

I ain't thinking 'bout you: performance de superação e solidão da mulher negra no videoclipe Sorry de Beyoncé¹

Suzana Maria de Sousa MATEUS²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O videoclipe da canção *Sorry*, do álbum *Lemonade* (2016), da cantora Beyoncé, nos traz questões interessantes para se pensar a encenação de temáticas políticas e/ou identitárias na cultura pop. Neste artigo, meu olhar se volta para o modo como esse videoclipe dispõe de elementos imagético-discursivos que agenciam aspectos raciais e de gênero, e o que podemos interpretar a partir desses elementos. Destaco a performance de superação e principalmente a solidão da mulher negra como as temáticas preponderantes evocadas por *Sorry* e me utilizo de conceituações do feminismo negro e de abordagens dos Estudos Culturais para a análise desse objeto.

Palavras-chave: Beyoncé; feminismo negro; música; solidão da mulher negra; videoclipe.

Pensando a política na cultura pop

Apesar de estar imersa numa lógica mercantil e, por isso, ser alvo de muitas críticas, a cultura pop tem sido apontada 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 outros³. Pontuo aqui artistas de diferentes lugares (tanto no ramo profissional quanto no sentido territorial) para mostrar que essa dinâmica não faz referência apenas à localização desses sujeitos, mas à imersão deles num

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), email: suzanamateus09@gmail.com.

³ 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 14 de julho de 2016

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 comuns com nossos contemporâneos.

Na música, um dos destaques na abordagem do feminismo nos últimos anos tem sido a cantora Beyoncé. Temáticas relacionadas ao feminismo já vinham sendo pautadas nas suas produções desde a época do Destiny's Child, grupo do qual a cantora fez parte entre os anos 1990 e 2000. Entretanto, foi a partir de seu quinto disco, o *Beyoncé* (2013), que a sua abordagem feminista se tornou mais evidente, isso porque a artista passou a usar a palavra “feminismo” para dar nome às suas inquietações, além de se utilizar de um trecho de um discurso da ativista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, definindo o que seria feminismo na canção ****Flawless* – iniciativa que ajudou a legitimar o discurso de Beyoncé na abordagem de temáticas dessa ordem.

Entretanto, foi com a chegada do sexto álbum da cantora, o *Lemonade*, lançado em abril de 2016, que o discurso feminista expresso 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. No disco, que carrega uma proposta 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 pouco mais de 60 minutos – composto por 12 músicas com seus respectivos vídeos e interlúdios, que constituem a história do álbum –, também é conceitual, e traz ao longo de suas canções a traição como condutor de uma narrativa que começa na dúvida, passa pela raiva e pela superação, até chegar ao perdão.

Apesar de estar organizado dessa forma, as músicas não se situam apenas numa esfera privada, já que a dor de superar as injustiças de um relacionamento 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. Além disso, o álbum pressupõe não apenas a encenação de temáticas políticas, mas também infere uma localização identitária: o discurso se volta mais detidamente para um grupo minoritário específico, as mulheres negras. Categoria da qual a cantora faz parte apesar de sua posição hegemônica no cenário *mainstream*, já que, partindo de uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1991 *apud* COLLINS, 2000), o valor de sua raça agencia sua experiência como mulher.

Partindo desses apontamentos, me proponho a analisar neste artigo o videoclipe *Sorry*, quarta faixa do *Lemonade*, como exemplo da encenação de questões políticas nas

performances de Beyoncé, dirigindo o meu olhar sobre o modo como o videoclipe dispõe de elementos imagético-discursivos que agenciam aspectos raciais e de gênero e o que podemos inferir através desses elementos. Destaco a performance de superação e principalmente a solidão da mulher negra como as temáticas preponderantes evocadas por esse videoclipe. Para problematizá-lo, me utilizo de conceituações do feminismo negro, vertente do feminismo interseccional, e de abordagens dos Estudos Culturais.

Antes da análise propriamente dita, vale discutir brevemente a experiência interseccional da mulher negra e os sentidos que essa experiência constrói. Minha perspectiva se volta especificamente para a discussão em torno da solidão da mulher negra, já que, apesar do preterimento afetivo não se restringir a essa categoria, a solidão é uma característica que possui significações singulares dentro da identidade da mulher negra, enquanto a performance de superação pode ser estendida com maior facilidade para outros contextos. Tendo em vista que esse objeto traz uma experiência afetiva heteronormativa, ressalto que meu foco estará sobre essa orientação sexual.

Pensando a mulher negra e sua solidão

A experiência de homens negros e mulheres negras é agenciada por um histórico de subordinação da negritude marcada por séculos de escravidão e conseqüente disseminação da discriminação racial. Esse histórico foi e continua sendo reencenado a partir das mais diversas formas de violência: do preconceito cotidiano ao extermínio da população negra. Se para os homens a intolerância tem como mote o racismo, para as mulheres a experiência se dá também através de questões de gênero, produzindo um duplo opressor que cria formas singulares de dominação. É o feminismo interseccional (CRENSHAW, 1991 *apud* COLLINS, 2000), como já apontamos, que dá conta de olhar para o modo como marcadores sociais de diferença (nesse caso, raça e gênero) são as bases para edificar as particularidades das vivências de cada pessoa.

Nos Estados Unidos⁴, a combinação entre racismo e preconceito de gênero criou os estereótipos da Mãe Preta e da Jezebel, duas marcas opressivas 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). No Brasil, uma história semelhante também colocou a mulher negra como estereotipada

⁴ Enfatizo aqui os históricos da mulher negra nos EUA e no Brasil pela experiência de Beyoncé (objeto desse trabalho) pertencer ao contexto norte-americano e a minha estar fincada no Brasil. Importante pontuar esses dois lugares para perceber também como essas experiências se interseccionam mesmo sendo distintas.

(PACHECO, 2013) para legitimar sua opressão: a mulata fácil, tipo exportação; a negra forte e raivosa ou associada ao servilismo doméstico. Pensar a experiência da mulher negra é, portanto, pensar o sujeito sob o domínio do outro. Da escravidão aos dias atuais, diferentes sistemas de opressão construíram e constroem a subjetividade dessas mulheres, além de determinar o valor que elas têm em vários âmbitos sociais, a exemplo do mercado de trabalho, da mídia ou até mesmo de uma esfera bastante particular: as escolhas afetivas.

De acordo com Pacheco (2013), análises sobre práticas culturais como as uniões afetivas (demarcadoras de um estado civil ou não) precisam levar em conta a influência de fatores raciais e de gênero (dentre outros) como reguladores de nossas escolhas. Tal análise nos leva a questionar um fenômeno pouco discutido, mas que já vem sendo estudado há algum tempo: a solidão da mulher negra. Dentro daquilo que se convencionou chamar “mercado matrimonial”, as mulheres negras aparecem como sistematicamente preteridas. Como já mencionamos no início dessa discussão, os estereótipos associados a essas mulheres e o histórico de submissão de sua negritude são em grande medida responsáveis por colocá-las nesse lugar. Entretanto, eles não são os únicos: fatores como padrão de beleza e busca por ascensão social também influenciam nas decisões amorosas.

Ainda segundo Pacheco (2013, p. 270), “a preferência afetiva está regulada pelos distintivos raciais; a cor da pele, as características fenotípicas e estéticas (corporais) perfazem um conjunto de fatores que regulam as escolhas”. Desse modo, os traços associadas à negritude (cabelo crespo, pele escura, nariz largo, dentre outras), por se distanciarem de um padrão eurocêntrico de beleza imposto como modelo a ser seguido, acabam sendo inferiorizados, levando ao menosprezo das mulheres negras na dinâmica do mercado matrimonial. Dentre esses traços, Gilliam (1995) aponta o cabelo afro como o atributo ligado à negritude que mais carrega significados:

De todas as características físicas, é o cabelo que marca a raça e o que mais significa para a mulher. [...] Por um lado cabelo bom tende para liso e cabelo ruim tende para crespo. É na questão do cabelo que se aprecia a distinção entre homens e mulheres e a codificação social diferente de raça e etnicidade. [...] Décadas depois da destruição do sistema de mão de obra da escravidão, a posição social e a mobilidade ficaram presas ao sistema de códigos fisiológicos (p. 533-534).

Essas codificações fenotípicas de mulheres brancas e negras são o que definem o que é belo e atraente tanto na sociedade norte-americana quanto na brasileira. Entretanto, para além do padrão de beleza dominante, as mulheres brancas carregam outros valores sociais que tornam a união afetiva mais “vantajosa”, sobretudo para os negros: o capital simbólico da cor serviria como uma suposta ascensão social para os homens negros

vinculados a mulheres brancas. Para Alves (2008, p. 72), “a mulher branca, além de propiciar um dado acesso social ao homem negro, funcionaria como uma possibilidade de escamoteamento de seu padrão fenotípico, conferindo invisibilidade à sua cor”. Nesse sentido, uma dupla relação se estabelece: ao mesmo tempo em que ascendem, os homens negros teriam mais possibilidades de superar os marcadores sociais definidores de sua experiência. Moutinho (2004, p. 5) também dá conta de avaliar esse quadro ao pontuar que “uma vez ‘racializada’ nas relações de prestígio que marcam as distinções de gênero e de sexo, a mulher ‘branca’ aparece como uma fonte fundamental de status”.

Em contrapartida a esse discurso, há a visão de que preferências afetivas não se discutem. Entretanto, o gosto também é uma construção vinculada aos valores difundidos e estabelecidos pela sociedade. Questioná-lo é o que nos ajuda a evidenciar o que está por trás das nossas escolhas aparentemente individuais e indiscutíveis e como podemos reproduzir ou modificar essas convenções. Como sugere Pacheco (2013), verificar “as lógicas que prescindem as escolhas, os agentes envolvidos no campo de forças sociais, é entender, ao mesmo tempo, como a afetividade expressa a cultura e como a cultura é internalizada e modificada pelos indivíduos (agentes) que as constituem” (p. 45).

Um dos lugares onde podemos observar essa reprodução ou questionamento dos valores construídos pela cultura é justamente na produção artística. Assim, faz-se necessário pontuar a importância de estudar figuras como Beyoncé enquanto agente de encenação e/ou revisão de inquietações sociais e discursos políticos e identitários na cultura pop.

Pensando Beyoncé e a cultura pop

Para refletirmos sobre a abordagem de temáticas políticas nas produções de Beyoncé, é necessário fazer uma breve apresentação do objeto desse artigo: o videoclipe *Sorry*. Composta por Diana "Wynter" Gordon, Sean Rhoden Melo-X e Beyoncé, a música traz a performance de superação na voz e no corpo de uma mulher que está terminando um relacionamento injusto. Nas imagens e no som, é possível notar a raiva, a ironia e a força dela, ao mesmo tempo em que há a projeção de uma irmandade feminina que ajuda o eu lírico (representado por Beyoncé) a seguir em frente. Esses dois agenciamentos são marcados por um terceiro: o momento final da música em que Beyoncé sugere que o parceiro procure uma mulher branca para substituí-la, o que acaba fazendo uma referência, propositalmente ou não, ao imaginário da solidão da mulher negra. Ao construir discursivamente elementos performáticos que nos levam a inferir essa interpretação, a

canção nos leva a adicionar questionamentos para além da narrativa da música e colocar no ato da escuta as nossas próprias percepções, referências e biografias. Algo que se encontra com o conceito de “grão da voz” de Barthes (1972, *apud* SOARES, 2013), que enxerga a canção a partir de sua potência enunciativa.

Assim, como discurso, a canção nos leva a adicionar e também nos acrescenta outros discursos que fazem ou não parte de nossas vivências. Olhar para essas camadas e agenciamentos é fundamental para notarmos a reprodução das convenções e inquietações sociais na música pop. Observar esses fenômenos mostra-se relevante tendo em vista que as produções do *mainstream* nos afetam, fazem parte do nosso cotidiano, de uma vivência que inevitavelmente habita a quem consome, direta ou indiretamente, a cultura pop (SOARES, 2013). Além disso, ela nos traz questões importantes a respeito de sua constituição, fruição e busca por significações sociais que refletem os discursos em jogo na nossa sociedade:

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)

Ademais, a cultura pop nos leva a pensar as representações midiáticas, a falta delas e que discursos circulam e ganham notoriedade nesses espaços em detrimento de outros que são silenciados. Pensando no feminismo e mais especificamente no feminismo negro, é importante ampliarmos o trabalho feminista sobre a produção cultural das mulheres negras, incluindo nesse debate a música popular como forma de dialogar com os conflitos cotidianos enfrentados por essas mulheres (ROSE, 1994). As inquietações de cunho pessoal/subjetivo/mercadológico que as artistas apresentam em suas produções por vezes se aproximam da realidade de quem consome esse tipo de trabalho, funcionando como um reflexo dos discursos e tensões do senso comum. Procuro partir aqui de uma concepção de senso comum atrelada à indústria cultural, e mais especificamente à cultura pop, que não se restringe apenas as lógicas de mercado.

Segundo Hall (2003, p. 253), o senso comum é associado à “manipulação e ao aviltamento da cultura do povo”, mas enxergá-lo como puramente manipulável nos leva a colocar os sujeitos que estão imersos nesse sistema de significações como essencialmente passivos e desconectados de sensibilidade crítica, “uns ‘tolos culturais’ que não sabem que estão sendo nutridos por um tipo atualizado de ópio do povo”. Ainda de acordo com o autor, “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do

campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (p. 254). Para esse trabalho, é preciso adicionar aos postulados de Hall o fato de que o senso comum é uma das bases da cultura pop, uma lógica de produção constituída de “objetos que falam por clichês, por frases de efeito, por arranjos musicais já excessivamente difundidos”, algo que “parece ‘vazar’ naquilo que o bom gosto, a ‘norma culta’, o valorativo, a *intelligenza*, soam atestar como excessivamente comercial, deliberadamente afetivo e ultra-permissivo” (SOARES, 2013, p. 2) e que, para além das concepções frankfurtianas ligadas à indústria cultural, nos fala muito sobre o que somos e como construímos nossos afetos.

Considerando esses apontamentos, vale reiterar que o discurso da performance que irei analisar está vinculado ao grupo minoritário das mulheres negras, embora Beyoncé seja uma mulher negra financeiramente poderosa e dentro de uma posição hegemônica que se distancia em certa medida das convenções criadas pelo feminismo negro sobre essa categoria social. Partindo da perspectiva de Brah (2006, p. 331), ao argumentar que as “interconexões entre racismo, classe, gênero, sexualidade ou qualquer outro marcador de ‘diferença’ deve levar em conta a posição dos diferentes racismos entre si”, busco discutir as inferências da performance de Beyoncé ao pautar questões importantes para a identidade feminina negra (a solidão, a irmandade e a superação). Para isso, não me desvinculo de sua subjetividade, assinalada por marcadores que constroem sua diferenciação social de modo específico – perspectiva ligada ao saber localizado proposto por Haraway (1995), que tende a considerar as especificidades dos sujeitos e seus contextos em suas análises.

Assim, me utilizo desses apontamentos para realizar a análise que proponho, considerando o “papel que os produtos de entretenimento ocupam na cultura contemporânea”, na tentativa de argumentar em torno do “modo como nos apropriamos do aprendizado sobre o que é o mundo e sobre nossas identidades culturais a partir das tessituras da intriga apreendidas ao longo de nossas relações com esses produtos” (JANOTTI, 2009, p. 8). Mas também me utilizo de concepções do feminismo negro para discutir os sentidos construídos a partir da emergência de temas importantes para a experiência feminina negra na performance do videoclipe *Sorry* de Beyoncé.

Pensando a performance de superação e a solidão da mulher negra em *Sorry*

O disco visual *Lemonade* (2016) é dividido em 11 estágios, que representam a caminhada do eu lírico desde a descoberta de uma traição até o momento do perdão através dos seguintes sentimentos: intuição, negação, raiva, apatia, vazio, prestação de contas,

reforma, perdão, ressurreição, esperança e redenção. *Sorry*, quarta faixa do disco, é iniciada pela “apatia” e está localizada na narrativa como o momento em que o eu lírico resolve não perdoar seu parceiro pela traição. O videoclipe inicia com imagens em preto e branco com o eu lírico, representado por Beyoncé, refletindo sobre a instabilidade de seu relacionamento.

Sentada num ônibus, próxima de outras mulheres negras que fazem uma coreografia conjunta e têm seus corpos marcados por pinturas semelhantes às utilizadas por tribos africanas, Beyoncé segue falando sobre seu drama. Na sequência, a tenista negra norte-americana Serena Williams aparece descendo as escadas e sensualizando com uma expressão de altivez ao mesmo tempo em que olha com desprezo para a câmera. Essa imagem de Williams descendo as escadas, vestindo um *collant* preto com uma capa também preta e exibindo um corpo forte e vigoroso, nos leva a pensar nos sentidos racistas agenciados pelo corpo negro e como esses valores são diferenciados para homens e mulheres. O fato da tenista se mostrar sensual no videoclipe torna-se relevante, sobretudo, por quebrar com a imagem “pouco feminina” que sua pele escura e seu corpo atlético transmitem ao agenciar valores mais associados a uma construção de masculinidade. Essas distinções são particularmente importantes para se pensar a solidão da mulher negra:

A pele escura é estereotipicamente decodificada na imaginação racista, sexista ou colonizada como masculina. Portanto, o poder de um homem é realçado por um visual mais escuro enquanto o visual mais escuro de uma negra diminui sua feminilidade. A despeito das preferências sexuais das pessoas, [essa] hierarquia [baseada em raça] [...] diminui a 'desejabilidade' de mulheres de pele mais escura (HOOKS, 2006, p. 211).

Já nesse momento, podemos começar a interpretar esses sinais sutis que poderíamos associar à solidão da mulher negra diante de um relacionamento instável. Para chegar nessa inferência, estou partindo de uma análise performática que segue o conceito de performance pontuado por Frith (1998). De acordo com esse autor, a performance seria uma forma retórica de gestos em articulação com os movimentos corporais que exige um público que a interprete. Assim, o artista depende de espectadores que analisem o seu desempenho e coloquem nele as suas próprias experiências e compreensões para então inferir considerações a respeito do que é mostrado. Dessa forma, na minha perspectiva, a corporalidade de Williams e sua gestualidade (o jeito como ela caminha e fixa a câmera) começa a desenhar para os espectadores uma imagem de empoderamento feminino com um recorte racial evidente.

Ainda contando com a presença da tenista, Beyoncé volta à cena sentada numa cadeira, com uma expressão sarcástica no rosto cantando que não vai se desculpar com o

parceiro (*I ain't sorry / Nigga, nah*), usando o termo “*nigga*”⁵ e assim localizando que se refere a um parceiro negro, enquanto Williams rebola do seu lado no ritmo da música (Imagem 1 – Reprodução/Internet). Um rebolado que nos leva a pensar no deslocamento do corpo feminino negro como historicamente hipersexual, passando a ser visto como símbolo de empoderamento. Como aponta Collins (2000), “quando autodefinidas pelas próprias mulheres negras, as sexualidades dessas mulheres podem se tornar um importante lugar de resistência”, além disso, “assim como aproveitar o poder do erótico é importante para a dominação, reivindicar e autodefinir esse mesmo erotismo pode constituir um caminho em direção ao empoderamento das mulheres negras” (p. 128).



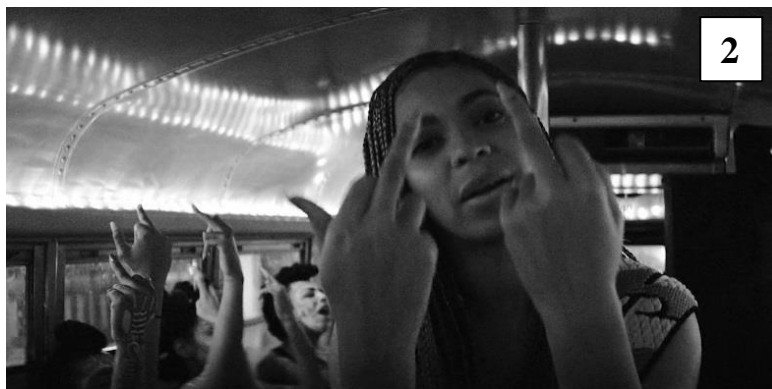
Ademais, o rebolado de Serena também evoca o significado de literalmente dançar sobre a dor, redefinindo o sofrimento e evidenciando um corpo que produz e expressa sentidos através da dança. Como nos fala Frith (1998), dançar não é apenas mover-se através de uma música, mas colocar nos movimentos algo além do que o *performer* pode nos falar do palco. Assim, a mensagem produzida transcende aquilo que se escuta na canção (a mulher que não vai mais pedir desculpas, ou seja, não vai mais se curvar diante do parceiro) e se mostra também num corpo empoderado.

Na sequência, Beyoncé aparece num ônibus fazendo a mesma coreografia que as demais mulheres negras que apareceram no início do videoclipe, sugerindo uma integração entre elas, que se movem no mesmo ritmo. Enquanto isso, a letra fala sobre o cansaço de estar num relacionamento injusto, colocando a narrativa como não pertencente somente ao eu lírico, mas como uma situação que se repete na experiência de várias outras mulheres. Assim, cria-se uma imagem de irmandade entre mulheres negras, que estão juntas para superar um drama que não faz parte da realidade de uma apenas, mas agencia significados para todas. Uma irmandade que está presente no cotidiano dessas mulheres através do partilhamento de experiências e expectativas comuns, que podem ser deslocadas para

⁵ “*Nigga*” é um termo comumente usado entre negros norte-americanos para se referirem uns aos outros.

significações políticas a respeito do lugar da mulher negra na nossa sociedade. Como aponta Collins (2000, p. 102), “no conforto de conversas diárias, através de diálogos sérios e de humor, mulheres afro-americanas como irmãs e amigas afirmam a humanidade umas das outras, o caráter especial [de cada uma], e o seu direito de existir”.

Vale destacar que esse momento de irmandade feminina encena também uma performance de superação: a letra pontua que agora a mulher quer se divertir com as amigas e não pensar mais no parceiro, discurso que se fortalece pelas imagens de interação feminina que acompanham todo o vídeo, pela ausência de uma figura masculina no videoclipe e pela própria gestualidade de Beyoncé, que expõe uma corporalidade ativa. Essa performance de superação e criação de uma imagem de irmandade feminina negra também se evidencia quando Williams, Beyoncé e as demais mulheres aparecem com os dedos do meio para cima (Imagem 2 – Reprodução/Internet), enquanto a letra diz “Dedos do meio pra cima, mãos lá no alto / Acene na cara dele, diga: garoto, adeus” (*Middle fingers up, put them hands high / Wave it in his face, tell him: boy, bye*). Esse momento parece nos sugerir uma disputa entre homens e mulheres, principalmente quando o eu lírico coloca que “agora quem está mentindo sou eu e não me sinto mal por isso” (*Now I'm the one that's lying and I don't feel bad about it*), sugerindo um desejo de vingança, e a raiva como local de tomada de consciência, que pode vazar para uma perspectiva política.



Nesse cenário, as mulheres continuam se mostrando unidas, enquanto a dança é novamente usada como uma potência empoderadora que as une (Imagem 3 – Reprodução/Internet). Poderíamos interpretar que o parceiro a quem o eu lírico se dirige na música funciona como uma metáfora para todo um sistema patriarcal que historicamente discrimina mulheres, e não como uma referência a um indivíduo específico. A construção desse discurso na performance sugere um momento de se levantar contra as injustiças de âmbito pessoal para, então, entendê-las como constituintes de uma experiência que se repete com outras mulheres e, portanto, está localizada numa esfera coletiva. Elementos

discursivos que estão ancorados nas vivências de uma coletividade também se mostram no momento em que a sonoridade muda, fazendo canção e imagens ganharem outros contornos: Beyoncé aparece sozinha, sentada no chão diante da câmera, com as mãos para trás, numa possível referência à rainha egípcia Nefertiti, com o cabelo trançado em forma de coroa, usando brincos longos e sutiã enquanto sua voz aparece mais baixa e vagarosa (Imagem 4 – Reprodução/Internet).



Nesse momento, ela manda uma mensagem de despedida para o parceiro dizendo, dentre outras coisas, que vai embora e que ele procure “Becky⁶ do cabelo bom” para substituí-la. A última frase (*He better call Becky with the good hair*) é repetida duas vezes até que a música termina e se passam alguns segundos com a imagem da cantora angustiada diante da tela. A imagem de Beyoncé solitária e fragilizada nos infere uma ideia de que mesmo com um discurso de superação e mesmo com a potência de ter ao lado as mulheres negras, a solidão ainda é um retrato comum nas vivências dessas mulheres e constitui uma característica importante na formação de suas identidades. Se pensarmos na própria cantora Beyoncé para além da performance que aqui analisamos, teremos em mente que a sua construção midiática está geralmente atrelada à figura de uma “super mulher”, com um “super corpo” e uma “super voz”, executando “super coreografias”.

⁶ Becky é um nome comumente usado nos Estados Unidos para se referir a mulheres brancas de classe média alta.

Sua imagem evoca aquilo que Sontag (1966) aponta como uma sensibilidade *camp*, um valor que está localizado na construção de uma superficialidade ou teatralidade estética exagerada – sendo o exagero uma das grandes marcas de Beyoncé. Quando nos deparamos com essa imagem sendo borrada a partir de sua associação com uma fragilidade gerada pela solidão, a percepção criada em torno de Beyoncé é ressignificada. Existe uma potência na encenação dessa saída de um imaginário fantasioso para uma construção vulnerável. Essa atitude parece caracterizar a solidão mostrada como vinculada ao grupo específico das mulheres negras, do qual, mesmo com todos os seus privilégios, Beyoncé ainda faz parte.

Esse recorte racial também fica evidente quando o eu lírico pontua um acirramento feminino com a mulher branca ao se referir especificamente a uma mulher de “cabelo bom” por quem ela será substituída. Esse trecho dá margem para a interpretação de que a *persona* rivaliza com a mulher branca, cria uma disputa entre elas e, portanto, esse seria um discurso contrário à sororidade, um dos pilares do pensamento feminista. Vale considerar, entretanto, que mulheres negras foram historicamente negligenciadas pelo feminismo. Exigir sororidade de uma das partes sem questionar o quanto mulheres brancas apagaram as pautas feministas negras do feminismo dito universal seria responsabilizar apenas um dos lados por uma tensão evidente desde o surgimento do movimento feminista norte-americano (KROLOKKE & SORENSEN, 2005).

Nesse sentido, é importante questionar os limites da sororidade de Beyoncé em *Sorry*, assim como é importante pensar também na sororidade seletiva e nas contradições do feminismo (incluindo aqui suas várias vertentes), e olhar, dessa forma, para as contradições que constroem a todos nós enquanto sujeitos marcados por especificidades históricas e narrativas particulares.

Repensando a política na cultura pop: afetos e solidão

Ao longo dessa discussão, foi pontuada a necessidade de se falar sobre afetos: tanto no sentido das uniões afetivas quanto no apego que construímos com a musicalidade pop que nos rodeia. Foi pontuada, sobretudo, a necessidade de se falar sobre como esses afetos estão imersos em questões de ordem política. Muitas vezes, quando pensamos em política ou em causas de grupos minoritários, direcionamos nosso olhar para questões urgentes (extermínio do grupo LGBT, violência sexual sofrida por mulheres, violência policial dirigida à população negra, dentre outras) e tendemos a separar a política da esfera privada, já que esse lugar supostamente pertence a um espaço individual que foge do nosso domínio. Me contraponho a isso ao acreditar que essa esfera abre nossa perspectiva para a

identificação de diferentes formas de violência simbólica em espaços costumeiramente ignorados, que poderiam ser objetos de reflexão.

As escolhas afetivas representam um desses lugares negligenciados, muitas vezes pela crença de que “gosto não se discute” ou que falar do preterimento afetivo de um grupo social é uma questão menor diante de outros assuntos mais urgentes. Sigo considerando imprescindível a abordagem desses temas urgentes – alguns citados acima –, mas coloco meu olhar nesse trabalho sobre um tema ainda pouco refletido: a solidão da mulher negra enquanto violência simbólica.

Minha escolha de averiguar esse fenômeno dentro da cultura pop também segue uma perspectiva nesse mesmo sentido: é preciso olhar para lugares ainda pouco convencionais para entender como reproduzimos e/ou ressignificamos os discursos e construções em jogo na sociedade. Do mesmo modo, é significativo questionar o entretenimento, os sujeitos midiáticos, as músicas que nos afetam e o cenário *mainstream* de modo geral como parte da nossa construção individual dentro do espaço coletivo.

Questionamento que também revela muito sobre a nossa dinâmica social e as nossas contradições enquanto sujeitos dessa lógica. Talvez seja ali, nos afetos, onde nos colocamos mais espontaneamente e ficamos mais propensos a sermos “politicamente incorretos”, evidenciando as contradições que nos formam e os tantos preconceitos ainda enraizados em nós. É ali também onde podemos ressignificar padrões e experimentar uma estética que nos move, a emoção do indizível, o simbólico que constrói a nossa subjetividade, além de representar um lugar para nos apoderarmos do fazer político. Nesse sentido, sigo por uma perspectiva semelhante à de Canclini (1999) ao pontuar que as mudanças no modo de consumo também disponibilizam diferentes possibilidades de exercício da cidadania.

Por fim, aproveito esse espaço para repensar a solidão da mulher negra. Coloco meu olhar, então, sobre a parte final do videoclipe *Sorry*, momento em que a questão da solidão da mulher negra se torna mais evidente, onde o eu lírico afirma: “Eu e meu bebê ficaremos bem / Viveremos uma vida boa / Mano, melhor crescer / Eu e minhas garotas vamos passear por aí” (*Me and my baby, we gon' be alright / We gon' live a good life / Big homie, better grow up / Me and my whoadies 'bout to stroll up*). Nessa sequência, mesmo carregando significados de vulnerabilidade e angústia, o eu lírico consegue dar uma nova perspectiva para a solidão, se amparando na irmandade feminina – mostrada ao longo da performance e reiterada nesse trecho – como modo de superação. Se homens brancos e negros e mulheres brancas preferem não amar as mulheres negras, resta às mulheres negras

amarem-se umas às outras. Assim, ressignificar a solidão também é transformar o estigma numa potência, desafiando e redefinindo aquilo que foi socialmente construído.

Referências

ALVES, C. **A solidão da mulher negra** – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/wp-content/uploads/2015/09/cp056761.pdf>>. Acesso em 10 de julho de 2016.

BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**. Campinas, SP, v. 26, 2006.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Traduzido por: Maurício Santana Dias e Javier Rapp. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2000.

FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GILLIAM, A.; GILLIAM, O. Negociando a Subjetividade de Mulata no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 479-489, 1995.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão ciência para feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução de Mariza Corrêa. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, v. 5, 1995.

HOOKS, b. **Outlaw Culture**. New York/London: Routledge, 2006.

JANOTTI JUNIOR, J. S. Entretenimento, Produtos Midiáticos e Fruição Estética. In: Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 18, 2009, Belo Horizonte. **Anais Eletrônicos**. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1150.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2016.

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

KROLOKKE, C.; SORENSEN, A. Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls. In: **Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance**. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2005.

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: 10 de julho de 2016.

MOUTINHO, L. Discursos Normativos e Desejos Eróticos: A Arena das Paixões e dos Conflitos entre “Negros” e “Branços”. **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, Rio de Janeiro, ano 11, v. 20, 2004.

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

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

SOARES, T. 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>>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

_____. O pixel da voz. In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Porto Alegre: Unisinos. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

SONTAG, S. Notas sobre Camp. In: **Against Interpretation: And Other Essays**, 1966. Disponível em: <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2016.