias apresentadas no capítulo 1 para fazer a análise.

### 3.2 *Forever Young*: reencenando o roteiro do matrimônio

Numa produção de pouco mais de 2h30 minutos, Beyoncé e Jay Z apresentam o retrato da *On The Run*, a turnê conjunta que eles fizeram após os términos de suas respectivas turnês individuais, *The Mrs. Carter Show World Tour* (2013-2014) e *Magna Carter World Tour* (2013-2014), respectivamente. O lugar escolhido foi Paris, a capital francesa que tem grande importância na vida do casal, além de ser também uma cidade símbolo dos apaixonados. Já no início do espetáculo, eles apresentam vídeos que seguem desenrolando uma narrativa ao longo do show sob o título “*This is not real life*” onde atuam como *Bonnie*

*and Clyde* (1967) – personagens do filme de mesmo nome que conta a história de Bonnie que se apaixonou pelo ex-presidiário Clyde formando com ele um jovem casal que comete assaltos e assassinatos aterrorizando os Estados Unidos. Essa encenação, além de se referir aos personagens do filme, também nos direciona para o videoclipe de *'03 Bonnie & Clyde*<sup>58</sup> (2004), de Beyoncé com participação de Jay Z, onde eles também encenam o casal de personagens do cinema. Depois de passear por canções conjuntas e individuais, como *Deja Vu* (de Beyoncé com participação de Jay Z), *\*\*\*Flawless* (de Beyoncé) e *99 Problems* (do rapper), eles chegam na performance do bloco final, onde são executadas as músicas *Part II On the Run*, *Forever Young* e *Halo*<sup>59</sup>.

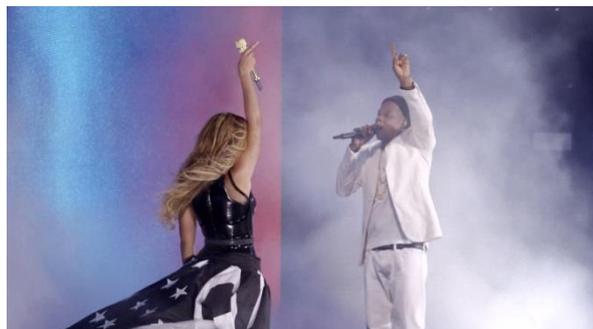
Considerando a cenografia e como o performer se apresenta, como aponta Soares (2012), o bloco começa com um telão surgindo no fundo preto, onde uma cruz aparece entre as letras J e B, representando a união do casal (como é possível ver na figura 19). Ao mesmo tempo, o início da canção *Part II On The Run* pontua: Quem quer a história de amor perfeito / De qualquer maneira / Clichê, clichê, clichê, clichê / Quem quer que o amor do herói salve o dia / De qualquer maneira / Clichê, clichê, clichê, clichê<sup>60</sup>. Surgem, então, Beyoncé e Jay Z no palco. Ele, com roupas brancas, as costureiras correntes e uma touca na cabeça. Ela, com um collant preto, tendo a bandeira dos Estados Unidos enrolada na cintura (figura 20), fazendo uma espécie de calda de vestido. Juntos, eles entoam a canção, que já havia sido gravada pelo casal no décimo segundo álbum de Jay Z, e que fala do “garoto mal” que se apaixonou pela “garota perfeita” e saem em fuga, numa vida criminoso tal como Bonnie e Clyde.

**Figura 19** – Telão J + B



Fonte: Print do vídeo

**Figura 20** – Casal no bloco de “celebração matrimonial”



Fonte: Print do vídeo

<sup>58</sup> Videoclipe de *'03 Bonnie & Clyde*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LINbG3eJtu8>>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

<sup>59</sup> Parte da performance está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rmfmdKOLzVI>>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

<sup>60</sup> No trecho original: Who wants that perfect love story any way / Anyway / Cliché, cliché, cliché, cliché / Who wants that hero love that saves the day / Anyway / Cliché, cliché, cliché, cliché

Enquanto canta, a câmera faz questão de capturar a emoção do casal, as palavras, olhares e risos que eles trocam entre uma frase e outra da música, o que vai construindo a encenação de amor romântico combinada com a letra e o som da balada romântica. Jay Z logo começa a apresentar as rimas de seu rap e sua gestualidade vai obedecendo às características típicas desse gênero: um gingado que transparece no corpo, pelos movimentos principalmente das mãos e dos braços, e uma expressão facial grosseira e de atitude. Já Beyoncé, com a voz um tanto embargada, obedece também às características de seu gênero musical, entoando notas suaves ou mais elevadas, um canto limpo e movimentos corporais que acompanham os de Jay Z, a quem se dirige e fita durante toda a execução e vice-versa. Já no final dessa primeira canção, eles se dirigem para um outro palco. Durante o percurso, caracterizado pelos gritos e pelas mãos da plateia, que tenta contato com o casal, além dos celulares filmando os ídolos, Beyoncé continua atuando em cima da persona da esposa, olhando fixamente para Jay Z (figura 21). Todos os seus movimentos e expressões parecem milimetricamente condizentes com o que se espera daquela narrativa. Reforçando isso, o trabalho de filmagem e edição também vai construindo esse imaginário ao colocar planos fechados do casal de mãos dadas, por exemplo (figura 22).

**Figura 21** – O casal seguindo para o palco



Fonte: Print do vídeo

**Figura 22** – Casal de mãos dadas



Fonte: Print do vídeo

Ao chegar no segundo palco, o casal se dá às mãos e começa a repetir o trecho: Não, eu juro / Eu nunca vou desistir, desistir, desistir de tudo / Sem você eu não tenho nada a perder<sup>61</sup>, numa espécie de juramento que reencena o contrato do casamento, a promessa de eternidade e a concepção de atestar o compromisso em torno daquele vínculo, algo que vai sendo colocado nessa performance não somente como uma legitimação “diante de Deus e do mundo”, mas uma legitimação diante do público, que se alimenta dessa narrativa construída

<sup>61</sup> No trecho original: No, I swear / I'll never give it up give it up give it all away / Without you I got nothing lose

como espetáculo dentro e fora do palco como os verdadeiros espectadores com quem o casal JaYoncé construiu seu pacto. Como Goffman (2002) chama atenção, é a interação que garante a verossimilhança do papel que está sendo encenado. Com a vibração dos “convidados”, Jay Z pede que todos participem do momento colocando para o alto as luzes de seus celulares e isqueiros, o público obedece criando um ambiente que se assemelha a um céu de estrelas (figura 23), outra referência típica do amor romântico. A partir disso, Beyoncé começa a cantar *Forever Young* (1984), música do grupo alemão Alphaville, que fez bastante sucesso nos anos 1980. O título da música remete a outro aspecto constantemente presente nas narrativas de amor idealizado: a juventude eterna. Esse imaginário se liga também ao próprio contexto da canção<sup>62</sup>: o período da Guerra Fria e a tensão em torno de um conflito direto entre os Estados Unidos e a União Soviética espalhando mundo afora o medo da morte precoce e o dilema de uma juventude que temia a impossibilidade de viver suas aventuras. Imaginário esse que também se alinha a outras narrativas do amor romântico carregadas de impasses entre amor e ódio, guerra e paz, vida e morte, tais como a tragédia de Romeu e Julieta (escrita entre 1591 e 1595 por William Shakespeare), evidenciando como esses sentidos e tropos estão enraizados no próprio pensamento humano de várias épocas e contextos diferentes. É também esse impasse que se mostra ali, na performance do casal JaYoncé, ao evidenciar através da canção o desejo pela eternidade. Beyoncé começa a cantar a música, interpretando a letra de modo a relembrar os musicais típicos dos contos de fada, quando surge no telão a frase “*This is real life*”.

**Figura 23** – O céu de estrelas emulado pelo público



Fonte: Print do vídeo

<sup>62</sup> História da música *Forever Young*, disponível em: <<http://musicaecinema.com/alphaville-forever-young/>>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

A partir de então, trechos de vídeos dos bastidores da trajetória do casal tomam o telão exibindo momentos da vida a dois, as alegrias, viagens, narrativas do cotidiano, a tatuagem compartilhada, o casamento e a aliança sendo colocada no dedo. Entre um e outro trecho, imagens de Beyoncé e do casal em câmera lenta no palco também vão construindo uma aura de cumplicidade. Até que a sonoridade muda e dá espaço para a música *Halo* (2008) ao mesmo tempo em que a chegada, os primeiros passos e aniversários de Blue Ivy começam a ser mostrados no telão (figura 24). *Halo* é uma música muito importante na carreira de Beyoncé. Além dos números de vendas expressivos, a balada pop romântica desde a época de seu lançamento tem sido a música mais utilizada para fechar os shows da cantora. Na performance da *On The Run*, Beyoncé entoa a canção enquanto assiste junto com Jay Z às imagens de Blue. Jay Z volta a trazer um rap e em seguida eles retornam para a canção *Forever Young*, com o público cantando junto e celebrando o momento. Assim, a “cerimônia” termina com o beijo dos “noivos” (figura 25) e o discurso de cada um sobre a admiração mútua e o agradecimento à banda e dançarinos que também participaram do show.

**Figura 24** – Telão mostrando Blue Ivy



Fonte: Print do vídeo

**Figura 25** – Beyoncé e Jay Z se beijam



Fonte: Print do vídeo

O que Beyoncé e Jay Z fazem no palco através da performance relatada é por si só o ritual do matrimônio sendo reencenado: o tradicionalismo, o amor romântico, Paris – a cidade dos apaixonados, o céu de estrelas, o público como testemunha, as juras professadas através da música, o desejo de eternidade, a boa moça que conserta o mau rapaz, tudo isso se encontra lá compondo o roteiro. Assim, não existem mais divisões, está tudo embaralhado: o casamento está no palco, é público, duplicadamente cênico, um espetáculo. Se no capítulo anterior busquei pensar a instância *camp* na performance de Beyoncé, aqui o exagero novamente se mostra, mas sendo conduzido pelo clichê romântico que beira a artificialidade com seu sentimentalismo “açucarado”. Se constatei que é exagerando que Beyoncé parece se

substancializar para nós, seu público que a assiste através das mídias digitais, ela leva essa característica adiante nessa performance, utilizando seu imaginário super para criar um mundo onde o romantismo também é hiperbólico. A persona da esposa ficcionaliza várias figuras próprias dos contos de fadas, tragédias e romances que rondam a concepção de amor romântico e de casamento do contexto ocidental em suas variações históricas, o que nos coloca diante de um roteiro que se atualiza pela própria teatralidade que ali aparece: a expressão de Beyoncé e Jay Z combinada com os elementos que compõem a cenografia e as imagens escolhidas para construir esse universo.

A tessitura da intriga é organizada pelo próprio casal que escolhe a narrativa a ser emulada diante do público, os trechos de vídeos autorizados, colocando o espectador num jogo, num pacto onde eles dão as cartas por serem autores de suas próprias histórias, enquanto nos resta a interpretação dos fatos ali apresentados. A narrativa que se desenha no palco vai reencenando a própria trajetória do casal no cenário midiático. No primeiro disco da cantora, o *Dangerously in Love* (2003), já havia várias parcerias entre os dois – dentre elas o grande sucesso *Crazy In Love*. Como é comum no universo musical, relacionamentos são sempre questões recorrentes nas músicas. Entretanto, no caso de Beyoncé é interessante como ela ao longo dos anos tem trabalhado com a instância do casamento (como aparece nas canções *Irreplaceable*, *Resentment*, *Single Ladies*, *If I Were a Boy*, *Smash into You*, *1+1*, *Best Thing I never Had*) tendo Jay Z e a sua história com ele como uma presença latente em suas produções. Até mesmo na turnê *The Mrs Carter Show World Tour* a cantora fez questão de homenagear o marido colocando o sobrenome que ganhou dele após o casamento como título. O que evidencia que a persona da esposa não se localiza em produções específicas, mas está situada como uma das figuras centrais dentro de toda a trajetória musical de Beyoncé, principalmente após o seu casamento com Jay Z.

Assim, é possível pensar numa variedade de narrativas que Beyoncé constrói em cima de suas próprias personas, como acontece também em trabalhos artísticos de modo geral. Apesar de o casamento ser a temática que se repete, os sentidos construídos em torno da figura da esposa vão se alterando de produção para produção. O disco *Beyoncé* (2013), por exemplo, traz uma abordagem voltada, dentre outros temas, para a sexualidade feminina. A figura da esposa que aparece nesse contexto está sempre vinculada à sensualidade. Assim, surgem músicas como *Partition*<sup>63</sup> (figura 26), onde Beyoncé encena uma sensualidade que sempre esteve presente em suas produções, mas que nunca antes tinha sido tão explorada

---

<sup>63</sup> Link para o videoclipe de *Partition*, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pZ12\\_E5R3qc](https://www.youtube.com/watch?v=pZ12_E5R3qc)>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

quanto nesse trabalho. A persona da esposa que aparece em *Partition* transita entre o lugar tradicional do casamento e a sensualidade aflorada, fazendo com que essa sensualidade seja dirigida a Jay Z, seu marido também na história que se desenrola no vídeo. Desse modo, uma “sensualidade fiel” vai se constituindo. Do mesmo modo, em *Drunk in Love*<sup>64</sup> (figura 27<sup>65</sup>), para além do vínculo com um amor exagerado a ponto de ser violento, o que a canção traz é também essa sensualidade fiel, uma liberdade que se dá dentro de um regime específico de atuação e que, além de trazer perspectivas conservadoras a respeito do casamento e do poder sobre o corpo e a liberdade do outro, abre espaço também para ressignificar a vida a dois como algo que pode ser *cool*. A música reencena o Jay Z e a Beyoncé que aparecem em *Crazy in Love*, mostrando a evolução da narrativa musical e pessoal dos artistas com o passar dos anos, ao mesmo tempo em que tenta convencer de que se algo mudou foi para melhor.

**Figura 26** – Beyoncé e Jay Z em *Partition*



Fonte: Print do vídeo

**Figura 27** – Beyoncé e Jay Z em *Drunk in Love*



Fonte: Reprodução do site da Billboard

Já o *Lemonade* (2016), como dito, traz como temática chave a trajetória da esposa traída numa caminhada que vai da desconfiança, passando pela negação, raiva e pelo sofrimento até chegar ao perdão. Mais uma vez a persona da esposa é evocada, mas nesse caso construindo uma narrativa que se desvincula daquela produzida no *Beyoncé*, onde o casamento se constrói como algo positivo, para dar lugar a uma dimensão mais ligada à decepção. Assim, outro enredo se organiza suscitando questões específicas, mas que continuam alimentando o imaginário em torno do casal JaYoncé ao mesmo tempo em que reencena lugares já comuns, narrativas repetitivas e demasiadamente conhecidas. Jay Z chega a aparecer no videoclipe de *Sandcastles* (figura 28) e *All Night* (figura 29), onde a temática da

<sup>64</sup> Link para o videoclipe de *Drunk in Love*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p1JPKLa-Ofc>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

<sup>65</sup> Figura 27 disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/5908482/beyonce-drunk-in-love-remixes-who-did-it-best>>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

reconciliação aparece e o amor romântico, assim como os votos, a promessa e comprometimento são novamente enfatizados através das performances que emergem nos vídeos tal como dois anos antes acontecia na *On The Run Tour*. Vale lembrar que em *All Night* a narrativa de amor romântico também engloba relações não normativas, tais como as homossexuais. Desse modo, é possível observar que o processo de negociação, recriação e espelhamento em outros roteiros se dá continuamente nos relatos e nas personas que aparecem nas produções artísticas de Beyoncé. E a potência que essas personas trazem consigo está além daquilo que os enredos apresentam: está na própria possibilidade de ressignificar hierarquias sociais, de reverter quadros históricos e colocar sujeitos fadados à margem no centro da narrativa, ainda que tudo isso seja fruto de um processo de negociação cheio de meandros.

**Figura 28** – Beyoncé e Jay Z em *Sandcastles*



Fonte: Print do vídeo

**Figura 29** – Beyoncé e Jay Z em *All Night*



Fonte: Print do vídeo

### 3.3 E viveram felizes para sempre!?

Embora aqui eu esteja lidando com uma narrativa romântica que se desenvolve no momento presente, narrativas de amor romântico com recortes raciais de negritude possuem uma longa estrada nos Estados Unidos. Como Collins (2000) chama atenção, as narrativas de mulheres negras em torno de figuras masculinas, e mais propriamente de seus parceiros, povoam o imaginário social desde a escravidão (onde mulheres negras recém-emancipadas procuravam seus maridos, mas também pais, irmãos e filhos perdidos), passando pela poesia e pelo romance, e tocando também no mundo da música:

A música das mulheres negras é igualmente repleta de canções sobre o amor sexualizado. Seja na voz brincalhona de Alberta Hunter proclamando que seu “homem é um homem útil”, nos gritos lúgubres de Billie Holiday, cantando “My Man”, na tristeza que Nina Simone evoca em “I Love You Porgy” ao ser forçada a deixar seu homem, ou na voz poderosa de Jennifer Holliday, que grita: “Você vai me amar”, as vocalistas negras identificam os relacionamentos de mulheres negras com homens negros como fonte de

força, suporte, e sustentação (Harrison, 1978, 1988; Russel, 1982). (COLLINS, 2000, p. 152, tradução nossa<sup>66</sup>).

Para além do romantismo em si, essas narrativas também se apresentam como uma tentativa de “consertar” o homem negro e apontar as desigualdades/conflitos de gênero presentes nos relacionamentos. Nesse sentido, Collins (2000) pontua que antes do caso do juiz negro Clarence Thomas que assediou sexualmente a procuradora negra Anita Hills em 1992 – o que gerou grande repercussão no país pelo testemunho público da vítima no momento em que o juiz havia sido indicado para integrar a Suprema Corte –, era a música o lugar onde as narrativas de amor e de reivindicação por respeito ganhavam consistência. Seu papel era crucial porque através das canções clássicas do gênero blues nos anos 1920, quase todas marcadas pela voz feminina negra, foi possível iniciar o registro escrito das experiências dessas mulheres até então presentes apenas na dimensão da oralidade. Como continua revelando Collins (2000), num contexto em que a alfabetização não era possível para um grande número de mulheres negras, a música representava os primeiros documentos permanentes que exploravam o ponto de vista da classe trabalhadora negra, suas experiências coletivas, individuais, políticas e também afetivas. As canções podem ser vistas, assim, como modo de expressão da mulher negra articulada através da tradição oral da negritude. O blues surge nesse contexto como o lugar por excelência a fornecer o texto mais consistente onde mulheres negras relatavam suas vivências ao mesmo tempo em que exigiam uma mudança por parte dos homens negros:

Em “Do Right Woman-Do Right Man”, quando Aretha Franklin (1967) canta que uma mulher é apenas humana e não um brinquedo, mas é carne e sangue exatamente como um homem, ela faz eco da afirmação de Sojourner Truth de que mulheres e homens são igualmente humanos. Aretha canta sobre saber que ela está vivendo em um “mundo do homem”, mas ela encoraja seu homem a não “provar” que ele é um homem usando ou abusando dela. Enquanto ela e seu homem estiverem juntos, ela quer que ele mostre algum “respeito” por ela. (COLLINS, 2000, p. 154, tradução nossa<sup>67</sup>).

---

<sup>66</sup>No trecho original: “Black women’s music is similarly replete with songs about sexualized love. Whether the playful voice of Alberta Hunter proclaiming that her “man is a handy man,” the mournful cries of Billie Holiday singing “My Man,” the sadness Nina Simone evokes in “I Loves You Porgy” at being forced to leave her man, or the powerful voice of Jennifer Holliday, who cries out, “You’re gonna love me,” Black vocalists identify Black women’s relationships with Black men as a source of strength, support, and sustenance (Harrison 1978, 1988; Russell 1982)”

<sup>67</sup>No trecho original: In “Do Right Woman—Do Right Man,” when Aretha Franklin (1967) sings that a woman is only human and is not a plaything but is flesh and blood just like a man, she echoes Sojourner Truth’s claim that women and men are equally human. Aretha sings about knowing that she’s living in a “man’s world” but she encourages her man not to “prove” that he’s a man by using or abusing her. As long as she and her man are together, she wants him to show some “respect” for her.”

Esse tom político das letras continuaria sendo sustentado ao longo dos anos em canções do hip hop representadas por Salt ‘n’ Pepa’s, Queen Latifah e também pela própria Beyoncé, como acontece na música *If Were a Boy* (2008). Entretanto, no caso dessa última cantora, parece-me que a potência está não no discurso que se apresenta numa canção e que logo se desfaz em tantas outras a depender do personagem encenado, mas na própria representação que ela consegue criar em torno do casal negro. Representação essa que também tem ganhado as telas dos cinemas com casais como os que aparecem em *Moonlight* (2016) e *Hidden Figures* (2016). No caso do primeiro filme, temos uma dupla quebra: a narrativa do amor romântico se desenrola a partir de um casal homossexual e negro. No segundo, histórias biográficas de mulheres negras são contadas a partir da atuação profissional tendo como plano de fundo as experiências pessoais dessas mulheres, inclusive seus relacionamentos afetivos. Obama e Michelle, tanto na vida como no filme feito com base em sua história, também ajudam a traçar essa reconfiguração com o efeito de ser o casal que existe para além do roteiro fílmico e que por anos esteve a frente da instância máxima de governabilidade dos EUA.

No Brasil, essa perspectiva tem como representante o casal Taís Araújo e Lázaro Ramos<sup>68</sup>, sobretudo após atuarem juntos no programa *Mister Brau*, chegando a serem apontados pela mídia britânica como a Beyoncé e o Jay Z brasileiros, tendo em vista a influência e capacidade que eles possuem de abrir espaço para o “amor negro” em espaços ainda majoritariamente brancos, como é o cenário midiático. O que essas novas imagens nos trazem é a possibilidade de que casais negros não só tenham seus espaços nas narrativas cinematográficas e no imaginário social do romantismo, mas também que sejam reconhecidos, “shippados” e, talvez um dia, celebrados tais como outros casais brancos que pavimentaram o caminho do amor romântico na mídia, como pontuamos no início desse texto. Podemos assim pensar na capacidade dessas construções fictícias (tanto aquelas que aparecem nas telas de cinema quanto as que são construídas com vestígios de ficção, tais como acontece em torno de Jayoncé, Obama e Michelle, e Taís Araújo e Lázaro Ramos) de abrir caminhos para a resignificação das narrativas e de sua experiência estética, mas também dos sujeitos que estão a representar esses enredos.

Quando a *On The Run* termina, Beyoncé e Jay Z saem abraçados do palco e vão sendo tomados por um fundo azul. Mais do que a celebração da união do casal, a imagem consegue

---

<sup>68</sup> “Jornal inglês compara Lázaro Ramos e Taís Araújo a Beyoncé e Jay-Z”, disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/10/jornal-ingles-compara-lazaro-ramos-e-tais-araujo-beyonce-e-jay-z.html>. Acesso em 25 de dezembro de 2018.

dar abertura também para representar um “felizes para sempre” diferente do que costuma ser visto. Embora Beyoncé encene um lugar historicamente reservado às mulheres, há ali um ponto de fuga no roteiro convencional: o casal negro sendo celebrado. O conto de fadas – com todo o conservadorismo e tradicionalismo comumente conhecidos – se faz presente, mas ali ganha uma perspectiva negra. Num movimento cíclico, esse fato rompe com o modelo majoritário de ficção romântica (o casal não é branco), impondo uma nova ficção (casais negros também podem ser celebrados em narrativas românticas). Com isso, representações hegemônicas (tais como as que Aristóteles presava) são quebradas e novos sujeitos conquistam seu espaço, desobedecendo a certas hierarquias (como acontece no regime estético que Rancière propõe). A imagem de Beyoncé com a bandeira dos Estados Unidos enrolada na cintura com Jay Z ao seu lado (figura 30) pode, portanto, representar os ares de uma nova América, uma possibilidade de novas construções imagéticas, novos sujeitos e novas representações que ganham a mídia.

**Figura 30** – Beyoncé e Jay Z durante a *On the Run*



Fonte: Print do vídeo

## 4 A DEUSA DA FERTILIDADE É *MAINSTREAM*

A manicure puxou minhas cutículas para trás. Virou minha mão para cima, esticou a pele da palma e disse: “Vejo suas filhas. E as filhas dela”. Naquela noite, em um sonho, a primeira menina sai por uma fenda em minha barriga. A cicatriz se cura com um sorriso. O homem que amo puxa os pontos com as unhas. Deixamos as suturas negras ao lado da banheira. Eu acordo enquanto a segunda garota sai pela minha garganta. Uma flor desabrochando no buraco do meu rosto (Poesia da escritora somali Warsan Shire que aparece no disco *Lemonade*, no estágio da “esperança”).

### 4.1 Narrativas da maternidade

A maternidade é por excelência uma das principais características relacionadas ao feminino – considerando aqui essa expressão de gênero enquanto um construto culturalmente formulado pela sociedade ocidental. O fato de que apenas os corpos designados como femininos possuem condições biológicas de gerir uma vida colocou desde sempre a responsabilidade da maternidade em torno da mulher, tanto no sentido de gestar quanto de cuidar dos filhos, o que foi apropriado discursivamente por tecnologias da subjetivação que foram moldando a posição da mulher diante da maternidade ao longo do tempo. As narrativas em torno desse lugar variam entre os enunciados que destacam a responsabilidade, o trabalho e o cansaço próprios da função de mãe, e a perspectiva de que ser mãe representa “a maior benção que uma mulher poderia ter na vida”. Como Foucault chama atenção em vários de seus estudos, a exemplo de *A Ordem do Discurso* (1999), os discursos são aceitos e negados socialmente e o próprio sistema de poder acaba por determinar quais discursos são bem aceitos e podem circular em detrimento de outros tantos. No caso da maternidade, o que circula como discurso predominante e bem aceito tem sido a perspectiva romantizada de que ser mãe é o posto mais alto de realização que uma mulher poderia alcançar.

Entretanto, para além da perspectiva das tecnologias da subjetivação que moldam a figura da mulher como mãe ao longo dos séculos e dos discursos autorizados a circular socialmente, há uma gama de áreas de estudo que buscam pensar a figura da mãe enquanto uma forma da psique, que vai passando de geração a geração ao longo do tempo servindo como um patrimônio humano que aparece em todo tempo e lugar se manifestando diferentemente a depender da época, mas trazendo em si uma simbologia perene. Um conceito que se liga a essa busca é o de arquétipo, tal como definido por Carl Gustav Jung. De acordo com Jung (2000), os arquétipos são os símbolos, fórmulas e imagens que emergem na

psique rompendo as barreiras do tempo. Através do arquétipo, ele chama atenção para certas formas (não conteúdos) presentes no inconsciente coletivo, sendo esse um plano que “não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (JUNG, 2000, p. 54). O autor ainda proclama que o mérito de pensar essas imagens primordiais tem como precursor Platão com o uso de *ideia*, que seria um sinônimo para arquétipo, para aquilo que pré-existe e instintivamente pré-forma e influencia o pensar, o agir e o sentir humanos. A figura da mãe constituiria um desses arquétipos que permeiam o inconsciente coletivo florescendo ao longo dos tempos. Como sugere Jung, esse é um arquétipo que possui uma variedade incalculável de aspectos:

Menciono apenas algumas das formas mais características: a própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama-de-leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo Demeter e Core), Sofia (enquanto mãe que é também a amada, eventualmente também o tipo Cibele-Átis, ou enquanto filha-amada (mãe rejuvenescida); a meta da nostalgia da salvação (Paraíso, Reino de Deus, Jerusalém Celeste); em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas: a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente (rosa e lótus); como círculo mágico (a mandala como padma) ou como cornucopia; em sentido mais restrito ainda, o útero, qualquer forma oca (por exemplo, a porca do parafuso); a yoni; o forno, o caldeirão; enquanto animal, a vaca, o coelho e qualquer animal útil em geral (JUNG, 2000, p. 92)

Longe de representar uma lista completa, esses exemplos apenas apontam as características essenciais do arquétipo materno, podendo variar de sentidos negativos para positivos a depender da imagem. Essas formas indicam também os atributos próprios do “maternal”: a autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual para além da razão; a bondade, o cuidado, aquilo que sustenta, que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2000, p. 92). A Grande Mãe, a Mãe Natureza e a Mãe Terra são todas representações atemporais construídas a partir da imagem feminina como símbolos da ordem materna caracterizadas pela fertilidade e pelo cultivo, motivos de adoração comuns dentre os povos da pré-história. Outra imagem derivada do arquétipo materno, como o próprio Jung cita, de grande apelo popular e social é a de Maria, mãe de Jesus. Maria surge

como uma figura sacra nas religiões cristãs e como mãe de deus torna-se também mãe do mundo, a intercessora entre deus e os homens, o olhar que mira o céu em prece pelo mundo, a mulher escolhida para ser elevada à divindade a partir da maternidade. Ao mesmo tempo símbolo de pureza e virgindade, de fé e condescendência diante da vontade de Deus abdicando de sua própria trajetória de vida para dar a luz ao seu filho. Maria carrega também o próprio milagre no ventre, a concepção mediada pelo Espírito Santo, o misticismo traduzido na natureza da carne. Uma imagem que encontra semelhanças em várias outras representações arquetípicas e sacras, considerando as especificidades, sistematizações simbólicas e variações culturais e religiosas de cada sociedade, e que também pode aparecer nas próprias convenções do sincretismo quando é feita a transposição de figuras divinas que se assemelham.

É através dessa transferência que o sincretismo consegue conjugar imagens de cultos e doutrinas religiosas distintas dentro de uma imagem primordial perene. A religiosidade no Brasil é um bom exemplo dessa troca e da procura por adaptar as formas pré-existentes a contextos distintos que se entrelaçam. No país, pelo processo de colonização portuguesa onde a Igreja e a coroa estavam unidas, a conversão dos povos conquistados se tornou uma imposição. Com isso, tanto o povo indígena “descoberto” quanto os negros africanos que chegaram ao país para o trabalho escravo tiveram seus deuses rebatizados. A Virgem Maria foi predominantemente ligada à Iemanjá, deusa das águas salgadas em religiões de matriz africana, mas também a Oxum através de outras representações de Maria, como é o caso de Nossa Senhora da Conceição. Oxum é uma figura importante nesse trabalho justamente por trazer consigo a dicotomia entre a pureza de Maria e a sexualidade da cortesã. Na religião iorubá, Oxum é a orixá que reina sobre a água doce dos rios e cachoeiras, sendo caracterizada como a padroeira da gestação e da fecundidade (é para Oxum que as mulheres que querem engravidar se dirigem, assim como também para Iemanjá, ambas caracterizadas pela fertilidade), mas também sendo lembrada pela sexualidade, trazendo consigo a unificação entre o sagrado e o profano próprios da natureza mítica das analogias e suas contraposições. Como Cláudia Cerqueira do Rosário (2008) chama atenção, a imagem de Oxum de certo modo conjuga em si mesma várias outras imagens que atravessam o imaginário mítico-social: “Oxum é, ao mesmo tempo, a Vênus dos romanos, a dourada Afrodite dos gregos, que instila o desejo no peito de deuses, homens e animais, e a Maria de Nazaré, a virgem mãe do Cristo” (ROSÁRIO, 2008, p. 8). Se como objeto de culto na visão ocidental Oxum aparece simplificada e reduzida à representação de elementos da natureza (os rios e cachoeiras) e como deusa feminina tem seu poder resumido pela fertilidade, o imaginário acionado por Oxum encontra mais complexidade quando se refere à simbologia da libido por ela evocada:

Por outro lado – e na mentalidade ocidental dominante, um lado diametralmente oposto – a expressão “Vênus Africana” chama atenção sobre um aspecto fundamental da mitologia de Oxum: sua função como símbolo da libido, onde outro problema se coloca, o da sexualidade. Neste contexto, associada à imagem da cortesã, único lugar de exercício da sexualidade feminina livremente exercida, mas que não esgota a compreensão religiosa do tema e mesmo o dessacraliza, ao dessacralizar a mulher-cortesã (ROSÁRIO, 2008, p. 7).

Assim, passamos de um imaginário materno para o aspecto sexual encravado numa mesma imagem. Algo que se aproxima das questões que a persona da mãe performada por Beyoncé evoca em conjunto com os sentidos próprios da mídia em torno da maternidade. Essa persona tem aparecido na carreira da artista desde a gravidez de sua primeira filha, Blue Ivy, em 2011. Na época, a cantora anunciou a gestação durante sua performance no MTV Video Music Vídeo Awards (VMA) daquele ano após cantar a música *Love On Top* (2011)<sup>69</sup>. O fortalecimento dessa persona, entretanto, se deu com a segunda gravidez da cantora em 2017. Para pensarmos essa persona na trajetória de Beyoncé, coloco como ponto de partida a performance da artista no Grammy de 2017, primeira vez em que a cantora aparecia grávida após o anúncio feito no seu perfil do Instagram da gestação dos gêmeos.

Acredito ser essa a performance que melhor resume as questões que Beyoncé vem trazendo em torno da ideia de maternidade: sua experiência biográfica, sua atitude de buscar referenciais maternos em figuras sacras e mitológicas, a tentativa de resgatar uma narrativa de continuidade em torno do feminino e a sensualidade que também vai agenciar sentidos à performance da artista. É a união de todos esses aspectos que constrói sua imagem materna apelando para o arquétipo da mãe e, assim, reencenando um roteiro sobre a maternidade como um estado de graça que é facilmente repetível, amplamente identificável e conhecido. Como nos fala Taylor (2013), os roteiros reivindicam as fórmulas não a autenticidade. Mas para além do que se repete, a narrativa criada nessa performance oferece espaço para a complexificação da imagem materna, para a reflexão sobre a criação de mundos em torno de relatos autobiográficos e para se pensar essa instância de sentido no cenário da música pop.

#### 4.2 De Oxum à virgem Maria: reencenando a fertilidade

A performance de Beyoncé no Grammy 2017<sup>70</sup>, realizada em 12 de fevereiro de 2017, com quase 10 minutos de duração, começa com a apresentação de Tina Knowles, sua mãe,

<sup>69</sup> Link para a apresentação de Beyoncé da música *Love On Top* no Grammy 2011, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=YX9\\_90rK7vQ](https://www.youtube.com/watch?v=YX9_90rK7vQ)>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>70</sup> Performance de Beyoncé no Grammy 2017, disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x5bmdh2>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

destacando o orgulho que tem de suas duas filhas e o amor que Beyoncé tem por sua própria filha Blue, além de enfatizar a importância do disco *Lemonade* (2016) e a mensagem por ele trazida. Tina introduz a cantora Beyoncé se colocando como “uma mãe orgulhosa” que apresenta sua *filha*, o que vai traçando o contorno da narrativa sobre a maternidade que irá ganhar o palco mais adiante. O início da performance se dá com imagens de projeção holográfica onde Beyoncé aparece se movimentando com um véu amarelo, enquanto um som enigmático pode ser ouvido ao fundo. Ela exhibe sua barriga de grávida de gêmeos e usa uma roupa dourada (figura 31<sup>71</sup>), que lembra a de algumas representações de Oxum. Até que surge a própria Beyoncé no palco sob os aplausos da plateia: cabelo longo dourado e um também longo vestido dourado (figura 32<sup>72</sup>), repleto de detalhes e transparências. De acordo com o estilista Peter Dundas<sup>73</sup>, idealizador da vestimenta, a roupa é inspirada nas pinturas de Gustav Klimt, na Art Deco de Erté, na letra da canção *Love Drought* (2016) e também na deusa africana Oxum. Nos quadris de Beyoncé dois querubins podem ser vistos, um de cada lado, e a imagem da cantora aparece no centro de sua barriga. No pescoço, argolas douradas, que remetem à tradição milenar feminina comum em tribos africanas e tailandesas, nas orelhas brincos enormes e na cabeça uma tiara dourada ornada com rosas, lembrando a coroa de ouro de algumas representações de Maria, mãe do Cristo, e também de Oxum. A partir de então, as imagens em projeção holográfica voltam a ser exibidas e o seguinte trecho da poesia de Warsan Shire começa a ser declamado na voz de Beyoncé:

Você se lembra de ter nascido? / Você é grato pelos quadris que se alargaram, o veludo profundo de sua mãe / E da mãe dela e da mãe dela? / Você não se parece nada com sua mãe / Você se parece em tudo com sua mãe / Você desesperadamente quer parecer com ela / Como usar o batom de sua mãe / Você deve usá-lo como ela usa a decepção no próprio rosto / Sua mãe é uma mulher / E mulheres como ela não podem ser contidas (Poesia de Warsan Shire declamada por Beyoncé no Grammy 2017 – tradução nossa<sup>74</sup>)

<sup>71</sup> Figura 31 disponível em: <<https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a49646/beyonce-grammys-behind-the-scenes-pregnant-photos/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>72</sup> Figura 32 disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/grammys/8489045/2019-grammy-nominees-full-list>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>73</sup> Link para a material “Exclusive: Peter Dundas Dresses Beyoncé at the Grammys, Launches Solo Label”, disponível em: <<https://www.vogue.com/article/beyonce-grammys-peter-und-das-dress>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>74</sup> No texto original de Shire: “Do you remember being born? Are you thankful for the hips that cracked, the deep velvet of your mother, and her mother and her mother? You look nothing like your mother. You look everything like your mother. You desperately want to look like her. How to wear your mother's lipstick. You must wear it like she wears disappointment on her face. Your mother is a woman, and women like her can not be contained”. Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x5bmdh2>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

**Figura 31** – Beyoncé em projeção holográfica

Fonte: Reprodução do site da Cosmopolitan

**Figura 32** – Beyoncé ao vivo no Grammy 2017

Fonte: Reprodução do site da Billboard

É interessante destacar que os movimentos dos braços e do corpo de Beyoncé em conjunto com a sonoridade enigmática ao fundo (composta pelos sons de ventanias, canto gregoriano, batidas de coração, dentre outros barulhos) desenharam uma aura mística em torno da apresentação, como se para além de uma performance musical aquela fosse também a reiteração de um arquétipo materno, misterioso e primordial, que ela reaviva no palco a partir de seu próprio corpo. O fato das imagens em holograma dialogarem com a performance que acontece ao vivo faz com que essa característica mística da apresentação ganhe ainda mais força, o que evidencia como o conjunto de elementos da cenografia, além dos enquadramentos da câmera, ajudam a fortalecer os sentidos que a performance pretende criar para o público. Além de Beyoncé, dançarinas começam a compor o quadro performático que se desenha no palco. Num dado momento, ao cobrir a tiara dourada da cantora com o véu amarelo, elas ajudam a produzir uma imagem onde Beyoncé aparece sentada com várias ramificações amarelas saindo de si (figura 33), criando uma cena que lembra a imagem da Durga, deusa suprema do hinduísmo repleta de braços, que na performance encontram semelhanças com as ramificações amarelas.

A câmera mostra o olhar de Beyoncé, mas logo se distancia para captar toda a complexidade de movimentos e imagens que se desenharam no holograma e no ao vivo, o que resulta numa imagem onde todas as mulheres estão sentadas, unidas em torno da cantora. Num efeito imagético, quase um passe de mágica concebido pela abertura dos braços de Beyoncé, as mulheres se multiplicam e começam a se inclinar, umas sobre as outras, lembrando um típico quadro de estética renascentista que tem Beyoncé como uma deusa no centro da

imagem (figura 34). Partindo da concepção de Frith (1996) de que a análise da performance precisa de um público que a interprete e coloque sobre ela suas próprias experiências e compreensões de mundo, esse momento me lembra também o quadro modernista *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral. A classe destacada na performance, entretanto, não é de trabalhadores, mas de um arranjo feminino diante dos significados da maternidade e do que é ser mulher dentro desse contexto.

**Figura 33** – Beyoncé e as ramificações amarelas



Fonte: Print do vídeo

**Figura 34** – Beyoncé e as dançarinas



Fonte: Print do vídeo

Todas as dançarinas, que estão caracterizadas com vestidos longos beges, azuis, brancos ou cinzas, possuem argolas no pescoço, tal como Beyoncé, e na cabeça círculos

dourados simbolizando as auréolas típicas das representações de figuras sagradas cristãs e de outras doutrinas religiosas. Num dado momento, aparece a imagem multiplicada de Blue no holograma, também vestida de amarelo correndo em torno da mãe, enquanto Beyoncé tem seus braços estendidos para alto em direção ao véu acima de sua cabeça, com os quadris ligeiramente inclinados para o lado (figura 35<sup>75</sup>). Sua gestualidade, o modo como seus braços se elevam e se movimentam, seu olhar para o alto, dramático e ao mesmo tempo terno, seu corpo inclinado para o lado, um movimento que parece a própria encarnação dos trejeitos dos atores que aparecem nas pinturas renascentistas, lembram toda uma iconografia em torno das representações de simbologias e personagens sacros. É nesse momento que a canção *Love Drought* (2016), uma balada que mistura R&B e soul, se inicia. Beyoncé movimenta seus braços em torno de si, mostrando uma graciosidade também típica da estética da Antiguidade Clássica, que influencia as obras artísticas do Renascimento, enquanto aparecem duplicadas a imagem da cantora mostrada no início da apresentação com o véu amarelo, e outra onde ela, sua mãe e sua filha Blue aparecem lado a lado como uma realeza divina (figura 36). Um outro trecho de poesia também de Warsan Shire começa a ser declamado, falando sobre amor romântico (assim como também aparece na letra de *Love Drought*) e reintroduzindo a narrativa da esposa na cena. A partir daí, a performance musical efetivamente começa.

**Figura 35** – Beyoncé com os braços estendidos para o alto



Fonte: Matt Sayles/Invision/AP – Reprodução do site Geledés

<sup>75</sup> Figura 35 disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ame-propria-deusa-beyonce-maternidade-negra-e-afirmacao/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

**Figura 36** – Beyoncé no início da música *Love Drought*



Fonte: Print do vídeo

Várias mulheres, algumas sentadas, outras de pé, algumas projetadas em holograma, outras ao vivo no palco, estão dispostas ao redor de uma mesa, por onde Beyoncé passa até chegar a uma cadeira colocada sob a mesa. No chão é possível ver várias pétalas de rosas. Beyoncé senta e começa a cantar a música, enquanto a cadeira vai se inclinando em direção ao chão e as dançarinas se inclinam no mesmo sentido (figura 37). A câmera então se afasta e um novo quadro icônico é ali reproduzido: *A Última Ceia* (criado entre 1495 e 1498), de Leonardo da Vinci. Uma ceia feminina composta não por 12 discípulos, mas por 24 dançarinas se desenha, com um toque “mágico” diante da cadeira que se inclina, mas não cai. Beyoncé levanta e caminha novamente, as dançarinas continuam a se movimentar sincronicamente em torno dela, enquanto pétalas de rosas começam a cair, criando um imaginário ritualístico em torno da irmandade feminina, uma primavera botticelliana, que se mostra no próprio corpo, nos movimentos que se complementam, na corporalidade plural e paradoxalmente una.

**Figura 37** – Encenação da última ceia



Fonte: Print do vídeo

A música de soul *Sandcastles* (2016) é posteriormente introduzida com o mesmo texto que aparece no *Lemonade* falando de reconciliação amorosa, como já destacado na seção anterior. A música continua a inserir a perspectiva do amor romântico, enquanto a corporalidade materna de Beyoncé segue apontando sentidos em torno da figura da mãe. A gestualidade das dançarinas em torno da cantora continua construindo a sua imagem enquanto uma deusa, para a qual elas estendem a mão num gesto que se assemelha com o de louvor. Toda a cenografia do palco, a exemplo da luz, sempre postada sob a cantora, também vai ajudando a forjar essa atmosfera grandiosa. O fato de *Sandcastles* ser uma música de soul entra em consonância com esse momento, já que através das notas elevadas Beyoncé mostra, para além de sua potência imagética, sua potência vocal. A performance termina com a encenação de um culto em torno de Beyoncé, onde as dançarinas levantam seus braços e apontam na direção da cantora que está no centro do palco (figura 38). Só depois disso, Beyoncé sorri, “saindo” da persona performada.

**Figura 38** – Momento final da performance do Grammy 2017



Fonte: Print do vídeo

Destacados os aspectos da cenografia e de como o artista se apresenta, tal como sugere Soares (2012), é possível concluir que Beyoncé reencena no palco o roteiro de uma feminilidade maternal e primordial que se mostra a partir dos referenciais usados na performance conjugados em torno de uma mesma fórmula: o arquétipo da mãe e o uso desse arquétipo para reencenar a narrativa materna tal como parece ter se constituído ao longo dos tempos se mostrando nas pinturas, nas figuras sacras, nas narrativas poéticas. Através disso, uma porta se abre para pensar no imaginário destacado no início desse texto em torno da fertilidade, do culto dos povos pré-históricos em torno da Mãe Natureza e a fecundidade surgindo nesse movimento como o mistério da vida, a natureza e a espiritualidade

caminhando juntas. Todo esse repertório se mostra na própria corporalidade: Beyoncé ostentando sua barriga de grávida, a aura ritualística em torno das dançarinas que ajudam Beyoncé a construir o seu papel, as expressões em torno da artista que ganha tons divinos, tal como as mães costumam ser construídas como “rainhas” de suas famílias, figura feminina de autoridade, de sabedoria e elevação espiritual para além da razão; de cuidado, proteção e bondade, carregando consigo o instinto e o impulso, o oculto e o abissal, como já destacado por Jung. O *camp* novamente se mostra presente no exagero das vestimentas, na quantidade de dançarinas e até no momento em que a cadeira se inclina, tudo ali parece milimetricamente pensado para ser super, para impressionar e cativar o olhar do espectador. Para construir essa persona super, Beyoncé se utiliza tanto do arquétipo materno quanto de sua autobiografia, criando camadas de sentido em torno de sua própria gravidez e dando margem, assim, para construir sobre o fato uma tessitura da intriga. A teatralidade que ali se expressa reativa o roteiro demasiado comum a respeito do feminino diante da maternidade, que traz em si a atmosfera do Renascimento, tanto no vínculo com as figuras sacras que ganharam os quadros durante esse período, mas também no sentido da palavra como sendo o de “nascer novamente”, de conceber uma vida novamente, de nascer mais uma vez como uma mãe.

A performance do Grammy 2017 representa talvez o ponto máximo de exaltação do papel da mãe na carreira de Beyoncé. Essa persona, entretanto, já aparecia há tempos. A família de Beyoncé sempre esteve muito presente na sua produção, seja por conta do pai, que por anos gerenciou sua carreira, seja por conta de sua irmã Solange (também cantora) que aparece em vários videoclipes e trabalhos. A mãe de Beyoncé é uma dessas figuras recorrentes e talvez tenha sido através dela que o papel de mãe começou a ser abordado na carreira da cantora. No videoclipe de *Grown Woman* (2013)<sup>76</sup>, lá está Tina Knowles posicionada como uma rainha, tendo ao seu lado Beyoncé, numa imagem que se assemelha àquela que elas construíram no palco em conjunto com Blue. No *Life Is But Dream* (2013), as histórias contadas por Beyoncé giram em torno também de Tina, das orações que Tina fazia para ela, das orações que a mãe de Tina fazia para as duas. Uma perspectiva de continuidade de um certo modo de ser mãe vai se construindo nessas pequenas narrativas que parecem formar a narrativa maior da persona da mãe.

Depois do nascimento de Blue, o disco lançado pela cantora, o *Beyoncé* (2013), trazia consigo uma série de questionamentos sobre a maternidade, além do videoclipe da canção *Blue*, gravado no Brasil, que traz imagens suas e de sua filha, representando uma das

---

<sup>76</sup> Videoclipe *Grown Woman*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y3MjxWn5W9M>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

primeiras inserções da questão da maternidade na carreira da cantora. No mesmo álbum, é possível observar o apego de Beyoncé pela referência a figuras sacras: em *Grown Woman* ela aparece como uma deusa/rainha com uma coroa dourada na cabeça e três crianças ao seu redor exibindo uma postura similar àquela que aparece em seu corpo na performance anteriormente analisada. O mesmo acontece no videoclipe de *Mine* (2013)<sup>77</sup> que já começa com a reencenação da *Pietà*, de Michelangelo (1498–1499), onde Beyoncé aparece como a virgem Maria usando um véu branco e imprimindo o mesmo olhar terno comum nas representações de figuras sacras. Algo parecido também se mostra nos figurinos e vídeos promocionais da *The Mrs. Carter Show World Tour*<sup>78</sup>, onde a imagem de Beyoncé como uma rainha é construída do mesmo modo como acontece no videoclipe de *Run the World (Girls)* (2011). Uma rainha, vale destacar, com um poderio que apela para as joias e objetos de valor ancorada na cultura bling e ao mesmo tempo trabalhando com uma sensibilidade *kitsch* também muito comum em toda a carreira de Beyoncé. Também é possível fazer uma associação entre Beyoncé e a deusa Nefertiti no videoclipe de *Sorry* (2016)<sup>79</sup>.

Mas essa ligação com a história da arte, com a religiosidade e a mitologia, assim como a persona da mãe como já pontuado, ganhou tons mais consistentes após a gravidez dos gêmeos. Foi ainda no início do ano de 2017, no dia primeiro de fevereiro, que Beyoncé publicou uma foto (figura 39<sup>80</sup>) no seu perfil do Instagram onde aparecia grávida. Na imagem, Beyoncé aparece sentada trajando uma lingerie, com um véu transparente sobre sua cabeça e um arranjo floral num fundo azul. A imagem veio acompanhada de um ensaio fotográfico postado no site da cantora trazendo fotos diversas: de sua avó com sua mãe ainda criança, de Tina grávida de Beyoncé, da gravidez de Blue, do casamento entre ela e Jay Z, imagens de Blue recém-nascida e outras fotografias da última gravidez. As fotos da gravidez mais recente foram feitas pelos fotógrafos Daniela Vesco e Awol Erizku, esse último conhecido pelo trabalho de transpor para suas imagens vínculos com a história da arte e a diáspora africana sempre utilizando cores fortes. Numa de suas fotografias para o ensaio de gravidez de Beyoncé (figura 40<sup>81</sup>), ela aparece encenando uma vênus negra, tal como Oxum costuma ser

<sup>77</sup> Videoclipe *Mine*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IDvu1ehPq0g>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

<sup>78</sup> Link para um vídeo promocional da *The Mrs. Carter Show World Tour*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d8J3uQpLiUM>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

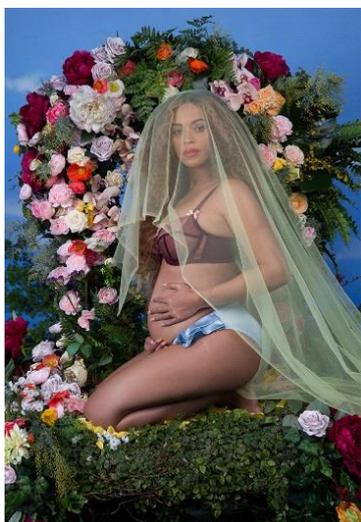
<sup>79</sup> Videoclipe *Sorry*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QxsmWxxouIM>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>80</sup> Figura 39 disponível em: <<https://www.beyonce.com/vault/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>81</sup> Figura 40 disponível em: <<https://www.beyonce.com/vault/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

vista por uma parte do imaginário ocidental, sob um fundo amarelo com adereços típicos de comunidades africanas. Imagens onde a cantora aparece na água (figura 41<sup>82</sup>), numa possível referência novamente a Oxum, orixá da água doce, mas também ao líquido amniótico, à água do nascimento e à fecundidade, também são recorrentes. Em conjunto a isso, o ensaio traz mais poesias de Warsan Shire, evocando todo um imaginário em torno do arquétipo materno, numa bricolagem que mistura entidades e referências diversas, da Vênus mitológica às orixás africanas, como é possível ler num trecho em que aparece “No sonho, eu estou coroando / Oxun, Nefertiti, e Iemanjá / Rezam ao redor da minha cama” (tradução nossa)<sup>83</sup>.

**Figura 39** – Primeira foto publicada de Beyoncé grávida dos gêmeos



Fonte: Reprodução do site de Beyoncé

**Figura 40** – Beyoncé “vênus negra”



Fonte: Reprodução do site de Beyoncé

**Figura 41** – Beyoncé em foto na água



Fonte: Reprodução do site de Beyoncé

Essas imagens, textos e performances nos colocam de novo em torno da aura *kitsch*, exagerada e ao mesmo tempo sacra e mitológica que Beyoncé se utiliza para construir a persona da mãe. Mais que isso, parece-me salutar que essa persona traga consigo uma ideia de continuidade feminina diante do papel de gestar, proteger e cuidar dos filhos. Um roteiro tão enraizado no inconsciente coletivo que esse repertório acaba sendo transmitido de modo naturalizado, como se sempre tivesse existido.

<sup>82</sup> Figura 41 disponível em:

<<https://www.beyonce.com/vault/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>83</sup> No trecho original: “in the dream i am crowning osun, neertiti and yemoja pray around my bed”. Disponível em: <<https://www.beyonce.com/vault/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

#### 4.3 Maternidade, negritude e continuidade

Como já pontuado ao longo desse trabalho, Patrícia Hill Collins (2000) aponta em seus estudos a existência das chamadas “imagens controladas”, formas estereotípicas que colocam a figura da mulher negra em determinadas significações estanques. Dentre essas figuras, algumas se ligam diretamente à maternidade, como é o caso da “matriarca” e da “super mãe negra forte”, duas imagens controladas vinculadas diretamente a uma ideia de autoridade, do controle do lar e da rigidez na criação dos filhos que essas mulheres essencialmente possuiriam de acordo com concepções do senso comum. Ao trazer uma imagem materna que se ampara em arquétipos e antigas referências à maternidade de um modo positivo, Beyoncé consegue sair desse enquadramento onde mulheres negras, como ela, costumam ser colocadas. A cantora consegue dar complexidade à posição materna ao conjugar várias figuras para construir a si mesma como mãe numa posição de admiração. Para além de sua performance corporal, mas contando também com o auxílio dos dispositivos cênicos e cinematográficos, ela consegue criar em torno de si a grandeza do ato de poder gerar uma vida e o faz encenando uma mãe sensual e ativa.

Ao evidenciar seu corpo e performar uma soberania feminina, a cantora coloca em cena uma suposta autoridade diante de suas decisões e de sua condição. Ao invés de tentar parecer “menos grávida”, para seguir padrões midiáticos de beleza, o que a performance da artista faz é justamente colocar sua barriga em destaque, fazendo do ato de gestar uma vida algo que merece ser celebrado em conjunto com sua própria sexualidade. Nesse sentido, a inspiração em Oxum tem mais acrescentar na performance para além da vestimenta. Como sugere Rosário (2008), apesar da relação de Oxum com a pureza de Maria de Nazaré, esse orixá traz consigo também o aspecto mais degradado e dessacralizado do feminino: “a expressão da sexualidade, expressão do desejo como inclinação, ou como podemos dizer na linguagem da psicologia contemporânea, como símbolo da libido, e de tudo isto como parte de um todo sacralizado” (ROSÁRIO, 2008, p. 8). No Ocidente, “o sexo foi transformado em pecado, e, associado ao feminino, tornou pecaminosas as mulheres quase que por princípio, a elas contrapondo um modelo de mulher sagrada na figura de Maria de Nazaré” (ROSÁRIO, 2008, p. 10). Assim, Beyoncé consegue traçar uma persona cheia de meandros: conjuga a pureza de Maria e a sensualidade de Oxum na mesma imagem. Mas para além da figura materna, a perspectiva sexual sempre foi evocada ao longo da carreira de Beyoncé. No seu show da *The Mrs. Carter Show World Tour* ela traz a música *Naughty Girl* (2006)<sup>84</sup> com uma

---

<sup>84</sup> Link para o vídeo de *Naughty Girl* na *The Mrs. Carter Show World Tour*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tqV2EXF4k60>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

roupagem diferente, colocando ainda mais sensualidade na canção de R&B. Antes da música começar, um texto é lido na voz de Beyoncé, onde ela proclama que a sensualidade é um “dom feminino capaz de dar poder a mulher”, um poder que deve ser celebrado. Acompanhada de gemidos, a música começa com o *Love to love you, baby*, que ficou famoso na voz de Donna Summer na era da disc music, reencenando a sensualidade da mulher negra na música tal como Summer fazia nos anos 1970.

Voltando à maternidade, noto também uma tentativa de se apoiar num misticismo que se estabelece entre mulheres. Algo que se evidencia já no início da performance com a poesia que é declamada destacando as diferenças e semelhanças entre mães e filhos, a figura da mãe como um modelo a ser seguido e as mudanças enfrentadas pelo corpo feminino para proteger a vida que carrega durante a gestação. Parece-me que a sintonia entre as mulheres no palco com auxílio desse texto sobre maternidade sustenta uma ideia mítica de continuidade e comunhão feminina: ensinamentos que são passados de mãe para filha, expectativas compartilhadas entre mulheres, uma natureza e essência em comum presente em todas elas. Como já destacado, esse é o tipo de composição que dentre outras vias se apropria de um discurso amplamente aceito e tradicional de que a maternidade seria a maior realização na vida de uma mulher – discurso que, além de romantizar a experiência da maternidade, normatiza a função de ser mãe como uma regra. Mas ao mesmo tempo também sugere uma irmandade feminina, onde mulheres estão unidas e constituem juntas uma corrente de apoio mútuo e de entendimento entre elas. Essa irmandade e a própria noção de continuidade é constantemente recriada nas produções de Beyoncé.

No *Life Is But A Dream* (2013), estão lá os planos das copas de árvores, tais quais os de *The Tree of Life* (2011), de Terrence Malick. Está lá a primavera que floresce quando a cantora fala do nascimento de Blue. A casa da infância, as fotografias e vídeos antigos, Blue sendo acalentada pela avó, o passado e o presente, a memória e ao mesmo tempo a continuidade. Todas essas imagens entram em convergência no *Lemonade*, onde, para além da maternidade visceral (tal como é possível ver no trecho da poesia que abre esse capítulo), há uma ideia de irmandade feminina sendo alimentada. Mulheres que se dão as mãos no mar (figura 42), mulheres que velam seus filhos, maridos e parentes, mulheres que “nascem” das árvores (figura 43). Beyoncé parece querer construir um mundo feminino, e mais especificamente feminino negro, onde suas questões possam ser revistas, reiteradas, mas também recriadas. Muitas das imagens que esse trabalho traz consigo evocam um tom ritualístico e místico em torno da feminilidade negra (figura 44), algo que entra em paralelo com as narrativas que são midiaticamente construídas em torno da própria família de Beyoncé

(figura 45<sup>85</sup>), evidenciando que esse enredo em torno da negritude e da feminilidade aparece não apenas nas produções da artista, mas vaza também para as performances fora do palco. O modo como Beyoncé aparece nas redes sociais e apresenta os fatos de sua vida (a exemplo do ensaio de gravidez) entra em consonância com as narrativas que ela reivindica nas apresentações. Assim, o pacto em torno desses mundos narrativos continua sendo restituído independente do local de onde surgem essas imagens.

**Figura 42** – Mulheres de mãos dadas na água



Fonte: Print do vídeo

**Figura 43** – As mulheres e a natureza



Fonte: Print do vídeo

---

<sup>85</sup> Figura 45 disponível em: <<https://www.papelpop.com/2014/11/15-fotos-do-casamento-da-solange-knowles-noiva-tem-reacao-alergica-durante-a-festa/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

**Figura 44** – Mulheres negras no palco, como se estivessem prontas para uma cerimônia



Fonte: Print do vídeo

**Figura 45** – Casamento de Solange, irmã de Beyoncé



Fonte: Reprodução do site Papel Pop

Essa irmandade que enfatiza e enaltece o lugar da mulher negra e da maternidade parece querer trazer à tona também um imaginário negro afrodiaspórico que comunga diretamente com o resgate de uma “américa afrodescendente”. Exemplo disso foi a *push party* (festa norte-americana similar ao chá de bebê no Brasil) dos gêmeos, onde a temática escolhida para celebrar o momento foi justamente a África, tendo Beyoncé, Jay Z e Blue usando adereços típicos de algumas culturas africanas. Desvinculado das questões de maternidade, mas também apelando para o resgate desse imaginário afrodiaspórico, o videoclipe de *No Angel* (2013)<sup>86</sup> evidencia um claro apelo a certos modos de ser e de se vestir amparados pela cultura bling dialogando com uma estética urbana típica dos bairros negros norte-americanos e consequentemente do gênero rap. Entretanto, também é possível pensar essa negritude como um mundo narrativo que embora esteja em diálogo com os demais pode ser demarcado a partir de suas próprias especificidades. Todas as personas abordadas até aqui se comunicam entre si, mas a persona negra de Beyoncé é a que se mostra mais diluída ao longo da carreira da cantora. É exatamente essa persona e a tentativa de pensar o mundo narrativo que ela cria e o roteiro que ela reencena que abordaremos mais adiante.

<sup>86</sup> Link para o vídeo de *No Angel*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7PPjEB2QZO>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018

## 5 “CALL ME MALCOLM X”: QUANDO BEYONCÉ “VIROU” NEGRA

Em 1964, eu era uma pequena garota sentada no piso de linóleo da casa da minha mãe em Milwaukee assistindo Anne Bancroft apresentar o Oscar de Melhor ator na 36ª edição dos Prêmios da Academia. Ela abriu o envelope e disse cinco palavras que literalmente fizeram história: ‘O vencedor é Sidney Poitier’. Subiu ao palco o homem mais elegante que eu me lembro. Sua gravata era branca, sua pele era negra. E ele estava sendo celebrado. Eu nunca tinha visto um homem negro celebrado daquela forma. Eu tentei muitas, muitas vezes explicar o que um momento como aquele significa para uma pequena garota, uma criança assistindo dos assentos baratos enquanto minha mãe entrou pela porta exausta de limpar as casas de outras pessoas. Mas tudo o que posso fazer é citar e dizer que a explicação está na performance de Sidney em ‘Uma voz nas sombras’: ‘Amém, amém, amém, amém’ (Parte do discurso da apresentadora e atriz Oprah Winfrey no Globo de Ouro de 2017 ao ganhar o prêmio Cecil B. DeMille pelo conjunto da obra<sup>87</sup>).

### 5.1 A performance como local de reivindicação política

A cantora Nina Simone já era conhecida nos meios musicais do jazz, do blues, da música clássica e do gospel quando aderiu ao movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, que ocorreu entre os anos 1955 e 1968. Foi ela mesma que declarou ser dever do artista refletir sobre seu tempo. Sua obra traz músicas como *Mississippi Goddam* (1964), um hino ativista da causa negra, composta após o massacre de 1963, um dos mais marcantes da época onde quatro crianças negras foram mortas em um atentado a uma Igreja Batista na cidade de Birmingham, no Alabama. Logo depois disso, morreu assassinado o ativista Medgar Evers, no Mississippi. Esses e outros fatos foram servindo de pano de fundo para a performance política de Nina Simone e a expressão dessa militância na música. Numa das performances da canção *Mississippi Goddam*, que aparece no documentário *What’s happened, Nina Simone?* (2015), Simone entoava a canção com uma raiva que transparece na letra, no tom arredo de sua voz rouca e no seu engajamento corporal. Participando diretamente do movimento pelos direitos civis, em 1965, ela executou a mesma música junto com sua banda na Marcha de Selma a Montgomery, no Alabama. Com o assassinato de Martin Luther King, em 1968, entretanto, veio a música *Why? (The King of Love is Dead)*

<sup>87</sup> O discurso completo pode ser lido na matéria “Globo de Ouro 2018: Oprah Winfrey ganha homenagem e faz discurso sobre força das mulheres, assédio sexual e racismo”, disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/oprah-winfrey-e-homenageada-no-globo-de-ouro.ghtml>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

(1968) onde a cantora fala do luto não apenas dela, mas do movimento negro como um todo e do sentimento de perda de parte do sentido que guiava a luta antirracista daquele período. Falar sobre a presença de questões raciais na música e nas performances de artistas negros ou falar da emergência dessas questões na carreira de Beyoncé é, portanto, visitar o passado e observar como esse caminho foi pavimentado pela própria história de outras divas negras do cenário musical.

Mas para além do tom reivindicatório diante das experiências individuais, coletivas e históricas, o enfrentamento do racismo ganha espaço no cenário musical também como estratégia. Como aponta Stuart Hall (2003), o pós-modernismo tem uma profunda e ambivalente fascinação pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. Assim, o uso da cultura popular negra serve como caminho para, através de um certo essencialismo racial, construir determinados modos de contestação estratégica para a conquista de espaço no mercado. Nesse contexto, surgem discursos tais como o de Jay Z ao defender o Tidal – serviço digital de distribuição musical de conteúdo em áudio e em vídeo que tem o rapper como principal proprietário. O lançamento do aplicativo foi feito durante uma ação publicitária, reunindo vários artistas de peso da música pop (tais como Madonna, Rihanna e Kanye West). Apesar dessa propaganda, o Tidal acabou não obtendo o êxito que se esperava. Em resposta a isso, durante o show *TIDAL X: Jay-Z B-Sides*, em Nova York, feito pra divulgar o aplicativo em 2015, Jay Z afirmou através de uma rima *freestyle* que as pessoas não estavam colaborando com os empreendimentos de pessoas negras, ligando o fato de o aplicativo não ter deslanchado ao racismo. Em conjunto a isso, surgiu uma foto dele e de Beyoncé acompanhados dos funcionários do serviço de *streaming*, uma equipe composta apenas por homens brancos, que dividiu opiniões: de um lado, Jay Z era acusado de não oferecer emprego para a população negra; de outro, a imagem parecia refletir a negritude no papel de liderança. Assim, como sugere Hall, o discurso que se ancora em questões raciais também pode trazer consigo um apelo mercadológico, commodificando a negritude como estratégia para garantir espaço no cenário musical *mainstream*:

Tenho a impressão de que, historicamente, nada poderia ter sido feito para intervir no campo dominado da cultura popular *mainstream*, para tentar conquistar algum espaço lá, sem o uso de estratégias através das quais aquelas dimensões fossem condensadas no significante ‘negro’. Onde estaríamos, conforme bell hooks comentou certa vez, sem um toque de essencialismo ou sem o que Gayatri Spivak chama de essencialismo estratégico, um momento necessário? A questão é se ainda estamos nesse momento, se esse constitui ainda uma base suficiente para as estratégias das novas intervenções (HALL, 2003, p. 344).

Essa, entretanto, não é uma estratégia única ou predominante. Como vimos no início desse trabalho, com o intuito de atingir as principais paradas musicais norte-americanas Berry Gordy, através da gravadora Motown, misturava várias sonoridades diferentes para diluir certos marcadores estéticos e criar uma musicalidade capaz de conquistar o público branco. De modo similar, Whitney Houston surgiu como uma figura desvinculada de sua negritude como uma estratégia de sua gravadora, a Arista Records. Como conta o documentário *Whitney: Can I Be Me* (2016), Clive Davis, produtor musical e dono da Arista Records, tinha o desejo de transformar Houston num ícone da música pop desvinculando-a de seu passado pobre e marcado pelo racismo em Nova Jersey. Para a comunidade negra, era como se a cantora tivesse se vendido, do mesmo modo como Beyoncé foi enquadrada anos antes da chegada da performance de *Formation* no Super Bowl 50, como veremos mais adiante. Como também já foi pontuado no início desse texto, as questões raciais já se mostravam presentes na obra da artista desde a época do *Destiny's Child*, mas foi a partir do *Beyoncé* que as questões de gênero tornaram-se mais evidentes e a partir do *Lemonade* que o discurso antirracista apareceu com maior ênfase – algo que também se relaciona à trajetória de Houston, que lançou o disco *I am Your Baby Tonight* (1990) influenciada por ritmos associados a cultura negra, tais como o funk, contrariando o desejo da gravadora, numa tentativa de “voltar ou resgatar suas raízes”.

No caso de Beyoncé, o roteiro de “volta às raízes” acontece mediado pela máxima de Simone sobre a obrigação do artista de refletir sobre seu tempo. Assim, pensar a performance de Beyoncé em torno da negritude é pensar também o momento presente estabelecendo condições de análise que obedeçam ao contexto específico em que esse fenômeno acontece. Como pontua Hall (2003), por mais continuidades e semelhanças que o momento atual tenha com outros momentos, cada um possui suas próprias especificidades e são elas, por sua vez, que definirão as próprias particularidades das questões levantadas. Em concordância, Frith (1996) assinala que para interpretarmos os movimentos do corpo é preciso colocá-lo numa história que nos dê condições de inferir algo que transcenda o que é visto. Desse modo, para além de estar vinculado a um determinado *zeitgeist*, que tem influenciado o cenário *mainstream* na abordagem de temáticas de gênero, classe e raça, a abordagem política de Beyoncé encenada na performance do Super Bowl 50 também se liga ao momento de particular efervescência nos Estados Unidos, causada pelos vários assassinatos de negros americanos cometidos pela polícia e em boa parte dos casos por policiais brancos. Vários casos desse tipo foram notificados, mas o de Michael Brown foi o que mais gerou comoção popular e repercussão na imprensa. As controvérsias envolvendo a história, assim como o fato

do policial branco não ter sido condenado pelo assassinato, geraram vários protestos, saques e toques de recolher na cidade de Ferguson e o acirramento das tensões raciais em todo o país. Foi esse quadro de violência policial que fortaleceu o movimento Black Lives Matter – criado em 2012 –, que luta contra a brutalidade policial e as condições sociais que oprimem os negros nos Estados Unidos.

É nesse mesmo contexto que surge a pré-candidatura de Donald Trump para a presidência dos EUA. O republicano anunciou sua intenção de concorrer à presidência em junho de 2015 e se envolveu em várias polêmicas, antes e depois de ser eleito, sustentando um discurso que ofende diversos grupos minoritários, tais como negros, mulheres e mulçumanos. A polêmica mais famosa envolvendo o republicano se deu quando ele destacou seu desejo de construir um muro separando os Estados Unidos do México, enfatizando que os mexicanos só trazem problemas para o país e lançando, assim, um discurso fortemente contrário à imigração. De acordo com Covert (2016)<sup>88</sup>, o republicano “não falha em pontuar a necessidade de devolver à nação sua glória passada”, discurso que remete a um momento em que “as mulheres e as minorias” se encontravam “afastadas das posições de poder”. É tendo esse contexto como pano de fundo que Beyoncé leva para sua performance a reencenação de um roteiro que busca resgatar um imaginário americano negro e guetocêntrico, tendo como principais aspectos a revolta e o enaltecimento da negritude. A raiva entra nessa conjuntura como um dos principais instrumentos de protesto contra o racismo. É esse sentimento, também expresso nas canções *Hold Up* (2016)<sup>89</sup>, *Don't Hurt Yourself* (2016)<sup>90</sup> e *Sorry* (2016), que Beyoncé leva para sua participação no Super Bowl 50. Mas antes de falar especificamente dela é importante pensar nos sentidos que protestar num evento como o Super Bowl trazem consigo.

Realizado desde 1967 nos Estados Unidos, o Super Bowl é um dos eventos esportivos mais populares do mundo. Organizado anualmente pela National Football League (NFL), a mais importante liga de futebol americano do mundo, o evento é megalomaníaco: tem a maior audiência televisiva dos EUA; corresponde ao segundo dia em que mais se consome alimentos no país; é considerado uma espécie de feriado nacional pelos americanos; além de ter os anúncios mais caros do mundo, faturando milhões de dólares em propagandas e

---

<sup>88</sup> Link para o artigo “Trump exclui minorias com promessa de volta da grandeza dos EUA”, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/artigo-trump-exclui-minorias-com-promessa-de-volta-da-grandeza-dos-eua-19317492>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>89</sup> Videoclipe de *Hold Up*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PeonBmeFR8o>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>90</sup> Videoclipe de *Don't Hurt Yourself*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=10pOVWHrWck>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

comerciais de TV. Vários empreendimentos se aproveitam dessa recepção estrondosa para lançar novos produtos, reforçar o poder de suas marcas e fortalecer as disputas publicitárias de mercado. Até mesmo Beyoncé se utilizou do espaço de sua última apresentação para fazer propaganda de sua nova marca de roupas esportivas. Também faz parte da mística do espetáculo o fato de que ele revela muito sobre a cultura capitalista e imperialista norte-americana e o imaginário associado a ela, seja pelo consumismo exagerado que ganha mais força do que de costume, ou por um patriotismo exacerbado que leva a população a “vestir a camisa” do evento esportivo de maior expressão nacional.

Bastante midiaticizada, sendo exibida na televisão, na internet e até mesmo em cinemas, a competição, além de apresentar o confronto esportivo entre as duas melhores equipes de futebol americano da temporada e ser atravessada pela publicidade e pelo patriotismo americano, é também conhecida pelos shows musicais que acontecem no intervalo do jogo e que foram adicionados estrategicamente ao evento para torná-lo mais atrativo. Artistas consagrados como Michael Jackson, Madonna, Diana Ross, Paul McCartney, U2, Prince e os Rolling Stones marcaram diferentes anos do Super Bowl com suas apresentações, contribuindo para que o evento ampliasse suas fronteiras para além do mundo esportivo e ganhasse status como um já tradicional espaço de celebração da performance pop, recebendo tanta atenção quanto outras cerimônias típicas da música, tais como o MTV Video Music Awards (VMA). Sendo assim, o Super Bowl, que poderia ser associado apenas a uma construção de masculinidade heteronormativa, acaba por se tornar um lugar de ambivalências a partir da música pop. A presença da música pop, e mais especificamente da diva pop, parece transgredir um espaço permeado por um imaginário simbolicamente masculino. Essa presença nos traz outras disposições de corporalidade que podem se distanciar ou até se aproximar da agressividade latente do futebol americano, mas usando agenciamentos de outra ordem performática, que combina a dança, o canto e elementos cenográficos para compor a apresentação musical.

Foi essa quebra de expectativa que ficou evidente quando Beyoncé se apresentou no Super Bowl, realizado em 7 de fevereiro de 2016. A atração principal do intervalo era a banda Coldplay; Beyoncé e Bruno Mars fariam apenas uma participação no show. Entretanto, a presença de Beyoncé, abordando questões raciais com sua banda composta por mulheres, acabou se tornando o ponto alto da apresentação. Havia ali uma potência na gestualidade que apelava para o corpo feminino negro e inferia um embate entre construções de feminino e masculino, demarcando lugares e disseminando o virtuosismo da diva pop por meio da voz e da dança, algo que Beyoncé já havia feito no Super Bowl de 2013, quando foi a atração

principal do show. Em 2016, no entanto, ela colocou em pauta outras questões para além das disputas de gênero: o empoderamento da mulher negra e o apelo à luta antirracista. Até pouco tempo atrás, Beyoncé era criticada por não se posicionar com firmeza em relação às questões raciais. A performance pareceu uma resposta a essas expectativas, ainda que tenha surgido num momento em que as discussões a respeito de causas de grupos minoritários aparecem como tendência na cultura pop, sendo enfatizadas por vários outros artistas, como já pontuado nesse trabalho.

No dia anterior à apresentação, a cantora lançou de surpresa o videoclipe de seu single *Formation*, produção que aborda questões raciais que vão desde a valorização dos traços faciais associados à negritude, passando pelo questionamento sobre as mortes de negros norte-americanos assassinados pela polícia nos últimos anos, e chegando até a discussão sobre a demora para a reconstrução da cidade de Nova Orleans, de população majoritariamente negra, que foi devastada pelo furacão Katrina em 2005 e passou alguns anos sofrendo com os danos do evento natural enquanto as políticas públicas não chegavam até lá. Foi justamente essa canção carregada de críticas e referências visuais a questões raciais e de gênero que Beyoncé levou para a apresentação do Super Bowl 50, quando participou do show principal da banda Coldplay. É essa a performance que analiso a seguir.

## 5.2 Beyoncé “vira” negra: reencenando a volta às raízes

Na gravação exibida pela TV<sup>91</sup>, a performance, que tem pouco mais de 13 minutos (tendo a participação solo de Beyoncé cerca de 1 minuto e 30 segundos) começa com o símbolo grandioso da maior patrocinadora do evento, a Pepsi. Em seguida Chris Martin, vocalista da banda de pop rock Coldplay, aparece cantando ao mesmo tempo em que se ouve o barulho de fogos de artifício e o campo é tomado por uma multidão de jovens, que encena junto com os artistas num formato que já se tornou comum no Super Bowl. Martin começa cantando dois dos maiores sucessos do grupo, primeiro um trecho de *Yellow* (2000) e depois *Viva La Vida* (2008), num palco cheio de cores, com instrumentos e figurinos também coloridos, num clima de celebração e alegria, em uma aparente unidade onde todos cantam e pulam juntos ao som do mesmo ritmo. Em seguida, o grupo entoa *Paradise* (2011) e *Adventure Of a Lifetime* (2015), enquanto performances de fanfarras, violinistas e outros performers vão surgindo em harmonia com o tom policromático do ambiente. A quebra acontece com a presença do DJ Mark Ronson, que passa a ser o centro da atenção da câmera,

---

<sup>91</sup> É possível ver a apresentação completa aqui, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c9cUytej1k>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

ao tocar *Uptown Funk* (2014), música dele com participação de Bruno Mars, que na sequência aparece junto com os demais integrantes de sua banda. O grupo toma o palco, vestindo preto, com correntes douradas no pescoço, reiterando a cultura bling e o comportamento comumente associado a vertentes da música negra americana, como o rap.

Após a execução da música, o espaço é invadido pelo som de instrumentos de percussão de uma banda marcial formada por mulheres. Dois bumbos carregam a grafia Ivy Park, referente à marca de roupas esportivas de Beyoncé que seria oficialmente lançada mais de um mês após o evento. As instrumentistas abrem caminho para Beyoncé e suas dançarinas que estavam atrás da banda, a cantora inicia a música *Formation* (2016) com os versos: Ok, garotas, agora vamos entrar em formação / Me prove que você tem alguma coordenação / Você pode ser o próximo Bill Gates Negro<sup>92</sup>. Considerando que Beyoncé escolheu trechos específicos para apresentar, poderíamos relacionar essa última frase ao que Tricia Rose (1994) pontua como reivindicação de um terreno cultural através do consumo. Uma atitude que associa discursivamente a negritude a uma das figuras brancas mais ricas e influentes dos Estados Unidos, colocando-o na mesma posição que Gates e invertendo os papéis na hierarquia social e racial. Mas para além do discurso de ostentação, outras considerações podem ser feitas a respeito desse momento da performance. A começar pela vestimenta: Beyoncé aparece com uma roupa inspirada na mesma que Michael Jackson (figura 46<sup>93</sup>) usou quando se apresentou no Super Bowl em 1993 – uma peça de inspiração militar enfeitada com cinturões metálicos dourados em formato de X.

**Figura 46** – Comparação entre as roupas de Beyoncé e Michael Jackson



Fonte: Reprodução do site Pinterest

<sup>92</sup> No trecho original: Okay, ladies, now let's get in formation / Prove to me you got some coordination / Might just be a black Bill Gates in the making.

<sup>93</sup> Figura 46 disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/554646510344341636/?lp=true>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

A roupa também foi considerada uma homenagem que a diva pop fez aos Panteras Negras (figura 47<sup>94</sup>), organização revolucionária antirracista norte-americana criada em 1966 que completaria 50 anos em 2016. Da mesma forma, as dançarinas também vestiam roupas e boinas pretas de couro e exibiam cabelos afro (figura 48<sup>95</sup>) em outra alusão aos Panteras Negras, criando, junto com Beyoncé, uma espécie de estética militarizada associada ao grupo, que acreditava na defesa armada como modo de combate à opressão racial. Num dado momento da performance, elas chegam a levantar os braços com os punhos fechados para o alto (figura 49), o que lembra o famoso gesto do movimento. Num outro momento, Beyoncé e sua tropa formam um X no campo, gesto que pode ser entendido como uma referência a Malcolm X, um dos maiores nomes da luta antirracista nos EUA (figura 50).

**Figura 47** – Panteras Negras



Fonte: Reprodução do site Huffpost

**Figura 48** – Beyoncé e dançarinas



Fonte: Reprodução do site de Beyoncé

**Figura 49** – Beyoncé e dançarinas com punhos fechados para o alto



Fonte: Print do vídeo

**Figura 50** – Coreografia em formato de X



Fonte: Print do vídeo

<sup>94</sup> Figura 47 disponível em: <<https://www.huffpostbrasil.com/tulio-custodio/-sobre-negros-era-de-aquario-e-representacoes-a-21682874/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>95</sup> Figura 48 disponível em: <<https://www.beyonce.com/vault/performance/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

O modo como o conjunto de mulheres foi disposto no campo para a coreografia carrega similaridades com a imagem de um exército se preparando para uma batalha, mas, no caso da performance, o embate se expressa no discurso do corpo e da canção. Essa imagética de um “exército” feminino negro (“entrando em formação”, como sugere a música, ou buscando e difundindo conhecimento, uma interpretação possível a partir da ligação entre as palavras “in” e “formation”) traz consigo um conjunto de possíveis significações. Uma delas está no fato de que colocar mulheres negras como protagonistas de seus corpos num espaço masculino e hegemônico é capaz de funcionar como uma saída performática de um lugar de subordinação. Esse exército feminino se movimenta de maneira enérgica enquanto a batida da música lembra o som de continências e ao fundo aparecem elementos de pirotecnia (figura 51) em conjunto com as luzes que tomam o ambiente ajudando a compor o quadro de uma negritude ativa que se desenha no campo.

Na dança, as mulheres parecem agenciar efeitos de sentido (o enunciado antirracista e o chamado para as mulheres “entrarem em formação”) e de presença (a dança como plataforma de expressão). Assim, aquilo que o sentido do enunciado não consegue dizer ganha potência na corporalidade. A coreografia tem uma gestualidade agressiva; a cantora e as dançarinas desenharam o ritmo nos próprios corpos com movimentos combativos e expressões faciais (figura 52) que sugerem raiva. Algo que se delineia não somente durante a apresentação, mas também fora dela: após o show, as dançarinas fizeram uma manifestação ao exibirem uma placa com a frase “Justiça para Mario Woods<sup>96</sup>”, numa referência a um dos jovens negros mortos pela polícia americana em 2015.

**Figura 51-** Elementos pirotécnicos aparecem na performance



Fonte: Print do vídeo

**Figura 52 -** Expressão de raiva de Beyoncé



Fonte: Print do vídeo

<sup>96</sup> Link sobre o protesto das dançarinas de Beyoncé, disponível em: <<http://www.papelpop.com/2016/12/os-13-momentos-mais-empoderadores-da-beyonce-em-2016/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

A letra da música fala sobre as origens de Beyoncé (o Alabama do pai, a Louisiana da mãe e o Texas dela própria), do quanto ela gosta do cabelo afro da filha<sup>97</sup> e de seu “nariz negro”. A sensualidade, bastante explorada por Beyoncé em outras performances, cede lugar desta vez a uma reivindicação que expõe o corpo como mero instrumento dos movimentos tonificados da dança. Como afirma Frith (1996), dançar não é apenas mover-se através de uma música, mas colocar nos movimentos algo além do que o performer pode nos falar do palco. É também a dança que Beyoncé elege em *Run The World (Girls)*<sup>98</sup> (2011) como instrumento para o embate entre ela e sua tropa feminina contra o grupo masculino oponente. Há um fazer político que se mostra ali no rebolado e que indica rastros de uma reivindicação que se desenha dentro das próprias características do pop enquanto gênero musical festivo e clichê mesmo quando protesta. Ao fim da apresentação individual, Beyoncé e suas dançarinas fazem uma parceria com a banda de Bruno Mars. Eles entram numa espécie de batalha de dança ao som de uma batida que mistura *Crazy in Love* (2003) e *Uptown Funk*, coreografando passos e mostrando a musicalidade de seus movimentos, como é possível ver na figura 53:

**Figura 53** - Batalha de dança entre Bruno Mars e Beyoncé



Fonte: Print do vídeo

Para a conquista de espaço para sua encenação política, a performance de Beyoncé parece se utilizar de uma estratégia onde o significante negro é colocado como um sujeito empoderado que reivindica um lugar para si através do confronto e que “arrasa” naquilo que faz, como sugere a letra com o “I slay” que constantemente se repete ao longo da canção. Um

<sup>97</sup> Em 2014, uma petição online foi feita para que Beyoncé “cuidasse” dos cabelos de Blue. O abaixo assinado conseguiu mais de duas mil assinaturas, disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/abaixo-assinado-para-filha-de-beyonce-pentear-cabelo-539221.html>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>98</sup> Link para o videoclipe de *Run The World (Girls)*, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU\\_iwe6U](https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U)>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

embate que se dá não apenas mediado por uma letra de valorização dos traços da negritude ou por uma dança carregada de referências militares, mas também pelo próprio fato dessa apresentação acontecer no Super Bowl e falar sobre racismo, um assunto espinhoso para um país que carrega até hoje as marcas de sua história de segregação racial e de um sistema escravocrata que só foi abolido legalmente em 1865. Na performance, a segregação é reencenada ao se questionar lugares hierarquizados pelas diferenças raciais num momento em que reaparece nas ruas o “sósia-assombração do apartheid” (MAHARAJ, 1985 apud HALL, 2003, p. 46), já que os EUA vivia um momento, como já pontuamos, de efervescência relacionada ao assassinato de negros norte-americanos. No fim da apresentação, Beyoncé, Bruno Mars e Chris Martin se unem e terminam de cantar *Uptown Funk*, iniciada durante a batalha de dança. A banda Coldplay volta a ficar sozinha e executa a canção *Fix You* (2005), enquanto várias imagens de Super Bowls passados são mostradas para os telespectadores. Por último, Beyoncé e Bruno Mars voltam ao palco e eles entoam juntos com Chris Martin e os demais performers que participaram do show a canção *Up&Up* (2015), da banda britânica, mudando o tom do evento do embate para a união. Esse final, entretanto, não foi o suficiente para atenuar as polêmicas que surgiram após a apresentação, como veremos adiante.

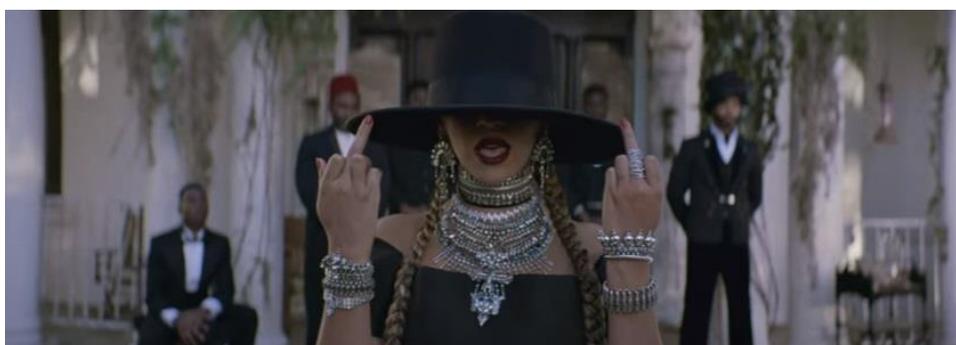
Antes disso, vale pensar em como a vestimenta e demais elementos cenográficos, além das próprias imagens (expressões de Beyoncé e suas dançarinas, a coreografia, dentre outras) capturadas pelas câmeras ajudam a construir os sentidos propostos pela letra e pela dança apresentada. Mais uma vez o *camp* reaparece: se é para ser uma mulher negra, Beyoncé precisa ser uma “super mulher negra”, sempre exagerando para construir a presença de sua persona diante de seus espectadores. Dadas as devidas proporções, Beyoncé também acaba refazendo o trajeto de outras cantoras (tais como Nina Simone) em torno do protesto contra o racismo, ao mesmo tempo em que relembra os Panteras Negras, o movimento Black is Beautiful<sup>99</sup> e o Black Lives Matter, criando várias camadas referenciais em torno da tessitura da intriga onde ela constrói o mundo narrativo de sua persona negra. O público participa ativamente de seu jogo enquanto sua corporalidade teatraliza a personagem encenada e o roteiro que ali se reaviva: a volta para suas próprias questões raciais, o resgate e enaltecimento da negritude americana, a sensibilidade guetocêntrica (metáfora de uma África localizada na América, como o *Faça a Coisa Certa*, 1989, parece também inferir) sendo enfatizada.

---

<sup>99</sup> Movimento cultural iniciado nos Estados Unidos na década de 1960 por afro-americanos que buscava contrariar a ideia predominante em várias culturas, inclusive na norte-americana, de que as características naturais associadas ao povo negro – tais como cor da pele, traços faciais e textura do cabelo – são feias.

Do mesmo modo, o videoclipe de *Formation*<sup>100</sup> traz consigo, para além do tom reivindicatório, vários vestígios de aspectos problemáticos ou não que caracterizam a negritude norte-americana: a violência policial, Nova Orleans, a igreja evangélica, o passado escravocrata, a dança, o corpo negro, os padrões de beleza, os esportes (e mais especificamente o basquete), a imagem de Martin Luther King Jr, a mulher de olhos vendados, tal qual a alegoria da justiça sugere (figura 54). A resposta que esse posicionamento recebeu, entretanto, veio cheia de meandros, enquadrada em velhas formas e tomada por um conservadorismo que uma vez ou outra reaparece na maneira ambígua como a fascinação pós-modernista pela diferença se delineia no espaço da cultura *mainstream*.

**Figura 54** - Beyoncé no videoclipe de *Formation*



Fonte: Print do vídeo

### 5.3 O espaço regulado para o trato da diferença no *mainstream*

Apesar de receber o apoio de muitos, a ousadia da performance de Beyoncé não foi vista com bons olhos pelos mais conservadores. Instantes depois da apresentação, foi criada a hashtag #BoycottBeyoncé que acabou gerando muitos debates nas redes sociais e pedidos de boicote à nova turnê da cantora. A repercussão se dividia entre aqueles que estavam felizes com o engajamento da diva pop em relação às questões raciais e outros que se mostravam indignados com a performance ao classificá-la como um protesto contrário à polícia americana, e que fazia apologia à violência. Um grupo chamado Proud of The Blues (Orgulho dos Azuis, numa referência ao uniforme da polícia norte-americana) chegou até a organizar um protesto na frente da NFL, mas não obteve público suficiente. Instituições e autoridades também se mostraram inconformadas com aquilo que classificaram como uma estratégia de marketing que se aproveitou do discurso de ódio racial para repercutir na mídia. O ex-prefeito

<sup>100</sup> Link para o videoclipe de *Formation*, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV\\_bQ](https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ)>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

de Nova York, Rudy Giuliani, chegou a declarar em entrevista ao canal CNN que achou “terrível” o fato de Beyoncé usar o evento “como plataforma para atacar policiais”<sup>101</sup>. Departamentos policiais de várias cidades também se manifestaram prometendo se recusar a trabalhar em shows de Beyoncé. Uma onda conservadora se levantou para criticar a apresentação, evidenciando que a abertura para o trato da diferença traz em si o movimento contrário de hostilidade a essa mesma diferença:

Se o pós-moderno global representa uma abertura ambígua para a diferença e para as margens e faz com que um certo tipo de descentramento da narrativa ocidental se torne provável, ele é acompanhado por uma reação que vem do âmago das políticas culturais: a resistência agressiva à diferença; a tentativa de restaurar o cânone da civilização ocidental; o ataque direto e indireto ao multiculturalismo; o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura (os três grandes pilares de sustentação da identidade e da cultura nacionais); a defesa do absolutismo étnico, de um racismo cultural que marcou as eras Thatcher e Reagan; e as novas xenofobias que estão prestes a subjugar a Europa (HALL, 2003, p. 339-340).

Como resposta a essa onda conservadora, a cantora se aproveitou da repercussão para vender camisetas e capas de celulares com a hashtag #BoycottBeyoncé em seus shows (figura 55<sup>102</sup>). Além dela, o programa humorístico norte-americano Saturday Night Live (SNL) também parodiou o caso através de um vídeo. No formato de trailer, a produção apresenta o suposto filme *The Day Beyoncé Turned Black*<sup>103</sup> (figura 56), que mostra a população branca americana desesperada ao descobrir que a cantora é negra. A paródia serve como um modo de elucidar que, apesar de ser aceita e integrar um cenário hegemônico de poder, Beyoncé ainda é negra e pode perder parte da admiração que conseguiu a partir do momento em que resolve pautar questões raciais com mais ênfase em suas produções. Por mais que ela faça parte de uma realidade praticamente inimaginável para a maior parte dos negros nos EUA, o capital simbólico de sua raça agencia a sua experiência. Como pontua Collins (2000), é preciso considerar intersecções como raça e classe que promovem diferentes formas de violência e influenciam diretamente nas vivências de cada mulher. Desse modo, embora Beyoncé não possa ser entendida como marginalizada no terreno cultural, já que ela é uma artista consolidada no cenário *mainstream*, a partir do momento em que ela, como mulher negra, toma para si um discurso racial, as arestas do racismo institucional se tornam mais evidentes. Como propõe Hall (2003), embora não possamos desprezar a abertura que se tem hoje no

<sup>101</sup> Declaração do ex-prefeito de Nova York, Rudy Giuliani: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WnWV6JaxwEM>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>102</sup> Figura 55 disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/juliegerstein/beyonce-is-selling-boycott-beyonce-shirts-because-she-gives>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>103</sup> Link para o trailer de *The Day Beyoncé Turned Black*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

terreno cultural para discursos marginalizados, “[...] o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada” (p. 339).

**Figura 55** - Camisa do #BoycottBeyoncé vendida pela artista em shows



Fonte: Reprodução do site Buzzfeed

**Figura 56** - Imagem do trailer *The Day Beyoncé Turned Black*



Fonte: Print do vídeo

Reside também aí a importância de se pensar a cultura pop como local de agenciamento de tensões e disputas, assim como a relevância de questionar a performance como “veículo de diagnósticos seríssimos de nossa época” (KELLNER, 2001, p. 164). Pensar a cultura pop, as inferências e fenômenos que ela nos traz e os debates políticos e sociais que ela agencia, nos fala muito sobre o nosso contexto social e o nosso momento histórico. Para além disso, o mundo narrativo que Beyoncé cria através de sua persona negra parece reivindicar o roteiro de uma América que se lembre de pessoas como Oprah Winfrey, cujo discurso após a premiação no Globo de Ouro de 2017 abre esse texto. Um mundo que se aproxima da perspectiva liberalista de ascensão individual, alimentada pela fantasia de reestruturação social. O *Lemonade* resgata o discurso de Malcolm X sobre a vulnerabilidade da mulher negra na América em *Don't Hurt Yourself*, referencia Nina Simone, traz mulheres negras parentes de homens assassinados pela polícia, mas, para além disso, parece apontar para o desejo de retornar ao período recente em que o país foi comandado por um homem negro e recriar o significado que isso trouxe para boa parte da população negra norte-americana e para o mundo.

A narrativa da artista criada em torno da negritude parece reencenar sua própria performance no DVD da *I am... World Tour* (2010)<sup>104</sup> quando ela canta a música *At Last* (1960), da também diva negra Etta James. Durante a canção, a performance de Beyoncé

<sup>104</sup> Link para a execução de *At Last* na *I am... World Tour*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tw8SB3kWmcc>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

relembra a Marcha de Washington (1963)<sup>105</sup> através de imagens em vídeo colocando ao fim da música a imagem de Obama chegando à Casa Branca. A partir daí, toda a performance ganha o tom de um triunfo demasiadamente esperado. O sentido do “finalmente”, de encontrar “um sonho” e ver o “céu azul” da canção, conjugado na voz dramática de Beyoncé em conjunto com o êxito que se mostra na sua própria corporalidade e expressões faciais, sai da perspectiva privada para a política. Esse enredo tende a enfatizar o sentido de que a sobrevivência precisa ser celebrada, tal como já acontecia em *Survivor*. A performance protesta, mas o que acaba reivindicando de fato é um lugar onde a ficção surge como caminho para repensar e subverter as ideologias do mundo tal como conhecemos. Um roteiro que se desenha em torno do resgate e enaltecimento da negritude norte-americana, mas também de sua ressignificação.

---

<sup>105</sup> Manifestação política de grandes proporções ocorrida na cidade de Washington DC, capital dos Estados Unidos, liderada por Martin Luther King, dentre outros ativistas, com o intuito de clamar, discursar, orar e cantar por liberdade, trabalho, justiça social e pelo fim da segregação racial contra a população negra do país.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pontuei ao longo desse trabalho, narrativas ligadas ao feminino tem sido centrais nas produções artísticas de Beyoncé. Todas as personas exploradas aqui (a esposa, a mãe e a mulher negra) carregam muitos pontos em comum, sobretudo a raça (que sempre esteve agenciando significações aos enredos de cada encenação, como foi possível observar nas análises). Mas, para além dela, a característica de se portar como uma “super mulher” é o que eu destaco aqui como o grande elo cênico a unir todos esses mundos narrativos. Para além da voz e da música, acredito que essa é uma aptidão que se evidencia principalmente na dança. Algo que está no próprio desenho da música pop, pois como nos lembra Diane RAILTON (2001), o “pop é a música do corpo, e não apenas o corpo sexual. É física em sua performance, em sua representação, na resposta que provoca e na sua autoconsciente ‘mindlessness’” (RAILTON, 2001, p. 327 – tradução nossa<sup>106</sup>). São os movimentos do corpo de Beyoncé, em conjunto com os demais elementos da cena (da decoração ao modo como as imagens das performances são captadas), que convocam esses sentidos em torno de um imaginário super, *camp*, exagerado e até mesmo artificializado e milimetricamente pensado, tamanho é o uso da estética *kistch*. Parece-me que é o modo como Beyoncé dança que potencializa a sua corporalidade de modo a criar sobre ela essa aura (sobrenaturalmente) admirável e ao mesmo tempo mecanizada, uma potência incutida no gesto que traz consigo também a própria teatralidade responsável por reavivar os roteiros encenados.

O modo como Beyoncé constrói sobre si essa aura em suas performances acabou por se tornar quase uma escola em termos de influência sobre outros artistas: se a performance dela é influenciada por outras divas negras, seu modo de representar as personas que ela encena no palco também acaba por servir como caminho para outras cantoras. Esses vínculos entre o passado e o futuro também se evidenciam sobretudo no corpo. Exemplo disso é o modo como a coreografia de Beyoncé é influenciada por Josephine Baker (figura 57<sup>107</sup>), cantora e dançarina norte-americana que fez sucesso principalmente entre os anos 1920 e 1930, sendo conhecida por seu ativismo, pelo erotismo de sua dança e por ser considerada a primeira grande estrela negra das artes cênicas nos Estados Unidos, servindo de referência para artistas como Beyoncé que também tem na dança uma das principais plataformas de expressão de sua musicalidade. Essa reencenação da performance de Baker ficou ainda mais

<sup>106</sup> No trecho original: “pop is music of the body, and not only the sexual body. It is physical in its performance, in its representation, in the response it provokes and in its self-conscious ‘mindlessness’.”

<sup>107</sup> Figura 57 disponível em: <<https://www.vogue.com/article/josephine-baker-90th-anniversary-banana-skirt>>. Acesso em 28 de dezembro de 2018.

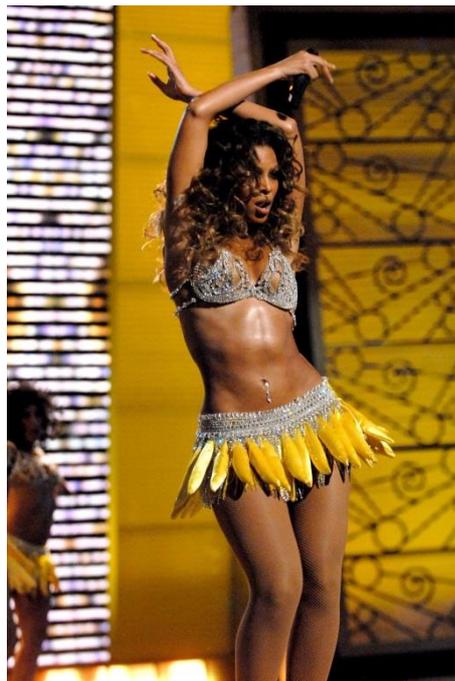
evidente na homenagem que Beyoncé prestou a ela no Fashion Rock<sup>108</sup> de 2006 durante a apresentação da canção *Deja Vu* (2006). Na performance, Beyoncé mistura a estética do videoclipe de *Deja Vu* e a coreografia dessa música com um resgate da dança de Baker e de adereços usados por ela, a exemplo da famosa “saia de bananas” (figura 58<sup>109</sup>).

**Figura 57** - Josephine Baker com sua famosa “saia de bananas”



Fonte: Reprodução do site da Vogue

**Figura 58** - Beyoncé homenageando Josephine Baker



Fonte: Reprodução do site da Vogue

Do mesmo modo, cantoras jovens da atualidade, sobretudo negras, têm em Beyoncé uma inspiração, como é o caso de Dinah Jane, do Fifth Harmony, e Dionne Bromfield, afilhada musical de Amy Winehouse. Mas essa construção do imaginário super transpõe as fronteiras americanas e chega também ao Brasil. Aqui temos vários exemplos de artistas que se inspiram na Queen B, a exemplo de Gabi Amarantos, Ludmilla, Anitta, Karol Conká e Iza. Todas elas, de diferentes formas, parecem estar em sintonia com a aura que Beyoncé cria em torno de si: Ludmilla começou sua carreira como MC Beyoncé claramente se inspirando na diva pop norte-americana; Gabi Amarantos surgiu conhecida como “a Beyoncé do Pará” Anitta traz a atitude da cantora para suas coreografias, além de um sample de *Formation* para

<sup>108</sup> Link para o vídeo da performance de Beyoncé no Fashion Rock 2006: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5AF7Beaqz8>>. Acesso em 28 de dezembro de 2018.

<sup>109</sup> Figura 58 disponível em: <<https://www.vogue.com/article/josephine-baker-90th-anniversary-banana-skirt>>. Acesso em 28 de dezembro de 2018.

o seu show<sup>110</sup>; Karol Conká chegou a ser comparada com Beyoncé pelo The New York Times<sup>111</sup> pelo modo como aborda o racismo e o feminismo através de suas canções; mas é em Iza<sup>112</sup> onde encontramos mais detidamente uma junção entre Beyoncé e Rihanna (as maiores divas negras do pop na atualidade) que se mostra tanto na dança quanto na voz. Além de fazer um resgate de características comumente associadas às divas negras norte-americanas (algo que se mostra tanto na extensão vocal quanto na postura), Iza cria sobre a si uma performance de “deusa negra”, além de abrir caminho através de seus trabalhos para uma discussão racial com amplo apelo nas redes sociais que tem ganhado força através de um movimento chamado de Geração Tombamento. Esse movimento tem como principal característica o empoderamento estético da juventude negra, o enaltecimento de marcadores raciais (tais como o cabelo crespo e a pele escura) e a consequente elevação da autoestima desse mesmo grupo. Parece-me que é também nesse sentido que o imaginário super de Beyoncé trabalha: a criação de uma imagem de poder feminino (por vezes com recortes raciais, mas também englobando outras identidades) que valorize aquilo que comumente é visto como fútil ou menos importante. É a autoestima, a beleza, o “lacre” e a valorização das habilidades corporais (a dança, o movimento, o desfilado) que estão em jogo nesse tipo de sensibilidade e obedece a própria convenção da música pop como “música do corpo”, como destacado por Railton (2001), mas que nem por isso deixa de perder a sua legitimidade política ao tentar abordar o racismo e ressignificar a negritude.

Assim, Beyoncé consegue criar vários enredos, reencenar roteiros, passear por lugares já pavimentados por outros artistas negros e deixar um legado para o que ainda há de vir. Suas contradições em torno do feminismo também parecem fortalecer o tipo de discurso que ela encena. Parece-me que é justamente o conteúdo marcadamente ambivalente que faz a sua discussão em torno do feminino agenciar tanta empatia. Talvez, esse feminismo encenado pela cantora funcione justamente como uma mimese de nossas próprias contradições, conservadorismos e anseios. A artista chegou a ser apontada como a cantora mais admirada dos Estados Unidos no ano de 2017<sup>113</sup>, um sinal do que aparentemente Beyoncé tem buscado:

---

<sup>110</sup> Link para vídeo do sample de *Formation* feito por Anitta, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8YtjJK687Fs>>. Acesso em 28 de dezembro de 2018.

<sup>111</sup> Link para a matéria “Karol Conká é comparada com Beyoncé por site americano”, disponível em: <<http://portalpopline.com.br/karol-conka-e-comparada-com-beyonce-por-site-americano/>>. Acesso em 28 de dezembro de 2018.

<sup>112</sup> Videoclipe do hit *Pesadão* (2017) de Iza, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g8psa0UBZKA>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

<sup>113</sup> Link para a matéria “Beyoncé é a cantora mais admirada pelos americanos, diz pesquisa”: disponível em: <<http://portalpopline.com.br/beyonce-e-cantora-mais-admirada-pelos-americanos-diz-pesquisa/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2018.

os vocais de Whitney Houston, o carisma de Dina Ross, o exagero de Tina Turner, a luta antirracista de Nina Simone, a dança de Josephine Baker, ser o próximo Bill Gates negro, numa versão feminina, super, pop.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. In: **Scielo**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932002000200009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000200009)>. Acesso em: 23 de janeiro de 2018.
- ARISTOTLE, **Poetics**. Tradução: Joe Sachs. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2006.
- AUSLANDER, P. **Liveness** - Performance in a mediatized culture. London and Nova York: Routledge, 2008.
- BORGES, P. **Imaginário e Mitologia**. 2010. Disponível em: <<https://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/imaginario-e-mitologia.pdf>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2018.
- BUTLER, J. **Gender Trouble: Feminism And the Subversion of Identity**. New york: Routledge, 1990.
- CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2000.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- GILLIAM, A.; GILLIAM, O. Negociando a Subjetividade de Mulata no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 479-489, 1995.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JANOTTI JR, J. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In.: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira. (Org.). **Cultura Pop**. Salvador : Edufba; Brasília: Compós, 2015. p. 45 - 56.
- JANOTTI JR, J.; SOARES, T. “Mentiras sinceras me interessam”. In: XXIII Encontro Anual da Compós, 2014. Pará. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04\\_COMUNICACAO\\_E\\_EXPERIENCIA\\_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos\\_2165.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf)>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

JORDAN, M.; WHITTINGTON, E.Y. “Bey feminism” vs. Black Feminism: A Critical Conversation on Word-of-Mouth Advertisement of Beyoncé's Visual Album. In: GOLDMAN, A.Y.; VANATTA, S. F.; HARRIS, A. A.; HOWARD, N. R. (orgs). **Black Women and Popular Culture: The Conversation Continues**. London: Lexington Books, 2014.

JUNG, C. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LEITE, J. **Autoescrituras performativas** – do diário à cena. São Paulo: Perspectiva – Fapesp, 2017.

LIMA, M.; SOARES, T. “Open your Heart to Me”: Ritualização Midiática e Sacralização na Performance de Madonna. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2014. João Pessoa. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-1369-1.pdf>>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

MARTEL, F. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MORIN, E. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NERI, R. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PACHECO, A. C. L. **Mulher Negra: Afetividade e Solidão**. Salvador: Edufba, 2013

PIRES, S. In: **Educar**. Curitiba: Editora UFPR. n. 35, p. 81-94, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n35/n35a07.pdf>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2018.

RAILTON, D. The gendered carnival of pop. In: **Popular Music**. Cambridge University Press, pp. 321–331, 2001.

RANCIÈRE, J. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. In: **Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, Arte & Ensaios. N. 21, dezembro de 2010. Disponível em: <[www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21\\_Jacques\\_Ranciere.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf)>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

RANCIÈRE, J. **A política da ficção**. Lisboa: KKYM, 1ª edição, 2014.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROSÁRIO, C. Oxum e o feminino sagrado: algumas considerações sobre mito, religião e cultura. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), 2008. Salvador.

**Anais Eletrônicos.** Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14412.pdf>>. 23 de janeiro de 2018.

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America.** Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In.: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). **Nunca fomos humanos.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 137-204.

SÁ, Simone Pereira de. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2016. São Paulo. **Anais Eletrônicos.** Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2334-1.pdf>>. 23 de janeiro de 2018.

SANTOS, N.; SOUZA, K. A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière. In: Griot : **Revista de Filosofia.** Amargosa, Bahia, 2016. Disponível em: <<https://www2.ufrb.edu.br/griot/images/vol13-n1/6.pdf>>. 20 de setembro de 2017.

SOARES, T. 2012. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuços. In: **Revista Logos,** Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <[https://eyesonrecife.files.wordpress.com/2012/06/soares\\_conveniencias\\_performaticas.pdf](https://eyesonrecife.files.wordpress.com/2012/06/soares_conveniencias_performaticas.pdf)>. 23 de janeiro de 2018.

SOARES, T. 2013. Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2013. Manaus. **Anais Eletrônicos.** Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>>. 20 de setembro de 2017.

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In.: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de. (Org.). **Cultura Pop.** Salvador : Edufba; Brasília: Compós, 2015. p. 19-33.

SOARES, T. **Videoclipe** – O elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SONTAG, S. **Notas sobre Camp.** Tradução desconhecida, 1964. Disponível em: <[http://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](http://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf)>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

SUSIN, L. **Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles.** Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24846/000746122.pdf?...1>>. Acesso em 01 de maio de 2017.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TRIER-BIENIEK, A (org). **The Beyoncé effect** – Essays on sexuality, race and feminism. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.