

---

**Racializando Rihanna:  
A violência opositora no videoclipe *Bitch Better Have My Money*<sup>1</sup>**

Xainã FRANÇA<sup>2</sup>

Thiago SOARES<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

O videoclipe é um objeto midiático central para se observar discursos na cultura pop. A partir da narrativização imagética de uma canção e das referências biográficas que emergem da artista que performatiza o clipe, é possível reconhecer políticas de representação presentes no campo de audiovisual e da música. O controverso videoclipe *Bitch Better Have My Money*, da cantora Rihanna, lançado em 2015, é analisado neste artigo a partir do debate interseccional (RIBEIRO, 2017) envolvendo gênero, raça e classe. Convoca-se o aparato conceitual do Feminismo Negro, de autoras como Angela Davis (2016) e Patricia Hill Collins (2000) para compreender como se dão as tramas políticas de gênero na obra e as contradições e soluções presentes no objeto audiovisual.

**Palavras-chave:** Videoclipe; Feminismo Negro; Estudos Culturais; Interseccionalidade; Gênero.

A cantora pop Rihanna causou polêmica em 2015 ao lançar o videoclipe *Bitch Better Have My Money (BBHMM)*, em que interpreta uma personagem que sequestra e agride uma mulher branca e rica e mata um homem também branco e rico que “deve” dinheiro a ela. O clipe é o primeiro em que a artista apresenta nudez (com seios à mostra), porém não é o primeiro com cenas de violência (já que no videoclipe *Man Down*, de 2011, Rihanna também aparece matando um homem; episódio que se repetiria, em 2016, quando a cantora também mataria outro homem no vídeo musical da canção *Needed Me*). *BBHMM* apresenta-se polêmico não apenas por mostrar nudez e violência, mas por provocar, com essa violência e nudez, uma discussão a respeito das questões de gênero, raça e classe. Especula-se que o roteiro do clipe e a letra da música sejam inspirados em uma situação vivida pela cantora, em que ela, em 2012, processou seus ex-contadores e a empresa nova-iorquina Berdon LLP por

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ06 Interfaces Comunicacionais da Intercom Júnior – XV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, e-mail: [xaira5@gmail.com](mailto:xaira5@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor de Jornalismo na UFPE, e-mail: [thikos@gmail.com](mailto:thikos@gmail.com)

---

má escrituração<sup>4</sup>, o que teria resultado em uma perda de milhões de dólares. *Bitch Better Have My Money* foi lançado no YouTube, na conta oficial da cantora em julho de 2015, produzido pelo grupo Megaforce, juntamente com Rihanna. Isso significa que Rihanna, como co-produtora, é também responsável pela estrutura narrativa e perfil das personagens na trama.

A recorrência da cantora Rihanna matando homens em seus vídeos ( *Man Down*, *BBHMM* e *Needed Me*) chama atenção para a construção ficcional de seu “semblante midiático” (GOODWIN, 1992) no âmbito da cultura pop. Por semblante midiático, entende-se o jogo performático entre sujeito e suas projeções a partir de imagens midiáticas de alta circulação, criando zonas de especulação e fabulação entre fãs e haters no consumo destas produções. Vídeos são importantes lugares de especulação e teatralização das vidas pública e privada de celebridades da música pop. Tomando o vídeo da canção *Bitch Better Have My Money* como central para o entendimento das relações de gênero, raça e classe social presentes na trajetória midiática da cantora Rihanna, a proposta deste trabalho é interseccionalizar as discussões analíticas sobre vídeos, reconhecendo que as produções *mainstream* fazem parte do cotidiano de grande parte da juventude agindo como importante aparato de entendimento de si e das relações com o mundo.

Diante deste panorama, é interessante entender que semblante midiático Rihanna encena no vídeo, levando em conta sua biografia, gênero, classe, raça e diálogo com os gêneros musicais. Do ponto de vista metodológico, localizaremos três cenas significativas das tensões interseccionais apresentadas no tecido audiovisual para tensioná-las com os conceitos ancorados no Feminismo Negro, que agregam uma perspectiva de raça, classe e gênero, pertinentes para a análise das relações interpessoais dos personagens principais do clipe. Também se faz importante as concepções do campo dos Estudos Culturais, porque o clipe se caracteriza como um produto de massa que modula e baliza identidades culturais e das performances de gênero. O que poderia significar a personagem da cantora Rihanna se vingando de um homem que está lhe enganando, não pagando seu dinheiro? O que sinalizaria uma mulher branca, aparentemente rica, que entra no elevador e ignora a existência de uma outra mulher, negra e com trajes não “elegantes”? Por que a personagem interpretada por Rihanna levaria para o terreno da violência as condições de desfecho da trama? Estas perguntas conduzem para a reflexão em torno da noção de “olhar opositor”, cunhada pela

---

<sup>4</sup> Rihanna processa ex-contadores. Disponível em:  
<<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/rihanna-processa-ex-contadores/>>

---

feminista negra bell hooks (2019), como uma forma de mulheres negras lidarem com as opressões e ausências de representações nos sistemas midiáticos *mainstream*, desenvolvendo a capacidade de inserção de sua subjetividade nas “frestas” das narrativas de obras povoadas por personagens brancas. Segundo a autora, o “olhar opositor” seria da ordem do enfrentamento de uma história de silenciamento representacional que, num processo de autorreconhecimento, abriria espaços para tensionamentos destas relações desiguais encenadas midiaticamente.

A hipótese desta investigação é a de que a personagem interpretada por Rihanna no videoclipe *Bitch Better Have My Money* partiria de um “olhar opositor” para uma “ação opositora” da ordem da violência, o que chamamos neste artigo de “violência opositora”. A noção estaria próxima da ideia de reparação através da violência como resposta ao racismo e às desigualdades presentes no contemporâneo. É neste sentido, portanto que mobiliza-se um conjunto de autoras do Feminismo Negro para a compreensão das tensões interseccionais que emergem no videoclipe e suas conexões com a consagração de Rihanna no contexto da cultura pop.

### **Racializando Rihanna**

A proposta é pontuar como os marcadores de raça e etnia emergem na trajetória artística da cantora Rihanna. Leva-se em consideração o debate análogo proposto por hooks (2019) de rastrear a negritude em artistas da música pop na tentativa de fazer emergir controvérsias raciais que pautam debates na cultura pop. Em ensaio sobre a cantora Madonna, hooks, ao analisar o videoclipe *Like a Prayer* (1989), aponta como o gesto da cantora beijar um santo negro – visto, na ocasião do lançamento, como um gesto disruptivo e ousado -, sinalizaria um reforço da branquitude como “salvadora” do destino dos negros. O videoclipe seria, assim, um espaço de teatralização das relações raciais, de evidências do racismo no centro da indústria do entretenimento. A proposta que desenha-se neste artigo toma esta perspectiva de hooks como paradigmática de uma análise interseccional de videoclipes.

Rihanna é uma artista afro-caribenha, natural da ilha de Barbados, que compõe a região do Caribe, na América Central. Sua nacionalidade foi algo intensivamente frisado, no início da carreira<sup>5</sup> por blogs e portais sobre música e entretenimento. Seu primeiro trabalho,

---

<sup>5</sup> “Rihanna on embracing her “Bad” side”. Disponível em: <<https://bit.ly/3aSyFKc/>>

---

lançado em 2005, intitulado “Music of The Sun” (“Música do Sol”), carrega fortes influências de gêneros musicais caribenhos, como Dancehall e Raggae. Mesmo concorrendo a premiações como sendo pertencente ao R&B, “Pon the Replay” e “If It’s Lovin’ That You Want”, seus principais singles do começo da carreira, são carregados de batidas tropicais, típicas dos ritmos insulares da América Central.

“Pon The Replay”, que chegou a fazer parte do Top 100 da Billboard de 2005, ano de seu lançamento, é melodicamente construída com ritmos jamaicanos, com um toque de pop<sup>6</sup>. A tamanha projeção de uma música que tem em seu DNA um ritmo que apela a uma tropicalidade, exportou Rihanna para o mundo como sendo “a garota de Barbados”. Essa identidade foi reforçada por seu sotaque, ainda presente como um marcador de singularidade em sua carreira, e de suas performances. Seus dois primeiros álbuns, “Music of the Sun” e “A Girl Like Me” (“Uma Garota como Eu”), abarcam sonoridades como reggae e dancehall. Seu trabalho seguinte, “Good Girl Gone Bad” (“Boa Garota se torna Má”), teve como proposta romper com sua imagem “inocente”<sup>7</sup>, solar e praiana, abraçando também uma identidade mais pop e globalizada, menos caribenha.

Apesar de ter origem barbadiana, em que a população é predominantemente negra, e ter se mudado para os EUA após o seu sucesso, país com forte histórico de discriminação racial, Rihanna não costumava tratar a negritude em seus vídeos – ao menos como temáticas ligadas ao racismo e às violências de gênero. Sua primeira inserção na temática do racismo se dá a partir da participação no videoclipe “Run this Town”, do rapper Jay-Z, em que além de cantar, aparece no clipe ateando fogo num aparente protesto contra o racismo. Ritmos musicais originalmente criados por negros são constantes em sua carreira (Rap, R&B, Dancehall e Raggae) assim como atores e figurantes negros em seus vídeos (criando um tipo de tematização e ambiência negra), porém, é em *BBHMM*, que um discurso opositor (HOOKS, 2019) emerge com mais consistência.

Vale pontuar que Rihanna é uma mulher negra não-retinta. Sua pele e seus traços negros são suavizados pela miscigenação. A própria artista falou que, na escola, ainda na ilha caribenha de Barbados, seu tom de pele era motivo de comentários dos colegas<sup>8</sup>. Pessoas negras com pele mais clara têm sua humanidade posta à prova menos vezes que pessoas

---

<sup>6</sup> An Oral History of Rihanna's 'Pon de Replay': Fifteen years ago, a dancehall riddim and a Bajan teenager launched a pop icon". Disponível em: <<https://bit.ly/3jnRbgL>>

<sup>7</sup> “Rihanna Talks 'Good Girl Gone Bad' (2007) | MTV News | #TBMTV”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-izPcp19qPg>>

<sup>8</sup> “Caribbean Queen: Rihanna”. Disponível em: <<https://ew.com/article/2007/06/22/caribbean-queen-rihanna/>>

negras de pele escura. Isso faz com que pessoas negras claras tenham acessos e privilégios que pessoas de pele retinta alcançam com muito mais dificuldade. Esses acessos e privilégios podem ser questões básicas como direitos comuns, afetos, notoriedade e até espaços de poder (WALKER, 1983). Essa “passabilidade” da Rihanna, por vezes, e principalmente no começo a carreira, a fez ser vista levando em consideração, antes de tudo, sua origem étnica (barbadiana, insular).

Isso não significa que seu tom de pele não inibe a cantora de vivenciar opressões interseccionais<sup>9</sup> (por sua condição de raça, gênero e de migração). Porém, como o modelo universal de humanidade e beleza foi historicamente baseado em conceitos racistas, assume-se que, quanto menos traços negros uma pessoa tiver (em Rihanna: sua pele clara, seu uso constante de *laces* e seus olhos verdes), mais espaços e instituições ela consegue circular.

A trajetória de Rihanna, seu trânsito por diferentes gêneros musicais e mais precisamente seu contato e incorporação de traços estéticos do rap, fazem com que a cantora incorpore uma postura mais assumidamente politizada sobre questões raciais inclusive fora do âmbito das narrativas ficcionais dos videoclipes. Em 2017, a estrela lançou sua própria linha de maquiagem que conta com cerca de 40 tons de pele. Segundo ela, o objetivo foi trazer mais diversidade, abordando todos os tons de pele possíveis<sup>10</sup>. Em 2019, o primeiro desfile de sua marca de lingerie, Savage X Fenty, teve grande repercussão por ter modelos de todos os tamanhos e tons de pele<sup>11</sup>. Também em 2019, em entrevista para *Vogue*, Rihanna afirma que sua recusa de participar do show do Super Bowl<sup>12</sup> foi em solidariedade a Kaepernick, jogador expulso após protestar contra o racismo sofrido em campo, e completou: “Eu não poderia ousar fazer isso. Para quê? Quem ganha com isso? Não meu povo. Eu simplesmente não poderia ser uma vendida”<sup>13</sup>. Em 2020, na revista *Vogue* Britânica foi a primeira mulher a estampar a capa usando uma durag<sup>14</sup>.

## Feminismo Negro para análise midiática

<sup>9</sup> “Amanda Bynes attacks Rihanna in racist Twitter rant: ‘You look so ugly tryin to be white’”. Disponível em: <<https://bit.ly/32jTTNm>>

<sup>10</sup> “Rihanna lança marca de maquiagem com 40 tons de base”. Disponível em: <<https://bit.ly/3j8hN52>>

<sup>11</sup> “Com muita representatividade, o desfile da Savage X Fenty de Rihanna foi o verdadeiro show no NYFW!”. Disponível em: <<https://bit.ly/2YwgXaC>>

<sup>12</sup> Jogo do final de cada temporada do NFL, National Football League. É o maior evento esportivo e com maior audiência na televisão dos EUA. Para o encerramento de cada temporada, existe a elaboração de um grande show.

<sup>13</sup> “‘I couldn’t be a sellout’: Rihanna says she turned down Super Bowl over Kaepernick”. Disponível em: <<https://bit.ly/32jTPNC>>

<sup>14</sup> Acessório com grande simbologia de poder para pessoas negras

Para a análise da corporeidade da Rihanna em relação com os outros personagens do vídeo *BBHMM*, toma-se como fundamental revisar teorias e conceitos oriundos do Feminismo Negro. Djamila Ribeiro (2017) retoma Simone de Beauvoir para mostrar que a mulher não é definida por si mesma, mas através do homem, e do olhar do homem, fazendo com que ocupe um lugar de “Outro” na sociedade, dado que o homem é o “Um”. A autora introduz o tema para ilustrar a concepção de Grada Kilomba (2012), em que a mulher negra ocuparia um lugar social de “Outro do Outro”, já que o “padrão de sujeito” seria o homem branco, fazendo com que mulheres negras ocupem um lugar difícil na sociedade, se tornando “assujeitadas”. Esse argumento é reiterado quando Grada Kilomba aponta Mirza (1997), reconhecendo que as mulheres negras habitam um espaço vazio, o chamado “terceiro espaço” que é “sustentado pela polarização do mundo de um lado negro e de outro lado, de mulheres.” (MIRZA, 1997, p. 4).

Ribeiro apresenta, então, o conceito de Feminismo Interseccional de Audre Lorde, feminista negra, caribenha e lésbica, autora que sublinha a importância de se olhar para os diferentes aspectos de ser mulher (relacionados a raça, vivência LGBTQI+, de diferentes orientações sexuais) e as várias formas de experienciar gênero de uma forma positiva, a não ser que essas diferenças signifiquem desigualdades.

Patricia Hill Collins (2000) adensa este debate trazendo a questão de classe social. Para a autora, cada mulher ou cada grupo relativamente distinto de mulheres, precisa entender como tudo nela - a cor de sua pele, a quantidade de dinheiro em sua bolsa, a condição de seu corpo, o sexo da pessoa(s) com quem ela é íntima, a data em sua certidão de nascimento - fornece parte da explicação para seu status subordinado.

Collins defende que apenas através de uma resignificação, conceituada por mulheres negras, sobre o que é “ser mulher negra” que se alcançaria a quebra das imagens negativas da feminilidade negra. Essas auto-definições são vistas como essenciais, pois a sobrevivência das mulheres negras estava em jogo, como afirmou Maria W. Stewart (RICHARDSON, 1987).

Historicamente, um dos fatores que incitaram a teoria social crítica das mulheres negras dos EUA, segundo Collins, foi a ocorrência de uma segregação racial em habitações urbanas (pré Segunda Guerra). Mulheres afro-americanas viviam em bairros predominantemente negros, onde seus filhos freqüentavam predominantemente escolas negras

---

e onde eles próprios pertenciam a todas as igrejas negras e organizações comunitárias semelhantes. Apesar do fato de que a guetização foi idealizada para fomentar o controle político e a exploração econômica dos negros americanos (SQUIRRES, 1994), essas vizinhanças totalmente negras forneceram um espaço separado (o que Collins chama de “espaços seguros”) onde mulheres e homens afro-americanos poderiam usar idéias derivadas da África para criar oposições distintas, conhecimentos desenvolvidos para resistir à opressão racial. É a partir desse lugar seguro e das experiências coletivas vividas lá que as mulheres negras americanas puderam ressignificar-se:

Através das experiências vividas em suas famílias e comunidades, as mulheres afro-americanas moldaram suas próprias idéias sobre o significado da feminilidade negra. Quando essas ideias encontraram expressão coletiva, as autodefinições das mulheres negras permitiram que elas remodelassem as concepções de autoconhecimento e comunidade influenciadas por africanos. (COLLINS, 2000, p. 10)<sup>15</sup>

Collins, ao falar sobre a importância de “lugares seguros”, recorre à música para detalhamento destas ambiências racializadas. A autora, citando Angela Davis, afirma que as narrativas encontradas ao longo das músicas, as letras, ajudaram no processo de autodefinição da mulher negra estadunidense. Spirituals, blues, jazz, R&B, hip-hop progressivo, todos são ditos uma como luta contínua e de uma só vez estética e política (DAVIS, 1989):

“Davis afirma que o grupo dominante falhou em compreender a função social da música de modo geral e, particularmente, em compreender o papel central que a música teve em todos aspectos da vida na sociedade africana ocidental. Como resultado, “pessoas Negras foram capazes de criar uma comunidade estética de resistência com sua música, o que por sua vez encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa por liberdade” (1989, pág 201). (COLLINS, 2000, pág 122)<sup>16</sup>

Ao longo do livro, Collins vai expondo vários dos estereótipos direcionados às mulheres afro-americanas. Em um deles, é citado um escritor chamado John Langston Gwaltney, que em uma entrevista com uma mulher negra de 73 anos, é nomeada tanto uma visão limitadora para mulheres negras, tanto para as mulheres brancas:

---

<sup>15</sup> Tradução nossa

<sup>16</sup> Tradução nossa

---

Minha mãe costumava dizer que a mulher negra é a mula do homem branco e que a mulher branca é o seu cachorro. Agora, ela disse isso para dizer o seguinte: nós fazemos o trabalho pesado e apanhamos, quer façamos um bom trabalho ou não. Mas a mulher branca está mais próxima do patrão, e ele faz um carinho em sua cabeça e a deixa dormir dentro de casa, mas não vai tratar nenhuma das duas como se estivesse lidando com uma pessoa (Gwaltney, 1980, p. 148)<sup>17</sup>.

Angela Davis (2016) apresenta contextualização histórica do que seria esse tratamento de “mula” reservado às mulheres negras norte-americanas. A autora narra que 25 anos depois da abolição em solo estadunidense, numa realidade pré-Segunda Guerra Mundial, as mulheres negras americanas trabalhavam principalmente em duas ocupações - agricultura e trabalho doméstico. Segundo o censo de 1890, existiam por volta de 2,7 milhões de mulheres negras maiores de 10 anos. Mais de 1 milhão eram assalariadas. Dessas, 38,7% dessas trabalhavam na agricultura, 30,8% em serviços domésticos, 15,8% em lavanderias e ínfimos e 2,8% em manufaturas<sup>18</sup>.

Patricia Hill Collins (2016) desenvolve que mesmo que pautas e experiências em comum sirvam de elo entre as mulheres negras, esses temas são vivenciados de maneiras distintas por mulheres negras de diferentes classes, sexualidades, idades, regiões e com configurações sociais e históricas diferentes, “portanto não existe uma cultura das mulheres negras que seja homogênea; existem construções sociais das culturas das mulheres negras que juntas formam a sua cultura.” (COLLINS, 2016. p. 13)<sup>19</sup>

É através da estereotipia que a mulher negra foi sendo assujeitada socialmente, trazendo à tona as marcas mais cruéis do racismo nos sistemas de representação da mídia. Mae King (1973) apresenta os estereótipos como uma representação de imagens definidas e controladoras da feminilidade afro-americana que tem sido central para a desumanização da mulher negra.

## **Rap e violência nos vídeos**

É imprescindível, para debater a personagem protagonizada por Rihanna no videoclipe *BBHMM*, reconhecer a centralidade da imagética pop a partir dos gêneros musicais evocada

---

<sup>17</sup> Tradução nossa

<sup>18</sup> WERTHEIMER, Barbara. *we were there*, cit., pág 228

<sup>19</sup> Tradução nossa



---

pela artista em sua trajetória midiática. É o “bios cênico” (a vida cênica) da artista que funcionaria como aparato narrativo da canção *Bitch Better Have My Money*, assim, trazendo à tona enlaces de eventos da vida da cantora (pessoais e artísticos) tanto com a letra da canção quanto com os dispositivos narrativos do videoclipe. Como já mencionamos anteriormente, matar homens é uma prática em vídeos das artistas<sup>20</sup> e essas atitudes compõem parte do “semblante midiático” da cantora em territórios audiovisuais, acrescido ao debate sobre violência simbólica de raça e gênero que também emergem na sua biografia. Em 2009, Rihanna é vítima de uma agressão de seu então namorado<sup>21</sup>, fato amplamente divulgado midiaticamente, colocando-a no centro de um debate sobre violência contra a mulher, feminicídio e temas afins. Dois anos depois, em 2011, Rihanna lança o videoclipe *Man Down*, em que interpreta uma personagem que mata um homem que a abusa sexualmente.

A partir destes enlaces, evidencia-se que o videoclipe funciona como uma camada narrativa imagética sobre a trajetória de um artista musical, ou seja, as letras das canções apresentam sugestões, indicativos e traços tanto sobre a biografia dos artistas quanto evidenciam slogans, gestos linguísticos, poses, vocalizações (SOARES, 2016). O gênero musical é também um importante marcador da imagética dos videoclipes. A canção *BBHMM* surge como *single* que precede o álbum “Anti” (2016), propondo uma aproximação (experienciada anteriormente em *Pour It Up*), com o Trap, subgênero do Rap. Para além do estilo musical próprio, o Rap apresenta uma imagética “guetocêntrica”, de reforço da imagem do “gueto” ao mesmo tempo da subversão, da ostentação e do poder corporificado.

A imagética do Rap é frequentemente ligada a ambientes masculinos, com ampla presença de homens negros e em que mulheres, frequentemente, aparecem como “acessórios” ou codjuvantes de homens. Tricia Rose (1994) ao tratar sobre a presença de mulheres no rap, atesta que parte das artistas que se identificam como rappers mulheres corporificam a “marra” masculina através da presentificação de um discurso assumidamente sexual, de “devolução” e embate contra o histórico de objetificação e opressão masculina. Parte deste imaginário, já evidenciado em artistas como Lil'Kim, Queen Latifah e Missy Elliott, integra questões sobre a vinculação de Rihanna com o rap na canção *Bitch Better Have My Money*. A letra da canção e a performance vocal de Rihanna vinculam a canção ao universo do rap: “É melhor a cadela ficar com o meu dinheiro! (Bitch better have my money!)/ Vocês deveriam me conhecer bem o suficiente (Y'all should know me well enough)/ É melhor a cadela ficar com o meu

---

<sup>20</sup> Man Down em 2011, BBHMM em 2015 e Needed Me em 2016.

<sup>21</sup> “Do romance à agressão: conheça a história de Rihanna e Chris Brown”. Disponível em : <<https://bit.ly/32Rxo2h>>

---

dinheiro! (Bitch better have my money!)/ Por favor, não me chame de blefe (Please don't call me on my bluff)/ Me pague o que você me deve (Pay me what you owe me)”. O tom incisivo e ameaçador que se apresenta no eu-lírico da canção vincula a vocalização da canção quase falada e impositiva de Rihanna. Estas marcas expressivas do canto “falado” e também as batidas eletrônicas, além da temática, conectam *BBHMM* ao contexto do trap/rap, em que mulheres “enfrentam” estruturas masculinas e também machistas e racistas.

É a partir dos horizontes de expectativa dos gêneros musicais, que videoclipes constroem suas narrativas.

Levantamos a questão de como a trajetória desses artistas (e as imagens que passa a ser associadas a eles em algum momento de suas carreiras: ora confirmando, ora negando e tensionando as expectativas de gêneros musical) fomentam e são variáveis na definição imagética dos produtos em circulação. Essas evidências nos direcionam ao entendimento de que há um entorno contextual que envolve a produção e disseminação de produtos associados à música popular massiva (SOARES, 2016a, p. 140)

### **O “espaço vazio” da mulher negra**

Uma mulher branca e rica aparece em câmera lenta, apresentada com uma música de fundo, um jazz suave. Aparentemente, essa mulher está se arrumando para sair. Beija o seu marido, que nesse momento aparece de costas. Ela não tem nome, aparece como uma caricatura de uma mulher branca, cis<sup>22</sup>, de classe alta. Polidez, riqueza, requinte aproximam ao padrão estadunidense e elitista de vida. A ambiência da casa, com os móveis, a iluminação, o cachorro “de mão”, inclusive as roupas que essa mulher veste, um terninho; tudo retoma ao limpo, branco, calmo.

Essas imagens de clareza e branquitude são contrastadas por imagens escuras, um tanto quanto silenciosas, em que a personagem interpretada por Rihanna chega em um carro a uma mansão. Ela estaciona seu carro, sai e vemos sua maquiagem escura e roupas sóbrias. A personagem retira do porta malas do carro um grande baú, o arrasta pela entrada da mansão (que deduzimos ser a mesma que a mulher branca habita), e entra.

No momento que a mulher branca sai de casa e vai de encontro ao elevador, ela encontra com a personagem de Rihanna. No elevador, a intenção do contraste entre essas duas

---

<sup>22</sup> Cis, ou cisgênero, é a pessoa que possui concordância da identidade de gênero com a sua configuração hormonal e genital de nascença. Oposto de transgênero.

---

mulheres se evidencia. Esteticamente, uma é o oposto da outra. Enquanto a mulher branca e loira surge em um padrão estético elitizado e rica, a cantora Rihanna surge negra, com roupas escuras, maquiagem forte e cabelo ruivo. Ressalta-se a ausência de tratamento da mulher branca para a mulher negra, a branca ignora a presença de um corpo negro ao seu lado.

Este apagamento da mulher negra na cena reforça o que Grada Kilomba (2012) narra sobre o espaço vazio na sociedade “ocupado” pela feminilidade negra. A cena pode evocar uma crítica direcionada a sociedade estadunidense, que possui um passado de segregação racial, não só em habitações urbanas mas em múltiplos ambientes. A segregação fez com que pessoas negras e suas necessidades fossem apagadas de tudo aquilo que pudesse ser considerado de direito a um cidadão.

Esta cena é interrompida quando ouvimos o início da canção. A voz de Rihanna pronuncia onomatopéias que parecem “rasurar” aquele espaço branco e limpo. A sonoridade da canção de trap/rap contrasta com o jazz suave que ouvimos no começo do videoclipe. Estas rasuras sonoras nos direcionam a um conjunto de tensões visuais e sonoras que emergem ao longo do vídeo.

### **Crise da sororidade**

Esta cena, que desencadeia um conjunto de ações violentas e torturas da personagem de Rihanna com esta mulher branca, questiona um dos pilares do feminismo – a sororidade. Os ideias de sororidade entre mulheres, ajuda mútua e dimensão simbólica comum são rompidos no espaço do videoclipe a partir do reconhecimento das assimetrias e diferenças entre vivências de mulheres brancas e negras. Uma das pautas do Feminismo Negro é exatamente retirar de cena a falsa ideia de homogeneidade que algumas teóricas feministas não-negras poderiam apresentar. É neste quadro de tensionamento de ideais de sororidade que a questão racial emerge no videoclipe a partir da chave da violência. Juntamente com amigas (mulheres com diferentes traços identitários e claramente opostas à mulher branca e rica), a personagem de Rihanna inicia um conjunto de ações de tortura com a mulher branca ao mesmo tempo que parece negociar e reivindicar o seu dinheiro com o marido branco da mulher.

A personagem da mulher negra conecta-se com a de outras mulheres de diferentes traços identitários “se vingando” da mulher branca. Evidencia-se assim uma sororidade que se

---

constrói também na maldade, em que as opressões raciais e identitárias parecem servir de força motriz da raiva contra estruturas que incidiram sobre aquelas mulheres: notadamente raça e classe social.

Este olhar interseccional permite que se perceba o videoclipe como um espaço em que estas questões mais amplas encontram tessituras narrativas da intriga dos gêneros musicais. A “marra” das mulheres no rap servem como horizonte especulativo sobre a raiva e a violência postas em cena, em que a personagem de Rihanna conduz um conjunto de atos violentos a partir de uma dupla reparação: a tentativa de recuperar o dinheiro de uma dívida e também a “violência opositora” em torno da branquitude hegemônica e racista estadunidense.

### **“Ganchos visuais” interseccionais**

Estamos no desfecho do videoclipe. A personagem de Rihanna agora está passando a mão por vários tipos de armas brancas, até uma serra elétrica. Ela escolhe um punhal, e quando se imagina que ela iria matar a mulher branca que estava até então torturando, volta sua ira para o marido da mulher branca. Este personagem é apresentado como “O Contador, também conhecido como ‘A Vadia’”. Enquanto se pensava que o xingamento seria direcionado à mulher, o homem é revelado como a “*bitch*” (“vadia” em inglês). Originalmente o xingamento é direcionado a mulheres e possui um teor machista, mas neste momento é ressignificado.

Após o frame em que intitula o homem branco como “contador” e portanto “devedor” da personagem de Rihanna, um flashback revela que a esposa branca e rica, ao mesmo tempo que era usada como negociação para troca financeira entre a mulher negra e o homem branco, também foi ignorada pelo homem “devedor”. Ou seja, o marido não iria “trocar” o resgate da esposa pelo recurso financeiro que devia a Rihanna. Este desfecho revelador e inusitado pode ser visto como “gancho visual” do videoclipe. Para melhor definir o que são “ganchos visuais”, Soares utiliza o conceito de Goodwin (1992), que define como sendo uma estratégia para manter o espectador atento ao videoclipe a partir da “existência de um plano de sequência que ‘desvende’ o segredo existente da relação entre apresentação - conflito - resolução do videoclipe [...] assim, o espectador encontra-se ‘curioso’ para saber como acabará o clipe ou para rever as referências resolutivas.” (SOARES, 2016a, p. 117)

---

O “gancho visual” do videoclipe *BBHMM* que revela o marido como “vadia” que deve recurso financeiro à personagem de Rihanna, desloca o eixo interseccional acentuadamente para o campo do gênero. A mulher negra se vê, na condição de vulnerabilidade financeira, duplamente violentada simbolicamente pela branquitude: através da ocupação do espaço vazio da convivência com a mulher branca e também pela recusa do homem branco em negociar sobre o sequestro de sua mulher.

Assiste-se a este homem, que nega a pagar o débito, divertindo-se com outras mulheres, sugerindo um tratamento de objetificação do feminino, no espaço do videoclipe. Esse desinteresse em quitar sua dívida com a personagem da Rihanna e sua despreocupação em manter a esposa viva exibem o que seria o tratamento de “mula” e o tratamento de “cachorro” (COLLINS, 2000). Enquanto a mulher branca “faz um carinho em sua cabeça”, e possui uma relação mais próxima do homem, a mulher negra, na figura da Rihanna, “faz o trabalho pesado” em não possuir o que é seu por direito, seu dinheiro. Neste momento, as duas mulheres são assujeitadas, evidenciando a desigualdade nas relações de poder.

### **Considerações Finais**

A análise que propomos neste artigo referente ao videoclipe *BBHMM* conecta-se com a proposta de leituras políticas de objetos de cultura pop como pensadas também por Douglas Kellner (1988). Para o autor, textos culturais são carregados de significados sobre lutas diárias, como raça, classe e gênero e precisam ser pensados nos contextos culturais em que emergem. Kellner nomeia de “crítica diagnóstica” a interpretação da cultura da mídia, tentando “discernir como a cultura da mídia mobiliza desejos, sentimentos, emoções, crenças e visões, transformando-os em várias posições de sujeito, e como esses respaldam uma posição política ou outra.” (KELLNER 1988, p. 159)

Através do videoclipe em questão percebe-se o deslocamento contante entre os eixos de classe, raça e gênero em ação, a partir dos gestos e ações das personagens. Como estamos num ambiente audiovisual, a ambigüidade é um traço especulativo capaz de mobilizar ainda mais interesse sobre o audiovisual. Parece haver uma hierarquização da categoria de raça sobre a de gênero a partir do incômodo de se ver uma mulher negra torturando uma mulher branca. A “licença poética” de rever as ideias de sororidade entre mulheres através da violência parece ecoar uma crítica do Feminismo Negro ao feminismo hegemônico (e branco)

---

que teria “virado as costas” ao debate racial. É imprescindível que as mulheres visualizem o debate interseccional (cor de sua pele, a quantidade de dinheiro em sua bolsa, a condição de seu corpo, sua sexualidade, sua identidade de gênero, sua idade, como nos alertou Hill Collins), pois essas questões nos dizem o quão subordinada uma mulher pode ou não ser.

Diante de um contexto de contante violência e racismo contra as populações negras, observa-se a reiteração do processo de assujeitamento dos negros em inúmeras esferas. Se adicionado o fator de gênero, a mulher negra é compreendida como um “outro do outro”, o objeto do objeto. As narrativas encontradas ao longo das clipe possuem a potencialidade de atuarem no processo de repensar o que significa ser uma mulher negra. Também, com seu semblante midiático, a cantora Rihanna situa-se num campo discursivo e disputado de aparente crítica ao feminismo branco, ao machismo, ao racismo, ajudando no processo de autodefinição de uma feminilidade negra projetada para resistir às imagens negativas controladoras.

### Referências Bibliográficas

COLLINS, Patricia H. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Sociedade e Estado, Brasília, DF, ano 1, n1, jan/abr. 2016.

COLLINS, Patricia H. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and The Politics of Empowerment**. 2nd ed. Nova York: Routledge, 2000.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1. ed. 2016: Boitempo, 2016.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in The Distraction Factory: music television and popular culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GWALTNEY, John L. **Drylongso: A Self-Portrait of Black America**. New York: Random House, 1980.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia**. Bauru (SP): Editora da Universidade do Sagrado Coração (Edusc), 2001.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2qHAJOj>> Acesso em 29 de jun de 2018.

KING, Mae. **The Politics of Sexual Stereotypes**. Black Scholar, Boston, vol. 4 . num. 6–7. p. 12–23. mar/abr, 1972.

MIRZA, Heidi S. **Black British Feminism**. London: edição do autor, 1997.

RIBEIRO, Djamila. **O Que é Lugar de Fala**. 1. ed. Belo Horizonte: Letramento. 2017

RICHARDSON, Marilyn. **Maria W. Stewart, America's First Black Woman Political Writer**. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press: 1987

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

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. 1. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SQUIRES, Gregory D. **Capital and Communities in Black and White: The Intersections of Race, Class, and Uneven Development**. Albany State: University of New York Press, 1994.

WALKER, Alice **In Search of Our Mothers' Gardens**. New York: Harcourt, 1983.