

---

## Warburg e Cultura Pop: pensando um *pathosformel* na imagem de Beyoncé<sup>1</sup>

Suzana Maria de Sousa MATEUS<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

Esse artigo surge do interesse em promover um encontro entre o pensamento warburguiano e os estudos em cultura pop. A partir da escolha de determinada sequência de um show da cantora Beyoncé, busca-se pensar as camadas de afeto envoltas em sua performance, e como essas camadas possuem correspondências em outras imagens (fixas ou em movimento), carregadas de uma potência afetiva semelhante. Busco, através desse método, colocar em prática uma forma de conhecimento onde se objetive pensar a imagem pela imagem. Para isso, procuro traçar relações subjetivas entre diferentes conteúdos visuais através do uso daquilo que Warburg chamou de *pathosformel*.

**Palavras-chave:** afeto; Beyoncé; *pathosformel*; performance; Warburg.

### Introdução

Eu devia ter uns 12 anos quando vi Beyoncé no videoclipe de *Lose My Breath*<sup>3</sup>, na MTV Brasil, até então uma rede de televisão brasileira. Era ainda a época em que ela compunha o trio Destiny's Child. Não as conhecia bem, tampouco me lembro se já as tinha visto antes daquele dia. Mesmo assim, tive e tenho até hoje quando revejo esse videoclipe a sensação de que estou diante de um desempenho coreográfico e visual potente que, além de me convidar para fazer parte daquela dança, constrói sobre as artistas em questão uma aura admirável. Mas não é somente isso. Para mim, existe também uma agilidade singular nos movimentos, uma altivez no desfilar, efeito que se lança para nós, espectadores, através dos gestos. Há algo ali que me toca de um modo que não se descreve com facilidade, embora eu possa enumerar vários adjetivos. Tento resumir, então, esse meu sobressalto como sendo uma epifania: algo que me desloca do meu lugar para captar uma suposta essência presente no objeto causador do arroubo que me atingiu. Entretanto, o que poderia ser para mim uma potência única imanente àquele primeiro trabalho que vi do Destiny's foi algo que se repetiu e continua a se repetir ao longo do meu contato com a carreira solo de Beyoncé. Consigo enxergar uma potência na corporalidade dessa artista que se repete e pode ser encontrada não apenas em outros trabalhos seus, mas também em imagens supostamente mais distantes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

<sup>2</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), email: [suzanamateus09@gmail.com](mailto:suzanamateus09@gmail.com).

<sup>3</sup> Link para o vídeo de *Lose My Breath*: <https://www.youtube.com/watch?v=AqeLiF0DITg>

---

Levando tudo isso em consideração, esse artigo surge como um primeiro passo em busca de pensar a imagem de Beyoncé – atualmente meu objeto de estudo na pesquisa do mestrado – recorrendo a imagens, sensações e inquietações que ela me causa. Para isso, selecionei uma sequência da performance da artista da música *Freakum Dress*<sup>4</sup>, no DVD *I am... World Tour* – turnê realizada entre os anos de 2009 e 2010 ao redor do mundo – como a sequência imagética que servirá como ponto de partida para que outras imagens, carregadas por um apelo afetivo semelhante, possam ser elencadas. Para fazer as relações imagéticas propostas, terei como caminho o pensamento do teórico alemão Aby Warburg e mais especificamente o seu uso do termo *pathosformel*, além de seu método de construção de um atlas imagético como uma maneira de pensar as ligações que podem ser estabelecidas entre imagens (algo que discutiremos ao longo desse trabalho). Através dessa iniciativa, além de executar uma metodologia que tem como base pensar a imagem pela imagem, procuro também pensar as linhas afetivas que me conduzem diante do meu objeto de pesquisa, não somente pelo fato de me considerar fã de Beyoncé, mas também pelo modo como a minha subjetividade traça o caminho que orienta o meu modo de fazer ciência.

É certo que o fazer científico envolve mais do que a busca por respostas para problemas, exige também a procura pela formatação de um pensamento teórico crítico a respeito de nossos objetos que consiga suprir carências do pensamento social. Entretanto, fazendo ciência, é preciso também se dedicar àquela inquietação primeira que nos levou a optar pelos nossos objetos e que continua nos movendo a dar conta do trabalho que fazemos. Nesse sentido, esse artigo parte de um ponto de vista bastante subjetivo. Afinal, as relações que faço entre a imagem de Beyoncé com outras imagens partem todas de trajetos intuitivos que eu mesma estabeleci. Gostaria de iniciar, então, essa conversa fazendo apontamentos sobre o lugar de onde esse trabalho e toda a minha pesquisa advém: a cultura pop e mais especificamente a cantora Beyoncé.

### **Por que cultura pop? Por que Beyoncé?**

Para além de noções generalizadas que se tem tanto na academia quanto em sociedade a respeito da cultura pop – noções essas geralmente vinculando essa instância ao capital, ao mercado, às vendas massivas, à frivolidade e etc –, procuro aqui pensa-la,

---

<sup>4</sup> Link para o vídeo de *Freakum Dress*: <https://www.youtube.com/watch?v=-HXySf-Fa3U>

a princípio, partindo da máxima de que “o pop não poupa ninguém”<sup>5</sup>. Busco com isso entender como essa cultura é forjada para a “massa”, de modo a agenciar certas características com o intuito de criar uma afeição que convença o público para o qual ela se orienta. Assim, podemos entender a natureza da cultura pop no agenciamento de gostos, afetos e práticas pautadas pela indústria midiática em torno da construção de uma sensibilidade comum. Essa seria, então, uma cultura que se faz através de

(...) objetos que falam por clichês, por frases de efeito, por arranjos musicais já excessivamente difundidos, por filmes cujos finais já sabemos, canções cujos versos já ouvimos, refrões que nos arrepiam, cenas de novela que nos fazem chorar. O que parece “vazar” naquilo que o bom gosto, a “norma culta”, o valorativo, a “intelectualidade” soam atestar como excessivamente comercial, deliberadamente afetivo e ultra-permissivo, nos interessa. E nos interessa porque, de alguma forma, nos habita. (SOARES, 2014, p. 2)

Ser habitado pela cultura pop nos diz muito sobre os nossos vínculos com os produtos culturais e como eles constroem a nossa percepção sobre o mundo. Como nos diz Kellner (2001, p. 9), essa é a 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”. Assim, a necessidade de se refletir sobre a cultura pop está também ligada a sua expressão enquanto fenômeno presente na vida em sociedade. Como complementa Kellner (2001, p. 9), os produtos da indústria cultural “fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente”. Isso porque o pop consegue agenciar muito bem o que pode se destacar no contexto social tendo em vista o que tem sido pautado por esse mesmo contexto. A partir disso, um caminho de influência sobre o público é traçado.

Entretanto, para além de todos esses aspectos, o cenário pop nos traz algo que parece por vezes transcender seu apelo social: o pop também pode ser lido pelo afeto resultante da experiência que ele pressupõe. É nesse sentido que entra Beyoncé. Beyoncé Giselle Knowles-Carter, 35 anos, nascida em Houston, no Texas, negra, cantora pop com mais de 20 anos de carreira, vendas de discos que superam a marca dos 50 milhões mundo afora, mãe de Blue e grávida de gêmeos, esposa do rapper Jay Z, atualmente se dedicando a produções musicais e audiovisuais cada vez mais voltadas a pautar questões raciais e de gênero. Essa pequena biografia de Beyoncé, apesar de nos situar em torno do que conhecemos sobre essa artista, não dá conta de nos apresentar a

---

<sup>5</sup> Frase retirada da música O Papa é Pop, da banda Engenheiros do Hawaii. A letra completa pode ser acessada aqui: <https://www.lettras.mus.br/engenheiros-do-hawaii/45744/>

ela. A potência de Beyoncé (como comumente acontece com outros artistas) está nas suas produções. Suas performances evocam uma corporalidade tão poderosa a ponto de me fazer acreditar que apenas diante de suas apresentações podemos entender mais detidamente a sua importância enquanto artista.

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, altiva e poderosa com a qual ela desenha suas coreografias. Existe uma construção corporal e gestual nessa 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. Percebo isso ao vê-la chegando no palco de cabeça para baixo, pendurada por fios no show do DVD *Beyoncé – Live at Wembley*<sup>6</sup>; ou cantando e dançando de maneira exagerada e dramática em *Why don't you love me*, no *The Mrs. Carter Show World Tour*<sup>7</sup>; ou ainda no seu desfilado durante *Crazy in Love*, no *Super Bowl* de 2013<sup>8</sup>. Associo essa construção exagerada e espetacularizada de feminino à noção de *camp* do modo como conceituado por 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 tão marcadas que agenciam um certo modo de estar presente. Nesse sentido, tendo a acreditar que a presença de Beyoncé diante de nós se dá, sobretudo, através do exagero. 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 Gumbrecht (2010) conceitua presença. A princípio, o autor sugere que a experiência estética (aquela que nos desloca de nosso

<sup>6</sup> Link para o show. O momento citado acontece já na abertura: <https://vimeo.com/10994456>

<sup>7</sup> Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=luDL-IAcXxg>

<sup>8</sup> Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=nsdypADaU-k>

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 se pensar mais detidamente essa última instância. Dessa forma, procuro 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 (uma das características de presença definidas pelo estudioso alemão), falo de um impacto colocado sobre o corpo do espectador pelo advento de uma presença virtual (acessada através de mídias digitais, como o DVD, ou um site, como o YouTube), capaz de gerar epifanias.

Penso que assistir as apresentações de Beyoncé é como estar diante de um quadro, mas um quadro com movimentos, um quadro de expressão *camp*, que tem forma e substância ainda que a presença real seja apenas emulada pela 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 a potência da cantora aquilo que forja a “impressão de dimensão”, a impressão de que 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 dispositivo, da captação imagética, das tantas subjetividades (do câmera, da produção, da direção, da edição) 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 que nos coloca na dimensão do “ao vivo” mesmo que estejamos diante do registro gravado.

Desse modo, me parece enriquecedor associar Beyoncé a um tipo de presença que convoca a minha emoção, estimulando um tipo de efeito estético inquietante que desemboca numa epifania. A isso, posso chamar de “momentos de intensidade”, tal como Gumbrecht (2010, p. 127) sugere. De acordo com ele, 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). É como se esses momentos de intensidade nos realizasse enquanto seres humanos. A epifania seria, então, uma revelação capaz de nos fazer captar a essência das coisas (por exemplo, a emoção causada por uma imagem) e alimentar, assim, nossa existência. Percebo isso no êxtase dos fãs diante das 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 os habita. É como se através da artista – emulando sua gestualidade ou cantando com sua música – nós pudéssemos realizar nossos desejos de ser e poder, e isso nos preencheria de emoção e realização. Desse modo, considero que Beyoncé performa de uma maneira intensa e nos passa essa intensidade criando sobre ela algo admirável que consegue traçar linhas afetivas entre a sua corporalidade e a nossa, convocando um tipo de experiência difícil de se descrever, mas que, por sua vez, cria conosco uma relação, já que nos cativa e nos habita.

Tal como Gumbrecht, não estou com isso querendo diminuir o impacto da encenação político-feminista de Beyoncé (até porque acredito que sentido e presença caminham juntos, e que essa encenação se dá, sobretudo, no corpo), mas conceder mais espaço nesse artigo para a substância enquanto agenciadora de um efeito de presença que a imagem dessa artista me provoca. Entrando nesse debate, gostaria de chamar atenção para o modo como concebemos a imagem em nossas pesquisas científicas (e na vida, como um todo) e proponho um exercício de repensar essa prática. Para isso, conto com a ajuda da Antropologia do Imaginário e as contribuições do teórico Aby Warburg, para somar aos estudos de comunicação uma perspectiva de pensar e utilizar a imagem.

### **Onde Warburg entra nessa história?**

Antes de discutirmos sobre o método warburguiano, gostaria de dedicar algumas linhas para pensarmos aquilo que está no cerne desse artigo e também do trabalho de Warburg: a imagem. Durand (1993) nos traz um relato interessante a respeito da constituição da imagem dentro da Antropologia do Imaginário. Com base nos seus estudos, a imagem é uma expressão pluridimensional (tendo largura, altura e percepção), além de guardar dimensões afetivas que carregam determinados sentidos em contextos culturais específicos. Imaginário seria o conjunto de todas as imagens pluridimensionais, um acervo de constituições matriciais de imagens construídas pela

espécie humana que podem ser evocadas, por exemplo, através de textos ou imagens visuais. Ao longo de sua argumentação, Durand (1993) chama muita atenção para o modo como o termo “imaginário” foi desvalorizado no pensamento ocidental e na Antiguidade Clássica. Com isso, ele evidencia que, apesar do Ocidente ter inventando a fotografia, o cinema e inúmeros meios de reprodução iconográfica, nossa relação com a imagem é muito direta e redutora.

E é, então, que Warburg entra nessa história. Aby Warburg foi um historiador alemão de arte conhecido por seus estudos a respeito da presença e ressurgimento do paganismo na arte renascentista italiana (LISSOVSKY, 2014). Warburg viveu entre os séculos XIX e XX, teve uma vida pessoal atribulada pela esquizofrenia e buscava justamente diagnosticar uma suposta esquizofrenia presente também na cultura ocidental. Para isso, dedicava-se por encontrar o que sobrevivia ao longo do tempo nessa cultura: temáticas e fórmulas artísticas que resistiam de modo atemporal, retornando, como num espiral, em épocas distintas e servindo de vestígios para uma investigação dos anseios do homem do Ocidente. Foi isso o que ele fez ao verificar como a arte renascentista possuía fórmulas herdadas da Antiguidade Clássica e como essa herança era composta não apenas por uma visão apolínea, mas, seguindo os passos de Nietzsche, também dionisíaca<sup>9</sup>, evidenciando, assim, a sobrevivência de certos sintomas na arte. Algo que poderíamos pensar ser uma recorrência ao imaginário coletivo como forma de encontrar matrizes que deem conta de expressar artisticamente a emoção humana:

As “fórmulas do patético”, inspiradas na Antiguidade clássica e incluídas nas obras da Renascença para dar feição à paixão e ao movimento, forneceriam “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem”, nas quais “as gerações posteriores... procuravam os traços permanentes das emoções mais profundas da existência humana” (GINZBURG, 1990, p. 45 *apud* LISSOVSKY, 2014, p. 307).

Para essa nova perspectiva científica de se pensar a sobrevivência de sintomas nas imagens, Warburg nunca encontrou um nome e, por isso, ela ficou conhecida como a “ciência sem nome” (AGAMBEN, 2015). Seu grande projeto utilizando essa ciência inominável foi o Atlas de Imagens Mnemosine, um trabalho que pretendia “executar a busca pela compreensão das culturas humanas” (PORTAS, 2014, p. 81), propósito que transcendia o mundo das artes e incluía um arcabouço de imagens maior (mapas,

---

<sup>9</sup> Apolíneo e o Dionisíaco são termos que recorrem à mitologia grega (Apolo deus da razão; Dionísio deus da loucura) e costumam ser usados como referência à dicotomia entre razão e emoção, mente e instinto.

recortes de jornais, selos e etc). Através disso, Warburg buscava evidenciar linhas de transmissão de expressões visuais ao longo do tempo:

Em seu Bilderatlas Mnemosyne, que permaneceu incócluso (como não poderia deixar de ser, já que se tratava mais de um método que de uma obra autônoma), Warburg estabelecia relações entre imagens, agrupadas em grandes pranchas, servindo para expor e, ao mesmo tempo, construir suas análises de imagens, notadamente em torno das ideias de *Nachleben*, de “sobrevivência” das formas (PORTAS, 2014, p. 104).

Assim, a sobrevivência seria “uma maneira de interrogar, no coração da história, a memória atuante nas imagens da cultura” (PORTAS, 2014, p. 105). Através desse sistema de aproximações, “Warburg nos introduz nos paradoxos constitutivos das imagens mesmas: sua natureza de fantasma e sua capacidade de retorno, seu poder para transmitir o *pathos* e uma coreografia de gestos fundamentais” (PORTAS, 2014, p. 105), algo teorizado pelo conceito de *pathosformel*. É certo que Warburg tinha um incômodo pela consideração puramente formal da imagem. Agamben (2015) destaca que antes de apresentar sua tese sobre o *Nascimento de Vênus* e a *Primavera*, de Botticelli, em 1889, na Universidade de Estrasburgo, Warburg “deu-se conta de que qualquer tentativa de compreender a mente de um pintor do Renascimento seria inútil se o problema fosse abordado só de um ponto de vista formal” (AGAMBEN, 2015, p. 112). Entretanto, sua percepção não ignorava a forma, pelo contrário: a partir do conceito de *pathosformel*, tal como foi usado por ele, forma, afeto e conteúdo se complementam.

Warburg usava o *pathosformel*, ou fórmula de *pathos*, como um conceito que designa basicamente gestualidades que sobrevivem, corporeidades latentes, formas carregadas de afeto que resistem ao longo da história e se tornam fantasmas sempre a retornar no movimento em espiral do tempo. Posso resumir aqui a pergunta que move a investigação de Warburg em torno da fórmula de *pathos* a um dos questionamentos elencados por Didi-Huberman (2013, p. 168): “por que o homem moderno volta a formas antigas, quando se trata de exprimir os gestos afetivos de presença?” A resposta para isso talvez advenha do fato de que as fórmulas de *pathos* funcionariam como um arcabouço imagético construído pela humanidade para funcionar como patrimônio para ela mesma, como pressupõe Cassirer<sup>10</sup> (*apud* Didi-Huberman 2013, p. 174), falando

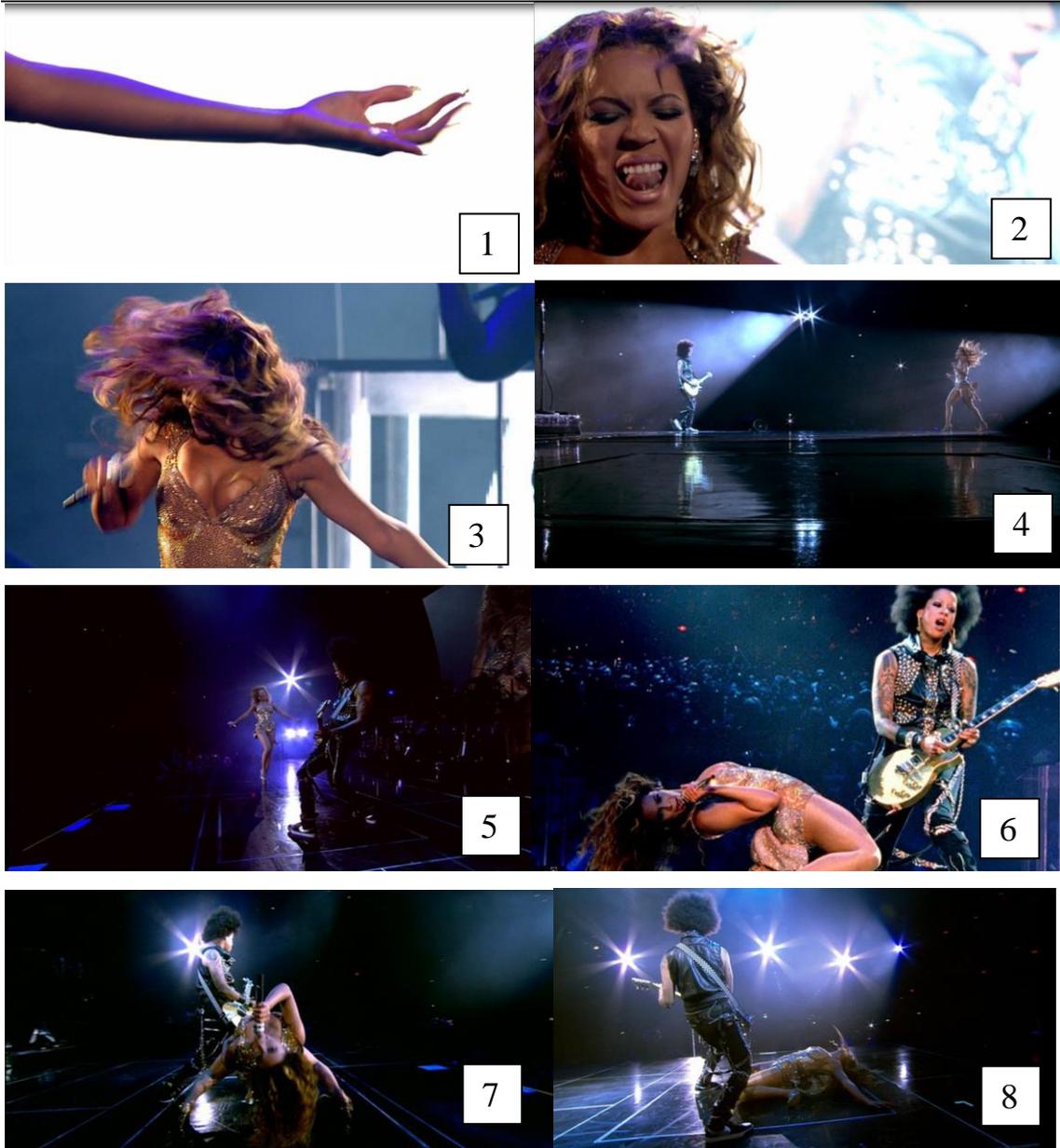
<sup>10</sup> Importante destacar que apesar de citar Cassirer, Didi-Huberman diverge do autor quanto ao uso das chamadas “forças móveis”, que seriam impulsionadoras das formas artísticas, atuando como uma força “por trás das obras”, quando, na leitura de Didi-Huberman, Warburg via tais forças “diretamente nas formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, página 174).

especificamente sobre a Antiguidade. Nesse sentido, podemos fazer uma relação com a noção de imaginário citada no início desse texto, onde imaginário poderia funcionar como o *pathos* deixado como herança pela condição humana para as demais épocas da humanidade, enquanto *pathosformel* seria a encarnação desse *pathos* numa forma, de modo que essas duas instâncias (forma e conteúdo) não pudessem ser separadas, a força do *pathos* estaria na própria forma e vice-versa.

Levando tudo isso em consideração, me proponho agora a fazer uma prancha, usando o mesmo método de Warburg no Atlas Mnemosine. Por meio dela, pretendo estabelecer relações a partir de um *pathosformel* comum entre as imagens. Como já mencionado, estou partindo de uma sequência da performance de Beyoncé da música *Freakum Dress*, para então elencar outras imagens onde fui capaz de identificar esse *pathos* correspondente. Vale destacar, que Warburg não trabalhava com a imagem em movimento, mas, aqui, faço uma adaptação de seu método para trabalhar com ambos os tipos de imagem.

### **Enfim, a prancha!**

Começo essa prancha recorrendo a uma breve apresentação da performance escolhida como imagem de abertura, tendo em vista a impossibilidade de colocar o vídeo em si nesse espaço. *Freakum Dress* é uma música do segundo álbum de Beyoncé, o *B'day* (2006). A letra fala basicamente de liberdade e autoestima feminina. Decidi trazê-la para este artigo pela potência e essência *camp* que a performance dessa música possui na apresentação que Beyoncé fez dela no DVD da *I am... World Tour*, (turnê que aconteceu entre os anos de 2009 e 2010 em vários lugares do mundo). Posso resumir a performance da seguinte forma: num palco grande e cheio de luzes, Beyoncé dança e canta com suas dançarinas e dançarinos, convoca sua banda feminina, e mais especificamente a guitarrista Bibi, para participar da encenação, enquanto ela performa uma corporalidade forte e exagerada e ao mesmo tempo bela e sensual. Chamo atenção para a potência de sua gestualidade, a expressão de seu rosto, os gritos que ela dá ao longo da coreografia, como ela consegue atingir notas muito altas ao mesmo tempo em que dança freneticamente, joga os cabelos, se contorce e encena uma persona ágil e poderosa de um modo cativante. Para não ficar tão longo, usarei nessa análise apenas a sequência que vai dos 1'13" até os 2'05". Abaixo, recorro a frames que resumem a sequência escolhida:



Fonte: Os frames de 1 a 8 são todos frutos de prints do DVD *I Am... World Tour* (2010) da cantora Beyoncé.

Relaciono essa sequência à seguinte prancha de imagens:



*Mênade*, escultura de Escopas de Paros, IV a. C. –  
Fonte: Reprodução da internet.

*Medusa #2*, ilustração de Rainer Kalwitz,  
2011 – Fonte: Reprodução da internet.



Frame da personagem Regan do filme *O exorcista*, 1973 – Fonte: Reprodução da internet.



Simone Biles, fotografia de Ezra Shaw, 2016 – Fonte: Getty Images/Reprodução da internet



Frame do personagem Goku, de *Dragon Ball Z*, no estágio de Super Saiyajin 3, 1994 – Fonte: Reprodução da internet



Emblema da distribuidora MGM, ano desconhecido – Fonte: Reprodução da internet

A Mênade dançante ou furiosa é uma figura da mitologia grega, adoradora do culto a Dionísio, destacada aqui pela sua dança de “coreografia misteriosa, mais ‘primitiva’ e pulsional, uma coreografia de movimentos irreprodutíveis, ligados a rituais violentos”, onde se evoca o “limite extremo da curvatura da coluna vertebral”, e também o “rodopio com sapateio sobre a planta dos pés [ou] a meia-ponta, às vezes acompanhado por estranhos arqueamentos das costas ou da flexão dos joelhos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 223). A imagem, combinada com essa descrição, pode ser relacionada sem grande dificuldade aos frames da performance de Beyoncé destacados anteriormente. Há algo em ambas as gestualidades que se encontram: um poderio sobre o corpo, uma dança orgiástica de entrega, um êxtase absoluto que transborda se mostrando na coreografia. Isso fica mais evidente se relacionarmos a dança da Mênade aos frames 6, 7 e 8, onde Beyoncé se contorce, ao mesmo tempo em que canta. Encontro, ainda, relações entre as duas imagens no fato de ambas estarem lidando com duas expressões exageradas de feminino, que podem evocar a ideia de histeria feminina. Nos dois casos, há um apelo à loucura, ao caos e a emoção própria da instância dionisíaca. De uma maneira geral, acredito que há nessa relação uma dimensão

inumana, que parece conciliar aspectos naturais e sobrenaturais que se mostram tanto na forma quanto no conteúdo.

Do mesmo modo, a Medusa surge para dar complemento a essa ideia de inumanidade pela chave de um poder ou habilidade não humana. Medusa, dentro da mitologia grega, é um monstro do sexo feminino a quem não se poderia olhar de frente, pois, quem o fizesse, correria o risco de ser transformado numa pedra. Essa persona entra nessa prancha pela transcendência de seu poderio e pela sua expressão monstruosa, tão carregada de uma violência similar àquela que podemos encontrar também tanto nos movimentos agressivos de Beyoncé em sua performance, quanto na descrição da dança orgiástica da Mênade. Além disso, Medusa nos traz uma potência que está nos seus cabelos, que pode ser associado aos frames 2, 3 e 6 (os cabelos ondulados de Beyoncé inevitavelmente me lembram as serpentes do cabelo da Medusa), mas que também encontra respaldo no cabelo da Mênade jogado para trás, dando uma ideia de movimento. Os cabelos da Medusa, repleto de cobras, confirmam também uma dimensão monstruosa (e, portanto, inumana) de sua natureza. A presença de uma suposta histeria feminina parece se evidenciar na expressão caótica de seu rosto.

Assim, a imagem 3 também está alinhada nessa mesma perspectiva. Consigo notar correspondências entre a Mênade que se contorce, a Medusa de expressão monstruosa com seus cabelos de serpentes e a menina Regan (Linda Blair), do filme O exorcista (William Friedkin, 1973), que, possuída por uma entidade demoníaca<sup>11</sup>, também se contorce e adquire feições e comportamentos monstruosos. Podemos facilmente encontrar correspondências entre essa imagem e os frames de números 2, 6, 7 e 8. Novamente a histeria feminina toma corpo numa imagem *camp*, que desperta em nós um mistério próprio da sobrenaturalidade presente na voz alterada, em desempenhos físicos inatingíveis ou difíceis de serem atingidos. Novamente há a repetição de uma inumanidade que nos impressiona e nos toca, da raridade dos movimentos, de uma gestualidade que agencia algo para além do comum, do normal ou da própria natureza. Não podemos deixar de mencionar também como os cabelos e o grito ajudam a criar essa percepção de descontrole e caos.

No desempenho da atleta norte-americana Simone Biles, consigo enxergar o vigor físico e a expressão de uma agressividade que, mais uma vez, se mostra nos

---

<sup>11</sup> Link para o vídeo da cena referente à imagem 3: [https://www.youtube.com/watch?v=UWPaECYC\\_BI](https://www.youtube.com/watch?v=UWPaECYC_BI)

movimentos corporais. Em sua performance esportiva<sup>12</sup>, Biles executa movimentos tão precisos, beirando a perfeição, de modo a gerar desconfianças quanto à humanidade de suas ações. Biles parece um super-humano, uma natureza que está numa outra ordem, tamanha é a sua habilidade ao saltar, rodopiar e se contorcer no tablado. A potência da atleta, entretanto, guarda em si o conflito de estar ao mesmo tempo relacionada a uma graciosidade de sua expressão, mas também a uma agressividade de seus movimentos. A dança que Biles executa através do esporte, tal como em Beyoncé, na Mênade e em Regan, parece criar sobre ela uma aura divina ou demoníaca, que transcende aquilo que julgamos ser real. Do mesmo modo, a Medusa também participa do jogo. No caso dela, entretanto, a força que a tira de uma natureza humana está mais voltada para uma concepção de monstro criada sobre ela por meio de sua própria história, mas também através do modo como concebemos sua expressão facial.

Já o Goku (da animação Dragon Ball Z), no seu estágio de Super Saiyajin 3<sup>13</sup>, reforça o ocultismo. Grande personagem do imaginário infantil, essa figura, através dessa transformação, alcança o nível mais elevado de poder sobrenatural, algo que se evidencia pelo tamanho e cor de seu cabelo, que se alteram nesse estágio, mas também pela criação de uma aura poderosa em torno dele representada pelos raios e pelo fogo que ficam ao redor de seu corpo. Durante o processo de transformação, o Super Saiyajin, além de encenar um poderio extraordinário, carrega uma expressão facial forte e ao mesmo tempo tão potente que parece dolorosa. Sua transcendência está, como nas demais imagens da prancha elencadas até aqui, numa certa corporalidade que emula capacidades inumanas. Vale destacar que nesse caso, especificamente, estamos lidando com o anime (desenho animado de origem japonesa), que carrega traços faciais e imagéticos bem específicos desse tipo de produção. Acho válido destacar como o grito é algo muito próprio da performance do Saiyajin, o que, por sua vez, apela para uma sensibilidade *camp*, assim como todas as demais imagens dessa prancha.

Por último, trago a expressão de poder que se mostra no leão que faz parte do emblema da Metro Goldwyn Mayer (MGM), uma distribuidora de filmes e programas televisivos. O leão, construído como o “rei da selva”, ocupa o lugar mais alto da hierarquia animal pelo seu comportamento de viver como se fosse dono de um reinado. Quando trago ele para essa prancha, estou querendo justamente trabalhar com o simbolismo poderoso que a imagem do leão carrega e com o rugido potente que é

<sup>12</sup> Link para o vídeo de um dos desempenhos de Biles: <https://www.youtube.com/watch?v=pkvEgCHtpqQ>

<sup>13</sup> Vídeo da transformação de Goku em Super Saiyajin 3: <https://www.youtube.com/watch?v=7Kfh1bweXvA>

emitido na versão em vídeo<sup>14</sup> do logo da MGM. Consigo ver a gestualidade animalésca do leão sendo reencenada em todas as imagens dessa prancha, já que todas elas trabalham com um componente que foge de uma realidade aceitável, beirando o surreal, o extraordinário. Falando especificamente sobre Beyoncé, é possível traçar uma relação entre ela e o rugido: seus gritos, ao longo das coreografias, também parecem ser uma forma de comunicar sua potência. Do mesmo modo, outras expressões fortes e exageradas estão presentes nas demais imagens anteriormente elencadas.

Sendo assim, a *pathosformel* com a qual trabalhei trata-se da potência incutida no gesto, própria de uma capacidade supostamente inumana, que se evidencia através do exagero. Há algo de animalésco e brutal na gestualidade de todas as imagens elencadas, ao mesmo tempo em que elas podem ser consideradas também admiráveis e sedutoras justamente pelo componente extraordinário que carregam. Nesse sentido, voltamos ao conceito de *camp*. A prancha parece nos revelar um apelo ao artifício que se mostra por meio do extraordinário, de algo que sai de uma ordem natural para gerar o sobressalto e a admiração. A partir das características apontadas em cada uma das imagens, percebo uma busca nossa por esse tipo de substância que se apresenta como um fantasma sobrevivendo através da repetição de certas características gestuais que fazem parte das matrizes imagéticas próprias da criação humana. Tal como Warburg buscava e como Durand conceitua com a Antropologia do Imaginário, existem formas de representação da emoção que são heranças do imaginário humano e se perpetuam historicamente através de sobrevivências. Assim, é possível encontrar repetições em conjuntos de imagens, como as que dispus aqui, na tentativa de representar através da forma um *pathos* em comum, um sintoma de algum desejo da condição humana.

### Considerações finais

Como já dito, é certo que Beyoncé encena um discurso feminista cheio de contradições que vale a pena ser pensado e discutido, além de fazer parte do cenário da cultura pop, que, por sua vez, tem um papel social importante a ser questionado. Seria uma falta de minha parte dizer, entretanto, que a grande potência de seu trabalho se resume a isso. Se dedicar mais ou apenas à dimensão social e política de suas produções retira de Beyoncé a singularidade de sua imagem. Venho procurando pensar Beyoncé dando uma atenção especial aos seus gestos, a como o seu discurso é encenado no

<sup>14</sup> Link para a versão em vídeo do emblema da MGM: <https://www.youtube.com/watch?v=wC1oMO5BY9k>

corpo, a como nós, seus fãs, performarmos uma gestualidade que a ela associamos, para assim nos sentirmos também admiráveis, como a consideramos. Todas as ambivalências de seu discurso e o maquinário da indústria fonográfica por trás de sua imagem parecem insuficientes para traduzir as camadas de afeto que sua performance conjuga.

Nesse sentido, volto a pensar na importância de se falar e questionar nossos afetos, de construir um saber científico que não se vista de uma suposta objetividade ou imparcialidade diante de objetos que falam tanto da realidade do próprio pesquisador, mas que assuma os riscos de analisar criticamente camadas tão profundas de afeto. Tal como Warburg apostou em sua intuição antropológica, nesse trabalho também fiz uma primeira aposta utilizando o método criado por ele para pensar a correspondência entre conteúdos visuais e, assim, aplicar uma metodologia de pensamento por imagens. Tentei fazer um exercício de trazer para a minha prancha imagens que fazem parte das minhas vivências enquanto consumidora e fã de cultura pop e que traduzem, como argumentei há pouco, um dos *pathos* que me move em torno de Beyoncé. Acredito que esse *pathos* tenha motivações maiores, que não se restrinjam à artista, mas que funcione também como uma procura humana por algo que transcenda sua condição.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **A potência do pensamento** - ensaios e conferências. Autentica Editora, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- KELLNER, D. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.
- PORTAS, D. Imagens Mi(g)rantes. In: Pergamum Teses Abertas da Universidade Pontifícia do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012019\\_2014\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012019_2014_pretextual.pdf). Acesso em: 03 de abril de 2017.
- 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>. Acesso em: 03 de abril de 2017.
- SONTAG, S. **Notas sobre Camp**. Tradução desconhecida, 1964. Disponível em: [https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf). Acesso em: 03 de abril de 2017.
- TRIER-BIENIEK, A (org). **The Beyoncé effect** – Essays on sexuality, race and feminism. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.