

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Comunicação - FAC
Comunicação Organizacional

Nathália Soares Dourado Del Catilo

***MRS. CARTER SHOW: UM ESTUDO DE GÊNERO SOBRE A PRODUÇÃO
DISCURSIVA DA CELEBRIDADE BEYONCÉ***

Brasília
2015

Nathália Soares Dourado Del Castilo

***MRS. CARTER SHOW: UM ESTUDO DE GÊNERO SOBRE A PRODUÇÃO
DISCURSIVA DA CELEBRIDADE BEYONCÉ***

Monografia de conclusão de graduação para obtenção
do grau de bacharel no curso de Comunicação
Organizacional pela Universidade de Brasília - UnB.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans
Machado

**Brasília
2015**

Mrs. Carter Show: um estudo de gênero sobre a produção discursiva da celebridade Beyoncé

NATHÁLIA SOARES DOURADO DEL CASTILO

Monografia de conclusão de graduação para obtenção do grau de bacharel no curso de Comunicação Organizacional pela Universidade de Brasília - UnB.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado
Orientadora

Prof. Dr. Tiago Quiroga Fausto Neto
Examinador

Prof. Dra. Liliane Maria Macedo Machado
Examinadora

Prof. Dra. Elis Regina Araújo da Silva
Suplente

**Brasília
2015**

AGRADECIMENTOS

Nesses anos de graduação, recebi o apoio e a assistência de muitas pessoas que passaram pela minha vida e contribuíram de forma significativa para a realização deste trabalho. Agradeço imensamente a todos que, de alguma maneira, participaram da concretização desse momento.

É inevitável não iniciar meu agradecimento referindo-me à minha mãe, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos e me apoiou nas decisões mais importantes que tomei, sempre fazendo o possível pela minha felicidade. A você, mãe, meu muito obrigada!

Ao meu pai, companheiro, conselheiro e doce amigo com quem compartilho minha vida e, em especial, os momentos mais turbulentos. Pude encontrar em suas palavras e em seus abraços acalento e brandura. Ao meu irmão Pedro, agradeço pela partilha do dia a dia, pelo afeto, pelo cuidado, pela atenção e pela preocupação em todas as etapas da minha vida.

Aos meus grandes amigos do curso, da *Doisnovemeia* e do intercâmbio, especialmente às amigas Bárbara Albernaz e Fernanda Siqueira, que estiveram comigo em diversos momentos (de desespero e de alegria!), colaborando para o meu crescimento pessoal e profissional, principalmente nessa última etapa do curso.

Aos meus amigos de longa data, Léia Ferreira, Maria Fernanda Nalon, Júlio César Marques, pela amizade, e principalmente à Elisabete Ferreira, pela generosidade, disponibilidade e apoio acadêmico. Amo vocês! Sério mesmo!

Ao amigo Hugo Oliveira, que me acolheu, me apoiou e me amparou intensamente nesses últimos tempos. Agradeço a você pelo cuidado, pelo carinho e, de modo especial, pelo bom humor contagiante que fez minha caminhada até aqui mais alegre e feliz.

À minha orientadora, professora doutora Fabíola Calazans, pelo respeito e pela atenção investidos na orientação prestada, os quais foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço, também, a todos os professores da graduação, que se propuseram, gentilmente, a compartilhar não apenas seu conhecimento acadêmico, mas também seu conhecimento profissional e pessoal comigo. Obrigada por cederem espaço para que fosse possível realizar um sonho, que era estudar na Universidade de Brasília.

RESUMO

O presente trabalho busca estudar as maneiras de ser e estar das mulheres engendradas e comunicadas na produção discursiva da celebridade Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, como forma de promover uma reflexão sobre as representações da subjetividade feminina na cultura *pop* contemporânea. A partir de elementos como o título atribuído à referida turnê, o seu material de divulgação e letras de canções que compõem o repertório da cantora, propõe-se uma análise apoiada em um arcabouço teórico fundamentado em diferentes áreas do conhecimento científico, tais como a Sociologia, a Psicologia e a Comunicação, abarcando-se, de maneira específica, os estudos sobre análise do discurso, representação social, cultura da mídia e gênero. Algumas considerações provenientes dessa investigação, que se configurou como uma pesquisa documental construída a partir de um método descritivo, apontam para uma reflexão a respeito da representação de uma mulher considerada poderosa, i.e., uma mulher bem-sucedida em todas as áreas de sua vida cotidiana — social, profissional, amorosa, dentre outras. Nesse sentido, a análise do discurso do objeto em questão permite concluir que Beyoncé, por empregar em sua produção artística a referida imagem de uma mulher dita poderosa, caracteriza-se como uma produção da cultura da mídia que atende à demanda social por referência e por processos identitários relativos à representação feminina.

Palavras-chave: Discurso, Representação Social, Gênero, Beyoncé, Celebridade.

ABSTRACT

This work attempts to study the ways of being of women, which are engendered and communicated in the discursive production of the celebrity Beyoncé in “The Mrs. Carter Show World Tour”, as a manner of promoting a reflection about the female subjectivity representations in the contemporary pop culture. From the title assigned to the referred tour, the promotional materials, as well as the lyrics of some of the songs that comprise its repertory, this study puts forward an analysis supported by a theoretical framework of sundry fields of study, such as Sociology, Psychology and Communication, covering, in a specific way, the studies on discourse analysis, social representation, media culture and gender. This investigation, taken as a documentary research constructed upon a descriptive method, provides further considerations on the representation of a so-called powerful woman, i.e., a successful woman who faces no difficulties in her life. In this sense, the discourse analysis of Beyoncé’s performance points at the conclusion that the artist, by incorporating in her artistic production the image of the so-called powerful woman, is herself a production of media culture that meets the social demand for reference and identity processes regarding female representation.

Keywords: Discourse, Social Representation, Gender, Beyoncé, Celebrity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	NOME	PÁG.
1	Cartaz de divulgação de “ <i>The Mrs. Carter Show World Tour</i> ”.	81
2	Cena: Beyoncé é apresentada como rainha.	83
3	Cena: Primeira aparição do trono do trono da rainha Beyoncé.	84
4	Cena: Apresentação da coroa da rainha Beyoncé.	84
5	Beyoncé é coroada e reverenciada como rainha.	85
6	Imagem do show em que os dançarinos simulam uma luta no palco.	87
7	Imagem do show em que Beyoncé levanta o braço lembrando um gesto de marcha.	88
8	Imagem do videoclipe em que Beyoncé encena segurar o mundo com as mãos.	89
9	Imagem do <i>show</i> que destaca a silhueta da Beyoncé contra a luz.	91
10	Imagem da Beyoncé de perfil sobre uma luz rosada.	92
11	Imagem da Beyoncé de perfil sobre uma luz rosada.	93
12	Imagens do <i>show</i> em que Beyoncé mexe sensualmente no cabelo.	94
13	Imagens que retratam as transformações no cabelo em premiações e apresentações.	96
14	Imagem do <i>show</i> do momento em que Beyoncé levanta sensualmente da cadeira.	98
15	Imagens do <i>show</i> em que Beyoncé rebola com o pé apoiado na cadeira.	99
16	Imagens dos momentos em que Beyoncé se senta na cadeira de frente para o público, abre as pernas antes de se ajoelhar sensualmente.	100
17	Imagens de momentos do <i>show</i> em que Beyoncé e Jay Z interagem durante a participação do rapper na música “ <i>Drunk in Love</i> ”.	102
18	Imagens dos momentos finais da apresentação de “ <i>Drunk in Love</i> ” em que Beyoncé e Jay Z interagem como casal apaixonado.	104
19	Imagens do videoclipe de “ <i>Why don’t you love me?</i> ” em que a personagem é apresentada fumando, chorando e bebendo enquanto fala ao telefone com o parceiro.	107
20	Imagens do videoclipe em que a personagem exhibe as qualidades de dona de casa.	108
21	Imagens do videoclipe em que a personagem passa por apuros tentando consertar um carro quebrado.	113
22	Imagens do vídeo que antecede a apresentação de “ <i>Why don’t you love me?</i> ”.	114
23	Imagens da entrada de Beyoncé ao palco acompanhada pelos dançarinos <i>Les Twins</i> .	116
24	Momento em que Beyoncé posa com os cabelos esvoaçantes, efeito provocado pelo ventilador posicionado no palco.	117

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	10
Capítulo 1: Referencial teórico	18
1.1. Análise do Discurso	18
1.2. Representação Social	26
1.3. Estudos Culturais e Estudos de Gênero	32
1.4. A mascarada pós-feminista e O mito da beleza	43
Capítulo 2: A celebridade Beyoncé	58
2.1. Estudos de celebridades	58
2.2. A celebridade Beyoncé: histórico da carreira e lugar de fala	68
Capítulo 3: Produção de Sentido e Representação Social	77
3.1. Mulher poderosa	77
3.2. Amor romântico e relacionamento.....	91
3.3. Corpo e sexo	106
Considerações Finais	119
Referências	123
Anexos	130

Considerações Iniciais

No universo da cultura *pop*, especialmente no que se refere à indústria musical, fatores como a efemeridade característica da maioria das produções dessa área e a necessidade comercial subjacente a elas têm dificultado a problematização de questões sociais pertinentes. Nesse sentido, o cenário atual da música *pop* encontra espaço na relação dialética que o constitui, a saber: ao mesmo tempo em que produtos dessa indústria são mercadorias musicais de fácil acesso à população, nem sempre apresentam ao público discursos cujas problemáticas, muitas vezes, simplificam modos de ser e estar no mundo.

Trata-se de músicas consumidas pela grande massa, mas que não abordam necessariamente as questões sociais com as quais os indivíduos lidam diuturnamente. Esse é o motivo de a representação de indivíduos, muitas vezes, parecer tão esquemática em letras de músicas desse gênero. Visando à venda em larga escala de seu material, os artistas fazem uso de figuras e cenas estereotípicas, reduzindo os conflitos humanos e sociais a quadros generalizantes, padronizando-se o consumidor para que a identificação pessoal do indivíduo com o material musical se constitua.

Deve-se, contudo, admitir a existência de produções musicais populares que tangenciam problemas sociais delicados e que demonstram, por vezes, uma atitude combativa frente aos mecanismos de opressão e às relações de poder instaurados na sociedade. É nesse contexto que em que se insere o trabalho artístico de Beyoncé, com relação à questão feminista: a cantora que despontou como uma artista de sucesso trouxe para a superfície de sua produção discursiva a representação da mulher contemporânea.

Beyoncé tem sido associada às discussões sobre as mulheres em razão de sua postura assumidamente feminista. O discurso feminista parecer ser, de fato, o tema de suas músicas. Canções como “*Diva*”, “*Single Ladies*” e “*Run the World (Girls)*” podem ser tomadas, à primeira vista, como “hinos” da independência feminina. O poder da mulher, a subversão da relação de poder que privilegia o homem no espaço social e a luta pela liberdade e igualdade de gênero são temas de suas canções.

O conteúdo de seu material musical não é, todavia, a única ponte que liga Beyoncé às questões femininas com os quais grande parte de seus fãs pode, em um primeiro momento,

identificar-se. A celebridade é lembrada por assumir seu compromisso com as temáticas que abordam questões relativas às mulheres. Tais temáticas estão presentes não somente em suas letras, mas também permeiam suas performances de palco, o conteúdo de seus videoclipes e a linguagem não verbal utilizada para introduzir suas aparições públicas. Nesse sentido, não é de se estranhar que, em uma aparição no *Video Music Awards* 2014 (VMA), a cantora tenha se tornado um dos assuntos mais comentados não somente pela imprensa, mas também pelo público, que trouxe o teor de sua performance como tema a ser enaltecido, criticado e debatido nas redes sociais *Facebook* e *Twitter*.

Durante a apresentação da música “*Flawless*” em tal premiação, o telão que constituía o cenário do show estampava a palavra “feminista”. A referida canção, traduzida livremente para o português como “impecável” ou “sem defeitos”, toma por empréstimo a fala de Chimamanda Ngozi Adichie pronunciada durante a conferência TEDx (Technology, Entertainment, Design) em abril de 2013. O fragmento do discurso que a cantora resgata para “*Flawless*” faz parte da palestra¹ “*We should all be feminists*”, na qual a escritora nigeriana relata sua experiência com o movimento e seu contato com os preconceitos e os estereótipos traçados às feministas. Adichie também apresenta, em sua palestra, um questionamento quanto aos ensinamentos que impõem às mulheres um comportamento submisso que não perturbe a atuação masculina. A escritora conclui sua fala definindo feminista “a pessoa que acredita na vida social, na igualdade política e econômica entre os sexos” (ADICHIE, 2013), definição reiterada por Beyoncé em sua apresentação.

O fato de Beyoncé referenciar o discurso de teor feminista da escritora nigeriana Adichie em uma de suas performances artísticas é, desse modo, uma das evidências de que ela procura trazer à baila aspectos relativos à desigualdade de gênero. Isso pode demonstrar, à primeira vista, o comprometimento com a discussão de um sério problema de ordem social, que atinge milhões de mulheres em todo o mundo. A celebridade insinua um debate sobre o tema por meio das letras das músicas, da sua postura em palco e até da postura de sua banda, composta unicamente por mulheres. Assim, a cantora parece delinear uma aproximação entre ela e o vasto público de mulheres às quais se dirige, mediante um discurso com roupagem feminista.

Uma análise mais cuidadosa e aprofundada da representação de uma mulher no discurso de Beyoncé, no entanto, pode evidenciar algumas fragilidades em sua postura. Se, por exemplo,

¹ O conteúdo completo da referida palestra se encontra disponível no canal do youtube do *TEDx Talks*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc > Acesso em 10 de maio de 2015

compararmos a atuação da artista em sua recente turnê, denominada “*The Mrs Carter Show World Tour*”, com algumas concepções desenvolvidas no interior de importantes teorias feministas, algumas incongruências por parte da artista podem vir à tona. Indagamos se a cantora realmente pode ser identificada com o movimento feminista e com uma posição combativa dos problemas de desigualdade de gênero, uma vez que, em sua referida turnê, Beyoncé parece tratar as mulheres de maneira reduzida e objetificada, exibindo-a como um indivíduo a serviço do homem e das funções relativas ao lar (como o próprio nome *Mrs Carter* o sugere) ou como um ser sexualizado que encerra, na sexualização, sua função em relação à sociedade. A representação das mulheres no universo musical de Beyoncé suscita, assim, algumas reflexões sobre a produção artística da cantora e as noções associadas às teorias feministas. Consequentemente, questiona-se em que medida podemos afirmar que há uma real representação das mulheres em suas performances.

Com base na problemática suscitada, este trabalho procura responder ao seguinte **problema de pesquisa**: de que forma a representação das mulheres é engendrada e comunicada na produção discursiva da celebridade Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, que constitui o **objeto de estudo** deste trabalho?² De maneira abrangente, o **objetivo geral** dessa pesquisa consiste em investigar como se configura a matriz discursiva da representação feminina empregada pela celebridade Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” e como tal discurso é comunicado. Este trabalho também conta com alguns **objetivos específicos**, quais sejam: (i) analisar peças de divulgação da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” e algumas apresentações do *show*, para entender como são apresentadas as temáticas femininas na produção discursiva da cantora; (ii) estudar o conteúdo das músicas “*Run The World (Girls)*”, “*Drunk In Love*” e “*Why don’t you love me?*”, que compõem parte do repertório musical da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, a fim de compreender a produção de sentido na representação das mulheres empregadas por Beyoncé; (iii) investigar como a representação da mulher considerada poderosa é engendrada e empregada por Beyoncé em sua produção discursiva; e, por fim, (iv) compreender de que forma o discurso sobre as mulheres se relaciona com a imagem da celebridade Beyoncé.

² O material explorado neste trabalho para realizar a análise da turnê é um recorte das apresentações reunidas no especial *Beyoncé: X 10 - The Mrs. Carter Show World Tour*, lançado em 2014, produzido pelo canal HBO e dirigido pela cantora Beyoncé.

A escolha do tema se deve a dois motivos principais, que constituem a **justificativa** dessa pesquisa. Em primeiro lugar, há poucas pesquisas no Brasil que investiguem a representação dos modos de ser estar das mulheres engendrados na produção discursiva empregada por Beyoncé. Embora a cantora tenha se tornado objeto de estudo da disciplina “Politizando Beyoncé” no Departamento de Estudos da Mulher e dos Gêneros na Universidade Rutgers, em Nova Jersey - Estados Unidos, investigações analíticas sobre sua representação social diante da ótica de gênero ainda são escassas no Brasil. Em segundo lugar, a produção discursiva de Beyoncé e sua ressignificação por parte do público podem revelar uma leitura de representações das mulheres construídas na cultura da mídia, trazendo à tona vestígios e expressões do entendimento das temáticas das mulheres na contemporaneidade. Esse aspecto se torna especialmente relevante nos tempos atuais, nos quais os movimentos feministas são considerados, por alguns, algo que não demanda engajamento e energia, por se tratar de uma luta ultrapassada, ou por ser, ainda, julgado como um movimento desnecessário por outro que veem as questões de gênero como tolices. É possível verificar tais pensamentos a respeito da representação feminina quando as opiniões sobre as performances de Beyoncé são mescladas e confundidas entre ponderações sobre seu trabalho musical e considerações acerca do tema trazido pela artista.

Outro aspecto que justifica a escolha do tema desta pesquisa é a repercussão midiática gerada por uma apresentação da cantora na premiação norte-americana *Video Music Awards (VMA) 2014*. Essa atuação expôs a miscelânea de opiniões positivas e negativas dirigidas à performance artística de Beyoncé, celebridade assumidamente feminista. Em tal premiação, a apresentação da música “*Flawless*” evidenciou como a artista, assim como outros notórios artistas do meio musical, é capaz de estimular discussões quando se levanta uma bandeira a respeito de temas, seja para apoiá-los, seja para contestá-los.

O impacto da apresentação de Beyoncé no *VMA* pôde ser notado na *timeline* da página do *Facebook* daqueles que gostam da cantora e compartilharam o vídeo do *show* com os amigos nessa rede social. O resultado dessa divulgação foi capaz de expressar a força da artista, que se firmou como um dos assuntos mais comentados no dia 28 de agosto, dia seguinte ao *VMA 2014*. Isso mostra que as redes sociais são capazes de produzir e divulgar notícias, e é nesse contexto das novas formas de geração e de difusão de informação que tomei conhecimento do *show* feito por Beyoncé, visto que fui exposta a diferentes *posts* de portais, de *blogs* e de amigos no *Facebook* que falaram sobre o assunto.

A partir da imensa divulgação dessa performance, decidi investigar outros *shows* da cantora. Dentre essas apresentações, a turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” (2013/2014) me chamou a atenção de modo particular, por abordar as temáticas femininas de maneira mais contundente, incorporando tais questões em diversos elementos do *show*, como nas músicas, nas interpelações da cantora com o público e em videoclipes exibidos em telões do palco, por exemplo. Também me despertou o interesse o fato de o título da turnê — nome de casada da artista, o que remete a um papel de “esposa” e de “dona do lar” — ser aparentemente contraditório, da perspectiva de que é esperado que a cantora, por se posicionar como feminista, não encerre sua figura nesse papel inserido no âmbito doméstico e familiar.

Em resumo, esses são os motivos pelos quais demonstrei grande interesse em investigar a produção discursiva de Beyoncé sob a perspectiva dos estudos de gênero, da análise do discurso, de representação social, bem como estudos de celebridade, uma vez que as problemáticas feministas são resgatadas pela própria cantora em suas canções, nos seus videoclipes, nos seus *shows* e nas suas apresentações.

Quanto à **metodologia** desenvolvida neste trabalho, foi utilizado um método analítico-descritivo. O referencial teórico utilizado como base para a pesquisa foi selecionado de maneira a sustentar uma investigação analítica de caráter qualitativo acerca da representação das mulheres empregadas na produção discursiva da Beyoncé nas apresentações da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”. Investiu-se em uma pesquisa bibliográfica e em uma pesquisa documental empírica que tratasse do recorte do objeto de pesquisa. Nesse sentido, cabe esclarecer e diferenciar esses dois eixos centrais que delineiam o desenvolvimento deste trabalho. Para isso, recorre-se à Antônio Carlos Gil, autor notório no campo de pesquisa científica, em especial no desenvolvimento de metodologias.

Segundo Gil (1989), a pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir das contribuições de diversos autores que estudam o assunto a ser investigado. A pesquisa documental, por sua vez, explora materiais que ainda não passaram pelo exame analítico. Embora os métodos sejam entendidos, por Gil, como semelhantes, a diferença entre eles se dá pela natureza da fonte, por meio da qual a bibliográfica se apegua a materiais já elaborados e registrados, enquanto a documental se vale de objetos de estudos ainda não analisados.

Com relação ao aporte teórico do trabalho, um dos referenciais teórico-analíticos ao qual a pesquisa se vinculou foi a noção do discurso — de modo especial, aquela cuja ordem do

discurso foi empregada por Michel Foucault em seu livro *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Em decorrência desse estudo, também associa-se a análise do discurso inicialmente investigada por Michel Pêcheux e, no Brasil, por Eni Orlandi, estudiosos que, assim como Foucault, também compreendem que as noções de discurso flertam de maneira especial com as noções e dinâmicas de poder.

Análise do Discurso de linha francesa — de modo especial, aquela cuja ordem do discurso foi investigada inicialmente por Michel Pêcheux e, no Brasil, por Eni Orlandi. Recorre-se também a Michel Foucault, cujo seu estudo sobre discursos foi incorporado à adé francesa. O objetivo em recorrer a esse arcabouço teórico residiu em compreender o funcionamento e o significado da produção de sentido empregada por Beyoncé. Tais noções foram incorporadas na análise dos elementos diegéticos e textuais, como o título atribuído à turnê (“The Mrs. Carter Show World Tour”), o seu material de divulgação, letras de canções que compõem a apresentação e imagens e sons — elementos que contribuem para a composição da narrativa que é construída no palco pela cantora ao longo dos shows da turnê. Além disso, para a análise da representação das mulheres no discurso da cantora, foi necessário delinear e entender de maneira aprofundada a construção das representações sociais sob a ótica da Psicologia Social, capaz de desvelar minuciosidades do modo de ser e estar feminino empregados.

Neste trabalho, recorre-se, também, aos estudos culturais³, em especial o espectro da indústria do entretenimento e da celebridade. Utiliza-se tal aporte teórico a fim de se obter uma compreensão ampla da turnê no que diz respeito a aspectos culturais. À luz dos estudos culturais que superam as dicotomias entre baixa e alta cultura e imergem de forma profunda no entendimento da cultura *pop* é que se propõe analisar Beyoncé como autora de um discurso em “*The Mrs. Carter Show World Tour*”.

Para o estudo que investiga a representação feminina empregada pela cantora em sua produção discursiva, foi imprescindível contemplar os estudos das representações sociais de gênero como maneira de trazer à baila uma perspectiva histórica das mulheres. Além disso, tais estudos são capazes de resgatar vestígios discursivos que garantam o lugar de fala alcançado por

³Preserva-se a escrita em letras minúsculas da expressão “estudos culturais”, respeitando-se os textos utilizados como fontes para este trabalho, assim como propõe Escosteguy (2010, p.24): “A partir deste momento, é obrigatório um esclarecimento em relação ao próprio termo ‘estudos culturais’. Os textos anglo-americanos, na sua grande maioria, utilizam *cultural studies*, com minúsculas e sem nenhum grifo em especial, para referir-se a tal campo de estudos. Por essa razão, também conservo as minúsculas.”

Beyoncé, além de conceitos sobre o assunto, a serem utilizados como instrumentos para a análise que se pretende fazer. Nessa perspectiva teórica, é possível depreender que o local de fala de Beyoncé é tributário de uma série de lutas e conquistas travadas pelos movimentos feministas e por movimentos que abordam questões de gênero.

Diante do recorte dos conceitos citados acima, a análise qualitativa foi concebida com base em uma pesquisa bibliográfica a partir do levantamento de obras de autores que abordam os temas, tais como: Michel Foucault; Denise Jodelet, Ana Carolina Escosteguy, Douglas Kellner, Angela McRobbie, Naomi Wolf, Micael Herschmann e Carlos Messeder Pereira. Embora se tenha ciência de que não foi possível, nos limites em que foi desenvolvido este trabalho, recorrer à toda a bibliografia pela qual Beyoncé e seu trabalho artístico possam ser analisados, os autores que compõem as referências teóricas desta pesquisa foram selecionados com muito cuidado e atenção, de forma a trabalhar os principais aspectos considerados sobre o objeto de pesquisa.

Subsequentemente, foi realizada uma pesquisa documental a partir do registro empírico que diz respeito à coleta, ao registro e à catalogação dos conteúdos da turnê registrada no especial “*Beyoncé: X 10 — The Mrs. Carter Show World Tour*” e também do histórico da carreira da celebridade Beyoncé. Nesse sentido, considera-se o conjunto de manifestações realizadas por meio de uma gama de linguagens envolvidas na construção da narrativa que a cantora apresenta ao seu público, tais como: músicas e suas letras, elementos sonoros, figurinos e gestos utilizados durante a performance, além do material de divulgação do trabalho musical da cantora. Salienta-se que dos episódios que foram exibidos pelo canal de televisão *HBO*, foram selecionadas três performances de canções compostas pela cantora que são entendidas como capazes de demonstrar de maneira clara a representação dos modos de ser e estar das mulheres empregadas por Beyoncé. As canções escolhidas foram : “*Run the world (Girls)*”, “*Drunk in love*” e “*Why don't you love?*”. Esse recorte não desmerece as demais canções e performances do especial *X 10*, ao contrário disso, acredita-se que possam ser estudadas de forma mais aprofundada em momentos futuros.

A fim de organizar tais informações, foram estruturadas planilhas e documentos que possibilitaram ordená-las, compará-las e classificá-las, facilitando o entendimento de elementos específicos. A partir da sistematização de dados, empreendeu-se um estudo qualitativo que buscou desenvolver reflexões a partir da análise de elementos diegéticos que constituem a produção de sentido investida pela Beyoncé em suas performances. Diante da escolha de tais

recursos, recorreu-se a Bauer e Gaskell (2002), que abordam a análise de conteúdo que engloba texto, imagem e som na construção do *corpus* de uma pesquisa qualitativa. As noções trazidas por Bauer no capítulo “Análise de conteúdo clássica: uma revisão” colaboram na análise desse tipo de conteúdo, uma vez que compreendem que esse tipo de elemento se aplica a discursos e se baseia na inferência sistemática que encontra as características das mensagens a partir de categorias elaboradas de acordo com seus significados.

Dessa forma, torna-se possível, junto ao resgate de referenciais teóricos, desvelar as categorias de análise deste trabalho. À vista disso, objetiva-se compreender o discurso de Beyoncé no trabalho artístico da referida turnê que aborda a representação de uma mulher, representação essa que é capaz de conferir uma valoração da imagem de figura célebre da artista.

Capítulo 1

REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 Análise do discurso

O ato de discursar não se dá como uma prática neutra, espontânea, despretensiosa de sentido e significado e, para compreendê-lo, faz-se necessário declinar das motivações de univocidade que facilmente nos leva a se apegar a leituras primeiras: óbvias ou ocultas do discurso. Por isso, na obra *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, Michel Foucault reflete sobre os perigos de se falar e se proferir discursos indefinidamente: “Onde, afinal, está o perigo?” (2009b, p.8). Ainda que essa pergunta seja complexa e sua resposta seja de difícil formulação, a colocação de Foucault é muito pertinente para promover uma reflexão sobre a aparente causalidade daquilo que é dito e do que não é dito. Trata-se, pois, de uma questão chave para compreender que não há discurso sem propósito e, por isso, cabe investigar suas motivações, suas intenções e também seus efeitos.

Antes mesmo de conhecer quais os perigos invocados pelo discurso, faz-se necessário traçar seus limites. Para proferir um discurso, qualquer que seja, é necessário muito mais que respeito à estrutura elementar constituída pela transmissão da mensagem por meio de um canal entre um emissor e um receptor. Segundo Eni Orlandi - autora que deu continuidade ao estudo do discurso de Pêcheux no Brasil – “o discurso é o efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2007, p. 21) e vai muito além da inoculação de mensagens entre os indivíduos. Desse modo,

diremos que não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc (ORLANDI, 2007, p. 21).

Discurso não se restringe ao fluxo da informação ordenada, unidirecional e esquemática característica da sistematicidade da língua, embora esta seja a sua condição de possibilidade. Discurso também não é aporte entre o pensamento e a fala. Para Foucault (2009b), o pensamento

ocidental passou a compreendê-lo apenas como pensamento revestido de signos, que se torna visível pelas palavras, ou ainda como estruturas da língua postas em jogo a fim de produzir um efeito de sentido. Todavia, vão além do seu conjunto de signos, há muito mais a se considerar do que o seu significante, a começar pela sua construção. Isso porque discurso não é constituído unicamente pela palavra⁴, é parte dele também as relações que o viabilizam, ligando-o inevitavelmente ao exercício do poder. Nesse sentido, os perigos percorrem não apenas a interpretação final, mas também sua concepção. Sobre a produção do discurso, seus perigos e poderes, Foucault (2009b) escreve:

(...) suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2009, p. 8-9).

O discurso está atrelado ao poder. Poder, segundo a concepção foucaultiana, está relacionado a dominação e a hegemonia resultantes dos conflitos e lutas de sistemas sociais complexos que encontram no discurso um dos palcos para atuar, dado que ele está em toda parte e ainda que não seja visto, ele está presente. Algumas vezes, é notado de forma mais intensa, outras vezes passa despercebido e é nesse momento em que o poder e seus efeitos são ignorados que é necessário mais atenção e cuidado.

Por este motivo, a análise do discurso é relevante para compreender as relações e práticas sociais. Por exemplo, a análise sob a perspectiva foucaultiana da produção artística da Beyoncé, que trata das questões de gênero voltadas à mulher, objetiva entender a produção de sentido efetuada por essa artista e pelo seu lugar de fala sobre tais questões. Para tanto, é fundamental estudar cuidadosamente os materiais escolhidos, considerando a produção do discurso, os seus enunciados e também os seus silêncios, a fim de recusar as fáceis leituras que limitam qualquer análise. Recorre-se, pois, pelo viés da linha francesa de estudos sobre discurso, à perspectiva de Foucault, que privilegia o poder no engendramento da sua produção de sentido e se afasta do exame gramatical e linguístico do mesmo.

⁴ “Palavra” não é utilizado como sinônimo de “enunciado”, na acepção definida por Foucault (2009a). Em um primeiro momento, podemos entender enunciado como qualquer palavra, frase, sentença ou ideia proferida e por isso podemos nos confundir no uso e na interpretação equivocada dos termos. Foucault (2009a) entende enunciado como uma função de existência ao se referir a algo que possa ter sido dito. Nesse sentido, constitui-se de materialidade que lhe garante conteúdos concretos de tempo e espaço e lhe assegura uma identidade que pode ser repetida, transformada e reativada. Para um estudo mais profundo sobre o significado dos enunciados na análise discursiva, remete-se o leitor à referida obra foucaultiana.

A análise do discurso proposta por Foucault (2009b), — referência para o intento de analisar a representação feminina no discurso da produção artística da Beyoncé — apoia-se sobre dois pilares: o crítico e o genealógico. O primeiro diz respeito ao princípio da inversão, que busca identificar as formas de exclusão e limitação do discurso, as forças exercidas efetivamente para formá-lo, modificá-lo e deslocá-lo. O segundo pilar está relacionado a formação do discurso, quer no interior dos limites do controle, quer no exterior deles, a partir dos sistemas de coerção e de suas condições para o seu surgimento e suas modificações. Isto é, o pilar genealógico trata das raízes do discurso. Sobre a análise que se propõe a fazer, Foucault explica:

(...) o conjunto “crítico”, que põe em prática o princípio da inversão: procurar cercar as formas da exclusão, da limitação, apropriação de que falava há pouco; mostrar como se formaram, para responder a que necessidades, como se modificaram e se deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medida foram contornadas. De outra parte, o conjunto “genealógico” que põe em prática os três outros princípios: como se formaram, através, apesar, ou com o apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos; qual foi a norma específica de cada uma e quais foram suas condições de aparição, de crescimento, de variação (FOUCAULT, 2009b, p.60-61).

Esses pilares são importantes para o desenvolvimento da análise de qualquer discurso e não é diferente para a proposta do estudo da representação das mulheres produzida no trabalho da cantora Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”. Utilizar as músicas do repertório e a proclamação dos temas que as protagonizam — dentre outros elementos envolvidos na construção da narrativa do espetáculo que a cantora apresenta ao seu público — a fim de compreender muito mais do que apenas aquilo que foi dito, mas também daquilo que não foi mencionado e quais as razões disso estão alicerçadas no pilar crítico. Recorrer a história e a notoriedade da celebridade Beyoncé, isto é, no âmbito do seu lugar de fala, com o propósito de entender as motivações para a construção do discurso sobre as mulheres na turnê, ou seja, a raiz desse discurso, sustenta-se no pilar genealógico.

Para a análise do discurso, no entanto, é necessário atentar-se a alguns princípios que garantem declinar-se de leituras rasas. No princípio de inversão, busca-se despertar um olhar diferente àqueles aspectos fundantes para o acontecimento do discurso. Esses aspectos aparentam exercer um papel positivo na construção do discurso, como é o caso do autor⁵, mas possuem

⁵ De acordo com Foucault (2009b), o autor não é propriamente o indivíduo que proclama ou redige o texto, mas aquele entendido como “ princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência. Para uma leitura mais detalhada acerca do assunto, vide Foucault (2009b).

aspectos negativos que geram um recorte e uma rarefação do mesmo. Por isso, devem ser considerados e reconhecidos no trabalho da análise do discurso segundo a metodologia foucaultiana. Tal princípio pode ser aplicado ao trabalho sobre a produção de sentido da representação feminina da Beyoncé quando enuncia o seu lugar de fala ao empregar o sobrenome de casada Carter⁶ ao título da turnê “*The Mrs. Carter Show World. Tour*”.

Há o princípio de descontinuidade importante para o estudo do discurso, pois é necessário encarar os discursos “como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 2009b, p. 52-53) e que não há um único que reja os demais de forma silenciosa, contínua e conspiradora. Há também o princípio de especificidade pelo qual se busca compreender que não há “um jogo de significações prévias” (FOUCAULT, 2009b, p.53) que podem ser aplicadas igualmente a todos os discursos. E por fim o princípio da exterioridade que se propõe a barrar as perspectivas internas afastando a análise do discurso dos julgamentos e pensamentos enviesados, mas a partir da própria origem, manifestação e frequência do próprio discurso. Por isso, considerar esses princípios pode ajudar a livrar-se do apego às primeiras impressões daquilo que foi dito, por quem foi dito, quando foi dito e também do que não foi dito.

Sobre o que pode ser dito ou não, traça-se a noção de formação discursiva, também conhecida como matriz discursiva. Com ela, busca-se compreender o processo de produção de sentido e sua relação com aspectos ideológicos que se estabelecem de maneira fluida e heterogênea. Sobre essa noção básica na análise do discurso, Orlandi (2007) discorre que:

A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-história dada — determina o que pode e deve ser dito (ORLANDI, 2007, p.43).

A formação ou matriz discursiva dizem respeito às dinâmicas que viabilizam o discurso determinando aquilo que pode e não pode ser dito. Há dois pontos a serem considerados. O primeiro deles faz referência ao sujeito que é conduzido pela formação discursiva, fazendo com que diga uma coisa e não outra. Isto posto, é possível perceber que as palavras por si só não têm

⁶ Em 2000, após o convite para parceria musical na canção *Bonnie & Clyde*, a cantora engatou o namoro com o *rapper*, compositor e produtor musical norte americano Shawn Corey Carter, mais conhecido como Jay Z. No dia 04 de abril de 2008, casaram-se e Beyoncé tornou-se Beyoncé Giselle Knowles Carter.

sentido próprio e que estão a serviço da formação discursiva. A partir disso, é necessário considerar a metáfora, pois “não há sentido sem metáfora”. Segundo Orlandi (2007), metáfora trata da ressignificação das palavras, da apreensão de uma palavra por outra, transferindo o que as palavras significam umas para as outras. É nessa transferência de significados que acontece o embate entre os elementos significantes e se passa a gerar sentidos. À vista disso, “o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos) das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório” (PÊCHEUX, 1975 apud ORLANDI, 2007, p.44).

O segundo ponto que merece atenção é que a compreensão dos diferentes sentidos advém da formação discursiva. Isso significa dizer que as mesmas palavras podem apresentar significados distintos por causa de formações discursivas diferentes. Para a investigação que se objetiva fazer, entender as possíveis aplicações de significados, os aplicados e também aqueles que não foram aplicados são importantes para esclarecer as relações de poder que viabilizam o discurso sobre as mulheres apresentado por Beyoncé em sua produção artística.

É importante salientar que, para este trabalho, considera-se mais significativo investigar a articulação do discurso da Beyoncé relacionada ao poder do que elaborar um estudo puramente linguístico. Isso não desmerece os estudos pautados no significado das palavras ditas em um discurso, tanto é que será necessário recorrer aos aspectos gramaticais para corroborar neste estudo sobre os conteúdos abordados nas músicas da cantora em questão.

O que é dito, como é dito e porque é dito na produção artística da Beyoncé não acontece ao acaso. Como qualquer discurso, este diz algo de uma certa maneira e por um determinado motivo. A eleição de certas questões das mulheres como temas de suas músicas e performances como acontece na música *Flawless*, em que se referencia a perfeição cobrada na atuação feminina, não se encerra na vontade pura e única da cantora em abordá-los. A referida canção traduzida livremente para o português significa “impecável” ou “sem defeitos” e é marcada pela participação da fala da escritora Chimamanda Ngozi Adichie pronunciada durante a palestra *We should all be feminists* na conferência TEDx (*Technology, Entertainment, Design*) em abril de 2013. Um dos trechos da palestra resgatados por Beyoncé em *Flawless* é: “*Feminist - the person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes*”, que traduzido livremente para o português significa “feminista: a pessoa que acredita na vida social, na igualdade política e econômica entre os sexos”.

A cantora, somente, aborda o tema acerca da cobrança social na atuação feminina — na canção citada acima — ao satisfazer certas exigências que a qualifiquem para adentrar à ordem do discurso. Tal ordem é entendida como o conjunto de mecanismos que controlam o discurso, criando suas condições de funcionamento, como uma espécie de estatuto que define quais sujeitos ganham o direito de acessá-lo e circulá-lo pelas malhas sociais. Consequentemente, “nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes)” (FOUCAULT, 2009b, p.37), mas vale salientar que alguns de seus campos são menos rigorosos e admitem estar à disposição de qualquer sujeito sem grandes restrições.

A produção do discurso vai além do desejo do autor, uma vez que para viabilizá-lo é necessário superar aquilo que Foucault (2009b) entende como interdições. Segundo o autor, existem três tipos de interdições que a todo momento se cruzam, reforçam-se ou se compensam de forma a ensejar e nortear o teor do discurso. São elas: o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala. A primeira, também conhecida como a interdição da palavra proibida, diz respeito ao crivo que discrimina o que pode e que não pode ser dito, pois há certos temas que não devem compor o discurso. A segunda — a do ritual do objeto — trata do crivo que define os discursos de acordo com a ocasião, dado que certas coisas só devem ser pronunciadas em momentos pertinentes. Já a terceira e última interdição — a do direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala — está relacionada ao direito de expressão e fala do sujeito, porque alguns assuntos só devem ser ditos por determinadas pessoas. Foucault (2009b) esclarece os significados das interdições sobre o discurso, no seguinte período: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2009b, p. 9).

Essas interdições agem de formas distintas nos mais variados campos, mas é nos temas da sexualidade e da política que atuam mais fortemente. É possível notar no cotidiano que assuntos relacionados a estes tópicos causam conflitos, mais que outros que não possuem relação aparente com sexualidade e com política. As interdições não são restritas a forma oral e escrita. Quando Beyoncé aborda liberação sexual feminina em suas performances, a exemplo do videoclipe da música *Partition*, que traduzida livremente para o português, significa “divisória” e faz referência a divisória de um carro de luxo a qual separa o motorista do passageiro. No contexto da música e

do seu videoclipe tal divisória deve impedir que o *chofer* a veja fazendo sexo com o amante enquanto estão a caminho de uma festa. Ao fazer referências explícitas ao ato sexual no banco de trás de um carro em movimento sendo o motorista testemunha desta cena, seu discurso tende a enfrentar resistências maiores frente as suas fãs talvez mais conservadoras, do que quando trata de outros tópicos femininos. Isso acontece devido as resistências tidas com temas que tratam de sexualidade dada a sua dimensão no exercício do poder. As reações a letra e ao videoclipe da música referida corroboram às noções de Foucault (2009b) sobre sexualidade:

As regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes (FOUCAULT, 2009b, p. 9-10).

A compreensão de Foucault acerca da dimensão sexual principalmente a feminina pronunciada por uma mulher, como acontece na produção artística da Beyoncé é um aspecto importante para a compreensão da atual representação social da mulher, ainda que não seja capaz de esplaná-la por inteiro. Embora a sexualidade seja um tema que enfrente muitos obstáculos para compor o discurso, a cantora o aborda, apresentando-se como se apresenta, com menos rigor e rigidez provenientes de interdições das mais variadas formas, o que aparenta ser um grande ganho da contemporaneidade por gozar de grades menos cerradas para o trânsito de questões complexas.

Ao tratar de questões de gênero por meio do seu trabalho musical mais popular, a cantora não o faz unicamente pela aparente identificação com essas questões, pois o seu discurso, como qualquer outro, não é apenas aquilo que transcreve, que manifesta as lutas e os sistemas de dominação, é também o objeto do desejo e que “por mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 2009b, p.10). Mas não é apenas a atuação das interdições que demonstra a conexão entre discurso e poder. A vontade de verdade, por exemplo, é um outro agente que atua sobre a produção de sentido para gerar e veicular o poder, para reforça-lo ou modificá-lo, expô-lo ou miná-lo. Entende-se a vontade de verdade como aquela relacionada a oposição entre verdadeiro e falso e ao desejo de detenção do discurso verdadeiro e único a ser aceito, pois aquele que detém a dita verdade, detém o poder sobre os outros.

Diante disso, o discurso pode ser ferramenta e efeito do poder. Como ferramenta, o discurso pode ser entendido como um suporte para a vontade de verdade que, a fim de propagar-se, pode exercer forte pressão sobre outros discursos, sobre indivíduos e sobre a sociedade. O discurso encontra barreiras produzidas por aqueles que sofrem com a pressão resultante da vontade de verdade. Dessa forma, vê-se discurso e poder intimamente ligados, e, se o discurso enfrenta obstáculos a serem superados, o poder também enfrenta barreiras a serem quebradas, visto que onde há poder, há resistência.

O valor e os efeitos do discurso atrelados às dinâmicas de poder são essenciais para a análise do trabalho da Beyoncé sob o prisma das perspectivas de gênero, por duas razões. A primeira se justifica pelas questões relacionadas a gênero e a sexo ensejarem o lugar social do dominador e daquele que é dominado e a segunda porque a artista se configura como agente de fala privilegiado e que é, ao mesmo tempo, um produto cultural⁷ que objetiva sucesso, apreciação e venda. Como efeito do poder, o discurso validado que circula socialmente só o faz por ter ultrapassado as barreiras que inicialmente o cercavam dado ao poder disputado pelas formas e pelas forças que atuaram para viabilizá-lo.

⁷ Entende-se produto cultural aquele percebido como resultado da Indústria Cultural que objetiva fins comerciais, valendo-se de materiais considerados culturais. Vale ressaltar que o emprego da palavra 'produto' não faz alusão à redução e à objetificação das mulheres. Será apresentada a noção de Beyoncé como figura celebre que significa e é significada como produto da Indústria Cultural nos tópicos 3.1 deste trabalho.

1.2 Representação Social

Com a finalidade de sustentar uma análise acerca da representação feminina apresentada na produção artística da cantora Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, explora-se à teoria da representação social que encontra no discurso espaço privilegiado para se manifestar. Ao discursar, o autor produz sentidos que podem gerar representações sociais diversas, em razão do lugar de fala do sujeito interferir nos conteúdos representativos. Posto que as representações sociais são transportadas pelas palavras, propagadas pelas mensagens, promovidas pelas imagens mediáticas e consolidadas nas condutas.

Para compreender o que o cerca, o indivíduo cria representações como forma de assimilar o outro e os objetos. Como não se vive em um “vazio social” (JODELET, 2001, p. 1), compartilha-se o mundo com o outro e virsa-versa, compartilhando também as representações. Por isso, as representações são sociais e são importantes para orientar os indivíduos, pois

elas nos guiam na maneira de nomear e definir em conjunto os diferentes aspectos de nossa realidade cotidiana, na maneira de interpretá-los, estatuí-los e, se for o caso, de tomar uma posição a respeito e defendê-la (JODELET, 2001, p.1).

Isso porque a representação social é um fenômeno cognitivo que, como sistema de interpretação, “orienta e organiza as condutas e as comunicações sociais”(JODELET, 2001, p. 5). Como fenômeno cognitivo, a representação é tanto um instrumento quanto um resultado social, uma vez que envolve a apropriação da realidade exterior para a construção de uma nova realidade de acordo com aspectos psicológicos e sociais do sujeito que a produzirá. Segundo essa perspectiva, interferem na propagação e na assimilação de conhecimentos diversos, no desenvolvimento individual e coletivo, na definição de identidades pessoais e sociais e também nas transformações sociais.

O conceito de representação foi pensado primeiramente por David Émile Durkheim e posteriormente foi renovado por Serge Moscovici como representação social. Ao incorporar o adjetivo social ao conceito representação, Moscovici suscitou uma noção de subjetividade, oposta a noção de coletividade, antes inexistente ou pouco explorada nos campos da Sociologia e da Psicologia, com a qual passou-se a compreender o indivíduo como parte estruturante do processo de representação do objeto. Entretanto o criador não apresentou uma definição precisa para

representação social. Na verdade, buscou não defini-la com exatidão para evitar restringi-la e reduzi-la, minimizando sua abrangência conceitual.

Enquanto Moscovici não se preocupou com a elaboração de uma definição precisa, Denise Jodelet (2001) preocupou-se em estruturar o campo de estudo acerca desse conceito. Definiu, então, a representação social como uma forma de conhecimento prático que objetiva a construção de uma realidade comum a um conjunto social, por meio de mecanismos de simbolismos e sistemas de interpretações, dada que a representação toma o lugar do objeto e reconfigura o real de forma a lhe atribuir leituras e significados de acordo com a expressão do sujeito. No momento em que o objeto empresta seu lugar à representação, apesar da intenção de convocar aquele que é representado, opera-se a ausência. Isso porque a representação social se viabiliza pela relação de posse do lugar do objeto pelo símbolo, ainda que as características do objeto incidam sobre ela. Trata-se de uma reconstituição simbólica do objeto somada aos traços e as características do sujeito. Desse modo, a representação social se dá pelas lentes de quem vê o objeto, reconstruindo-o e o interpretando de acordo com a expressão, criatividade e autonomia do sujeito. Tudo isso ocorre pela dada necessidade de ligar o sujeito ao objeto para compreender o mundo à volta. Por isso a necessidade de estudar e compreender a representação social da Beyoncé no sentido de entender as produções de sentido engendradas pelas suas representações como mulher e pelas outras representações que fazem parte dessa matriz discursiva na turnê “*The Mrs. Carter Show world Tour*”.

Nessa tentativa de compreensão de mundo alguns elementos como, por exemplo, redes de comunicação mediática ou informal, aspectos afetivos, mentais e sociais intervêm e geram efeitos na elaboração das representações. Denise Jodelet (2001) aponta a produção de três tipos de efeito aos conteúdos representativos, sendo estes três tipos as distorções, as suplementações e as subtrações. Nas distorções, todas as características do objeto alvo da representação estão presentes, ainda que maneira maximizada ou minimizada. Esse efeito provoca alterações na avaliação das qualidades do objeto como forma de diminuir as discrepâncias dos fenômenos cognitivos. Vale salientar que as representações de objetos dominados têm como referência os dominantes. Nesse sentido, os dominados têm traços semelhantes aos dos dominantes, seja por meio do mecanismo de redução em que as características são atenuadas, seja por meio do mecanismo da inversão em que o dominado apresenta as características inversas às do dominante. Enquanto as distorções mantêm as características reais, a suplementação consiste na atribuição de

novas características que não pertencem originalmente ao objeto. Isso acontece por causa de bloqueios do sujeito e de seu imaginário. Segundo resultados das experimentações de “preconceito em ação” de Doise (1980) citadas por Jodelet (2001), evidencia-se tendências de projeção dos traços próprios do sujeito sobre o objeto, principalmente quando se tratam de traços considerados negativos como forma de valorizar-se e recuperar parte da auto-estima. Já os desfalques dizem respeito a supressão e anulação das características próprias do objeto que, na maior parte das vezes, resultam da ação repressiva de normas sociais.

As representações compreendem o consciente, o inconsciente, o recalque e o complexo, mas desconsideram a libido em razão da sua conexão com a sexualidade que, como é apontada por Michel Foucault, enfrenta resistências sociais maiores para circular. Conseqüentemente, a produção artística da Beyoncé, assim como a sua figura pública e celebre, podem produzir e sofrer os efeitos das distorções, das suplementações e dos desfalques, principalmente quando está constantemente associada às temáticas sexuais que invocam veto social.

Esses efeitos aos conteúdos representativos de distorções, suplementações e desfalques resultam da junção de duas finalidades que remetem ao estatuto epistemológico da representação. A primeira finalidade faz referência ao serviço das necessidades e dos interesses do grupo que tem por objetivo estabelecer ligações sociais, trazendo noções de unidade e pertencimento na construção de uma visão consensual da realidade para a ação e gestão do mundo à volta, ao passo que a segunda diz respeito à representação como reconstrução do objeto para o reconhecimento social do mesmo. Ambas finalidades produzem uma defasagem em relação ao objeto alvo da representação, resultante das intervenções dos valores coletivos somadas às intervenções dos valores individuais que encontram na comunicação social espaço para se revelar.

Sobre a questão do papel da comunicação, Jodelet (2001) se aprofunda e aponta um importante estudo de Moscovici sobre a relação entre os fenômenos cognitivos e as interações sociais que os determinam. Segundo o raciocínio de Moscovici, a comunicação é portadora da linguagem e da representação. Ela manifesta aspectos institucionais do pensamento social, uma vez que considera a interação social, a influência, o consenso, o dissenso e a polêmica. A comunicação é o campo onde as representações instauram as realidades sociais por meio do poder exercido pela palavra e pelo discurso que, segundo o seu autor, cria, transforma e modifica a imagem do mundo. Sobre o assunto, Jodelet (2001) discorre:

o destino de um enunciado está, literalmente, nas mãos de uma multidão; cada um pode deixá-lo cair, contradi-lo, traduzi-lo, modificá-lo, transformá-lo em artefato, torná-lo irracional, introduzi-lo em outro contexto a título de premissa, ou em alguns casos, verificá-lo, certificá-lo e passá-lo tal e qual a alguém (JODELET, 2001, p. 12-13).

Percebe-se, assim, como a comunicação social estabelece influência nas representações e nos pensamentos sociais, buscando transformar ideias em evidências objetivas, ou seja, visa fabricar fatos a partir das trocas estabelecidas pelos fenômenos cognitivos e sociais.

Como objeto da Psicologia Social, examina-se a incidência da comunicação social em três níveis. O primeiro deles diz respeito ao plano da emergência das representações e dos aspectos cognitivos que sofrem com as desigualdades de acesso dos grupos sociais às informações sobre o objeto, provocando dispersão e distorção; sofrem com o enfoque dado a determinados aspectos do objeto de acordo com os interesses e implicações do sujeito e também com a pressão gerada pela exigência de tomar posição ou pela necessidade de reconhecimento social. O segundo nível trata dos processos de formação, objetivação e ancoragem das representações na qual consideram a interdependência entre aspectos psíquicos e sociais. Isto é: entre a atividade cognitiva e as condições sociais de exercício, de gerenciamento de conteúdos, significados e usos que se pretende fazer do objeto representado. E, por fim, o último nível tange ao direcionamento das representações como construtoras de conduta e seus efeitos sobre a audiência como: opiniões, ações e estereótipos, as quais sofrem intervenções dos sistemas de comunicação mediática que apresentam propriedades estruturais de difusão — relacionada a formação de opinião —, de propagação — relacionada as atitudes —, e da propaganda — relacionada aos estereótipos.

Este último nível trabalhado por Moscovici merece um destaque especial, na medida em que se relaciona à difusão de opiniões e sua propagação pelos veículos midiáticos. No que se refere ao advento da propagação das representações sociais, estes ocorrem por meio da ressignificação do objeto no mundo, a qual se formula a partir da representação mental que desconstrói seu referente e o reconstrói, acarretando em perdas do seu sentido inicial. Isso se traduz no trabalho musical da cantora em questão com a apropriação das mulheres e das questões de gênero, cujas representações acabam por não abranger a dimensão completa da realidade em função de produzirem um hiato em relação ao seu referente. Como aponta Jodelet (2001):

(...) o fato de a representação ser uma reconstrução do objeto, expressivo do sujeito, provocam uma defasagem em relação a seu referente. Esta defasagem pode ser devida

igualmente à intervenção especificadora dos valores e códigos coletivos, das implicações pessoais e do engajamento sociais dos indivíduos (JODELET, 2001, p. 36).

Como fenômeno complexo que tem um compromisso psíquico-social, a representação social se articula pelos fenômenos cognitivos que reconstituem o objeto mentalmente de acordo com as particularidades do sujeito, sem deixar de lado os aspectos sociais, alterando a maneira como se percebe as qualidades daquilo que é representado. A todo tempo, pensando em sua trajetória, Beyoncé se reconstrói como produto da indústria cultural por meio das representações que a artista faz das mulheres e como tais representações são consumidas pela multidão.

Segundo Jodelet (2001), Considera-se importante para o desenvolvimento deste trabalho sobre as formas de ser e estar das mulheres na produção artística da Beyoncé, ater-se a três particularidades essenciais nos estudos sobre representação social, sendo essas três a vitalidade, a transversalidade e a complexidade. A primeira está relacionada as múltiplas interpretações que têm perspectivas fecundas importantes para avanços teóricos. A segunda particularidade da transversalidade trata da aproximação com as disciplinas vizinhas, como Sociologia, Antropologia e História. E a terceira e última particularidade tem relação com a conformação híbrida da representação como sociológica e psicológica que a configura como um fenômeno complexo. Nesse sentido, os estudos sobre a representação social feminina por Beyoncé perpassa a reconstituição simbólica das mulheres com aspectos sociais, culturais e históricos, considerando as diversas interpretações possíveis, bem como recorrendo a um aparato teórico metodológico interdisciplinar da sociologia, da antropologia, da história e da psicologia.

Para tanto, deve-se ter em mente os dois processos formadores das representações sociais. São eles: a objetivação e a ancoragem. O primeiro envolve a materialização do abstrato que busca interpretar aquilo que existe no pensamento e explaná-lo no universo material. Isso significa dizer que o símbolo toma o lugar do objeto, sendo ele naturalizado e constantemente reproduzido, é incorporado ao chamado senso comum. Dessa forma, a objetivação torna acessível o intangível. O segundo diz respeito a assimilação do desconhecido. A representação social está relacionada à manutenção da identidade social dado o surgimento de novidades, objetos ou sujeitos desconhecidos. Quando não é possível evitar a incursão da novidade na malha social, recorre-se ao processo de ancoragem, isto é, processo de familiarização que acontece por meio da aproximação com aquilo que já existe para permitir a inclusão do elemento estranho e desconhecido no ambiente social.

Tais processos das representações sociais, lembrando Foucault, nada mais são do que o exercício do poder em ação no âmbito público e privado, que naturaliza sentidos, conceitos, pensamentos, e representações, fazendo com que haja uma aceitação ou uma rejeição social. Nesse sentido, o engendramento das temáticas referentes às mulheres na música da Beyoncé está intimamente ligado a sistemas de interpretação que envolvem a condição social e a esfera da experiência privada e afetiva não somente da cantora enquanto locutora como também do público como receptor. Com isso, vê-se a importância de estudar as representações sociais neste trabalho, uma vez que a produção de sentido sobre as mulheres expõem os conflitos e as disputas de poder envolvidos na formação do discurso de gênero a ser representada pela a artista.

1.3. Estudos Culturais e Estudos de Gênero

A cultura é fundamental nos movimentos e lutas sociais, pois participa da constituição das representações envolvidas nas relações sociais e, portanto, age na formação da subjetividade e da coletividade, isto é, na construção de identidades e também de sociedades. Nesse processo de construção, a cultura é um espaço paradoxal de dominação e resistência articulada pelo desejo e exercício do poder a fim de se estabelecer controle social.

Segundo Ana Carolina D. Escosteguy (2010), pesquisadora notória dos estudos culturais, em especial no mapeamento de tais estudos, ao longo do século XIX e XX, a cultura se revelou instrumento para a promoção de entendimento do mundo, da sociedade e do indivíduo, exercendo grande influência sobre diversos campos do conhecimento, levando à criação dos estudos culturais cujo objetivo é entender como as produções culturais articulam e veiculam ideologias, valores e representações sociais de sexo, raça e classe na sociedade e de que maneira tudo isso se relaciona. Por isso, o resgate de tais estudos são essenciais para a investigação da representação do modo de ser e estar das mulheres na produção artística da Beyoncé.

A partir do resgate histórico proposto por Escosteguy (2010), foi possível identificar que os estudos culturais revelaram-se na Inglaterra como objeto de estudo do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), estimulados especialmente pelas mudanças realizadas no campo dos valores da classe operária britânica provocadas, em grande parte, pelo fim da Segunda Guerra Mundial e pela invasão da cultura norteamericana. Dessa forma, os estudos culturais britânicos resultaram de emergências teóricas e políticas na tentativa de decifrar e entender a crise de identidade nacional causadas pelas vicissitudes da época.

O CCCS, novo centro de pesquisa da pós-graduação da Universidade de Birmingham, foi fundado por Richard Hoggart em 1964, inspirado em sua pesquisa *The Uses of Literacy* (1957) dando início aos estudos culturais sob uma perspectiva crítica e interdisciplinar, cuja cultura está situada na esfera de uma teoria de produção e reprodução social, que é capaz de aumentar a dominação social e também de instigar a oposição e a resistência aos sistemas de dominação.

Além da pesquisa inspiradora de Hoggart, outros dois textos marcantes são considerados base deste campo de estudo. Tais textos em inglês são: *Culture and Society* (1958) de Raymond Williams e *The Making of the English working-class* (1963) de E.P. Thompson. O primeiro, a pesquisa *The Uses of Literacy* (1957), relata um histórico cultural da classe operária nos centros

urbanos da Inglaterra do meio do século XX e investiga as estratégias da Indústria Cultural para conquistar a audiência. Já o segundo texto, *Culture and Society* (1958), compreendeu as relações sociais e o modo de vida como parte da cultura “comum” ou “ordinária” e por meio de uma análise crítica, reconheceu os valores da cultura equivalentes aos valores das artes, da literatura e da música. Assim, Raymond Williams inaugura um conceito acerca da cultura totalmente novo para época, pelo qual propõe entendê-la como algo comum parte do cotidiano dos indivíduos. Na tentativa de apresentar uma definição clara de cultura, Williams lhe deu várias significados. Entre eles, ele definiu cultura como espaço social e histórico onde acontecem as práticas sociais, materiais e simbólicas, que é tanto produto quanto produtor de vida em sociedade. E o terceiro e último texto de Edward Palmer Thompson, *The Making of the English working-class* (1963), fez uma reconstrução de uma parte da história da sociedade inglesa e das práticas de resistência segundo a ótica das classes populares. Segundo Escosteguy (2010), essas obras fundantes, que trouxessem uma perspectiva histórica ou contemporânea de sua época, no entanto, não podem ser entendidas como formas didáticas e pedagógicas de como se fazer esses estudos, uma vez que buscavam responder as questões suscitadas em seu tempo.

Nesse momento inicial, seus fundadores não se preocuparam em apresentar uma definição absoluta dessa área de pesquisa, pois havia muitas tentativas teóricas e políticas de construir um campo de estudos que fosse capaz de traduzir a dimensão cultural da época. Ao contrário disso, deveriam rejeitar a elaboração e uso de uma definição rígida de forma que estivesse sempre aberto ao desconhecido sem limitações conceituais. Escosteguy (2010) resgata a fala de Hall:

(...) na sua fase inicial, os fundadores desta área de pesquisa tentaram não propagar uma definição absoluta e rígida de sua proposta. Nas palavras de Stuart Hall, o órgão de divulgação do Centro — *Working Papers in Cultural Studies* — não deveria preocupar-se em “[...] ser um veículo que defina o alcance e extensão dos estudos culturais de uma forma definitiva ou absoluta. Nós rejeitamos, em resumo, uma definição descritiva ou prescritiva do campo” (HALL, 1980a, p. 15 apud ESCOSTEGUY, 2010, p. 36).

Nesse sentido, os estudos culturais não se constituem de uma versão única que apresenta teorias exatas e fórmulas que podem ser indiscriminadamente aplicadas. Trata-se, pois, de um campo aberto que busca traduzir a dimensão cultural de sua época. Isso porque cada investigação está focada na necessidade de respostas exigidas pelas pressões do seu tempo e das sociedades da qual faziam parte. Tiveram influência sobre diversos campos do conhecimento, como, por exemplo, na literatura, na antropologia, na sociologia e na comunicação. Não obstante, vale

ressaltar que esses estudos não inauguram uma nova disciplina, mas uma área de estudos que promove a intersecção de variadas disciplinas, que sozinhas não alcançam o objetivo da investigação dos aspectos culturais da sociedade. Escosteguy (2010) explica:

Os estudos culturais não configuram uma “disciplina” mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. A área, então, segundo um coletivo de pesquisadores do Centro de Birmingham que atuou, principalmente, nos anos 70, não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites (HALL ET AL, 1980, p. 7 apud ESCOSTEGUY, 2010, p. 35).

Como área de análise e investigação, esses estudos vencem as barreiras dos campos do conhecimento e das disciplinas. Além disso, esbarra nas questões de classe, sexo, raça, sexualidade, etnia e outras características que definem a identidade social dos sujeitos. A partir da interdisciplinaridade dos estudos culturais, observa-se a complexidade da cultura que possui uma variedade de discursos que podem ser ferramentas de opressão e dominação, mas também podem ser instrumentos que suscitem resistências e mudanças.

A partir do resgate desse campo de estudo, pensa-se o discurso da produção artística da Beyoncé como recorte/objeto de estudo desse trabalho na área da Comunicação, a qual porta representações sociais das mulheres, trazendo vestígios, características e expressões da cultura. Isso pode colaborar na leitura do cenário da cultura atual, como atua e como se desdobra.

Diante da atenção dada a esse fenômeno, buscou-se afrontar a divisão binária estabelecida entre baixa e alta cultura, entre superior e inferior — levantada anteriormente pela Escola de Frankfurt⁸ — como forma de questionar os julgamentos sobre a relevância da cultura. Os estudos culturais britânicos, ao contrário das abordagens anteriores, subvertem as noções de cultura superior e inferior e passam a valorizar as mídias do rádio, do cinema, da televisão, da música popular e da imprensa.

A cultura veiculada pela mídia é uma realidade recente na história humana. Adorno e Horkheimer, teóricos críticos da Escola de Frankfurt, já falavam e estudavam a Indústria Cultural

⁸ Nos anos de 1930, a escola de Frankfurt deu início aos estudos críticos de comunicação e de cultura de massa e desenvolveu um primeiro modelo de estudo cultural. Com ele, surgiu o conceito de Indústria Cultural que trata das produções culturais feitas para a massa a partir de um processo de industrialização, comercializando as produções culturais como mercadorias, cuja função singular, de acordo com os seus teóricos, era legitimar a ideologia capitalista e de integrar os indivíduos a cultura de massa. Um aspecto importante a ser considerado no modelo de estudos da Escola de Frankfurt é a dicotomia criada entre cultura superior e inferior, baixa e alta, pela qual se difere produções culturais populares e eruditas.

e suas novas formas, constituídas por cinema, rádio, revistas, histórias em quadrinhos, propaganda e imprensa, que começaram a dominar o lazer e se tornaram o centro do sistema de cultura e comunicação. Mas foi só com o advento da televisão, no pós guerra, que a mídia passou a dominar a cultura, a sociedade, a política e a vida social.

Com essa dominação, os espetáculos veiculados pela mídia difundem material que colabora na construção da cultura comum para a maioria dos indivíduos, tecendo suas vidas cotidianas. Isso porque dominam os seus momentos de lazer e acabam por moldar e esculpir aquilo que se considera o padrão e a referência de condutas e atuações sociais, moldando a moral e os valores que determinam a visão de mundo que conduzem as ações humanas. Nesse sentido, o que é veiculado pela mídia exerce influência na constituição das noções de classe, gênero, etnia, nacionalidade, dentre outros aspectos identitários. É possível perceber a sua importância para a formação da identidade e do caráter social pelo qual o indivíduo é introduzido e reconhecido na sociedade.

A essa cultura veiculada pela mídia, composta por sistemas de rádio, cinema, imprensa e pelo sistema de televisão, sendo este último o mais relevante, Douglas Kellner (2001) — filósofo norte-americano e teórico crítico da cultura — deu o nome de “cultura da mídia”. Sobre os seus componentes e o que eles representam, Kellner discorre:

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. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (KELLNER. 2001. p. 9).

Douglas Kellner, expoente teórico no campo dos estudos sobre a cultura, compreende a mídia como forma que domina a difusão da cultura, regendo o lazer, a vida social e cultural dos indivíduos, exercendo grande influência na produção e mudança social. Para Kellner (2001), a hegemonia de uma determinada cultura serve como modelo/padrão para a construção dos sujeitos. Cabe esclarecer que tal hegemonia se constituiu na legitimação das inclinações de determinados grupos sociais a partir das relações de poder, ou seja, pela influência e pelo exercício do poder.

Tendo a televisão como cerne da cultura da mídia, esta é entendida como a cultura da imagem que desfruta dos sentidos da visão e da audição, estimulando uma série de emoções,

sentimentos e ideias. É também classificada como industrial, pela forma com a qual sua produção é organizada, seguindo o modelo de produção de massa de acordo com fórmulas, códigos e normas convencionais para atender as massas. Buscando atender as massas, a cultura da mídia é comercial, pois aquilo que é produzido por ela, visando audiência e lucro, equivale a mercadoria. Por isso, os produtos culturais devem trazer temas atuais que sejam capazes de despertar o interesse e aprovação do grande público.

Quando se classifica a cultura da mídia como comercial, está se dizendo que ela produz visando lucro e é divulgada à maneira de mercadoria. O foco no lucro mostra que aqueles detentores da produção da cultura da mídia buscam produzir aquilo que atrai audiência, isto é, aquilo que é popular. Mais precisamente, busca-se trabalhar com produtos que reverberem temas da vivência social, sendo atraentes aos sujeitos. Segundo essa perspectiva, Beyoncé, enquanto celebridade, assim como seu trabalho musical são produções que se enquadram no conceito de mercadoria comercializada pela cultura da mídia. A compreensão do discurso sobre o jeito de ser e estar das mulheres na produção artística da Beyoncé enquanto produto, assim como o entendimento sobre outros produtos culturais e suas produções de sentido, podem ser muito esclarecedores para a compreensão da sociedade. Isto é, investigar as razões pelas quais certos produtos e seus conteúdos são produzidos, aceitos ou rejeitados podem apontar as inclinações e tendências sociais, expondo quem é a sociedade e qual a sua cultura contemporânea.

A cultura da mídia está intimamente ligada ao exercício do poder, pois demonstram quem o detém e quem não o tem. Reconhecem os poderosos e os impotentes, reforçando as relações de poder e alertando para os perigos de se rebelar contra o poder vigente. Sobre as relações de poder envolvidas na cultura da mídia, Kellner discorre:

Os espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e violência, e quem não. Dramatizam e legitimam o poder das forças vigentes e mostram aos não-poderosos que se não se conformarem, estarão expostos aos riscos de prisão ou morte (KELLNER. 2001. p. 10).

A cultura da mídia promove em grande parte os interesses das classes dominantes que detêm o controle da mídia e dos meios de comunicação que veiculam posições opostas, fazendo com que seus produtos culturais participem ativamente das lutas e dos conflitos sociais, estimulando, por vezes, forças de resistência e progresso. Por esse motivo, “a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia

dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem (...)” (KELLNER, 2001, p. 27).

A cultura da mídia trabalha com a articulação de representações, normas e fórmulas para veicular seus conteúdos, conferindo-lhe caráter de mercadoria. Tudo isso a torna industrial e comercial, típico do modelo de produção de massa que busca visibilidade e lucro. É necessário entender a cultura da mídia segundo uma perspectiva foucaultiana, pois suas narrativas, sons e imagens são lugares onde concorre grupos sociais e conflitos de ideologias que objetivam dominação e hegemonia. Mais uma vez se vê a articulação do discurso por meio dos conflitos de poder e resistência, de dominação, resignação e oposição. Isso porque a cultura contemporânea dominada pela mídia, muitas vezes, é entendida e usada como um instrumento pedagógico que ensina a como se portar, a como pensar, a como agir, no que crer e no que desacreditar.

Dessa forma, a cultura da mídia contribui para criação e sustentação de regimes de dominação ideológica, ou seja, ajuda na constituição e manutenção da relações de poder. Mas é necessário entender que a cultura da mídia é pedagógica, mas não doutrinária. Ela é capaz de induzir, não, necessariamente, de impor ideologias, pois “em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo” (KELLNER. 2001. p.11).

Para Kellner (2001) a melhor maneira para se teorizar a cultura da mídia é estudar eventos que estejam inseridos na sociedade contemporânea, pois somente assim é possível investigar de modo crítico a forma com a qual a indústria cultural gera produtos que reproduzem certos discursos presentes nas entranhas das lutas sociais. À vista disso, analisar a produção artística da Beyoncé, em particular, aquela que apresenta o discurso sobre a representação feminina é estudar também tal produção, enquanto produto propagado pela cultura da mídia, pode ajudar a compreender a forma com a qual a essa cultura hoje atua, como é recebida e quais os seus efeitos.

Outro aspecto muito relevante para o intuito deste trabalho diz respeito à ocorrência do feminismo sobre os estudos culturais a partir dos anos 70, que trouxe transformações não apenas epistemológicas, mas também de agenda desse campo de estudos. Os trabalhos sobre o feminismo foram importantes para os estudos culturais, pois suscitaram rupturas teóricas que alteraram e reorganizaram a sua prática. Sobre a relevância do feminismo nesse campo, Escosteguy (2010) destaca:

(...) a abertura para o entendimento do âmbito pessoal como político e suas conseqüências na construção do objeto de estudo dos estudos culturais; a expansão da noção de poder, que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão da própria categoria “poder”; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito e, por último, a “reabertura” da fronteira entre teoria social e teoria do inconsciente — psicanálise (ESCOSTEGUY, 2010, p. 38).

As produções feministas sobre as diferenças de gênero contribuíram muito para novos questionamentos acerca da identidade do sujeito, entendendo-a não apenas como resultado da construção da cultura de classe e da transmissão geracional, mas compreendendo-a também como resultado da disputa pelo poder motivada pela concorrência entre gêneros. Mais que isso, a grande contribuição dos estudos sobre as mulheres não se restringiu à reconfiguração metodológica do campo dos estudos culturais apenas. Joan Scott - especialista na história do movimento operário no século XIX e do feminismo na França e autora de *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, aponta a relevância e o impacto das produções feministas no trecho a seguir:

As pesquisadoras feministas assinalaram muito cedo que o estudo das mulheres acrescentaria não só novos temas como também iria impor uma reavaliação crítica das premissas e critérios do trabalho científico existente. “Aprendemos”, escreviam três historiadoras feministas, “que inscrever as mulheres na história implica necessariamente a redefinição e o alargamento das noções tradicionais do que é historicamente importante, para incluir tanto a experiência pessoal e subjetiva quanto as atividades públicas e políticas (SCOTT, 1995, p.3).

O estudo sobre as mulheres trouxe mesmo uma nova ótica sobre outros temas, pois também foram importantes para uma recapitulação em outras áreas, como por exemplo: uma revisão acerca da história do ocidente que pouco tratava da existência e da presença feminina. Vale ressaltar que há um grande problema quanto ao reconhecimento da história das mulheres, pois é entendida como um campo de estudos a parte, que tratando do sexo e da família deve ter um distanciamento da história que trata da política e da economia, embora seja difícil teorizar sobre a história das mulheres. Scott (1995) acredita que haja duas razões para seus historiadores fazê-la. A primeira delas parece está relacionada a carência de uma síntese capaz de esclarecer as continuidades e discontinuidades da história, assim como de explicar acontecimentos completamente diferentes. A segunda está relacionada às discrepâncias dos trabalhos sobre a história das mulheres, na qual a qualidade dos seus questionamentos não são capazes de balançar a estrutura de conceitos dominantes de forma a alterá-los significativamente.

Scott apresenta a perspectiva histórica de gênero não apenas como sinônimo de questões das mulheres, mas também como uma nova categoria de análise que vem a ser o cerne desse trabalho sobre os modos de ser e estar das mulheres no trabalho musical da cantora Beyoncé.

Inicialmente, segundo Ana Carolina Escosteguy (2010), os estudos culturais feministas objetivavam investigar como a categoria “gênero” estruturava e era estruturada socialmente, pois de acordo com as feministas do CCCS, a sociedade era constituída a partir da articulação entre sexo/gênero e luta de classes. Em 1978, o *Women's Studies Group* do CCCS publicou seu primeiro trabalho de maior efeito, o *Women take issues*, na décima primeira edição *Working Papers in Cultural Studies*. Esta foi a primeira tentativa de se fazer um trabalho intelectual feminista a partir da investigação da imagem das mulheres intimamente atrelada e reduzida ao trabalho doméstico que era veiculada pelos meios de massa.

Cabe esclarecer que o feminismo não surgiu no interior dos estudos culturais. Stuart Hall e Michael Green convidaram feministas para participar do centro de estudos, como relata Hall no trecho resgatado por Escosteguy (2010):

As pessoas pertencentes aos estudos culturais estavam se tornando sensíveis à política feminista. Sendo clássicos ‘novos homens’, a verdade é que, quando o feminismo realmente emergiu de forma autônoma, fomos pegos de surpresa pela própria coisa que havíamos tentado, de forma patriarcal, iniciar. Aquelas coisas eram simplesmente muito imprevisíveis. O feminismo, então, realmente irrompeu no Centro, em seus próprios termos, de sua própria e explosiva maneira. Mas não era a primeira vez que os estudos culturais pensavam sobre política feminista ou se tornavam cientes dela (HALL, 1996d, p. 499 apud ESCOSTEGUY, 2010, p.38).

Essa versão contada por Hall não é bem vista pelas feministas do CCCS tampouco pelas que trabalham com estudos culturais. Devido a forte relação entre gênero e poder, há controversas na própria emersão do estudos feministas no campo dos estudos culturais e do entendimento entre seus respectivos estudiosos. Há contradições quanto ao convite, à participação e à aceitação do feminismo no CCCS, pois divide opiniões pela versão contada por Hall sobre o acolhimento dos trabalhos feministas, em que muitos o consideram paternalista. Mesmo com os entraves enfrentados, o feminismo invadiu de vez os estudos culturais contribuindo com um novo olhar sobre a representação social das mulheres e das problemáticas de gênero, relacionando-as aos processos de constituição de poder, sendo decisivo para a reestruturação epistemológica desse campo de estudos.

Em 1976, as mulheres que compunham o CCCS, muito influenciadas pelo *Women's Liberation Movement*, passaram a questionar a presença no centro e sugeriram a criação de um grupo de estudos composto unicamente por mulheres que, embora, tenha sido muito contestado, por fim, foi acatado. Mas foi somente nos anos 1980 que os trabalhos feministas que tratavam de mídia conquistaram emancipação acadêmica para o desenvolvimento significativo de pesquisas sobre a mídia com a sexualidade, a beleza e corpo feminino. Foi também nos anos 80, que os estudos feministas sofreram forte influência de diversas correntes teóricas, tais como: marxista, foucaultiana, lacaniana, psicanalítica e pós-estruturalista. Tais influências foram importantes para o desenvolvimento do conceito gênero.

Scott (1995) relembra que as pessoas faziam uso de palavras para nomear e categorizar os demais por suas características sexuais, desconsiderando as relações sociais construídas entre os sexos. Só a partir de um dado momento recente, é que passou-se a usar o termo gênero para tratar da organização social das relações entre os sexos. O novo conceito criado diz respeito a um fenômeno complexo, muito mais abrangente do que uma descrição rígida de características exatas e bem definidas que classifica, reúne e distingue os indivíduos em grupos separados a partir de questões biológicas. Scott esclarece que:

Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior(SCOTT, 1995, p. 7).

Nesse sentido, o uso de gênero tem um caráter simbólico de rejeição às distinções e separações provenientes do determinismo biológico provocados pelo uso de “sexo” e de “diferença sexual”. Gênero é utilizado para se referir às construções dos papéis e das identidades sociais dos homens e das mulheres a partir da categoria social que é imposta ao corpo sexuado/sexualizado.

A partir daí, cabe entender gênero como uma categoria de análise assim como as categorias de classe e de raça, que inclui na história a versão dos grupos oprimidos, levando em consideração as condições de sua opressão. Segundo Scott (1992), entende-se que os sistemas opressores estão, ao menos, sustentados sobre esses três pilares.

A autora aponta que em seu uso simples mais recente, gênero é empregado e entendido como sinônimo de mulher. A autora ainda ressalta a substituição da expressão “questões da

mulher” por “questões de gênero” que busca trazer um sentido mais neutro, dissociando-se da política trazida pelo feminismo, pois, não necessariamente, o uso do termo gênero traz à tona a parte oprimida que são as mulheres. Ao falar de gênero, inclui-se as mulheres de forma implícita e assim não parece “se constituir em uma ameaça crítica” (SCOTT, 1995, p. 6). Essa mudança de termo, para Scott (1995), resultou da vontade de legitimidade acadêmica dos estudos feministas nos anos 1980. Isso demonstra que informações sobre as mulheres é também informações sobre os homens, pois o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens. Isso busca quebrar a ideia de esferas separadas das mulheres e dos homens.

Na tentativa de explicar o conceito de gênero mais afundo, os (as) historiadores (as) feministas buscaram entendê-la levando em consideração a ótica de três correntes baseadas nos mecanismos do patriarcado, do marxismo e do pós-estruturalismo. A primeira corrente estava focada em desvendar as origens do patriarcado, utilizando basicamente a tecnologia da reprodução para justificar a “necessidade” do homem em dominar as mulheres, uma vez que, segundo tais teorias, tentavam compensar a falta da capacidade reprodutiva do ser. As teorias baseadas no patriarcado propõem uma reflexão interessante e importante de análise interna do sistema de gênero, mas colocam um sentido inerente ao estado biológico do corpo humano, deixando de lado a construção sociocultural. A segunda corrente que explora o marxismo trabalha o caráter histórico e explora muito o Capitalismo. Nesse sentido, Capitalismo e Patriarcado são domínios distintos, mas que estão em constante interação, sendo o patriarcado um produto das relações de produção do sistema vigente. E a terceira e última corrente que trabalha com dois eixos: um relacionado às teorias de relações de objeto “*Object Relations-Theory*” — explorado pela Escola Anglo-Americana —, e o outro baseado no pós-estruturalismo de Freud e nas teorias da linguagem que têm Jacques Lacan como figura central que é fortemente trabalhado pela Escola Francesa. Se a reprodução era o motivo principal do patriarcado, para teóricas inspiradas no marxismo, o patriarcado encontrava resposta na própria sexualidade. Essas influências provenientes de campos variados do Marxismo, da Psicanálise e do Pós-estruturalismo foram importantes para entender gênero como resultado de um conjunto de normas, valores, costumes e práticas presentes nas relações sociais baseadas nas diferenças biológicas entre homens e mulheres que são significadas.

Esse resgate dos estudos feministas e dos estudos de gênero mostram como a categoria de gênero é um instrumento conceitual que aponta uma dimensão social das ações naturalizadas da

atuação dos homens e das mulheres que são essenciais para a compreensão das representações sociais femininas engendradas pela Beyoncé no seu trabalho musical *The Mrs. Carter Show World Tour* a ser estudado.

1.4 A Mascarada Pós-feminista e O Mito da Beleza

Diante das lutas, reflexões e provocações feitas ao longo da história dos movimentos feministas e dos estudos de gênero, pode-se dizer que, atualmente, convive-se com uma ilusão pós-feminista, pela qual se entende as questões feministas e de gênero como batalhas travadas, vencidas e já findadas. Essa visão, faz com que a problematização de tais questões pareçam um exagero, ou mais que isso, uma redundância. A ilusão de que a igualdade já foi alcançada faz com que os movimentos feministas e os demais movimentos que tratam de gênero sejam encarados como datados e desnecessários nos dias atuais. Isso provoca um enfraquecimento dos ganhos conquistados ao longo do tempo, pois usa as próprias conquistas para interrompê-las, afirmando que a liberdade desejada pela classe oprimida, a das mulheres, já foi adquirida há tempos atrás e que não há mais pelo que contestar e lutar. Dessa forma, ofuscam-se as novas e atuais formas de atuação do sistema patriarcal ou simbólico que atuam nos campos em que foram cedidos espaços a elas.

A essa ilusão, Angela McRobbie — professora de Comunicação em Goldsmiths College da Universidade de Londres e estudiosa notória nos estudos sobre feminismo, moda e arte —, deu o nome de “a mascarada⁹ pós-feminista”. Essa invenção diz respeito à redefinição da feminilidade para extinguir a ameaça da agressão dirigida à masculinidade e à dominação masculina.

A fim de sustentar uma análise sobre a representação das mulheres empregada no discurso da produção artística da Beyoncé, reporta-se à mascarada pós-feminista apresentada por Angela McRobbie como maneira de compreender a subjetividade feminina sugerida e efetuada pelas influências das estruturas masculinas de poder. Dessa forma, é possível compreender como os modos de ser e estar das mulheres são engendrados e explorados no contexto da cultura da mídia a partir da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”.

Para McRobbie (2015), não houve extinção do contrato sexual, houve uma formulação de um novo modelo de contrato sexual que estimula e convida as mulheres a tomarem uma posição

⁹ O termo 'Mascarada' foi usado primeiramente por Riviere em 1929 e explorado posteriormente por Judith Butler em Gneder Trouble em 1999 para fazer referência a maneira autoconsciente de fazer com que as jovens mulheres colaborem com a estatização das normas de gênero.

a usufruir de oportunidades de trabalho e de qualificação, de forma a participar da cultura de consumo. Essa cultura molda o jeito de ser e estar das mulheres, na qual McRobbie (2015) nomeia de “cidadania feminina”.

Para que esse novo modelo de contrato sexual se consolide a fim de que as mulheres se moldem e participem da cultura do consumo, diversas tecnologias sociais e culturais são acionadas. Tais tecnologias se concentram na jovem subjetividade feminina que se aproveita dela e a coloca sob os holofotes da dominação masculina. Isso acontece porque a jovem mulher “emerge em uma gama de espaços sociais e culturais como um sujeito em que vale a pena investir” (MCROBBIE, 2015), por conta do seu grande potencial produtivo que serve como personificação do novo modelo da meritocracia nas dinâmicas do *New Labour* (Novo Trabalhismo) propostas pelas práticas econômicas vigentes.

Houve mudanças no entendimento da jovem mulher. Se antes o papel das mulheres estava associado ao casamento, à maternidade com uma participação econômica limitada, hoje, tem seu papel definido a partir de um desempenho econômico ativo. As mulheres vêm sendo incluídas no contexto de diversas mudanças sociais, tornando-se personagens importantes no âmbito da política e da economia, pelo qual o sucesso que lhes conferem prosperidade está relacionado à disposição e à vontade pelo trabalho.

A questão de gênero atual está intimamente ligada ao trabalho e à capacidade produtiva das mulheres, fazendo com que uma questão que deveria ser subordinada à identidade feminina, torne-se uma das questões dirigentes que guia as demais relações. Atualmente, o poder patriarcal enfrenta um problema para manter o falocentrismo e, para lidar com a reformulação dos papéis das mulheres e de modo a preservar o controle social feminino, faz uso do domínio comercial por meio das imposições de beleza, moda, cultura do corpo, dentre outros. Por isso, as estruturas masculinas de poder investem cada vez mais no domínio comercial com medidas disciplinadoras femininas. Nesse sentido, McRobbie destaca:

A mascarada pós-feminista age em nome do Simbólico, prevenindo eventuais distúrbios apresentados pelo novo regime de gênero. Ela opera em um movimento duplo — sua estrutura voluntarista oculta o fato de que o patriarcado ainda é vigente, enquanto as demandas do sistema de beleza e moda garantem que as mulheres ainda sejam sujeitos medrosos, impulsionados pela necessidade de “perfeição completa” (Riviere, 1986 p. 42 apud MCROBBIE, 2015).

Segundo McRobbie (2015), engendrada pela hegemonia masculina, a mascarada pós-feminista é reforçada pelo domínio do simbólico que abarcam o conjunto de representações que se postam no lugar das mulheres, tomando os seus lugares. É esse domínio do simbólico que permeia o sistema da beleza e da moda que dita padrões e modelos do jeito de ser e estar com as quais as mulheres são convocadas a se identificar. O Simbólico, para McRobbie (2015), demandou esforços da moda e da beleza para conter as jovens mulheres, reestabelecendo normas de gênero que possam reduzir os ganhos da identidade política feminina por meio da mascarada pós-feminista. Esta, por sua vez, deve ser compreendida como um reordenamento da matriz heterossexual que objetiva preservar a existência da lei patriarcal e da hegemonia masculina.

Sobre o poder de atuação da moda e da beleza na contenção do desempenho feminino, Naomi Wolf — jornalista norte-americana e autora de uma das obras consideradas referência para a terceira onda do feminismo ao analisar como a exigência do ideal de beleza feita as mulheres prejudica sua participação nos poderes político e social — fala da resistência e da oposição ao feminismo que, para contrapô-lo, incentiva o olhar minucioso sobre a beleza.

Em *O Mito da Beleza*, Naomi Wolf aponta algumas das vitórias femininas tidas com o renascimento do feminismo na década de 70 como, por exemplo, os direitos legais e o acesso ao ensino superior, mas se questiona se as mulheres da geração seguinte se sentem verdadeiramente livres. Esse questionamento suscita uma reflexão sobre o significado das conquistas femininas frente às barreiras construídas pelas problemáticas de gênero. Mulheres consideradas prósperas, instruídas e liberadas do Primeiro Mundo – que possuem liberdades intangíveis para qualquer outra mulher – não se sentem livres o quanto gostariam. As mulheres que são o exemplo da libertação feminina, não se sentem verdadeiramente livres. E muito dessa privação da liberdade está relacionada a questões triviais que estão intimamente ligadas à aparência física: com o corpo, rosto, cabelo e roupas.

A esse respeito, Wolf (1992), declara que essa atenção e preocupação com a aparência e estética feminina se tratam de “uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza” (WOLF, 1992, p.12). Nesse sentido, “o mito da beleza” ocupa uma posição de agente de coerção social que toma o lugar de outros agentes que não conseguem mais coagir e intimidar as mulheres, como a maternidade, a domesticidade, a castidade e a passividade que são ferramentas do domínio social cada vez mais lânguidas. A essa entidade de coerção feminina, que se utilizava de

tais ferramentas, nomeia-se por “a mística feminina”¹⁰. Segundo a autora, o mito da beleza é uma alternativa, uma espécie de versão atualizada para o quadro social da época da Revolução Industrial em que as mulheres estavam envoltas pela mística feminina da domesticidade. Passado o tempo, no lugar dessa mística foi introduzido o mito da beleza a fim de dar continuidade ao poder da ordem masculina. A mística feminina foi reforçada pela psicologia popular e pelas revistas porque as mulheres como consumidoras, eram essenciais para o desenvolvimento da sociedade industrial. Dessa forma, um papel social importante foi convertido em uma qualidade memorável para a conduta das mulheres. E quando a qualidade feminina não pôde ser mais associada à domesticidade por conta dos desdobramentos sociais, econômicos e culturais o mito da beleza veio substituí-la. Dessa forma, as mulheres passam a deixar de focar no papel da dona de casa feliz e passam a priorizar a construção de seu projeto de sujeito como indivíduo insatisfeito em busca da beleza.

A perspectiva acerca das forças masculinas sobre o feminino apontadas por Naomi Wolf em *O mito da beleza* são válidas para se pensar a produção de sentido sobre a representação social das mulheres empregada pela Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”. Isso porque a obra de Wolf contribui para a investigação sobre o jeito de ser e estar das mulheres e sobre o entendimento das relações de gênero, de trabalho e de sexualidade que estão intimamente relacionados ao exercício do poder das forças heteronormativas. A análise da produção artística da cantora sob a ótica do feminino é, então, uma tentativa de compreensão não somente da representação social das mulheres, como também do seu momento histórico, de forma a alcançar as questões de gênero imbricadas na vida cotidiana das mulheres.

Para entender a constituição dessa nova mulher, McRobbie analisa-a sob quatro aspectos luminosos que ela nomeou de “espaços de atenção”¹¹, os quais rememoram o conceito de “matriz heterossexual” de Judith Butler para tratar de hierarquia racial e de classe que incorporam as dimensões de gênero. O primeiro desses espaços de atenção diz respeito à moda e à beleza que sugere a mascarada pós-feminista. Isso significa que os imperativos dos domínios da moda e da

¹⁰ Para um estudo mais aprofundado sobre os agentes de coerção social feminina que dizem respeito ao casamento, à maternidade, entre outros, vide FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis, RJ: Vozes Limitada, 1971.

¹¹ McRobbie faz uso de dois termos no texto “As 4 tecnologias da identidade juvenil feminina”. O termo “luminosidade”, de Deleuze, é utilizado simbolicamente para fazer referência ao holofote móvel que reflete algo do panóptico de Foucault, mas em lugar da vigilância produz-se um efeito teatral ou cinematográfico. Já a expressão “espaços de atenção” é explorada por McRobbie para designar o ambiente onde essas luminosidades operam na vida cotidiana a fim de examiná-las.

beleza atuam como sistemas de autoridade que balizam a extensão do que é compreendido como impecavelmente feminino. Tais imperativos, que são interpretados como convites e não como interpelações, acalmam as estruturas do poder masculino, uma vez que favorecem a re-estabilização das diretrizes de gênero, fazendo emergir a então chamada mascarada pós-feminista que, por vezes, contorna e reprime os ganhos das conquistas feministas.

O segundo espaço de atenção diz respeito ao quesito da educação e do trabalho, em que se encontra e se afirma a persona da *working girl* instruída, que pode ser traduzido livremente como garota trabalhadora. Isto porque os âmbitos da educação e do trabalho tratam da dimensão da capacidade que reconhece a identidade do sujeito feminino ativo a partir do seu entusiasmo em aprender, trabalhar e perseguir o reconhecimento financeiro sem excluir o comprometimento com a casa e com a família.

O terceiro espaço é o que trata da sexualidade, da fertilidade e da reprodução, de onde emerge a garota fálica que insinua a conquista da igualdade entre homens e mulheres. Com a persona da garota fálica, condutas e hábitos caracterizados como tipicamente masculinos, tais como: liberdade ao prazer sexual, sexo casual e consumo de pornografia e bebida alcoólica, são absorvidos pelo comportamento feminino como forma de se atestar a aspirada igualdade de gêneros, sem que, no entanto, se questione as práticas hegemônicas masculinas que agridem e reduzem o espaço de atuação feminina. O engendramento do falocentrismo feminino é mais certo que a própria mascarada pós-feminista, uma vez que impede reparações eficazes no interior das estruturas hierárquicas de gênero, mas atua igualmente para a re-estabilização de suas relações. Isso porque a suposta igualdade adquirida faz com que as mulheres incorporem comportamentos masculinos de modo grosseiro e agressivo, fazendo-as reproduzir condutas, não raro, machistas e sexistas.

E o último espaço luminoso é aquele que trata da globalização, pelo qual se operam as diversas feminilidades. A garota global se sustenta nas representações propagadas pelas empresas de moda, que atestam suas novas liberdades adquiridas, pela sua capacidade de ganho e pela sua relação com a cultura da beleza e de massa. O conceito de garota global espera que as jovens mulheres assumam os modos de ser e estar ocidentais de feminilidade e demonstrem suas aspirações de sucesso para garantir seu lugar na divisão internacional do trabalho, sem, no entanto, criticar a imagem da garota global e o que ela representa para o sistema hegemônico masculino.

Estudar os discursos e o modo de ser e estar das mulheres engendrados na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” implica pensar o feminino, que imerso no tecido social, está sujeito às influências das tecnologias de gênero e de seus espaços de atenção. Reportar-se às tecnologias de gênero apresentadas por Angela McRobbie para corroborarem com a compreensão da representação social das mulheres, bem como os processos de identificação que fazem as espectadoras se posicionarem e se subjetivarem em relação à produção artística da Beyoncé.

Com a inclusão da jovem mulher no contexto da política e da economia, provoca-se o efeito luminoso de um protagonismo ilusório, tal qual entende McRobbie. Dessa forma, a jovem mulher acredita genuinamente estar se sobressaindo por ter quebrado e vencido as barreiras impostas a ela de forma independente e autônoma, desconsiderando a abertura de espaço cedida pelo poder patriarcal e os ajustes em suas entranhas para que o triunfo feminino seja possível e se torne uma realidade. A esse respeito, McRobbie esclarece que

É precisamente porque as mulheres hoje são capazes de funcionar como sujeitos na linguagem (isto é, elas participam da vida do trabalho) que a nova mascarada existe, para gerenciar o campo de antagonismos sexuais e reconstituir a mulher como signo. A mascarada funciona para tranquilizar as estruturas masculinas do poder, ao neutralizar a presença e as ações agressivas e competitivas de mulheres quando ocupam posições de autoridade. (MCROBBIE, 2015)

À vista disso, a mascarada pós-feminista faz parecer que as ações femininas são frutos exclusivos de escolhas livres que independem de pressões e influências do sistema hegemônico masculino e, assim, diferentemente de outrora, hoje já não haveria mais contra o que se lutar. Essa ilusão de liberdade de escolha distante dos poderes do patriarcado acontece porque se acredita que as demandas às mulheres sejam próprias dos domínios da moda e da beleza. Nesse sentido, entende-se que tais domínios possuem completa autonomia de atuação livre da participação de forças ocultas das estruturas de poder masculinas e é por esse motivo que se reduz a aprovação masculina nos quesitos estéticos das mulheres.

A realidade das mulheres mudou. Hoje, dispõe de mais dinheiro, mais poder e tem maior campo de ação e reconhecimento legal do que em tempos atrás. No entanto, a questão física é um grande limitador. As expectativas e cobranças dos domínios da moda e da beleza, que estão a serviço do mito da beleza, não se justificam pelo louvor às mulheres. Isso porque tais domínios não têm relação com o feminino, pois o mito “diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens” (WOLF, 1992, 17).

As forças do espaço de atenção da moda e da beleza, que sustentam o mito da beleza, configuram-se como ameaças às mulheres não pelas exigências estéticas, mas pelo seu desdobramento de cobranças comportamentais. Wolf (1992) afirma categoricamente que “o mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência”. Ao regular o comportamento, a beleza determina a identidade feminina que só se firma a partir da aprovação externa.

O mito da beleza está muito presente nas características reconhecidamente das estéticas feministas e o estereótipo de feminista feia e masculina. Um exemplo disso é a invenção da imagem da feminista feia, elaborada para ridicularizar as mulheres feministas do século XIX como forma de coagí-las e calá-las. Por isso, “a cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo” (WOLF, 1992, p. 77-78). Dessa forma, é traçado o perfil, a identidade e o comportamento das mulheres a partir dos campos corpo e beleza, de um lado a inteligência e mente, de outro.

As luminosidades dos espaços de atenção de moda e beleza se equiparam, quando não são superadas, aos espaços de atenção do trabalho e da educação. Tais espaços se tornam agentes de uma nova divisão de gênero, fazendo com que ameaçadas as mulheres participem de uma competição feminina nem sempre explícita. Com a mascarada pós-feminista, as mulheres se tornam portadoras potenciais de qualificações nos âmbitos da educação e do trabalho. Isso é crucial para a nova configuração do contrato sexual, porque com ele se tem uma nova divisão de gênero, na qual as mulheres são classificadas de acordo com a aquisição de qualificações relacionadas à educação e ao trabalho, a fim de obter o reconhecimento de suas identidades como sujeitos ativos. As mulheres que valorizam tais aspectos — que superam os obstáculos impostos por sexo, raça e classe — destacam-se como sujeitos livres, enquanto aquelas que não se dedicam a conquistar qualificação são julgadas de maneira mais severa que em tempos atrás. Parece que a “liberdade” de escolha para usufruir um novo espaço se confunde com uma nova obrigação, uma vez que grata pela conquista no campo do gênero deve se comprometer a realizar o seu potencial. Embora haja pressões para o desenvolvimento do potencial feminino na educação e no trabalho, há todo um cuidado em ambos os âmbitos para que não haja perturbação da harmonia social e é nesse contexto que os “espaços sociais” atuam para intermediar as negociações sociais, estabelecendo novas fronteiras na questão da igualdade de gênero.

Com o enfraquecimento da mística feminina, as mulheres adentraram o campo do trabalho. Houve uma atualização do sistemas de valores para intervir nas ambições das mulheres que, se antes estavam associados do matrimônio, agora dizem respeito à economia trabalhista.

Cabe ressaltar que a beleza não sucumbe quando as mulheres adentram os espaços da educação e do trabalho, ao contrário disso, fortaleceu-se como uma moeda simbólica de troca em tais espaços. Segundo Wolf (1992) a beleza das mulheres é usada pelos homens como moeda de troca e que o desenvolvimento do seu sistema de permuta se assemelha ao do dinheiro, pois ambos prosperaram a partir da Revolução Industrial sendo praticamente paralelos na economia de consumo. No Ocidente, a abertura cedida às mulheres se deu pela corrosão da base industrial e pelo desenvolvimento das tecnologias da informação. O efeito do pós-guerra de redução da taxa de natalidade e a escassez de mão de obra qualificada fizeram das mulheres personagens importantes no contexto do trabalho, da política e da economia. Sobre a monetarização da beleza que excede o âmbito privado e atinge o público, Wolf (1992) disserta:

A beleza deixou de ser apenas uma forma simbólica de moeda. Ela passou a ser o próprio dinheiro. O informal sistema monetário do mercado matrimonial, formalizado no local de trabalho, foi sacramentado pela lei. No momento em as mulheres escapavam da venda de sua sexualidade num mercado matrimonial ao qual estavam confinadas pela dependência econômica, sua nova busca de independência econômica se defrontou com um sistema de permuta quase idêntico (WOLF, 1992, p. 26).

As estruturas de poder masculino empregaram o mito da beleza como forma de frear os avanços femininos. Nesse sentido, o mito mostrou-se um agente mediador na intersecção entre mulheres e vários campos da vida pública, incluindo o campo do trabalho. Em tais ambientes, a beleza não se tornou um requisito pelo simples desejo dos empregadores em ter um ambiente composto por mulheres bonitas, mas pelo medo e pelo receio dos sistemas de poder hegemônicos masculinos, pois quanto mais perto do poder as mulheres chegam, maiores são as exigências de sacrifício e preocupação com o físico” (WOLF, 1992, p. 36). Por meio do diálogo entre McRobbie e Wolf, pode-se entender o mito da beleza como um dos espaços de atenção da mascarada pós-feminista.

Outro aspecto importante na mascarada pós-feminista, segundo McRobbie (2015), refere-se à maternidade que exerce um peso negativo sobre a feminilidade. Isso porque é absorvida pelas mulheres de tal maneira que não perturbe a ordem masculina, configurando-se como um

retrocesso às problemáticas de gênero no que tange à divisão e determinação de papéis a serem desempenhados. Sobre a aglutinação de funções da nova mulher, McRobbie aponta:

Em lugar de questionar a expectativa tradicional de que as mulheres assumam a responsabilidade principal pela casa, há um movimento de abandono da crítica ao patriarcado e a tentativa heróica de “fazer tudo”, enquanto se espera apoio do governo nessa tarefa hercúlea. A transição para esse modo feminino de atividade se realiza através de uma série de luminosidades (a mãe glamourosa que trabalha, a mãe *sexy*, “*yummy mummy*”, a mulher que transita nos altos escalões e ainda é mãe etc.) (MCROBBIE, 2015).

Isto é, a jovem mulher é convocada, agora, a se provar um sujeito de sucesso nos recentes espaços adquiridos, incorporando novos papéis sem abandonar aqueles tradicionais relacionados à família, ao lar e à beleza, não questionando a inconstante atuação masculina no campo da instituição familiar. Wolf (1992) destaca que “as mulheres assumiram ao mesmo tempo os papéis de dona-de-casa, de profissional que faz carreira e de profissional da beleza” (WOLF, 1992, p. 34) e sem perceber, não assume apenas uma dupla jornada, mas uma tripla quando além da atividade doméstica e do trabalho, ela deve também se dedicar ao à beleza que vem se tornando uma exigência cada vez mais rigorosa.

Juntamente à mascarada pós-feminista e à imagem da jovem mulher trabalhadora, McRobbie (2015) insere o conceito da “garota fálica” e em seguida da “garota global”. A primeira levanta a ilusão de que as mulheres conquistaram de fato a igualdade com os homens sem questionar e criticar a hegemonia masculina no momento em que assumem o falo. Para essa jovem mulher, os prazeres sexuais são impelidos e se apresentam “como um prazer alegre, uma atividade recreativa, como hedonismo, esporte, recompensa e *status*” (MCROBBIE, 2015). Acerca da garota fálica, a autora destaca que:

a luminosidade recai sobre a menina que adota os hábitos associados à masculinidade, inclusive beber muito, falar palavrão, fumar, se envolver em brigas, participar de sexo casual, ser detida pela polícia, consumir pornografia e ir a boates com shows eróticos etc., mas sem abrir mão de ser desejável para os homens; de fato, essa aparente masculinidade potencializa o desejo por ela na economia visual da heterossexualidade [...] (MCROBBIE, 2015).

A assimilação de hábitos caracterizados masculinos não promove a equiparação entre gêneros. Para McRobbie (2015), a garota fálica é um retrocesso desafiador para o feminismo, uma vez que sua disponibilidade irrestrita se transforma no resumo do conceito feminista, reduzindo a questão de gênero à liberação sexual que, muitas vezes, está relacionada a excitação

voyeurista masculina. Ao incorporar o comportamento sexual masculino, buscando a liberação sexual, afugenta a reflexão por parte dos homens sobre seu comportamento e suas responsabilidades no tratamento dado às mulheres. Como efeito, tem-se o reforço e a reafirmação do falocentrismo em detrimento das conquistas e da liberdade feminina.

Embora as mulheres sejam ensinadas a representar e atuar a sua sexualidade, elas não são ensinadas a se sentirem sexuais. Segundo Wolf (1992), a revolução sexual junto à segunda onda do feminismo sofreu com a repressão do mito da beleza que tratou de minar a verdadeira sexualidade das mulheres. Enquanto o desejo sexual solitário masculino heterossexual é estimulado pela cultura mesmo anterior ao contato com uma mulher, o desejo feminino é rigorosamente reprimido e proibido de ser representado. No entanto, quando é representado está a serviço do olhar masculino. Sobre a privação da representação da perspectiva sexual das mulheres, Wolf explica que:

a ela não é fornecida nenhuma contracultura com o desejo feminino voltando os olhos para fora, nenhuma descrição da presença complexa e curiosa das suas sensações genitais ou da forma pela qual elas continuamente enriquecem o conhecimento do seu próprio corpo (WOLF, 1992, p. 207).

Isso porque a sexualidade das mulheres é interrompida logo cedo, ainda na infância com o julgamento sobre a masturbação feminina, que é entendida como pecaminosa, feia e abominável, posicionando as mulheres fora de seus corpos para que as olhem como objetos sexuais. Por isso, não há uma contracultura que fomente o desejo sexual feminino não apenas por estimular a liberação e o prazer sexual das mulheres, mas por revelar que não é preciso estar sob o olhar masculino para ser um sujeito sexual que a desvincilha do papel de subordinação.

O mito da beleza se apoderou também da pornografia e do sadomasoquismo justamente para frear a liberdade feminina. Wolf (1992) explica que:

Praticamente liberada pela disseminação dos meios anticoncepcionais, pelo aborto legalizado e pela extinção do padrão duplo de comportamento sexual, essa sexualidade voltou rapidamente a ser refreada pelas novas forças da pornografia da beleza e pelo sadomasoquismo, que surgiram para devolver a culpa, a vergonha e a dor à experiência feminina do sexo (WOLF, 1992, p. 174).

Nos anos 1960, a pornografia era quase inteiramente destinada ao deleite masculino. Nos anos 1970, a pornografia da beleza passou a fazer parte da esfera feminina. Com a liberação feminina, a pornografia passou a acompanhar cada vez mais as mulheres. Isso porque nesse

período — anos 70 —, as mulheres começaram a ocupar posições de poder e com o seu envolvimento com o feminismo, as expectativas delas passaram a ser uma coisa séria que ameaçava as estruturas de poder masculinas.

Quando as mulheres passaram a entender a feminilidade de maneira política, pela qual a cultura popular passou a encarar “o sexo terno e íntimo como algo entediante” (WOLF, 1992, 177), o sexo descontraído e sem violência contra as mulheres foi ignorado. A forma séria com que as mulheres passaram a entender as questões femininas se tratava de uma grande ameaça às instituições que já estavam sofrendo com a mudança provocada pelos novos papéis femininos dentro das esferas públicas. Com isso, o corpo nu feminino passou a ser muito mais explorado, sendo exibido em todo lugar. Pela primeira vez, mostrou-se as minuciosidades da preterida perfeição feminina que as mulheres deveriam se ater e se comparar, ligando o olhar atento ao corpo das mulheres ao prazer sexual feminino que, por sua vez, afugentou a experiência feminina a esse respeito.

Houve uma transferência de imagem da fotografia pornográfica, como da revista *Playboy*, para a imagem explorada na venda de produtos destinados às mulheres. Dessa forma, a questão da beleza se instaurou de uma forma única e sem precedentes. A insinuação sexual, como por exemplo, a sugestão do orgasmo, tornou-se um ponto interessante a ser explorado para a venda de produtos, fazendo com que mulheres consumissem o produto desejando alcançar o rosto, o corpo, a beleza e a aura de prazer de modo a estimular a participação das mulheres na cultura do consumo.

A partir daí, a pornografia leve e a pesada passaram a atingir a cultura feminina por meio de duas práticas. A primeira prática objetifica o corpo feminino, enquanto a segunda o agride. Wolf (1992) fala sobre a “lei da obscenidade” que tem como preceito a liberdade de preservar-se daquilo que é entendido como ofensivo, que no entanto não consegue se sustentar, pois

debates sobre obscenidade, a nudez ou os padrões da comunidade geralmente não tratam do mal causado às mulheres por esse fator, pela forma pela qual a “beleza” se une às convenções pornográficas na propaganda, na fotografia de moda, na televisão a cabo e até mesmo nas histórias em quadrinhos para afetar mulheres e crianças (WOLF, 1992, p. 178).

O fato de o sexo ser explorado em diversos campos em variados níveis não o torna uma questão explícita, isto é, aberta e direta. Se de fato a pornografia da beleza fosse realista e expusesse o erotismo original das mulheres liberadas sexualmente não acarretaria efeitos

negativos à imagem das mulheres que a expressa livremente. Isso porque a representação da sexualidade feminina na pornografia é censurada. Fala-se de um estímulo à liberação sexual feminina, mas investe-se na artificialidade que preza por uma sexualidade feminina encenada à serviço do olhar masculino, o que mostra que a defesa e o estímulo à sexualidade das mulheres é uma falácia. Sobre o assunto, Wolf (1992) comenta:

Em vez de vermos imagens *ao* desejo feminino, vemos simulações de manequins vivas, forçadas a contorções e caretas, imobilizadas e em posições desconfortáveis sob os holofotes, quadros profissionais que revelam pouco sobre a sexualidade feminina (WOLF, 1992, 179).

Nesse sentido, as mulheres são estimuladas a trabalhar a sensualidade a serviço do *voyeurismo* e do deleite masculino heterossexual, deixando de lado mais uma vez a verdadeira sexualidade feminina. Embora haja a uma exaltação da garota fálica, a sexualidade feminina ainda é definida de forma negativa. Isso acontece, pois “nós somos vulneráveis à absorção da interferência do mito da beleza na nossa sexualidade porque nossa educação sexual se dedica a garantir essa vulnerabilidade” (WOLF, 1992, p. 204). A beleza invade o campo da sexualidade feminina e toma o seu lugar, fazendo com que as mulheres retenham sua atenção unicamente ao seu corpo e abdique da verdadeira sexualidade. Para que haja uma verdadeira liberação sexual feminina são necessários a elaboração de uma definição e de uma elaboração positiva sobre ela, porque “a sexualidade feminina não é apenas definida de forma negativa, ela é elaborada de forma negativa” (WOLF, 1992, p. 204) com a culpabilização feminina por ser um sujeito sexual.

A pornografia da beleza, por exemplo, remonta a sexualidade feminina mais domada e branda do que seria se de fato a sexualidade fosse liberada. Pensando pela perspectiva apresentada por Naomi Wolf, é questionável a sexualidade demasiada da garota fálica, uma vez que pautada na masculino dificilmente se desprende das amarras que por tanto tempo sufocaram a sexualidade das mulheres.

Além da imagem da garota fálica, há a imagem da garota global que exerce poder nos processos de exclusão e recolonização. A mascarada participa desses processos por meio da exploração da virtude da fraqueza feminina disfarçada e da fragilidade que valoriza tradições e demonstrações de cavalheirismo e conquista das mulheres. Tais aspectos que se aproveitam da vulnerabilidade feminina fazem parte da dinâmica social de homens e mulheres brancos, da qual homens e mulheres negros foram categoricamente desconsiderados, colaborando para o hiato que

garante o cerceamento de raça, etnia e classe. A partir disso, a jovem mulher, que não faz parte desse quadro branco, é encorajada a se dedicar para ser incorporada a essa espécie de feminilidade global que instaura uma nova hierarquização racial de acordo com a nova feminilidade normativa.

Segundo Wolf (1992), as mulheres da classe média foram separadas umas das outras, restringindo sua tradição a sua própria geração e por esse motivo se tornaram mais dependentes dos modelos culturais e mais suscetíveis as suas influências. Wolf (1992) cita a obra *Monuments and Maidens* de Marina Warner para exemplificar como os homens têm a sua disposição referências masculinas em monumentos de pessoas do sexo masculino, para se indentificarem e as mulheres têm seus modelos representados nas telas e nas revistas femininas. Por isso, “os homens são expostos a modelos de moda masculina, mas não os consideram figuras-modelo” (WOLF, 1992, p. 76), enquanto isso, as mulheres estão presas as imagens femininas trazidas por esses veículos. Isso desconstrói o paradigma da resistência e masculina repelem os padrões de moda e beleza e da fraqueza e fragilidade feminina que a faz se reter a frivolidade marcadas pelo mito da beleza.

A garota global surge no mercado da moda, nas imagens de revistas femininas que possuem aquilo que é considerado o multiculturalismo empresarial. A revista feminina tem efeitos ambivalentes sobre as mulheres, porque elenca e destrincha as maneiras de se adquirir a perfeição, mas mostra para elas quão imperfeitas são e como estão distantes de serem esse ideal de beleza e atuação feminina. Para ilustrar seus efeitos sobre as mulheres, Wolf (1992) traz a fala de uma consumidora de revistas femininas:

Eu as compro como uma espécie de ultraje a mim mesma. Elas me dão uma estranha sensação, um misto de expectativa e pavor, um tipo de euforia artificial. Sim! Uau! Posso melhorar a partir deste exato instante! Olhem para ela! Olhem só para *ela!* Mas, logo em seguida, tenho vontade de jogar fora toda a minha roupa e tudo que estiver dentro da geladeira, de dizer ao meu namorado que não me telefone mais e de destruir toda a minha vida. Tenho vergonha de confessar que as leio todos os meses (WOLF, 1992, p.81).

Com a fala de uma leitora desse tipo de meio, Wolf (1992) confirma que as revistas têm sido os meios com grande força de atuação para modificar os papéis das mulheres, pois mesmo banalizadas as revistas destinadas às mulheres trazem à tona a cultura de massa das mulheres. A atenção dada às revistas femininas acontece porque elas acompanham o cotidiano das mulheres e também do mito da beleza, que as utilizam para se firmar como meta feminina a ser procurada e

atingida a todo custo. Assim elas não apenas registram e contam parte da história, mas também determinam o desenvolvimento dessa história. Se antes as revistas femininas tinham como conteúdo a mística feminina explorada nos anúncios, após a Segunda Guerra Mundial, o mito da beleza se tornou o principal tema explorado não somente pela publicidade, mas também pelo conteúdo editorial das revistas.

Com o abandono à mística feminina, os anunciantes das revistas tiveram que repensar a maneira de reconquistar seus principais consumidores: as mulheres que agora deixavam de habitar unicamente a casa para habitar também o ambiente de trabalho. Sendo assim, a nova ideologia deveria se adaptar à mobilidade feminina para arrebatar à consumidora. Os termos mudaram, mas os efeitos continuam sendo os mesmos: manutenção do controle social das mulheres por parte das estruturas masculinas de poder.

Com efeito teatral e espetacular, esses espaços de atenção fazem emergir um novo contrato sexual. As jovens mulheres são estimuladas a usufruírem de oportunidades de trabalho, de qualificação, de controle da fertilidade e de renda e de participação na cultura de consumo e desse modo são levadas a acreditar que têm em mãos o poder de escolha livre de amarras, de forma a desconsiderarem ímpetos patriarcais que agem nos mais diversos campos. McRobbie esclarece que tais espaços

comunicam a impressão de que as jovens mulheres hoje podem emergir desimpedidas e fazer escolhas sobre como querem viver suas vidas; fazem parecer que as jovens mulheres têm de fato poder. As culturas de consumo que sustentam o vocabulário da “escolha” permitem o eclipse e a fragmentação do campo social. Esse efeito teatral festeja o apetite da jovem pelo trabalho e estimula o consumo espetacular, justificado pela ideia de que ela trabalhou para merecer essas recompensas (MCROBBIE, 2015).

Nesse sentido, a atuação juvenil feminina se mantém a serviço das estruturas masculinas de poder e temas como autonomia sexual, vaidade, vontade pelo aprendizado e perseguição pelo reconhecimento financeiro são utilizados como artifícios para conter a revolução das questões de gênero e manter a ordem da hegemonia masculina. Segundo Wolf (1992), “as sociedades contam para si mesmas as lendas necessárias”. Isto é, elas criam invenções devidas para manter a ordem social dominante e é a partir dessa necessidade social de se afugentar perturbações indesejadas que surgem o mito da beleza e os demais espaços de atenção da mascarada pós-feminista.

A partir do resgate dos espaços de atenção apontados por Angela McRobbie e pelas questões de gênero fomentadas pelo mito da beleza apresentadas por Naomi Wolf, busca-se

compreender o engendramento do discurso sobre as mulheres na produção artística da Beyoncé na turnê “*The Mrs. Carter Show world Tour*”. As reflexões propostas pelas autoras são importantes para esmiuçar as representações sociais femininas que dizem respeito à beleza, ao corpo, à sexualidade, ao trabalho, dentre outras empregadas pela cantora ao tratar das mulheres em um momento em que se afirma a igualdade entre gêneros e se questiona a validade dos feminismos e dos demais movimentos que tratam de gênero. Por isso a necessidade de se trazer a baila a mascarada pós-feminista e do mito da beleza, junto às imagens da jovem mulher instruída, sexualizada e independente.

Capítulo 2

A CELEBRIDADE BEYONCÉ

2.1 Estudos de celebridades

No universo da cultura contemporânea especialmente no que se refere ao ambiente cultural-mediático, junto ao novo entendimento de espaço e tempo, produz-se uma noção de efemeridade e fugacidade que estimula um senso de brevidade das informações e dos conteúdos, pelos quais diferentes referenciais identitários são engendrados, reconstruídos e desfeitos a todo instante, promovendo a fragilização identificatória. Observa-se, nesse sentido, que a comunicação exerce papel fundamental na atual realidade social, uma vez que o curso e o sentido das informações ocupam posição central para a compreensão do cotidiano, ou seja, das representações sociais. Isso porque a vida do indivíduo é cunhada no interior do âmbito da cultura-mediática, em boa parte com contribuições da indústria do entretenimento e da indústria de celebridade, que está repleta de figuras e narrativas as quais são frequentemente convertidas em referências para os processos de formação identitárias, bem como de estilos de vida.

Nesse sentido, a formação identitária e suas representações estão cada vez mais atreladas a questões sociais, a questões históricas e também às novas narrativas que preenchem o dia a dia e cada vez menos vinculadas às inclinações biológicas e espaciais. Stuart Hall (1997) em *Identidades Culturais na Pós-modernidade* trata dessas mudanças no aspecto identitário, que deixou de ser uma esfera privada bem definida e delimitada para compor uma zona social provisória, em constante transição. Isso acontece em grande parte porque as novas tecnologias permitem uma dilatação das experimentações que ultrapassam as fronteiras de espaço e tempo, estabelecendo novas trocas de experiências e conexões sociais.

A atuação da mídia surte efeito na ampliação do campo de representações sociais, uma vez que possibilita acesso a diferentes símbolos em vários contextos. Assim, além de contar com as relações pessoais, o sujeito passa a contar com aquelas exploradas e veiculadas pela mídia, ampliando as referências e narrativas que compõem os processos identitários e identificatórios.

Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira (2003) – estudiosos notórios no campo da comunicação, em especial do fenômeno da alta visibilidade de celebridades que justifica o estrondoso sucesso de produtos biográficos na internet, no cinema, na TV aberta e na assinatura – apontam que esse alargamento do espaço referencial faz com que as pessoas não somente vejam a vida do outro sob uma nova ótica, mas também vivenciem suas experiências de uma maneira diferente daquelas que vivenciariam, se não houvesse essa dilatação no campo dos recursos simbólicos.

No novo cenário da cultura da mídia, que explora veementemente a indústria do entretenimento e da celebridade, personagens que são recorrentemente utilizados: artistas, ídolos e celebridades são transformados em modelos e parâmetros em diversos campos da vida. Segundo Herschmann e Pereira (2003), narrativas que contam fragmentos da vida de pessoas célebres, não são apenas formas biográficas ou marcação de memória, são formas de construção de lugar no mundo e de realidade dos agentes sociais, importantes para organização da vida dos indivíduos.

Nesse sentido, o campo do entretenimento e da celebridade tangenciam a lógica da representação social, uma vez seus produtos, tais como celebridades, participam dos processos de formação, de objetivação e ancoragem dos planos de emergência das representações, apontados nos fundamentos da representação estudada por Jodelet (2001) a partir do conceito de subjetividade suscitado por Moscovici. É nesse contexto em que se encontra Beyoncé: uma artista de sucesso que oferece entretenimento aos espectadores não somente quando se apresenta e performa no palco, mas também quando sua vida é exposta ao público. Isso porque Beyoncé se configura como uma celebridade imersa no campo do *showbusiness* que se destaca principalmente pelo talento como cantora e conta com um grande investimento em estratégias midiáticas bem sucedidas para colocá-la sob os holofotes. Pensa-se que o produto cultural Beyoncé não produz e atende unicamente as demandas do entretenimento, mas também satisfaz às demandas por referências para o estilo de vida das pessoas.

Proposta por Michael Herschmann e Carlos Pereira em *Mídia, Memória e Celebridade - Estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*, a compreensão sobre o novo cenário mediático — que explora a indústria da celebridade para além da vertente do entretenimento e do escapismo — é válida para a investigação da produção discursiva da cantora em questão. Isso porque as narrativas e os enredos mediáticos que a têm como protagonista são entendidos, sob a

perspectiva de tais autores, como instrumentos úteis para a construção de sentidos e significados da realidade, participando, dessa forma, do arranjo social ainda que de maneira plural, fugaz e difusa. Para eles, os motivos pelos quais os conteúdos sobre celebridades vêm sendo altamente consumido é de que:

(...) essas narrativas vêm se tornando referências fundamentais para os indivíduos na cultura contemporânea. Isto é, a partir delas os agentes sociais, ao mesmo tempo, atribuem sentidos e significados para a realidade e constroem, provisoriamente, um lugar para si no mundo. Mais do que narrativas simplesmente biográficas ou construções da memória, são narrativas do *self* que vêm se tornando cada vez mais cruciais para a ordenação da vida dos diferentes atores sociais contemporâneos (HERSCHMANN, 2003, p 8).

Herschmann e Pereira formam a hipótese de que tais narrativas são grandes referências para a cultura contemporânea e, por isso, são tão exploradas. No entanto, não descartam outros motivos que justifiquem também o grande consumo de narrativas de celebridades e seu crescimento, pois é pode-se também afirmar que “essa demanda social pelo biográfico representa também um pouco de voyeurismo, de bisbilhotice da vida alheia, demonstrando o interesse pela vida enquanto entretenimento” (HERSCHMANN, 2003, p.9).

A partir dessa exploração de informações corriqueiras do cotidiano e de materiais biográficos, destaque para aqueles que dizem respeito a figuras famosas e célebres, a mídia exerce grande força sobre o público, provocando as mais variadas reações. Vale lembrar que materiais biográficos se dividem em duas categorias. A primeira categoria relaciona-se às biografias propriamente ditas. Já a segunda categoria diz respeito à contaminação do caráter biográfico que se alastra em outros materiais explorados pela mídia.

De uma forma ou de outra, o acesso proporcionado pelo meio mediático aos conteúdos biográficos interfere na relação das celebridades e ídolos com os anônimos e fãs. Herschmann e Pereira (2003) recorrem a Thompson para pensar a relação e a interação entre fãs e seus ídolos provenientes do mediático e do biográfico, o qual salienta que a forma como as pessoas lidam com as narrativas sobre a vida do ídolo acabam por nutrir as referências que constituem aquilo que entende-se como o curso de suas vidas.

Nesse sentido, notícias sobre os ídolos que fazem grande sucesso trazem a sensação de coletividade e alimentam fãs e seus consumidores. Tudo isso cria uma sensação que Herschmann e Pereira (2003) chamam de “intimidade distante” entre o fã e o ídolo. A partir dessas novas relações entre fãs e ídolos e das novas formas de consumir os conteúdos dessas celebridades, que

vão além dos trabalhos artísticos, tem-se um novo modo de vida, no qual o ídolo e a celebridade se configuram como os novos heróis e representam novos modelos de comportamento, de estilo, de opinião e de ideologia. Nesse sentido, acabam incentivando o consumo por meio da exploração, muitas vezes, de seus corpos que são usados como vitrines não apenas de bens materiais, mas de aparência e também de comportamento e atitude. Cabe esclarecer que os ídolos se diferenciam dos heróis pelas formas com que são cobradas suas qualidades que os destacam dos demais. Se o herói precisa ter caráter e estar de acordo com as exigências morais, o ídolo precisa ter originalidade, representando bem o seu papel frente aos fãs consumidores. Sobre as demandas sociais feitas às celebridades, Herschmann e Pereira (2003) afirmam que há uma grande expectativa sobre as pessoas famosas de montar um grande espetáculo que não se restrinja ao âmbito do trabalho artístico. É necessário ter e explorar a “capacidade de se espetacularizar: vivemos sob a égide das celebridades” (HERSCHMANN, 2003, p.13). Por isso, há uma grande exploração do *self*, principalmente sob a ótica erótica, pela qual celebridades potencializam o seu apelo frente ao público, tornando-se um aspecto fundamental para a história do *self*, em particular do feminino pelas questões de gênero que envolvem o corpo das mulheres.

A exposição se configura como um dos principais fenômenos atuais, como aponta Pereira (2003): “Ver e exibir constituem, atualmente, aspectos vitais do ambiente cultural em que estamos profundamente imersos” (PEREIRA, 2003, p. 63), pois não se vive a “civilização da imagem”, mas sim a “era da visibilidade” ou ainda melhor vive-se a “era da alta visibilidade”. Segundo o autor, a busca pela visibilidade evoluiu e atingiu outro nível superior, pois hoje a exposição do *self* se baseia em uma engenharia social que circula pela mídia, pelas estratégias de *marketing*, por especialistas e por último pelo crivo dos atores sociais. Vive-se tão imerso nessa dinâmica de visibilidade, que as intimidades das celebridades são consumidas pelos demais anônimos como algo perfeitamente natural. É a dinâmica do espetáculo da linguagem que exerce o papel transformador de fazer desses conteúdos assimilados naturalmente em conteúdo renovadamente extraordinário, mas ao mesmo tempo familiar.

Um exemplo disso é o episódio da discussão entre Solange Knowles e seu cunhado Jay Z nos bastidores do baile de gala que marca a abertura da exposição anual do *Costume Institute* do do MET – *Metropolitan Museum of Art* em Nova York que aconteceu em maio de 2014. A discussão entre a irmã e o marido da Beyoncé no elevador do evento, registrada pela câmera de

segurança, tomou grande repercussão ao ser publicada pelo site *TMZ*¹² com a chamada “*Jay Z physically attacked by Beyoncé's sister Solange*”, complementada pela descrição do vídeo “*Jay Z was ferociously assaulted by Beyoncé's sister Solange ...who was wildly kicking and swinging at him inside an elevator...and the attack was captured on surveillance video*”, que traduzidos livremente para a Língua Portuguesa significam “ Jay Z é agredido fisicamente pela irmã de Beyoncé, Solange” e “ Jay Z foi ferozmente agredido pela irmã da Beyoncé, Solange ... que o chutava descontroladamente e o sacudia dentro de um elevador ... e o ataque foi capturado pelo vídeo de vigilância”.

No vídeo, que tem duração exata de trinta e seis segundos, é possível ver Solange agredindo Jay Z com tapas e chutes. O segurança que os acompanhava, tenta apartar a briga segurando a irmã de Beyoncé que continua a falar visivelmente alterada, direcionando-se ao rapper. Segundo informações do *TMZ*, o segurança apertou o botão de emergência, para parar o elevador e tentar não chamar a atenção para a briga. No momento seguinte, Beyoncé que estava no canto do elevador assistindo as agressões, aparentemente, também tenta intervir na discussão. Em seguida, todos saem juntos do prédio do evento, mas Beyoncé e Solange vão embora juntas em um carro e Jay Z vai embora em outro.

Na época, em maio de 2014, o acontecido se tornou um dos assuntos mais comentados. Pôde-se observar isso nas redes sociais, a exemplo do *Twitter*, em que a *hashtag* *#whatjyzsaidtosolange* atingiu o *trending topics* mundial (EGO, 2014) — expressão que traduzida significa “tópicos em tendência” ou ainda em uma versão adaptada para o português pode ser “Assuntos do Momento” — que é uma ferramenta da rede que lista os temas mais comentados durante um determinado período de tempo. A *hashtag* que indaga o que Jay Z disse a Solange que desencadeou a discussão demonstra como conteúdos sobre celebridades, especialmente cenas da vida particular e pessoal, despertam o interesse do público e como são consumidos de forma natural pelos indivíduos.

Esse episódio, entre tantos outros da vida da Beyoncé – assim como de outras celebridades, que são agressivamente alvos nas redes sociais e em outros meios, – ilustra bem a

¹² O *TMZ* é um site norteamericano da indústria do entretenimento criado em 2005 para comunicar exclusivamente notícias sobre celebridades. Em 2007, estreou a versão televisiva do site, o “*TMZ on TV*”. Um programa de TV diário que comenta o dia a dia das celebridades norteamericanas que tem um grande alcance por ser transmitido por algumas emissoras afiliadas, como o canal FOX. O nome do site faz referência a *Thirty miles zone*, que traduzida livremente para a Língua Portuguesa significa Zona de trinta milhas. A expressão resumida pela sigla *TMZ* surgiu durante os anos 1960 quando os estúdios de cinema de Hollywood definiam a regra de “zona de trinta milhas” para monitorar as filmagens, durante a expansão dos locais onde ocorriam as gravações de filmes naquela época.

vida como entretenimento regida pela sua espetacularização. O fato de segurança, supostamente, ter apertado o botão de emergência para não chamar atenção ao ocorrido e o fato de Beyoncé, Jay Z e Solange terem saído juntos do prédio logo após a briga no elevador sem dar pistas do acontecido, demonstra a teatralização, pela qual se busca exibir uma atuação impecável da vida celebre.

Diante da publicação do vídeo de segurança e da grande repercussão desse evento, Beyoncé aproveitou-se do episódio e optou por utilizá-lo no remix da música *Flawless* feita em parceria com a *rapper* Nick Minaj. Na nova versão da canção, Beyoncé canta “*We escalate, up in this bitch like elevators. Of course sometimes shit go down, when it's a billion dollars on an elevator*”, que traduzida para livremente para o português significa: “nós subimos nessa vida vadia como elevadores. Claro que às vezes merdas acontecem, quando há bilhões de dólares em um elevador”.

Embora não haja declaração pública por parte de nenhum dos envolvidos no evento, Beyoncé escolheu comentá-lo em uma de suas músicas como forma de satisfazer o público, atendendo as exigências da fórmula da espetacularização performática. A oportunidade encontrada na música para mencionar a discussão no elevador pode ser justificada pela busca por visibilidade, uma vez que, depois de tanto tempo após o ocorrido, volta-se a tornar notícia na indústria do entretenimento, e estando em evidência, aproxima-se mais do sucesso. Isso porque visibilidade e sucesso estão intimamente ligados. Outros episódios da vida pessoal da Beyoncé, como o afastamento e demissão de Mathew Knowles, pai da cantora e os rumores sobre a falsa barriga durante a gravidez da sua filha Blue Ivy também adquiriram grande repercussão, atestando mais uma vez a comoção das pessoas em transformar acontecimentos de caráter particular em conteúdos altamente consumidos.

Há atualmente um ímpeto exibicionista e *voyeurista* que é capaz de definir a atuação das celebridades nos mais variados contextos, locais e circunstâncias. Nesse novo cenário se insere o corpo contemporâneo altamente explorado, encorajando a cultura do corpo, cultuando e celebrando a imagem. O culto ao corpo está imerso no contexto da alta visibilidade apoiada pela força e legitimidade da mídia que parece invadir todas as esferas sociais. Nesse sentido, a cultura do corpo se apoia na força mediática que é suficientemente capaz de construir um sujeito, cuja imagem é aclamada e desejada. Isso vale para Beyoncé quando ela é exibida sempre com as alegorias de show.

A superexposição do corpo da cantora nos palcos, a exemplo das apresentações na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” e também em suas demais aparições públicas, muito atreladas a comentários e críticas sobre bom gosto de moda e estilo e também de respeito ao corpo idealmente magro, encontra resposta na demanda da espetacularização do *self*. Os vários figurinos da referida turnê, compostos consideravelmente por colãs e meias-calças que valorizam e expõem o corpo da cantora, ao mesmo tempo em que buscam “mascarar” imperfeições como as temidas celulites e uma barriga saliente que são suavizadas pelo conjunto do traje, são características marcantes da artista, que a espetaculariza como forma de individualizá-la e torná-la ainda mais celebre frente a grande concorrência da indústria do entretenimento, atendendo as expectativas das pessoas com o corpo talhado para o sucesso.

Isso se deve ao grande fluxo de informação e sentidos acelerados que acabam prezando e valorizando a imagem de forma superficial e fugaz. Concomitantemente a isso, o sujeito enfrenta uma crise com conceitos generalizantes como o da verdade e da totalidade. Diante da vicissitude das noções totalizantes, enredos e narrativas que se sustentam na interpretação, são melhor recebidos, uma vez que estão abertas a elaboração e considerações de novas noções, recebendo legitimidade pública. Sobre o assunto, Herschmann e Pereira (2003) dissertam:

No rastro da fragilização ou da crise de uma noção de verdade absoluta, atemporal e a-histórica, as narrativas que se apóiam sobre interpretações, atualizando versões, com fortes e evidentes marcas retóricas, se fortalecem e adquirem maior e mais visível legitimidade (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003, p.24).

Por conta dessa demanda de noções menos exatas e rigorosas com narrativas flexíveis passíveis de interpretação, é que se chega ao campo da performance. As representações espetacularizadas que transitam rapidamente na mídia são aquelas que são valorizadas e legitimadas, trazendo à baila alguns valores “de verdades fundamentalmente performáticas” (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003, p.25) importantes nas dinâmicas socioculturais dos atores sociais.

Diante dessa crise de conceitos apontada por Herschmann e Pereira, celebridades se firmam em narrativas capazes de despertar e conservar a visibilidade e o reconhecimento. Assim faz Beyoncé, que se vale, em grande parte, em narrativas que tratam da mulher poderosa, as quais têm as seguintes pautas principais: amor romântico, relacionamento, corpo e sexo. Para apresentar a narrativa sobre a imagem dessa mulher, a cantora recorre a uma intensa teatralização

dentro e fora dos palcos, a favor da espetacularização performática da vida que, por sua vez, não está apenas a serviço dos desejos de fuga da realidade, mas também da procura incessante por insumos para discursos e representações sociais. Sobre o assunto, Herschmann e Pereira destacam:

Mais do que com a simples teatralização, convivemos com a espetacularização hiperperformática que, a sua maneira, reencanta o drama contemporâneo e o mundo. Não é à toa que autores como Neal Gabler, argumentam que a vida, em certo sentido, virou um filme. Esse fato, segundo o autor, traz uma consequência para o debate sobre o impacto da espetacularização na sociedade contemporânea: a questão não é se o “filme-vida” (a vida como entretenimento) representa um escapismo ou não; o ponto central é que as narrativas de vidas espetacularizadas nos abastecem de sentidos e significados, orientando a vida social (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003, p.28).

A espetacularização hiperperformática da vida trata da teatralização que dramatiza o mundo, mas sem se deixar sucumbir pela tragédia. Isso faz com que enredos espetaculares e performáticos ampliem os desafios com os quais o indivíduo deve enfrentar, uma vez que é exigido dele personalidade e capacidade de representação de ator. Cabe salientar que tais desafios encontram no discurso o instrumento para controlá-los. Ao falar de discurso no interior da cultura mediática, volta-se para as dinâmicas de poder que não somente autenticam as produções de sentido e significado das personalidades, mas a todo momento as constroem, reconstroem e as modificam. Isso porque os propósitos de um discurso qualquer existem e isso não há como negar, lembrando a perspectiva foucautiana: não há discurso sem intenção. Da mesma maneira acontece com a legitimação do discurso na indústria do entretenimento passa por leituras nem sempre claras, conscientes e homogêneas, mas sempre têm sua intencionalidade. Acerca dos propósitos dos discursos da cultura da mídia espetacularizada, Herschmann e Pereira (2003), dissertam:

É claro que as intencionalidades existem e podem ser diferentes em um caso e no outro; entretanto, a própria percepção dessa intencionalidade (por parte do público e mesmo da crítica) e a disposição de refletir sobre ela passam por leituras não necessariamente conscientes e monolíticas que pressupõem instâncias e processos de legitimação que, de alguma forma, autorizam uma investida de caráter mais reflexivo diante de certos produtos ou a “desautorizam” diante de outros (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003, p.42).

Os variados produtos mediáticos se sustentam em instâncias e processos de legitimação, sujeitando-se a um conjunto de relações complexas de poder que as valida. Dessa forma é a

produção discursiva da Beyoncé que passa antes por uma seleção responsável por legitimá-la locutora de um discurso sobre uma mulher considerada poderosa. Essa mulher dita poderosa empregada pela cantora pode ser compreendida como um sujeito feminino jovem que adquiriu uma liberdade nunca antes vista e hoje a celebra por meio da intensa exploração de condutas consideradas particularmente masculinas que simulam o êxito de lutas pela igualdade entre homens e mulheres como, por exemplo, a da liberdade ao prazer sexual. Além de ser um sujeito sexualmente ativo, é também ativo economicamente e profissionalmente o que a torna independente financeiramente, sem deixar de dedicar-se a atender as exigências rigorosas sobre o aspecto da beleza. Todas essas qualificações que dizem respeito ao considerado bom desempenho feminino constroem essa persona da mulher poderosa, algo que, inclusive, motivou a escritura desse trabalho.

A respeito da seleção que reconhece Beyoncé como locutora de um determinado discurso, cabe elucidar que na definição das leituras e dos processos de legitimação há relações muito mais complexas do que aquelas que tratam unicamente de aprovação baseadas no gosto pessoal. Isso porque as relações que viabilizam seu discurso e sobre uma mulher poderosa e o fazem disseminar envolve um agendamento mediático em que atuam fortemente as dimensões do poder e do contrapoder, por vezes, ocultos. À vista disso, entende-se que os conceitos atrelados à celebridade Beyoncé e a sua vida pública são, em boa medida, definidos pelo agendamento da mídia e também do público. Tais agendamentos, entendidos em grande parte como processos naturais, porque acontecem, muitas vezes, de forma nem sempre clara, consciente e homogênea, possuem uma intencionalidade intrínseca proveniente dos próprios discursos que os regem e também dos discursos que desejam elaborar as produções de sentido apresentadas por artistas. Isso porque as celebridades e suas produções de sentido são submetidas ao olhar crítico que ajudam a formá-las, modificá-las e deslocá-las. Pensando nisso, é que os estudos culturais devem buscar alcançar as relações dos discursos em que estabelecem as disputas de poder e contrapoder no interior dos campos do entretenimento e das celebridades, buscando abarcar as relações entre os indivíduos e coletividades.

Ainda são escassas as investigações sobre o novo cenário mediático que explora a indústria da celebridade para além da vertente do entretenimento e do escapismo. Essa escassez de análises sobre os efeitos da indústria da celebridade pode ser justificada pelos resquícios das classificações entre baixa e alta cultura.

A cultura pop, enquadrada no campo da baixa cultura por conta do seu afastamento daquilo considerado erudito, contudo, exerceu seu contrapoder no passado, adquirindo espaço e legitimidade. A exemplo disso, na música, a cantora norte-americana Madonna nos anos 1980 — analisada por Douglas Kellner (2001) quando trata da cultura da mídia — foi libertadora dessas amarras que reduziam seu campo de atuação, abrindo portas para a valorização da cultura pop que hoje têm sua dominância reconhecida.

À luz dos estudos culturais que ultrapassam as dicotomias entre baixa e alta cultura e adentram de forma imersiva nos estudos da cultura pop, é que a analisa como narrativas e enredos úteis para a construção de sentidos e de significados à realidade, que, assim, participam do arranjo social ainda que seja plural, fugaz e difuso.

Nesse sentido, observa-se o desafio da Beyoncé que além de enfrentar resistências por ser uma como celebridade na categoria de cantora típica da cultura pop — que ainda lida com os efeitos da polaridade entre baixa e alta cultura —, encara também dificuldades relacionadas a gênero e raça. Mesmo sendo confrontada por tais barreiras, a artista faz sucesso não somente se apresentando como cantora.

Por isso, é importante trazer à baila uma biografia da Beyoncé não apenas na busca por entender os meandros da construção do seu discurso, mas também dela como locutora. Isso porque a vida da artista tem grande relevância, configurando-se como parte daquilo que compõe a diversão e a distração dos expectadores. Há interesse pela Beyoncé, pois assim como seu trabalho artístico, sua vida célebre se configura em entretenimento, capaz de orientar as produções de referências e identidades sociais. A fim de mostrar a sua importância no cenário da cultura pop, sua trajetória de vida, bem como o seu percurso de construção de legitimidade para tratar da mulher considerada poderosa, é pertinente se traçar um histórico de sua carreira e apresentá-la brevemente. Em virtude disso, serão relatadas informações sobre a cantora.

2.2 A celebridade Beyoncé: histórico da carreira e lugar de fala

Beyoncé Giselle Knowles Carter, nascida e criada no Texas - Estados Unidos no dia 4 de setembro de 1981, conquistou notoriedade e o título de artista e celebridade, ao longo dos dezoito anos da carreira musical profissional, dos quais os seis primeiros são da época em que era vocalista do grupo *Destiny's Child* e os doze últimos anos dizem respeito a sua carreira solo (TERRA, 2013). Ao longo desse tempo de carreira, ela acumulou habilidades que vão além da música. Além de cantora, ela é também compositora, atriz, dançarina, coreógrafa, arranjadora vocal, produtora, diretora de vídeo e empresária.

Beyoncé descobriu sua vocação para a música ainda na infância. Aos sete anos de idade, venceu o primeiro *show* de talentos do qual participou, cantando a música *Imagine* de John Lennon. Após o concurso, foi matriculada em uma escola de música, em que cantava no coral. Aos nove anos, integrou o grupo musical *Girl Tyme* (PEOPLE).

Depois de alguns anos com o grupo composto também por Nina, Nicki, Ashley e Kelly Rowland, – relembradas no início do videoclipe da canção *Flawless*, na qual é resgatado um trecho da sua primeira apresentação e a primeira decepção na carreira com a reprovação dos jurados de um programa de televisão de *show* de talentos – Beyoncé e as parceiras optaram por mudar o nome *Girl Tyme* para *Destiny's Child*, fazendo referência a um episódio do livro de Isaías da Bíblia Sagrada (MTV, 2005).

Como *Destiny's Child* e gerenciadas por Mathew Knowles, pai da Beyoncé, assinaram contrato com a gravadora *Elektra Records* que foi desfeito antes mesmo do lançamento do seu primeiro disco. Em 1996, ao 16 anos de idade, Beyoncé e as parceiras assinaram o contrato com a gravadora *Columbia Records* e apenas em 1998 lançaram seu primeiro álbum batizado com o próprio nome do grupo, que vendeu mais de um milhão de cópias nos Estados Unidos (TERRA, 2013).

O segundo álbum intitulado *The Writing's on the Wall* lançado em 1999 recebeu quatro indicações na premiação considerada a mais importante da indústria musical internacional – o *Grammy Awards*, das quais venceu as categorias de melhor performance *R&B* e melhor canção de *R&B* com a música “*Say my name*” (TERRA, 2013).

Nessa época, o grupo enfrentou problemas com a saída de duas das integrantes La Tavia e Le Toya e entrada de Michelle Willians e Farrah Franklin. O pai da Beyoncé, empresariando o *Destiny's Child*, enfrentou dois processos judiciais, nos quais as ex-integrantes alegavam ter tomado conhecimento da demissão, após assistirem o videoclipe da canção “*Say my name*” com a participação das novas integrantes (PEOPLE). Posteriormente, os processos foram arquivados, pois foi acordado que a situação seria resolvida fora dos tribunais para evitar repercussão negativa para o grupo. Após alguns meses, também foi anunciada a saída da Farrah Franklin que Beyoncé, como porta-voz do grupo, justificou a demissão da recém integrante como falta de comprometimento com o trabalho (TIME, 2000).

Diante dos momentos turbulentos passados com a saída e entrada de novas parceiras, em 2001 o *Destiny's Child* lançou o terceiro álbum intitulado *Survivor*, em português Sobrevivente, já com a última e definitiva formação do grupo composta por Kelly Rowlands, Michelle Willians e Beyoncé. O álbum foi um sucesso, estreando em primeiro lugar na *Billboard* 200 (TERRA, 2013).. A canção que dá nome ao CD, foi escrita por Beyoncé Knowles, Anthony Dent e Mathew Knowles e fala sobre a superação dos momentos difíceis e das crises que acometeram o grupo. *Survivor* ganhou um *Grammy Award*, na categoria de Melhor grupo ou dupla de R&B e seu videoclipe ganhou o prêmio de Melhor vídeo de R&B no VMA – *MTV Video Music Awards* em 2001, premiação do canal de televisão norteamericano *MTV* (MTV, 2015). É possível observar uma densa teatralização da vida na música, que além de expressão artística está a favor do entretenimento, alimentando a curiosidade e *voyeurismo* da vida particular e pessoal da cantora. Beyoncé, assim como outros cantores compositores, são conhecidos por compor canções a partir de experiências pessoais trazendo fragmentos biográficos que não envolve unicamente expressão artística, mas envolve também a demanda social motivada pelo interesse da vida enquanto entretenimento.

Em 2002, o *Destiny's Child* optou por suspender os trabalhos para que as integrantes do grupo pudessem focar em seus projetos individuais. Foi nessa época que Beyoncé optou por se arriscar como atriz no filme *Austin Powers in Goldmember*, lançado no Brasil como *Austin Powers em o Homem do Membro de Ouro*, e se arriscou também a fazer sua primeira música solo que compôs exclusivamente para a trilha sonora do filme (FOXNEWS,2008). Antes disso, a cantora já havia participado do longa *Carmen: a hip hopera*, filme produzido pela MTV para a televisão, do qual foi a protagonista.

No mesmo ano, Beyoncé e Shawn Corey Carter, mais conhecido como *rapper* JayZ, engataram namoro durante as gravações da música *Bonnie & Clyde*. Na época, apesar dos boatos, eles permaneceram discretos e demoraram a assumir publicamente o relacionamento (TERRA, 2013), buscando manter-se longe da mídia. Após sete anos de namoro, no dia 4 de abril de 2008, o casal silenciosamente se casou em Scarsdale, Nova Iorque (TERRA, 2013) Beyoncé, em entrevista ao canal de televisão norte americano MTV, declarou que depois que conheceu JayZ, mudou os seus pensamentos sobre relacionamento entre homens e mulheres o que impactou suas composições e performances.

Em 2003, atuou na comédia romântica, *The Fighting Temptations*, lançado no Brasil como “Resistindo às tentações”. Sem abandonar a carreira musical, Beyoncé gravou várias músicas para a trilha sonora do filme (TERRA, 2013). No mesmo ano, lançou seu primeiro álbum de estúdio solo que estreou como número um na *Billboard 200* (TERRA, 2013). Intitulado *Dangerously in love*, o disco contemplou os *hits* “*Crazy in Love*”, e “*Baby Boy*”; e “*Me, Myself and I*” e “*Naughty Girl*”. Tais canções são marcantes na trajetória musical da Beyoncé e ilustram bem os temas predominantes na produção discursiva empregada pela cantora, são eles: amor romântico, relacionamento, corpo e sexo que continuaram como conteúdos investidos nas canções interpretadas pela cantora ao longo dos últimos onze anos de sua carreira solo.

Em 2004, Beyoncé se juntou novamente com as parceiras do *Destiny's Child* Michelle Wllians e Kelly Rowland para produzir o quarto e último álbum do grupo, nomeado por *Destiny Fulfilled* e lançou as músicas de sucesso “*Lose My Breath*”, “*Soldier*”, “*Cater 2 U*” e “*Girl*” (PEOPLE) tratando novamente de temas relacionados a relacionamento e sexo.

O reconhecimento de seu trabalho musical em carreira solo não demorou muito a acontecer e em 2004, ano seguinte ao lançamento do seu primeiro CD, Beyoncé foi premiada cinco vezes no *Grammy Awards* nas seguintes categorias: Melhor performance vocal de cantora do estilo *R&B* pela canção “*Dangerously in Love 2*”, Melhor Canção de *R&B* com “*Crazy in Love*”, Melhor Álbum de *R&B* Contemporâneo por “*Dangerously in Love*”, Melhor Performance Vocal de Grupo ou Dueto por “*The Closer I Get to You*” e Melhor Colaboração de canção por “*Crazy in Love*” (PEOPLE, 2004).

Em 2005, durante a turnê mundial do grupo do qual Beyoncé fazia parte, a *Destiny Fulfilled And Lovin'It*, feita para divulgar o mais recente trabalho – o álbum *Destiny Fulfilled*,

Destiny's Child anunciou o fim da parceria para que cada uma das integrantes pudesse se dedicar exclusivamente a seus projetos individuais e as suas carreiras solo (TERRA, 2013).

Cabe ressaltar que o grupo é recorrentemente homenageado com orgulho por Beyoncé que o relembra em seus shows, cantando as suas canções de maior sucesso. A cantora demonstra muito orgulho e carinho de ter feito parte do *Destiny's Child*, pois, considerado um dos grupos musicais femininos de maior sucesso, vendeu mais de 60 milhões de discos em todo o mundo ao longo da carreira (TIME, 2013). A revista *Billboard*, um dos meios mais respeitados quando se trata de música, classificou o grupo como um dos maiores trios musicais de todos os tempos, incluindo-o na posição número 68 da lista *All time Hot 100 Artist*, que elege os cem maiores artistas de todos os tempos. Também foi reconhecida na premiação norte-americana *World Music Awards*, como o terceiro melhor grupo feminino do mundo em vendas, atrás apenas de *TLC* e *Spice Girls*. E por fim, o grupo foi homenageado com uma estrela na Calçada da Fama em Hollywood nos Estados Unidos em 2006.

Em 2005 Beyoncé voltou aos cinemas, desta vez atuando no filme *Dreamgirls* como Deena Jones, uma personagem baseada na cantora de *R&B* Diana Ross que ganhou fama ao integrar o grupo musical de *R&B* *The Supremes* durante os anos 1960 (BIO.). O longa é uma adaptação de um musical da Broadway de 1981 de mesmo nome (MTV, 2006). Como Deana Jones, Beyoncé recebeu elogios e foi indicada a categoria de melhor atriz em filme, comédia ou musical na premiação do Globo de Ouro e também recebeu indicação a melhor canção original por *Listen* (UOL, 2007).

Em 2006, também atuou no filme “*The Pink Panther*”, em português “A pantera cor de rosa”, ao lado do ator Steve Martin. Paralelamente a isso, lançou “*B'day*”, cujo título do álbum faz referência ao seu aniversário de 25 anos de idade (TERRA, 2013). Fazem parte desse CD, as canções “*Dejà Vu*”, da qual Jay Z participa, e “*Irreplaceable*” que tratam da insinuação sexual e do fim de um relacionamento, respectivamente. Canções de sucesso, que permaneceram algumas semanas na lista da *Billboard Hot 100* (BILLBOARD, 2013), mais uma vez exprimem o teor das produções discursivas de seu trabalho artístico na música.

O segundo CD solo rendeu a Beyoncé o *Grammy* na categoria de Melhor álbum de *R&B* contemporâneo e a categoria de Artista Internacional no *American Music Awards 2007*, uma das maiores premiações de música norte-americanas, tornando-se a primeira artista mulher a ganhar tal prêmio (TERRA, 2013). Um grande ganho não apenas para a cantora, mas para a categoria

mulher, que foi representada pela primeira vez em uma premiação de renome, mais um dos espaços dominados pelas estruturas masculinas de poder. Nesse sentido, Beyoncé é uma celebridade convertida em uma espécie de heroína feminina, ainda mais em tempos que, segundo Herschmann e Pereira (2003), fala-se muito sobre uma “crise do herói”.

Dividindo a carreira musical com a carreira de atriz, em 2008, Beyoncé interpretou a cantora Etta James no filme *Cadillac Records* e em seguida, atuou no filme *Obsessed*, lançado no Brasil com o título de *Obsessiva*. Ainda em 2008, estreou seu terceiro álbum, intitulado *I am... Sasha Fierce*, que faz referência ao seu auter ego incorporado nos palcos descoberto durante as filmagens do videoclipe de “*Crazy in Love*” em 2003 (TELEGRAPH, 2008). Nesse CD constam suas músicas de grande sucesso “*If I Were a Boy*” e “*Single Ladies (Put a Ring on It)*” que permaneceu em primeiro lugar na *Billboard Hot 100* durante quatro semanas não consecutivas, tornando-se sua quinta música de carreira solo em primeiro lugar na *Billboard* (BILLBOARD, 2013). Além disso, o videoclipe de *Single Ladies* foi premiado no *MTV Video Music Awards* de 2009b nas categorias de clipe do ano, melhor coreografia e melhor edição. No mesmo ano, foi reconhecida pela revista *Billboard* como a mulher do ano (TERRA, 2013)

Em 2010, Beyoncé foi a artista que mais recebeu indicações ao *Grammy Awards*. Foi premiada em seis categorias e se tornou a artista feminina que mais recebeu prêmios em apenas uma edição da premiação (TERRA, 2013). Em 2011, estreou o quarto disco nomeado “4”, lançando “*Run the World (Girls)*”, canção que trata do poder da mulher e a destaca como capaz de dominar o mundo, que pode ser tomada à primeira vista como “hino” de independência feminina. A música atingiu o vigésimo nono lugar na *Billboard Hot 100* (BILLBOARD, 2013).

Na mesma época do lançamento do seu quarto CD, a cantora anunciou o fim da parceria com o pai Mathew Knowles, que administrava sua carreira desde a época do *Destiny's Child*. A separação nos negócios, aconteceu após rumores divulgados pelo site TMZ de que Mathew haveria traído Tina, a mãe de Beyoncé, fato que se tornou notícia e instigou a curiosidade das pessoas, mostrando mais uma vez o caráter da vida pessoal – aquém dos palcos – como entretenimento. No entanto o que realmente fez da Beyoncé notícia mesmo foi sua gravidez do marido *rapper* Jay Z. Durante a cerimônia *VMA - Video Music Awards de 2011*, a cantora comunicou sua gravidez. Com a notícia divulgada em meio à apresentação do *VMA* da *MTV*, a emissora informou que 12,4 milhões de espectadores assistiram, a maior audiência da premiação da história da *MTV* (MTV, 2011). Com a maternidade, Beyoncé passou a trazê-la como pauta em

suas produções discursivas. Em 2013, no documentário do canal de televisão por assinatura norte-americano *HBO*, estrelado, dirigido e produzido pela a artista, Beyoncé trouxe imagens da infância, do seu trabalho artístico e de sua atuação como mãe, exibindo como equilibrar todas as funções acumuladas que dizem respeito ao trabalho e à beleza, mas sem desprezar os ofícios familiares e do lar. Nesse sentido, Beyoncé, é a jovem mulher que inserida no contexto da “mascarada pós-feminista” apontado por McRobbie é convocada a se provar um sujeito de sucesso não apenas nos recentes espaços adquiridos pelo feminino, mas também é impelida a exibir competência nos antigos papéis tradicionais relacionados à família, ao lar e à beleza. Ao mesmo tempo em que se expõe o modelo de mulher portadora de diferentes qualificações em vários âmbitos, mostra-se não apenas como entretenimento para o público, mas prova-se também como material para a produção de referências e de formação identitária dos indivíduos que identificam nela a atuação ideal de sujeito mulher.

A notoriedade e o reconhecimento da cantora não ficou restrita às premiações do *Grammy* ou às listas da *Billboard* e se estendeu a convites para apresentações durante a posse do presidente Barak Obama em 2009 e de abertura do *Super Bowl* de 2013, um campeonato da *NFL* – *National Football League*, que é a principal liga de futebol americano dos Estados Unidos (PEOPLE).

No intervalo do *Super Bowl* em que se apresentou, Beyoncé aproveitou a oportunidade para anunciar a turnê mundial “*The Mrs. Carter Show World Tour*” que se encerrou no dia 27 de março de 2014 em Lisboa, Portugal. Segundo a revista *Billboard*, a terceira turnê mundial em carreira solo da Beyoncé contou com 132 apresentações de grande sucesso, faturando mais de 450 milhões de dólares. No Brasil, nas quatro apresentações que fez pelo país, incluindo o show do Rock in Rio 2013, foram arrecadados 20 milhões de dólares. Ainda segundo informações divulgadas pela revista, em 2014 Beyoncé se tornou a segunda artista que mais lucrou no ano, foi a quarta mais falada pela imprensa, a sexta mais influente nas redes sociais e a décima sétima mulher mais poderosa do mundo (BILLBOARD, 2014).

Alguns meses após o fim da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, sem informar a imprensa, fez o lançamento surpresa do seu quinto álbum de estúdio auto-intitulado “*Beyoncé*” e em abril de 2014, ao lado do marido Jay Z, seguiu em uma turnê de verão conjunta, chamada de *On The Run Tour* que veio a se tornar a turnê mais lucrativa por show da história e uma das mais lucrativas naquele ano (BILLBOARD, 2014).

Com o pequeno resumo da vida da celebridade Beyoncé, é possível observar que a visibilidade adquirida pela cantora e o reconhecimento público atestado por premiações corroboram para a constituição e sustentação do seu lugar de fala conquistado ao longo de sua carreira que a torna uma legítima locutora de um discurso sobre uma determinada mulher.

Dessa forma, Beyoncé também supera a interdição do direito privilegiado que lhe permite falar e se expressar sobre determinados assuntos. Isso acontece porque certos temas devem ser tratados por um seletivo grupo de indivíduos que obtém tal regalia a partir de questões identitárias do sujeito, tais como: gênero, raça, classe, entre outras, que se configuram em instrumentos que atestam ou invalidam a relevância e a autoridade social. Nesse caso, a cantora não cruza unicamente as fronteiras estabelecidas pelas estruturas masculinas de poder por ser mulher, mas também por ser negra. Nesse sentido, é necessário ater-se a sua especificidade de mulher negra que sofreu e ainda sofre com o sistema de dominação que emprega não somente o sexismo e o machismo, mas também o racismo. Cabe esclarecer que tal especificidade que diz respeito à raça, mesmo não sendo um dos pontos centrais deste trabalho, deve ser lembrada e abordada para se entender o lugar de fala da celebridade Beyoncé.

Embora não se trate do tema abertamente, há uma valorização da branquitude em detrimento do reconhecimento do negro. Isso porque a identidade racial branca está envolta por um véu que busca torná-la e mantê-la invisível, sem no entanto, abafar sua força operante, que de maneira ardilosa se estabelece como padrão normativo e único modelo legítimo de indivíduo. Dessa forma, a branquitude é convertida em atributo necessário para se ocupar um lugar social privilegiado, pela qual a correspondência à uma certa aparência se torna uma condição eficiente para a aceitação social que permite acesso ao poder.

Liv Sovik, professora da ECO – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora no campo de teorias da comunicação, estudos culturais e de relações de poder, em especial das questões de raça e miscigenação no Brasil, explica que essa certa aparência “ exige pele clara, feição europeia, cabelo liso ou dois dos três elementos” (SOVIK, 2009, p.36), mas complementa que ser branco não exclui ter sangue negro. Isso porque “(...) a branquitude não é genética, mas uma questão de imagem: mais um motivo pela qual é um problema que se coloca na cultura dos meios de comunicação” (SOVIK, 2009, p.36). Por se tratar de uma questão de imagem, como bem aponta Sovik, a identidade racial não é inerte e uniforme e por esse motivo é possível exceder as barreiras suplantadas pela branquitude, uma vez que pode

ser negociada, construída e refeita socialmente para que se baixem barreiras e se conquiste trânsito social.

A posição notável da celebridade Beyoncé também se explica pela superação de dificuldades de classe, pois a artista, filha de um ex-vendedor de equipamentos médicos, é um exemplo de pessoa que veio das minorias que conseguiu vencer as dificuldades da vida. Segundo Herschmann e Pereira (2003), engrandece-se a pessoa simples que vem de classes menos abastadas que encara adversidades para sair do anonimato e conquistar notoriedade, sem, no entanto, causar grandes perturbações na constituição heteronormativo, pois ainda se vive sob o regimento da hegemonia masculina, branca e heterossexual. Isso evidencia uma das razões pelo qual Beyoncé detém poder para tratar da mulher dita poderosa, pois o poder concedido a ela não provoca drásticas mudanças estruturais do sistema patriarcal.

Com a construção e negociação de um lugar de fala privilegiado uma mulher negra no cenário da cultura da mídia, Beyoncé tem a oportunidade de explorar certos assuntos em sua produção discursiva. Relembrando a perspectiva foucaultiana, o discurso não está vinculado exclusivamente à palavra, mas está relacionado principalmente as relações que o viabilizam. Nesse sentido, as grades que cercam os temas que adentram, principalmente, o campo da sexualidade, isto é, a interdição que diz respeito ao tabu do objeto ou à palavra proibida, são superadas pela posição notória que Beyoncé ocupa.

O uso dos temas de corpo e sexo na sua produção discursiva se torna possível também pela superação da interdição do ritual da circuncidência que se justifica pelo contexto no qual a celebridade Beyoncé está inserida. Na conjuntura da cultura da mídia em que se vive uma dicotomia constante entre o massivo e o singular, é necessário não apenas personalidade para se destacar, é preciso recorrer a exploração do *self* que encontra no erotismo a forma para suprir a carência resultante da “ideologia individualizante” (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003, p.14) que exige que os famosos potencializem o seu apelo frente ao público, o que é fundamental para atingir a alta visibilidade.

Diante desse panorama sobre a vida da celebridade Beyoncé, aspectos do seu lugar de fala foram revelados, contribuindo para a compreensão da representação das mulheres engendrada e comunicada na produção discursiva da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”. Exige-se, no entanto, um esforço maior para atender esse objetivo, no sentido de estabelecer uma maneira

produtiva de exame da turnê referida que possa trazer a luz a matriz discursiva dos modos de ser e estar das mulheres empregadas pela cantora.

Para isso, recorre-se a “*Beyoncé: X 10 – The Mrs. Carter Show World Tour*”, um especial de dez episódios feitos em parceria com o canal de televisão HBO sob a direção da cantora para divulgar a turnê da cantora. Os episódios que foram exibidos no canal de televisão nas noites de domingo durante os meses de julho, agosto e setembro de 2014 foram disponibilizados em *dvd* com o mesmo nome da série exibida. Destes, foram selecionadas três performances entendidas como capazes de revelar a representação dos modos de ser e estar das mulheres empregadas por Beyoncé. São elas: “*Run the world (Girls)*”, “*Drunk in love*” e “*Why don't you love?*”. Tais canções, que foram compostas por Beyoncé, foram selecionadas por serem consideradas capazes de desvelar, de maneira mais deflagrante, a produção discursiva da cantora sobre a subjetividade feminina.

Capítulo 3

PRODUÇÃO DE SENTIDO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

3.1. A mulher poderosa

Embora a notoriedade seja cada vez maior e a devoção e o louvor às celebridades cresça veementemente, estas nem sempre possuem méritos que justifiquem a atenção midiática que recebem. Por isso, recorrem ao que Herschmann e Pereira (2003) apontam como “engenharia midiática”, conceito que explora narrativas capazes de despertar o interesse do público aliadas a técnicas de autopromoção. Até mesmo as figuras públicas reconhecidas pelo talento precisam se valer de mecanismos além de sistemas de meritocracia. Sobre o assunto, Herschmann e Pereira afirmam que “o sucesso, mesmo aquele dos heróis ou das celebridades talentosas, depende tanto de uma avaliação meritocrática quanto de um processo publicitário bem-sucedido” (HERSCHMANN e PEREIRA, 2003, p.56). Seguindo essa mesma lógica, é possível inferir que Beyoncé se apoia não apenas nas avaliações pautadas em definições de mérito para obter reconhecimento, mas também explora vigorosamente técnicas que gerem publicidade, como maneira de alcançar e sustentar a alta visibilidade.

A partir dessa explanação, pensa-se na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” como produto cultural, que, objetivando divulgar o trabalho artístico da cantora por meio da apresentação de canções inéditas de trabalho e de interpretações de suas canções de maior sucesso ao longo da carreira, presta-se como material publicitário, uma vez que promove sua imagem de celebridade e a mantém em evidência. Como os *shows* da referida turnê têm o potencial de gerar uma experiência efetivamente vivenciada pelo público, pela qual o espetáculo se torna digno de ser uma lembrança inesquecível, pode-se inferir que tal espaço seja um ambiente apropriado de divulgação do trabalho e da imagem de celebridade de cantora.

Com base nessa perspectiva, é possível depreender que, para que ocorra essa experiência com o *show* e a consequente alta visibilidade de Beyoncé, é necessário que ocorram processos de esquecimento, de evocação ou de referenciamento a certos temas, que podem concorrer ou se relacionar, mesmo que de forma paradoxal, uma vez que são operados por disputas discursivas de

poder e contrapoder. Tais processos de esquecimento e de evocação, ainda que contraditórios, colaboram na elaboração das dimensões das representações sociais e identidades sociais por parte do público que tem contato com a produção discursiva da Beyoncé. Cabe lembrar que as celebridades, quando compreendidas como heróis em tempos em que se fala de uma crise na constituição desse tipo de personagem (cf. Herschmann e Pereira, 2003), podem atuar como heróis híbridos, contraditórios e anti-heróis, uma vez que o conceito de herói não está mais atrelado necessariamente a uma qualidade moral, conforme Herschmann e Pereira (2003). Por esse motivo, entende-se que Beyoncé pode apresentar discursos paradoxais e ser tida como uma heroína contraditória, sem que, no entanto, seja renegado ou invalidado o seu papel no interior da indústria do entretenimento e da celebridade, justamente por compô-las.

Essa concessão para uma atuação dissonante dos personagens da indústria de celebridades, no caso da Beyoncé, pode ser destacada, inicialmente, pelo título que dá nome à sua turnê mundial de 2013 e 2014, no qual é empregado o sobrenome adquirido após o casamento com o *rapper* Shawn Corey Carter, conhecido artisticamente como Jay Z. Ao privilegiar o termo Carter na composição do nome da turnê, analisa-se que Beyoncé revela o conteúdo de sua produção discursiva, direcionado para o estilo de vida que comporta um determinado universo feminino que se vale, em boa medida, da existência de um relacionamento. Nesse sentido, a artista manifesta uma mulher comprometida com a atuação no papel de esposa apta a cuidar do marido, da instituição do casamento e também da família. Ao inserir a figura do homem, ainda que de forma tímida, por meio da expressão *Mrs. Carter*, isto é, Senhora Carter, interpreta-se que a cantora enuncia os modos de ser e estar de uma mulher a ser identificada e reconhecida a partir da relação com o parceiro e com a instituição familiar.

Para compreender a produção de sentido da estruturação do texto “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, que, na tradução para o português, significa “Turnê de *shows* da Senhora Carter”, é necessário recorrer ao modo de construção, circulação e de leitura que engendra os sentidos desse discurso. Desse modo, a investigação que se pretende fazer se afasta do estudo exclusivamente linguístico sem, no entanto, menosprezá-lo, uma vez que será preciso recorrer aos aspectos gramaticais do texto na tentativa de compreensão do discurso. Relembrando Orlandi (2007), “o discurso, por princípio, não se fecha. É um processo em curso. Ele não é um conjunto de textos mas uma prática” (ORLANDI, 2007, 71). Por isso, a análise presente neste trabalho se aproxima dos aspectos que articulam o discurso por serem mais eficientes na compreensão da matriz

discursiva que apresenta um determinado jeito de ser e estar de uma mulher empregado por Beyoncé.

O sobrenome do marido, atestado pelo casamento e herdado no momento em que se concretiza a união estável, é utilizado na identificação e reconhecimento dessa mulher, conferindo a ela um novo *status*, graças à elevação do seu relacionamento com o parceiro homem, de modo a criar uma noção de pertencimento da existência feminina. Segundo o *Dicionário Aurélio* (1986), um dos significados de “senhora” faz referência à esposa de alguém¹³, definição que se aproxima da noção de pertencimento a um homem. Outro significado para a palavra diz respeito à dona de casa, que pode ser compreendida como aquela mulher que trabalha exclusivamente para o cuidado da família e do lar sem, no entanto, obter reconhecimento remunerado por isso. Nesse sentido, ao receber o sobrenome do marido juntamente com a patente “senhora” (*Mrs. Carter*, no caso de Beyoncé), a mulher tem uma mudança substancial em sua subjetividade, que lhe atribui novas qualificações.

Recapitulando as noções desenvolvidas sob o conceito da mascarada pós-feminista (MCROBBIE, 2015), vale lembrar que os ganhos advindos de reivindicações feministas provocaram a ilusão de que as exigências sociais impostas sobre as mulheres, i.e., os papéis desempenhados pela jovem mulher com relação ao casamento e à maternidade, aparentam ser, atualmente, menos rigorosas. Assim, a utilização da expressão “Senhora Carter” pode não parecer incorrer nenhum prejuízo à identificação e ao reconhecimento de Beyoncé. No entanto, tendo em vista que, da perspectiva foucaultiana (cf. Foucault, 2009b), todo discurso possui intencionalidade, entende-se que a escolha da cantora em apresentar-se dessa maneira, como esposa de um homem e dona de um lar, é intencional e veicula um significado específico, que nos leva a associá-la a esses papéis.

Nesse sentido, os silêncios que rondam seu discurso no texto “*Turnê de shows da Senhora Carter*” podem evidenciar a necessidade da existência social feminina ainda ser pautada no masculino. Como uma espécie de “segundo sexo”, as mulheres são entendidas como completas e vitoriosas quando são capazes de alcançar uma das expectativas da hegemonia falocêntrica que diz respeito à realização do casamento. Essa conjuntura se justifica porque os homens ainda exercem um papel essencial e primário, enquanto as mulheres atuam de forma

¹³ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. RIO DE JANEIRO: Nova Fronteira, 1986. p. 1446.

secundária dentro dessa lógica, fazendo-as recorrer ao masculino para completar-se como sujeitos. Ainda que os efeitos desse discurso sobre a representação social das mulheres atrelada ao casamento não sejam reconhecidos ou sejam desconhecidos pela locutora Beyoncé e pelos ouvintes, seu sentido opera de forma eficiente.

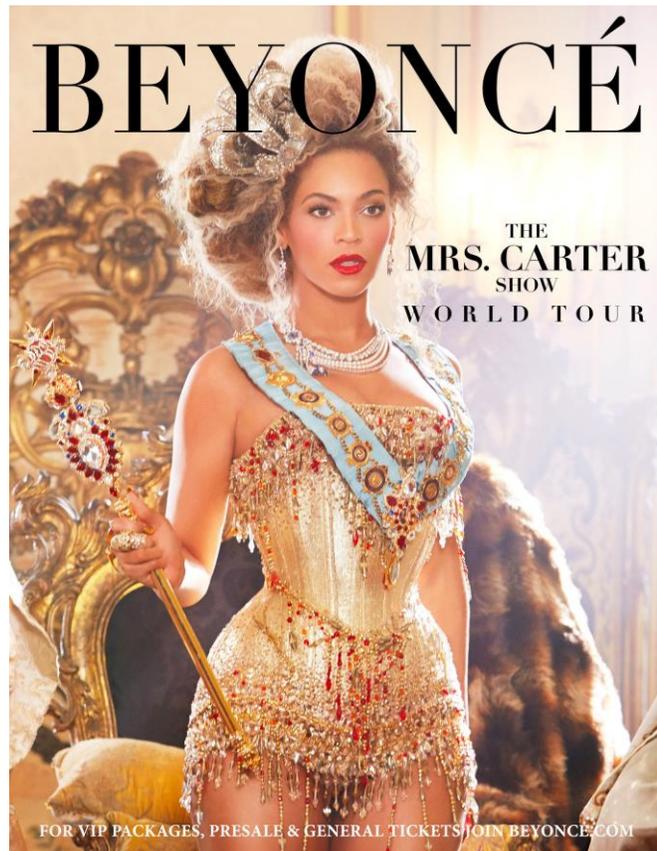
Ao intersectar o campo do trabalho e a vida pessoal, nomeando a referida turnê com seu sobrenome de casada, Beyoncé dá indícios da representação de uma mulher com grande capacidade produtiva, que está habilitada a dar conta de tudo, eficiente não somente no trabalho que exige preocupação com o corpo, com a estética e também com o figurino, mas também competente nas responsabilidades com o lar no cuidado da relação com o marido Jay Z e com a filha Blue Ivy. Dessa forma, reforça-se a mascarada pós-feminista, uma vez que expõe um modelo de mulher que realiza uma tripla jornada ao lidar com o trabalho, com a beleza e com o lar.

Mais uma vez seu lugar de fala é reforçado. Como já foi anteriormente comentado, Beyoncé detém o poder de fala sobre um discurso acerca de uma mulher dita poderosa sem, no entanto, perturbar as estruturas masculinas. Isso porque insere o homem em sua produção discursiva e traz à luz aspectos demarcados no interior da mascarada pós-feminista, que agem como atores de coerção para a manutenção do controle social feminino a favor das estruturas masculinas de poder.

Vale destacar que o título “*The Mrs. Carter Show World Tour*” enuncia parte do conteúdo explorado no show que diz respeito ao relacionamento e ao amor romântico. Além disso, como já comentado anteriormente, a celebridade Beyoncé por meio da exploração do *self*, faz uso do erótico, do qual se sobressaem os temas corpo e sexo. Em função dos achados da fala a partir das demandas exigidas às celebridade juntamente com a superação das interdições enfrentadas pela cantora anteriormente comentadas, foi possível observar que Beyoncé prioriza em sua produção discursiva os temas do amor romântico, do relacionamento, do sexo e do corpo para trabalhar arduamente as noções da mulher considerada poderosa. Isso posto, é pertinente que tais questões sejam tomadas como as principais categorias de análise para nortear a investigação que se pretende fazer. Devido a aproximação entre amor romântico e relacionamento, tais questões serão agrupadas em uma única categoria, bem como os temas corpo e sexo que comporão uma outra categoria de análise.

As noções da mulher poderosa empregada na produção discursiva da cantora se manifesta logo em um dos materiais de divulgação da turnê, no qual Beyoncé é apresentada como rainha retratada na figura 1. Trajando uma *corselet* dourado que demarca bem sua silhueta, acompanhado por adereços reais, dentre eles uma coroa, e um trono que aparece ao fundo deixam claro o papel a ser desempenhado pela *Queen Bey*, alcunha recebida pela legião de fãs e visivelmente incorporada pela a artista. Cabe destacar que tais adereços reais que remetem a riqueza, abundância e grandeza participam do engendramento da representação da rainha, uma vez que materializam o poder atribuído a ela.

Figura 1 – Cartaz de divulgação de “*The Mrs. Carter Show World Tour*”



Fonte: BEYONCÉNOW.NET,2013

O emprego da representação de uma rainha no cartaz de divulgação da turnê, não é apenas uma forma de qualificar e enaltecer Beyoncé como artista, mas é também nitidamente uma forma de inserir e comunicar a produção de sentido da mulher poderosa empregada pela cantora. Com a

espetacularização – pela qual a celebridade performa em busca de destaque e visibilidade, aflora-se a exploração de técnicas que capturem o público, como é o caso da imagem em que Beyoncé se autointitula rainha. Sem esquecer das demandas por referências para produções identitárias, bem como para estilos de vida, pensa-se na manifestação de técnicas de caráter motivacional que orientam os indivíduos a buscarem ou a fazerem algo. Nesse sentido, observa-se que a produção discursiva em que Beyoncé é apresentada como rainha, torna-se um modelo possível de inspiração para atuação do público, em especial das mulheres.

A representação da rainha utilizada na produção discursiva que trata da mulher poderosa é eficiente pelos conceitos que remete. De acordo com o *Dicionário Aurélio* (1986), rainha pode denominar a soberana que governa um reino, ou ainda, aquela tida como a primeira entre outras¹⁴. Relembrando a lógica do fenômeno da representação social apontada por Jodelet (2001), pode-se inferir que a tentativa de compreensão da dita mulher poderosa é pautada no processo de objetivação que busca materializar o intangível. Isso porque a imagem de rainha, que está acessível no imaginário social, é capaz de aproximar àquela jovem mulher comum que detém o poder no controle de sua vida, auxiliando na compreensão da representação da mulher engendrada e comunicada no discurso empregado na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”. Nesse sentido, rainha pode ser entendida como a jovem mulher que detém e exerce um poder que não está relacionado necessariamente as suas condições econômicas, mas, na verdade, ao seu estilo de vida que atende todos os papéis impelidos a essa mulher.

Beyoncé confirma a representação de rainha durante a abertura do *show* da turnê, em que é reverenciada sua imponente no primeiro filme que compõe a narrativa da apresentação exibida na tela localizada ao fundo do palco. Em fundo branco, em plano conjunto, Beyoncé é exibida de costas vestindo uma peruca, envolta por um opulento manto real em companhia de suas súditas mulheres (vide figura 2). Em seguida, rufam os tambores reais que anunciam a chegada da rainha. Em um outro momento, em plano fechado, foca-se em seu trono (vide figura3), na almofada que carrega a coroa da rainha (apresentada na figura 4) e por um breve instante, em plano detalhe, são fitados os olhos da cantora como forma de revelar a detentora dos objetos reais anteriormente exibidos, introduzindo a apresentação da *queen Bey e* reafirmando sua soberania.

¹⁴ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. RIO DE JANEIRO: Nova Fronteira, 1986. p. 1569.

O filme é então concluído com Beyoncé sentada em seu lugar, isto é, em seu trono sendo aclamada com a coroação e reverenciada por suas súditas que a cercam retratada na figura 5.

A narrativa do filme encena um tempo histórico que rememora a estética oitocentista, na qual a representação social, bem como vida cotidiana das mulheres características dessa época eram organizadas para olhar do homem. Diante da característica anacrônica do filme que retrata um espaço fantasioso em que está inserida a rainha Beyoncé, encena-se um baile de corte em que são apresentadas apenas mulheres. Os figurinos usados pelas súditas relembram as armações das saias das vestimentas reais das mulheres da corte, representando algumas das normatizações indumentárias femininas usadas com o objetivo de enquadramento social.

Figura 2 — Cena: Beyoncé é apresentada como rainha



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 3 — Cena: Primeira aparição do trono do trono da rainha Beyoncé



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 4 — Cena: Apresentação da coroa da rainha Beyoncé



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 5 — Beyoncé é coroada e reverenciada como rainha



Fonte: YOUTUBE, 2014

Após a conclusão do vídeo, o nome da cantora é apresentado na cor rosa em fundo preto na tela, anunciando a sua entrada. As dançarinas mulheres ainda caracterizadas de súditas sobem ao palco, deixando reservado o espaço central para ser ocupado pela *queen Bey*. Sobre uma luz vermelha que ilumina o palco, Beyoncé inicia a apresentação dançando ao som *Run the world (Girls)*. O título da canção, que traduzido literalmente para a língua portuguesa significa “Corra o mundo (garotas)”, pode ser interpretado no contexto do discurso da canção como “Quem comanda o mundo (Garotas)”, em que a ação de correr pode ser ressignificada como comandar ou mandar. A partir do aliamento da representação de rainha à canção que pode ser tomada como um “hino feminista” por tratar do poder das mulheres evidencia-se a elaboração de uma narrativa que se sustenta nas noções de uma mulher considerada poderosa. Com a sequência do fragmento do show em que Beyoncé é mostrada como rainha seguida da canção que pode ser tomada como um “hino feminista”, evidencia-se a elaboração de uma narrativa que se sustenta nas noções de uma mulher considerada poderosa.

Deve-se destacar ainda a colocação intencional da palavra *girls* entre parênteses no título. Embora parênteses sejam sinais de pontuação que indicam a inserção de uma informação acessória ao texto e que pode ser dispensável, no contexto do texto *Run the world (Girls)* isso não acontece. “Se o texto é unidade de análise, só pode sê-lo porque representa uma contrapartida à unidade teórica, o discurso, definido como efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2007,

69). Nesse sentido, ainda que se tenha vestígios da discursividade, leva-se em consideração a historicidade do texto em sua materialidade, ou seja, do acontecimento do texto como discurso. Afastando-se do valor linguístico dos sinais de pontuação e se aproximando da formação discursiva da representação de uma mulher poderosa, a inserção da palavra “garotas” ao final do título da música busca não apenas dizer que as mulheres são os sujeitos da ação de comandar e correr o mundo, como também é uma maneira de evidenciar e reforçar a ideia de comando do mundo.

Pelas várias imagens do mesmo momento capturadas nos diversos *shows* durante a apresentação da primeira música feita por Beyoncé na turnê, são exibidas alguns dos figurinos que a cantora utiliza, como *collants* e vestidos curtos acompanhados por salto alto ou botas de cano alto e cabelos longos. Junto ao figurino justo ao corpo, estratégia usada para evidenciá-lo, é utilizada a sombra como forma de destacar ainda mais a silhueta de um corpo curvilíneo.

O uso dos figurinos e da luz que destaca o corpo pode ser justificado pela criação de um eu visível para a apreciação do olhar do outro, principalmente do masculino. Edita-se o que é visível a fim de comunicar algo, ainda que isso esteja enraizado e naturalizado no cotidiano dos indivíduos e, dessa forma, seja feito inconscientemente. Elabora-se e se organiza a vestimenta, o calçado, o corte e a cor de cabelo, isto é, aquilo que caracteriza e define a aparência de cada um como forma de produzir sentido como sujeito no mundo. Isso se estende e se intensifica para celebridades, em especial cantoras da cultura *pop* que têm seus figurinos como extensões ou elementos próprios da narrativa que constroem em suas performances, como é o caso da Beyoncé que arquiteta a imagem que deve ser destacada em suas apresentações.

À visto disso, estabelece-se no discurso da Beyoncé a relação entre a beleza e o poder das mulheres. Isso porque a mulher poderosa é aquela que domina os campos da moda e da beleza, sendo capaz de chamar atenção e conquistar o olhar do outro à primeira vista. Abre-se espaço para “o mito da beleza” (WOLF, 1992), pelo qual a correspondência às expectativas da moda e da beleza é entendida como qualidade memorável, tornando-se uma condição quase determinante para ser considerada uma mulher poderosa. Isso faz da beleza um aspecto contraditório e limitante que afasta as mulheres comuns da representação empregada pela Beyoncé.

Ainda sobre a canção que abre o *show*, no momento em que Beyoncé começa a cantar ao vivo a primeira parte da música que aponta uma suposta convicção de certos homens em “detonarem” assim como as mulheres, os gêmeos franceses que formam a dupla de dança *Les*

Twins – que são os únicos dançarinos homens a integrarem o quadro de bailarinos da turnê - entram em cena dançando uma coreografia que simula uma disputa travada contra as mulheres, representada no palco pela cantora (vide figura 6). Cabe destacar que o vermelho utilizado ao fundo é uma cor quente que pode ser relacionada à energia, à excitação e que por se tratar da coloração do sangue pode ser ainda associada à violência, à guerra, isto é, à disputa pelo poder. Como elemento diegético que participa da construção da narrativa que a cantora apresenta, a luz avermelhada pode ser entendida como um dispositivo capaz de reforçar a noção de batalha criada no palco.

Coreograficamente, Beyoncé os derruba, os afasta e os faz cair com um movimento sutil que tem um grande efeito sobre os *Les Twins*, semelhante à força de uma explosão. Esse fragmento da coreografia pode ser entendido como alusão ao grande poder feminino que Beyoncé destaca na música.

Figura 6 — Imagem do show em que os dançarinos simulam uma luta no palco



Fonte: YOUTUBE, 2014

Quando os dançarinos homens saem, a cantora é acompanhada por dançarinas mulheres e no momento em que canta “*Who are we?*” (Quem somos nós?), Beyoncé ergue o braço esquerdo juntamente com as companheiras de palco, relembrando uma marcha, uma manifestação ou um exército composto por mulheres na conquista por uma dominação feminina, cena que pode ser conferida na figura 7. Tal gesto que compõe a performance da cantora é mais um entre tantos

outros que fazem parte do conjunto de manifestações realizadas por meio de uma gama de linguagens envolvidas na construção da narrativa sobre o discurso sobre o jeito de ser e estar das mulheres trazida pela cantora. Destaque para o videoclipe da música em que Beyoncé é mostrada segurando um objeto esférico nas mãos enquanto canta o trecho “*My persuasion can build a nation / Endless power*”(Minha persuasão pode construir uma nação/ Poder infinito) retratada pela figura 8. Diante da construção feita, abre-se espaço à interpretação de que o mundo está em suas mãos como forma de reafirmar a dominação feminina.

Figura 7 — Imagem do show em que Beyoncé levanta o braço lembrando um gesto de marcha



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 8 — Imagem do videoclipe em que Beyoncé encena segurar o mundo com as mãos.



Fonte: YOUTUBE, 2011

Nesse sentido, rememora-se a rainha, a soberana que detém o poder para governar um reino. Resgata-se, por meio da representação social que faz uso do processo de objetivação que torna acessível o intangível, um modelo de mulher poderosa apta a ter domínio de sua vida, ou seja, controle sobre as esferas do trabalho, do casamento, da família e de si própria. Parte desse modelo é resumido em *“Boy, you know you love it / How we're smart enough to make these millions / strong enough to bear the children / Then get back to business”*, com tradução própria para a língua portuguesa significa “Garoto, você sabe que adora isso / Como somos espertas o bastante para ganhar milhões / Fortes o suficiente para lidar com as crianças / E depois voltar aos negócios” e também no fragmento *“Let me raise a glass for the college grads”* que em tradução livre pode significar “Deixe-me fazer um brinde para as universitárias graduadas”.

Os trechos destacados acima traz à baila a noção da *“working girl”* (MCROBBIE, 2015) atrelada ao conceito da *“mística feminina”* (WOLF, 1992), manifestando a atual relação das questões de gênero com a capacidade produtiva das mulheres. Nessa atual relação, o trabalho é entendido como um espaço de atenção que participa do processo de legitimação e reconhecimento de um sujeito feminino ativo que não abandona o papel imposto pela maternidade de cuidar da casa e dos filhos.

O modelo de super mulher é ainda ovacionado na seguinte parte da canção: “*This goes out to all the women / getting it in / get on your grind.*” que em português significa algo como “Essa vai para todas as mulheres / que estão conseguindo / alcançando seus objetivos”. Dessa maneira, uma música que afirma o potencial de dominação feminina e o poder das mulheres, bem como valorização e igualdade de gênero citadas em “*Flawless*” e “*Freakum Dress*”, podem atuar de forma similar à literatura de autoajuda. Isso porque são capazes de participar da formação de representações sociais, preenchendo as demandas por referências e processos identitários que dizem respeito a um modelo de mulher independente

3.2. Corpo e Sexo

A mulher entendida como poderosa é retratada também por meio da exploração das dimensões que cercam corpo e sexualidade. Na apresentação de “*Drunk in love*” (“embriagado de amor”), conforme a tradução usada neste trabalho), Beyoncé, autora da canção em parceria com o marido Jay Z, investe em elementos diegéticos que revelam seu corpo de forma sexual a favor da apreciação do olhar masculino. Contra a luz que ilumina o ambiente, destaca-se a silhueta de um corpo feminino de cabelos longos sentado de pernas abertas em uma cadeira que ocupa o centro do palco. Isso pode ser conferido na figura 9. Ouve-se uma voz cantar “*I’ve been drinking*” (“eu ando bebendo”), e então Beyoncé é revelada sobre uma luz de tom rosado. Ainda sentada ereta na cadeira que gira enquanto canta, ela é mostrada vestindo um macacão cor da pele coberto por pontos brilhantes, simulando nudez realçada pelos brilhos que se destacam na penumbra rosada do palco retratada na figura 10.

Figura 9 — Imagem do *show* que destaca a silhueta da Beyoncé contra a luz.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 10 — Imagem da Beyoncé de perfil sobre uma luz rosada.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Com a compreensão da intencionalidade intrínseca do discurso e do entendimento dos elementos diegéticos do show como parte integrante da produção discursiva feita por Beyoncé, exclui-se a causalidade no uso do rosa como cor de fundo. A partir disso, pode-se inferir que a cor é utilizada intencionalmente a fim de auxiliar a exposição da sua feminilidade. Isso porque o rosa pode ser relacionado à beleza e à delicadeza atribuídas às mulheres, remetendo ao universo feminino de maneira a ornar com o momento em que Beyoncé se apresenta dançando suavemente para o olhar masculino.

A construção da atmosfera elaborada exclusivamente para a performance que remete à sensualidade e à sexualidade feminina representada pela cantora no palco, ostenta os pormenores da preterida perfeição feminina, pela qual o olhar das mulheres é direcionado a mirar seu corpo sob o prisma da beleza para apreciação alheia. No pequeno fragmento destacado, desvela-se não apenas o foco no corpo como modelo de beleza inspirador, mas também como instrumento de prazer sexual do outro, entedido, aqui, como o olhar *do homem*. Nota-se, no entanto, que há uma complexa relação em questão: ao mesmo tempo em que as mulheres investem em sua beleza para o deleite e olhar do homem, não se deve desconsiderar o olhar do outro *das mulheres*, no sentido de que as mulheres também se dedicam à beleza para seu próprio deleite e para o olhar de outras

mulheres. Do ponto de vista do olhar do homem, percebe-se, em Beyoncé, um intenso apelo à sensualidade do corpo feminino, que se coloca a serviço do *voyeurismo* e reduz as mulheres a objeto sexual, posicionando-a fora de seu corpo e tornando sua sexualidade um recurso arquitetado artificialmente para atender a demandas das estruturas masculinas de poder. Do ponto de vista do olhar das mulheres, a artista em questão, sendo um grande ídolo da cultura da mídia, apresenta-se como um modelo de um tipo de beleza atraente para o olhar feminino, a ser incorporado.

Ainda sentada na cadeira que gira lentamente no paco, Beyoncé, demonstrada na figura 11, gesticula com as mãos e aponta para a plateia enquanto canta “*Why can't I keep my fingers off you, baby? / I want you, na na*”. Nesse trecho, que traduzido para língua portuguesa pode significar “Por que não consigo tirar meus dedos de você, querido? / Eu te quero, na na”, a cantora revela de maneira explícita seu interesse sexual por um homem, representado no palco pelo *rapper* Jay Z no final da apresentação e também no videoclipe do qual também participa.

Figura 11 — Imagem do *show* em que Beyoncé gesticula com as mãos e aponta para a plateia.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Em um outro momento, Beyoncé exibida de perfil, evidenciando ainda mais sua silhueta, mexe de maneira sensual nos cabelos longos e loiros (vide figura 12), representando a fala da música que diz “*Like an animal with these cameras all in my grill*” que significa “Charutos e uísque, charutos e uísque. Me sentindo como um animal com essas câmeras em cima de mim”. Destaque para o cabelo da cantora em cena que se configura em alegoria marcante de sua performance não apenas na referida canção, pois é frequentemente utilizado em sua produção artística para tecer a representação da mulher poderosa. Os cabelos esvoaçantes durante os seus shows produzidos por um ventilador posicionado estrategicamente na parte dianteira dos palcos participa da elaboração do papel de mulher poderosa, atributo muito usado, assim como *Queen Bey*, não apenas pelos fãs, mas também pela mídia para se referir à Beyoncé.

Figura 12 — Imagens do *show* em que Beyoncé mexe sensualmente no cabelo.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Não por acaso o cabelo é utilizado como elemento essencial na elaboração da produção discursiva de uma mulher poderosa. Tal modelo de mulher empregado por Beyoncé exala claramente a dita feminilidade a qual não se expressa unicamente pela vestimenta, mas também se comunica por meio de outros acessórios como, por exemplo, pelo cabelo que parece expressar

visualmente de maneira eficaz e rápida as qualidades consideradas femininas. Isso ocorre porque o cabelo pode ser relacionado à feminilidade, isto é, à particularidades consideradas femininas suscitadas pelas exigências do espaço luminoso da beleza, que identifica as mulheres como sujeitos vaidosos, cuidadosos, sensíveis e belos, dignos de serem desejados e apreciados. Cabe ressaltar que não é qualquer cabelo que é capaz de expressar a considerada feminilidade, mas apenas o tipo de cabelo associado a mulheres brancas, ou seja, cabelos lisos e loiros, de modo geral.

Embora use cabelos crespos e volumosos, a cantora frequentemente exhibe cabelos longos, ondulados ou lisos e na maior parte das vezes loiros, que pode ser verificado na figura 13. Conhecida por investir em perucas seja nas apresentações de seus shows, seja nas premiações e outras aparições públicas que faz, observa-se a atenção, o cuidado e empenho da artista na elaboração dos seus cabelos de acordo com os momentos em que se exhibe. Nesse sentido, entende-se o cabelo como elemento discursivo que evidencia não apenas preocupação com a vaidade e demandas dos campos da moda e da beleza, mas também com a formulação da produção de sentido e com sua resignificação a ser feita pelos meios de comunicação e pelo público.

Figura 13 — Imagens que retratam as transformações no cabelo em premiações e apresentações



Fonte: MDEMULHER, 2013

A forma, a cor e a textura do cabelo significam e são ressignificadas a partir de uma formação discursiva orientada por demandas concatenadas não apenas às questões de gênero, mas também às questões de raça. À vista disso, deve-se considerar as mudanças do cabelo da cantora que é naturalmente crespo sob o prisma das relações raciais. Bell Hooks, autora feminista norte-americana notória pela escrita sobre os temas de raça e sexo relacionadas ao sistema econômico

capitalista, considera o alisamento do cabelo da mulher negra uma questão política, como explica no trecho a seguir:

Apesar das diversas mudanças na política racial, às mulheres negras continuam obcecadas com os seus cabelos, e o alisamento ainda é considerado um assunto sério. Insistem em se aproveitar da insegurança que nós mulheres negras sentimos com respeito a nosso valor na sociedade de supremacia branca (HOOKS, 2008).

Nesse sentido, as mudanças impelidas ao crespo desvelam não apenas o sexismo, mas revelam principalmente o racismo que, juntos promovem a coerção social da negra por meio da apresentação do cabelo crespo às mulheres negras como um grande inimigo a ser combatido, tornando-a uma zona do corpo a ser dominada e conquistada.

Embora as questões raciais tenham mudado, como bem aponta Hooks, ainda é possível entender a transformação do cabelo crespo e escuro como um rito de iniciação civil, isto é, um protocolo para legitimidade social que reconhece a negra no contexto dominado pela supremacia patriarcal e branca. Dessa forma, conquistar uma aparência inócua que se aproxime da imagem das mulheres brancas, expressa o desejo de atingir a condição de mulher. Nesse contexto, opera-se a “garota global” (MCROBBIE, 2015), que sustentada pelas representações difundidas pelos campos da beleza e da moda, convocam mulheres, em especial as negras, a demandarem esforços na tentativa de se enquadrarem nos modos de ser e estar de um modelo de feminilidade ocidental e branca para que se torne possível seu espaço social.

Com a compreensão das resistências ao cabelo crespo, pode-se entender que as transformações do crespo de Beyoncé não são motivadas pela pretensão em se tornar uma mulher branca, mas de forjar sua aparência como uma maneira de se aproximar e ocupar sua posição privilegiada no interior de um ambiente dominado pela supremacia branca. Nesse sentido, pode-se refletir e dizer que as mudanças do cabelo da Beyoncé, geralmente longos, lisos e loiros que retratam a dita feminilidade de uma mulher poderosa, justificam-se pela demanda da garota global que permite a negociação e construção de uma branquitude que constitui o lugar de fala da cantora. Beyoncé não atende apenas às aspirações desse “espaço luminoso” (MCROBBIE, 2015) por assumir os modos de ser e estar de uma mulher branca, mas também por difundi-lo dado sua posição notória de celebridade que pode atender às necessidades de referências nos processos identitários e identificatórios.

Ainda sobre a apresentação de “*Drunk in love*” (“embriagada de amor”), enquanto canta “*Baby, I want you, na na*” (“querido, eu te quero”), Beyoncé se levanta lentamente da cadeira com o quadril mirado para o público (vide figura 14). Com uma das pernas sobre a cadeira rebola sensualmente, (conferir na figura 15) enquanto canta o trecho “*Oh baby, drunk in love / we be all night / last thing I remember is our / beautiful bodies grinding up in that club / Drunk in love!*” que significa, em tradução livre, “Oh querido, embriagados de amor / vamos ficar a noite inteira / a última coisa de que me lembro é de nossos / lindos corpos se esfregando naquela balada / Embriagados de amor.” Em um outro momento, expressa na figura 16, Beyoncé se senta na cadeira de frente para o público e abre as pernas e em seguida se ajoelha, apoiando as mãos no chão.

Figura 14 — Imagem do *show* do momento em que Beyoncé levanta sensualmente da cadeira.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 15 — Imagens do *show* em que Beyoncé rebola com o pé apoiado na cadeira.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Figura 16 — Imagens dos momentos em que Beyoncé se senta na cadeira de frente para o público, abre as pernas antes de se ajoelhar sensualmente.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Tais gestos descritos acima — coreograficamente encenados enquanto Beyoncé canta trechos de cunho erótico — sugerem movimentos durante o ato sexual. Nesse sentido, a cantora insinua a dominação do corpo e da sexualidade feminina por parte das mulheres, encenando a preterida liberação sexual. É nesse contexto que desponta a “garota fálica” apontada por McRobbie (2015). Pode-se afirmar que, não por acaso, a mulher dita poderosa empregada por Beyoncé tem sua representação social ancorada, em boa medida, nas noções da garota fálica. Isso se dá em razão de a produção discursiva que aborda sexualidade esbarrar em grades mais cerradas na busca de sua viabilização. Isso significa que tratar de sexualidade implica enfrentar maiores interdições, motivo pelo qual a sexualidade se configura como um tema de grande foco de lutas pela conquista de igualdade entre homens e mulheres.

Dessa forma, abordar sexo abertamente parece ser um grande ganho no confronto às interdições que tentam barrá-lo, confirmando a vitória feminina sobre as estruturas masculinas de poder. Diante da exploração da dita sexualidade feminina e da apresentação do sexo como uma atividade recreativa alegre a ser desfrutada pelas mulheres, incorporam-se às condutas femininas comportamentos considerados característicos do universo masculino, sem que se reflita sobre as

práticas hegemônicas que preconizam o machismo e o sexismo¹⁵. Dessa forma, torna-se possível, para as mulheres, tratar de temas que se relacionam com a dimensão da sexualidade.

Na canção “*Drunk in love*”, na primeira estrofe em que a personagem feminina da canção revela despertar seu lado mais safado ao consumir bebida alcoólica, depara-se com uma das facetas da garota fálica. Isso porque a personagem absorve não apenas o hábito de consumo de álcool, considerado parte do comportamento tipicamente masculino, mas se apoia na bebida para encarnar e atingir sua dita liberdade sexual, o que pode indicar sutilmente o cárcere da sexualidade feminina.

A letra da canção¹⁶ sugere uma personagem mulher sexualizada, insaciável na busca pelo prazer sexual e desprovida de receios que a intimide e a impeça revelar o que deseja. Nesse contexto, o título “*Drunk in Love*” — que, traduzido livremente para a língua portuguesa, significa “embriagado de amor” — pode ser ressignificado, no sentido de que “embriagado” pode ser interpretado como “inebriado” ou “extasiado”, e “amor” pode fazer alusão ao desejo pelo prazer sexual. Dessa forma, evidencia-se uma mulher tomada pelo desejo, mais que isso, uma mulher rendida ao desejo sexual.

A posição dessa mulher sexualizada e disponível para o sexo é confirmada e reafirmada durante a participação do *rapper* Jay Z. Ao anunciá-lo para o público, Beyoncé posa sensualmente, esperando o marido ocupar o palco e chegar até ela. Durante a apresentação do *rap* que faz parte da música, a cantora se exhibe para o parceiro, dança para ele e o orbita encenando uma maneira de chamar sua atenção e de conquistá-lo, cenas bem expressas na figura 17. É possível notar nesse trecho, que a sexualidade da cantora não acontece ao acaso e que ela é construída e conduzida a partir da presença masculina, que não é uma presença qualquer, mas de seu esposo com quem tem um forte vínculo não apenas adquirido durante os 15 anos de relacionamento entre namoro e casamento, como também por ser o pai da sua filha. Dessa forma, vincula-se sexualidade ao relacionamento e ao amor que rodeia a instituição familiar.

¹⁵ Cabe esclarecer que este trabalho não insinua que a artista deva, necessariamente, refletir sobre tais práticas junto ao público.

¹⁶ A letra completa da canção encontra-se anexada a este trabalho.

Figura 17 — Imagens de momentos do *show* em que Beyoncé e Jay Z interagem durante a participação do rapper na música “*Drunk in Love*”.



Fonte: YOUTUBE, 2014

O rap composto por Jay Z exclusivamente para “*Drunk in Love*” confirma o cunho sexual da música em trechos como “*Your breasts is my breakfast*”, que, em tradução livre, significa “Seus seios são o meu café-da-manhã”. A partir desse pequeno fragmento, pode-se inferir que a

representação do desejo sexual das mulheres necessita da presença de um homem capaz de apreciá-la. Vale mencionar que, ao comparar os seios femininos a uma refeição, o texto constrói uma metáfora que associa o corpo feminino a comida, revelando-se, assim, mais uma faceta da objetivação das mulheres, aspecto explorado por Beyoncé também em outras canções.

Outra parte também composta e cantada pelo *rapper* que merece destaque é: “*Baby, no I don't play, now eat the cake, Anna Mae. / Said, “Eat the cake, Anna Mae!”*” que traduzida livremente para a língua portuguesa significa “ Querida, não, eu não brinco, agora coma o bolo, Anna Mae. Disse, “Coma o bolo, Anna Mae!”. Isso porque tal trecho referencia a relação violenta entre o músico Ike e a cantora Tina Turner, cujo nome de batismo é Anna Mae. A cantora que sofreu abusos domésticos, revelou-os em sua biografia “*I, Tina*” em 1986. Mais tarde em 1993, foi transformada no filme “*What’s Love Got to Do with It*”, no qual é mostrado uma das cenas em que Tina Turner é agredida após negar um pedaço de bolo que havia ganhado do até então namorado Ike para comemorar o sucesso de uma de suas músicas.

O *rap* de Jay Z claramente faz referência à violência doméstica sofrida pela cantora Tina Turner. Aplicado ao contexto da canção que aborda uma produção discursiva acerca da sexualidade das mulheres, esse trecho pode evidenciar não somente o anseio de dominação masculina no campo da sexualidade das mulheres, mas também o desejo de controle das ações das mulheres em diferentes campos de sua vida. Fazer uso de um texto curto, porém repleto de significados sobre a subordinação de uma mulher, pode revelar o desejo de contenção da liberdade e liberação feminina. Cabe lembrar que mesmo que os efeitos desse discurso de coerção social não apenas no campo do desejo sexual das mulheres não sejam identificados ou sejam desconsiderados por seus autores, seu significado opera de forma eficiente.

A disposição de elementos no palco colabora para a construção da narrativa que se pretende destacar. Com grande foco no corpo, que aparenta exalar sexualidade, Beyoncé utiliza apenas uma cadeira para dançar, sensualmente, sob uma luz de fundo, estrategicamente forjada para salientar suas curvas, demarcadas por um figurino bem elaborado, na companhia de dançarinas que a acompanham na coreografia insinuante da música. Com a entrada do *rapper* que afirma sua sexualidade, o palco é tomado unicamente pela Beyoncé e Jay Z sob uma nova iluminação que mostra e destaca claramente o casal que exhibe uma relação considerada afetuosa entre marido e esposa (conferir figura 18), destacando o relacionamento e o amor presentes na vida de uma mulher.

Figura 18 — Imagens dos momentos finais da apresentação de “*Drunk in Love*” em que Beyoncé e Jay Z interagem como casal apaixonado.



Fonte: YOUTUBE, 2014

Pode-se dividir a performance de “*Drunk in love*” em dois momentos. O primeiro diz respeito à entrada da Beyoncé que se vale da exposição do seu corpo para insinuar a sexualidade feminina. O segundo momento está relacionado a participação do Jay Z na apresentação que

atesta o desejo sexual da Beyoncé. A presença masculina em cena não apenas da referida canção, mas de tantos outros sucessos da cantora tais como “*Crazy in Love*”, “*Baby Boy*”, “*Get me Bodied*”, “*Naughty Girl*”, “*Partition*”¹⁷, entre outras, pode ser explicada pela ausência de uma contracultura que vá de encontro aos ideais falocêntricos, a fim de denunciar que não é necessário recorrer ao olhar masculino para ser um sujeito sexual, desatando os nós que submetem as mulheres ao papel de subordinação. Com as restrições à expressão do desejo sexual feminino solitário, a sensualidade é valorizada, enquanto a sexualidade feminina é estimulada a ser encenada a partir do estabelecimento das esferas do relacionamento e do amor romântico.

Sobre a exploração de tais esferas como categorias de análise na produção discursiva que engendra e comunica a representação social de uma mulher poderosa, pode-se observar que a vida cotidiana dessa mulher retratada por Beyoncé se pauta, em grande parte, em tramas que têm o amor como um dos principais eixos que guiam sua trajetória social bem sucedida. Isso porque o amor romântico é fortemente ligado à edificação de instituições sociais como a família, pela qual as mulheres são convocadas a assumir os papéis de esposa, dona do lar e mãe ainda que sejam tidos atualmente como exigências aparentemente menos rigorosas.

¹⁷ Os títulos das canções podem ser traduzidos, respectivamente, como “Louca de Amor”, “Garotinho”, “Deixe-me Excitada”, “Garota Safada” e “Divisória”.

3.3. Amor romântico e Relacionamento

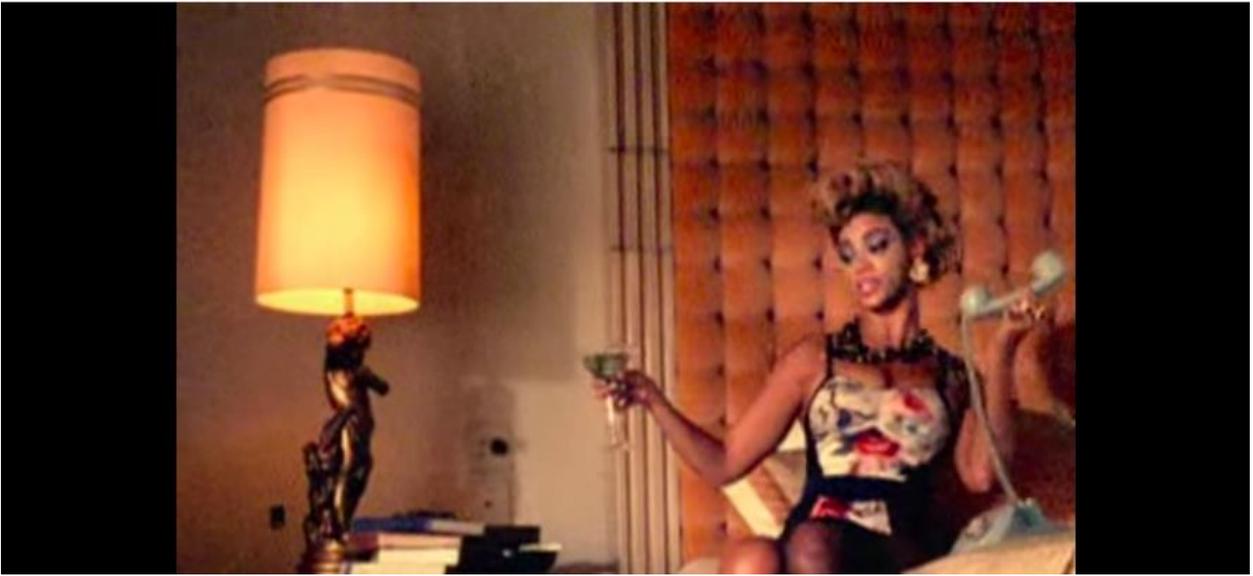
Pode-se entender o amor romântico como tema vigorosamente idealizado constituído a partir de expectativas de um parceiro sobre o outro. A partir da compreensão do discurso da Beyoncé como portador de representações sociais femininas, é possível conferir projeções que dizem respeito ao relacionamento conduzido pelo amor romântico.

Em “*Why don’t you love me?*”, na qual Beyoncé questiona o motivo pelo qual seu amor não valoriza seus atributos, a cantora utiliza uma retórica sentimental na composição de uma narrativa que trata do amor romântico heterossexual tradicional. No show da turnê, a apresentação da música se inicia com a exibição de mais um filme na tela localizada ao fundo do palco. Fazendo uso de um estilo retrô, o vídeo referencia o videoclipe da canção inspirado na estética dos anos 1950 e 1960, como se verifica na figura abaixo. No videoclipe, Beyoncé interpreta uma típica *pin-up*¹⁸, BB Romemaker, que homenageia a modelo norte-americana Bettie Page (conhecida como rainha das *pin-ups*). Tal personagem pode ser identificada como sendo *sexy*, mas emocionalmente instável, por não ser correspondida pelo homem por quem está perdidamente apaixonada. É possível inferir esses aspectos a partir de cenas (vide figura 19) em que a personagem *pin-up* é ambientada sozinha em um quarto fumando, bebendo e chorando enquanto fala ao telefone com o amado, questionando-o por que ele não a ama. Verifica-se, a seguir, como esses elementos são articulados.

¹⁸ Entende-se por *pin-up* o tipo de modelo feminino voluptuoso retratado de modo atraente, vinculado à noção de sensualidade no âmbito da cultura *pop* desde o início do século XX.

Figura 19 — Imagens do videoclipe de “*Why don't you love me?*” em que a personagem é apresentada fumando, chorando e bebendo enquanto fala ao telefone com o parceiro.





FONTE: YOUTUBE, 2010.

Alternadamente, é exibida uma sucessão de imagens em que Beyoncé limpa o chão com uma vassoura, lava louça, passa roupa, molha as plantas, cozinha e limpa a poeira, sempre encenando o papel de dona de casa impecável bem vestida, maquiada, com o cabelo penteado, realçando sua beleza e evidenciando seus atributos que estão à disposição do parceiro. A figura abaixo também corrobora essa descrição.

Figura 20 — Imagens do videoclipe em que a personagem exhibe as qualidades de dona de casa









FONTE: YOUTUBE, 2010.

Nas figuras acima, observa-se que Beyoncé interpreta uma mulher tida como feminina, característica que se infere do fato de ela aparecer, por exemplo, com “bobs” nos cabelos em algumas cenas, ou com uma maquiagem bastante elaborada, ainda que se encontre em sua própria residência. Ressalta-se, ainda, o fato de a personagem estar sempre de salto alto, mesmo quando realiza atividades domésticas incompatíveis com esse tipo de vestuário. Além disso, Beyoncé figura no videoclipe pendurando roupas masculinas, o que parece evidenciar que a personagem está à serviço do parceiro. Outro aspecto que merece ser salientado são as expressões faciais bem articuladas e o excesso de gesticulação da cantora, o que insinua uma feminilidade forjada, montada e encenada de maneira artificial.

Especula-se que a combinação de todas essas características citadas é uma tentativa de a personagem estar sempre encantadora ao olhar do homem. Contudo, não há nenhum personagem masculino presente em cena; Beyoncé atua sozinha. Assim, tal olhar masculino, embora não esteja explicitamente representado no videoclipe pela atuação de um personagem homem, pode ser identificado como a própria câmera que registra cenas do videoclipe — câmera da qual a personagem parece ter conhecimento, uma vez que se dirige a ela em vários momentos.

Outro aspecto do videoclipe que remonta a características entendidas como femininas reside nos fragmentos retratados na figura 19. Nas cenas em questão, a personagem aparece

fumando, bebendo e chorando enquanto fala ao telefone. Essa retratação remete a uma frustração pessoal, que, por sua vez, pode ser relacionada a um traço de fragilidade. Nesse sentido, entende-se que a mulher em cena se excede rapidamente em suas emoções, o que se nota pelas lágrimas em seu rosto e pela expressão da dor — sofrimento que, segundo se hipotetiza aqui, resulta do não reconhecimento do sentimento amoroso por parte do parceiro. Dessa maneira, a composição de todos esses fatores parece apontar para uma associação direta entre *ser frágil* e *ser feminina*. A esse respeito, vale refletir que, em nenhum momento, a personagem deixa de se colocar como uma mulher tida como poderosa¹⁹, visto que ela ressalta seus atributos e capacidades produtivas a todo tempo; entretando, o ponto é que as mulheres, ainda assim, são retratadas como indivíduos insatisfeitos, que só se completam efetivamente com a realização plena da vida amorosa com seus parceiros. Dessa forma, entende-se que o videoclipe flerta, de maneira particularmente evidente, com a ideia de que as mulheres são dependentes dos homens, mesmo que transpareçam deter poder sobre as instâncias de suas vidas.

Conforme mencionado anteriormente, no videoclipe retratado nas figuras 19 e 20, ao qual um curto filme apresentado no *show* faz referência, Beyoncé interpreta a *pin-up* BB Romemaker. Todavia, no próprio filme utilizado no *show*, a cantora não mais interpreta BB Romemaker, mas passa a encenar a “personagem” Mrs. Carter. Isso é curioso, pois revela a construção de um personagem que referencia a própria cantora, pois tal personagem é identitariamente construído a partir do papel de “esposa do Sr. Carter”.

Mrs. Carter atua como uma mulher *sexy* mesmo quando enfrenta situações de apuros, como se verifica no momento em que tenta consertar um pequeno avião vermelho, utilizando uma roupa insinuante. Essa cena se aproxima muito do início do videoclipe, em que a personagem BB Romemaker tenta também consertar um carro quebrado, mas sem sucesso (vide figura 21). As duas cenas, que exploram situações em que as personagens enfrentam problemas com atividades consideradas tipicamente masculinas, podem ser entendidas como uma maneira de confirmar a necessidade da presença masculina abordada pela letra da música, uma vez que apenas um homem poderia ajudá-la a cumprir essas tarefas de maneira bem-sucedida.

¹⁹ Lembrando que a noção de “mulher poderosa” faz referência, neste trabalho, à mulher que possui controle sobre os diferentes papéis a que é submetida, como o de esposa, profissional, mãe, boa amante, entre outros. Vale ressaltar que essa noção foi depreendida da análise da produção discursiva de Beyoncé feita nesta pesquisa.

Figura 21 — Imagens do videoclipe em que a personagem passa por apuros tentando consertar um carro quebrado



FONTE: YOUTUBE, 2010.

A figura 22 apresenta uma imagem do filme utilizado no *show* pela cantora Beyoncé. Em plano aberto, o espectador pode perceber, pela ambientação, que a personagem está em uma garagem de aviões. Ao som de uma música alegre, o filme se inicia com a apresentação do título da canção “*Why don’t you love me?*” (“Por que você não me ama?”). Em seguida, em plano

fechado, é apresentada a atriz Beyoncé que interpreta curiosamente o papel de *Mrs. Carter*, que vestindo uma roupa de aviadora, pega ferramentas e o manual do veículo se prestando ao serviço mecânico na tentativa de consertá-lo. Sabendo estar sendo observada e registrada pelas lentes da câmera, *Mrs. Carter* busca se exibir de maneira sensual enquanto mexe no avião em cena. Enquanto isso, uma voz em *off* a destaca promovendo seus atributos para que o homem a ame, como se vendesse um produto em um anúncio publicitário. O remate do pequeno filme acontece com o questionamento “*Why don’t you love her?*” que traduzido para a língua portuguesa significa “Por que você não a ama?” e em seguida responde “*You will*”, que em português significa “você irá amá-la”, acompanhada por Beyoncé que no papel de senhora Carter acena positivamente com a cabeça confirmando a última fala em *off*.

Figura 22 — Imagens do vídeo que antecede a apresentação de “*Why don’t you love me?*”





FONTE: YOUTUBE, 2010.

Após o término do filme, enquanto os dançarinos *Les Twins* sobem ao palco, dançando e interagindo com o público, são exibidas nas telas do palco imagens da Beyoncé ao telefone, rememorando o videoclipe em que encena uma conversa com o parceiro que não reconhece seus atributos. Beyoncé, então, ocupa o palco, trajando um novo figurino, composto por um vestido curto e um salto alto que destacam seu corpo e que realçam os movimentos de dança que faz acompanhada pelos dançarinos homens expressa na imagem a seguir:

Figura 23 — Imagens da entrada de Beyoncé ao palco acompanhada pelos dançarinos *Les Twins*



FONTE: YOUTUBE, 2014.

Ao cantar a canção, Beyoncé encena estar falando diretamente com o homem que não corresponde seu amor da maneira que gostaria. Por um momento, Beyoncé posa com os cabelos esvoaçantes, efeito provocado pelo ventilador posicionado no palco para reforçar sua posição de mulher impecável representada na figura 24. Em seguida, a cantora para diante do público ainda acompanhada pela dupla *Les Twins*, dança e volta a cantar o refrão “*Why don't you love me? / Tell me, baby, / why don't you love me? / When I make me so damn easy to love?*” que, em português, pode ser entendido como “Por que você não me ama? / Me diga querido, / por que você não me ama? / Quando eu me faço ser tão fácil de amar?”. Esse trecho da canção evidencia a instabilidade emocional de uma personagem feminina que é reforçada pela interpretação da Beyoncé durante a apresentação e também durante a encenação no videoclipe que é marcado pelas lágrimas e pela bebedeira enquanto se questiona porque não é correspondida. Diante dessa demonstração da importância das dimensões do amor romântico e do relacionamento na vida cotidiana de uma mulher, pode-se refletir e dizer que mesmo tendo grandes atributos que a caracterizem como uma mulher dita poderosa não se exclui uma possível fragilidade emocional provocada pelo insucesso da vida amorosa.

Figura 24 — Momento em que Beyoncé posa com os cabelos esvoaçantes, efeito provocado pelo ventilador posicionado no palco



FONTE: YOUTUBE, 2014.

Em outros momentos da música as qualidades da personagem feminina são realçadas, reafirmando a representação da mulher poderosa empregada no discurso da Beyoncé. Destaque para o trecho “*I got beauty, / I got heart, / Keep my head in them books, / I'm sharp, but you don't care to know I'm smart*” que traduzido para a língua portuguesa pode ser entendido como “Tenho beleza, tenho coração, caio de cabeça nos livros, sou perspicaz, mas você não importa se eu sou inteligente” que evidencia os atributos que conferem o poder do modelo de mulher expresso pela cantora que correspondem as demandas dos espaços de atenção que sustentam a mascarada pós-feminista. Além de atender às demandas do campo da beleza, também corresponde às expectativas do âmbito da educação que preza por um sujeito feminino instruído. A “*working girl*” (MCROBBIE, 2015) se confirma na parte “*Look here / I even put money in the bank account, / don't have to ask no one to help me ou / You don't even notice that.*”²⁰, na qual a personagem conta ao parceiro que tem dinheiro na conta, mostrando-se independente financeiramente, mas confinada às idealizações do amor romântico e do relacionamento.

²⁰ O trecho pode ser traduzido livremente como “Escuta aqui, eu até tenho dinheiro na minha conta, não preciso da ajuda de ninguém. Você nem repara nisso.”.

Outra demanda da mascarada pós-feminista, que diz respeito à expressão da garota fálica, também pode ser encontrada na referida canção no trecho “*I got moves in your bedroom, / Keep you happy with the nasty things I do, / but you don't seem to be in tune*” (“Eu danço no seu quarto Te faço feliz com as coisas safadas que eu faço / Mas você não parece estar ligado”), o qual revela parte do empenho feminino em explorar a sexualidade a fim de satisfazer o parceiro homem que não parece reconhecer seus esforços. Dessa maneira, Beyoncé reproduz a tradição de um amor romântico que parece se equilibrar sobre uma linha tênue entre sensualidade e pudor, entre liberdade e confinamento.

A partir da exposição da letra da canção, de parte do videoclipe e de sua apresentação na turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, pode-se dizer que há um reforço do contraste entre a maneira como um homem e uma mulher atuam em um relacionamento heterossexual. Destaca-se na construção da narrativa de “*Why don't you love me?*” a importância das esferas do relacionamento e do amor romântico para as mulheres que demandam esforços como se fossem as únicas ou ao menos as maiores responsáveis pelo sucesso na vida amorosa.

As denominações homens e mulheres parecem carregar consigo atribuições excludentes. O personagem, se homem for, raramente portará características de fragilidade, afetuosidade, sensibilidade, carência, beleza e romantismo. Todas estas são atribuições suscitadas ao se tratar de um personagem feminino, reforçadas por modos de ser e estar das mulheres que podem sofrer com os efeitos dos conteúdos representativos das distorções, das suplementações e das subtrações, criadas e recriadas em síntese no contexto do discurso empregado por Beyoncé. Tudo isso pode ser observado não apenas na referida canção, mas em outras canções que também retratam amor e relacionamento, tais como: “*End of time*”, “*Flaws and All*”, “*Party*”, “*Single ladies*”, “*If were a boy*”²¹.

²¹ Salienta-se que tais canções, embora não sejam contempladas nessa análise, podem ser investigadas na esteira do raciocínio desenvolvido ao longo deste trabalho no que se refere às canções que são o objeto de estudo da pesquisa. Ou seja, todas as letras possuem em comum a temática feminina, a imagem da mulher tida como poderosa, atrelada a questões amorosas.

Considerações Finais

Este trabalho concentrou-se em investigar a turnê *“The Mrs. Carter Show World Tour”*, da celebridade Beyoncé, observando, de maneira particular, diversos aspectos composicionais da apresentação, como letras de canções performatizadas nos *shows*, filmes utilizados em palco e outros elementos diegéticos que compõem a produção discursiva da cantora. O objetivo da investigação foi responder ao seguinte problema de pesquisa: de que forma a representação das mulheres é engendrada e comunicada na produção discursiva da celebridade Beyoncé na turnê *“The Mrs. Carter Show World Tour”*?

Identificamos que, em nosso objeto de pesquisa, a imagem das mulheres está constantemente associada à representação da mulher dita poderosa, uma vez que Beyoncé incorpora esse modelo em sua produção discursiva. Compreende-se que, além de incorporar, a cantora ressignifica tal padrão, na medida em que o contempla amplamente em diversos aspectos que compõem o *show* e, sobretudo, imprime a esse modelo personalidade. Com isso, queremos evidenciar que, ao construir uma personagem, *“Mrs. Carter”*, a partir de um aspecto pessoal (i.e., o fato de ser esposa de Jay Z, o Sr. Carter), Beyoncé personifica a imagem da mulher poderosa.

É possível observar nos produtos culturais como, por exemplo, a turnê *“The Mrs. Carter Show World Tour”*, a oferta de lazer, bem como de um estilo de vida que avança em direção não apenas aos aspectos estéticos relacionados à beleza e à moda, mas que incide nas condutas e hábitos de mulheres. Como sugere Calazans (2013), a vida cotidiana é tramada a partir de ditames apresentados pela cultura da mídia, em especial pela cultura pautada na indústria do entretenimento e da indústria da celebridade que, elaborados de maneira espetacularizada e performática, participa das demandas por referências e de processos identitários.

Com relação ao objetivo geral deste trabalho, este consistiu em investigar como se configura a matriz discursiva da representação feminina empregada pela celebridade Beyoncé na turnê *“The Mrs. Carter Show World Tour”* e como tal discurso é comunicado. A esse respeito, podemos entender que a matriz discursiva da turnê estudada aqui e, possivelmente, a matriz de outras produções artísticas da Beyoncé, demonstram interesse em traçar os modos de ser e estar das mulheres contemporâneas. No entanto, cabe salientar que não estamos tratando de qualquer tipo de mulheres ao analisar esse objeto de estudo, visto que a produção de sentido de *“The Mrs.*

Carter Show World Tour” aponta para a especificidade de uma mulher: aquela cujo modelo de feminilidade diz respeito à beleza, ao corpo, à sexualidade, ao amor romântico e ao relacionamento. Verificamos que a matriz discursiva é comunicada não somente no seu trabalho artístico, mas atinge também sua imagem de celebridade, pela qual Beyoncé se apresenta como a personificação da mulher dita poderosa, capaz de lidar com os diferentes papéis que precisa desempenhar, mostrando-se como uma super mulher que vence os desafios da vida cotidiana de uma mulher que é, ao mesmo tempo, mãe, profissional, dona do lar e linda.

Com relação aos objetivos específicos delimitados para este trabalho, busquei cumprir as seguintes metas, em torno das quais é possível tecer algumas considerações: (i) analisar peças de divulgação da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*” e algumas apresentações do show, para entender como são apresentadas as temáticas femininas na produção discursiva da cantora; (ii) estudar o conteúdo das músicas “*Run The World (Girls)*”, “*Drunk In Love*” e “*Why don’t you love me?*”, que compõem parte do repertório musical da turnê “*The Mrs. Carter Show World Tour*”, a fim de compreender a produção de sentido na representação das mulheres empregada por Beyoncé; (iii) investigar como a representação da mulher considerada poderosa é engendrada e empregada por Beyoncé em sua produção discursiva; e (iv) compreender de que forma o discurso sobre as mulheres se relaciona com a imagem da celebridade Beyoncé.

Verificamos que os objetivos apontados em (i) e (ii) foram satisfatoriamente cumpridos. A partir do entendimento da singularidade do modelo feminino representado por Beyoncé nas canções “*Run the world (Girl)*”, “*Drunk in love*” e “*Why don't love me?*”, as quais sintetizam os principais temas que guiam a vida cotidiana desse modelo, incidem-se os espaços de atenção da mascarada pós-feminista. Com isso, produz-se uma quimera que sugere uma subjetividade feminina com grande capacidade produtiva em diversos âmbitos que se desvencilhou e ultrapassou a dominância do falocentrismo adquirida exclusivamente pela força e vontade da categoria mulheres, desconsiderando os rearranjos do modelo de contrato sexual. Embora a correspondência às expectativas de uma performance feminina bem sucedida proponha a atuação de um contrapoder, de rupturas e de resistências, sua representação social participa da redefinição e manutenção da dominação masculina a partir da falácia de superação e extinção das ameaças do sistema patriarcal que minimiza ou debela os questionamentos da instabilidade e volatilidade da atuação masculina.

Quanto ao objetivo delimitado em (iii), também consideramos tê-lo cumprido conforme esperado. Entendemos que a produção discursiva de Beyoncé, inserida na cultura da mídia, constrói uma realidade da mulher dita poderosa. Reclamam sobre essa mulher expectativas de sucesso em todos os aspectos de sua vida pessoal — o que engloba as esferas da beleza, da moda, da educação, do trabalho, da sexualidade e ainda do casamento, da família e do lar —, convertidas em exigências que atuam como mecanismos de legitimação e reconhecimento de uma cidadania feminina. Dessa maneira, entendemos que as mulheres representadas por Beyoncé é submetida a tais exigências e incorpora novos papéis, sem, no entanto, abdicar daqueles entendidos como tradicionais para se provar um sujeito com capacidade produtiva em que se vale a pena investir. Nessa configuração, pode ser compreendida como uma super mulher, ou melhor, como uma mulher poderosa, aquela que respeita e encarna os modos de ser e estar entendidos como características próprias das mulheres bem sucedidas, i.e., daquela que realiza satisfatoriamente a tripla jornada da atividade doméstica, do trabalho e da beleza.

O objetivo apontado em (iv) também foi satisfatoriamente confrontado. A esse respeito, concluímos que a produção do eu visível que seleciona as alegorias exploradas não somente nas performances, mas também nas aparições públicas comunicam e reverberam a produção discursiva da mulher poderosa que a converte no próprio modelo que ela emprega. Assim, é possível compreender que a própria figura de celebridade construída pela cantora reflete de maneira abrangente os modos de ser e estar dessa mulher.

Em linhas gerais, consideramos que o prestígio da mulher dita poderosa empregada por Beyoncé é reconhecido a partir do sucesso conquistado, principalmente, nos campos relacionados ao corpo e à sexualidade e também nos campos do amor romântico e do relacionamento, sem se descuidar dos demais papéis impelidos a ela. Diante disso, o discurso de Beyoncé parece conferir à mulher dita poderosa as tarefas de elevar sua autoestima e se reconhecer como capaz de fazer tudo, e de, ao mesmo tempo, confirmar socialmente seu domínio sobre os variados campos de sua vida cotidiana, exibindo a preterida perfeição feminina. Nesse sentido, a representação social da mulher soberana, pautada em sua capacidade produtiva, incorre em perdas para as redefinições de feminilidades. Tais perdas decorrem da possibilidade de a representação da mulher soberana submeter às mulheres aos riscos de avaliações negativas que as desqualifiquem e ignorem sua identidade de sujeito feminino ativo caso não atenda uma das demandas empregadas pelo modelo de subjetividade feminina proposto. Diante disso, faz-se necessário, às mulheres, reinventar-se

como indivíduos reconhecidamente femininos, usufruindo cada vez mais de oportunidades de trabalho, de qualificação e também da cultura de consumo.

Nessa perspectiva, Beyoncé é entendida um modelo da insatisfação permanente, por ser uma jovem mulher contemporânea em meio à mascarada pós-feminista e por se firmar como uma celebridade que, inserida no contexto da indústria do entretenimento, deve se ater às questões ligadas à obsolescência e à efemeridade da cultura *pop* que se apega à espetacularização hiperperformática. Desse modo, Beyoncé utiliza a representação das mulheres como um meio, não como um fim. Isto é, sua produção artística se vale dos modos de ser e estar de um modelo de mulher com vistas ao lucro e ao sucesso. Diante desse cenário, poderíamos esboçar um questionamento final: seria ainda possível nomear a referida artista como grande representante dos movimentos feministas no meio da cultura *Pop*? Uma resposta apropriada para essa indagação parece requerer estudos mais aprofundados sobre o assunto; no entanto, os achados deste trabalho apontam para uma resposta negativa à pergunta.

Nossas considerações nos levam a concluir que Beyoncé reproduz discursos que participam da manutenção da dominação masculina, por reafirmar, dentre outros pontos, que as mulheres são indivíduos dependentes dos homens em certos aspectos de sua vida ou que as mulheres têm o dever de se espelhar no modelo de super mulher. Isso pôde ser verificado na análise de suas performances e de seus videoclipes, por exemplo, que, como vimos, reafirmam a identidade entre *ser mulher* e cumprir tais papéis. É com esses aspectos em mente que entendemos que a produção discursiva da cantora incorpora *as personas* apontadas na mascarada pós-feminista, bem como os conceitos associados ao mito da beleza. Portanto, entendemos que a produção discursiva de Beyoncé caminha na corrente contrária às questões de gênero relacionadas às mulheres, que buscam, contrariamente, problematizar e combater tais comportamentos submetidos às estruturas masculinas de poder.

Para finalizar essa reflexão, vale destacar que há também aspectos positivos em sua produção discursiva. Levantar as questões das mulheres para o contexto da cultura *pop* de fácil acesso a um grande público é um dos aspectos positivos. Contudo, retratar os modos de ser e estar de uma mulher dita poderosa que sustentam a redefinição das feminilidades sem contrapor aspectos que dizem respeito a manutenção da dominância masculina é um complicador para a problematização do tema a que a cantora faz referência.

Referências

BAUER, W. M. (2002). Análise de conteúdo clássica: uma revisão. Em M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs), **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som — um manual prático** (pp. 189-217, A. P. Guareschi, Trad). Petrópolis: Vozes. (Trabalho original publicado em 2000)

CALAZANS, Fabíola Orlando. **'Seja ótima, seja feliz': discurso, representação e subjetividade feminina no canal GNT**. 2013. 237 f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação, 2013

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografia dos estudos culturais: uma versão latinoamericana**. Edição Online. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2. ed. RIO DE JANEIRO: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. P.8 - 20.

FOUCAULT, Michel,. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009b.

JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, Denise, organizadora. **As representações sociais**. Tradução: Lílian Ulup. Rio de Janeiro. EDUERT, 2001.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1997, pp. 69-72 e 83-89

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Orgs). **Mídia, Memória e Celebidades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EdUSP, 2001

HOOKS, Bell. **Alisando nosso cabelo**. Revista Gazeta de Cuba – Unión de Escritores y Artistas de Cuba, jan./fev. 2005. Tradução: Lia Maria dos Santos. Disponível em:

<<http://criola.org.br/mais/bell%20hooks%20-%20Alisando%20nosso%20cabelo.pdf>> Acesso em 21 de outubro de 2015.

MCROBBIE, Angela. **As 4 tecnologia da identidade juvenil feminina**, 2015. Tradução: Liv Sovik, do original Four Technologies of Young Womanhood, disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/quatro-tecnologias-da-identidade-juvenil-feminina/>> Acesso em 02 de set. 2015.

SCOTT, Joan Wallach. **“Gênero: uma categoria útil de análise histórica”**. **Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995**, pp. 71-99.
Disponível em: <<http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/categoriautilanalisehistorica.pdf>>
Acesso em 07 de set. 2015.

SOVIK, Liv. **Afeto, diferença e identidade brasileira**. In: **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. pp. 34 -83

WOLF, N. 1992 - **O Mito da Beleza: Como as Imagens de Beleza são Usadas Contra as Mulheres**. RJ. Tradução Waldéa Barcelos. Rocco.

Imagens e vídeos das apresentações do especial *Beyoncé: X 10 - The Mrs. Carter Show World Tour*:

VÍDEO *Run the world (Girls)*, **HBO**. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=WTrZM1sLvrI>>. Acesso em 20 de out. 2015.

VÍDEO *Drunk in love*, **HBO**. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=B1KSJhNjCYo>>. Acesso em 23 de out. 2015.

VÍDEO *Why don't you love me?*, **HBO**. 2015. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=B1KSJhNjCYo>>. Acesso em 26 de out. 2015.

Vídeos e videoclipes das canções do álbum *Beyoncé*

VIDEOCLÍPE *Flawless*, **Youtube**. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>>. Acesso em 20 de maio. 2015.

VÍDEO *Flawless Live - On The Run Tour*, **Youtube**. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>>. Acesso em 20 de maio. 2015.

VÍDEO *Flawless MTV VMAs 2014*, **Youtube**. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>>. Acesso em 03 de novembro. 2015.

VIDEOCLÍPE *Partition*, **Youtube**. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=IyuUWOnS9BY>>. Acesso em 20 de maio. 2015.

VIDEOCLÍPE *Run the world (Girls)*, **Youtube**. 2011. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=WTrZM1sLvrI>>. Acesso em 20 de out. 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_ive6U

VIDEOCLÍPE *Drunk in Love*, **Youtube**. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=p1JPKLa-Ofc>>. Acesso em 24 de out. 2015.

VIDEOCLÍPE *Why don't you love me?*, **Youtube**. 2010. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=QczgvUDskk0>>. Acesso em 26 de out. 2015.

Dvds Beyoncé:

Beyoncé: X10 - The Mrs. Carter Show World Tour. Direção executiva de Beyoncé Knowles. Produção HBO, 2014.

Beyoncé - Life is but a dream. Direção executiva de Beyoncé Knowles e Ed Burk. Produção de Beyoncé Knowles. Sony Music, Parkwood, Columbia. 2013. DVD.

Beyoncé - Live at Roseland: Elements of 4. Direção executiva de Beyoncé Knowles e Ed Burk. Produção de Beyoncé Knowles. Sony Music, Parkwood, Columbia. 2011. DVD.

Beyoncé - I am World Tour. Direção de Beyoncé Knowles, Ed Burk e Frank Gatson Jr. Produção de Beyoncé Knowles e Camille Yorrick. Sony Music, Parkwood, Columbia, 2010. DVD.

The Beyoncé Experience Live. Direção de Nick Wickham. Produção de Emer Patten. Sony & BMG Entertainment. 2007. DVD.

Destiny's Child - Live in Atlanta. Direção de Julia Knowles. Produção de Sharon Ali. Sony & BMG music entertainment. 2006. DVD.

Beyoncé - Live at Wembley. Direção de Julia Knowles e Nahum. Produção de Mathew Knowles. Columbia, Sony Urban. 2003. DVD.

Destiny's Child World Tour. Direção de Mirko Cocco. Produção de John Van Dijk. Columbia Music Vídeo. 2003. DVD.

Sites consultados

Site mostra vídeo de irmã de Beyoncé agredindo Jay-Z. Disponível em:

<<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/05/site-mostra-video-de-irma-de-beyonce-agredindo-jay-z.html>>. Acesso em 8 de out. 2015.

Jay Z PHYSICALLY ATTACKED by Beyonce's Sister Solange. Disponível em:

<http://www.t TMZ.com/videos/0_6lrpg6kh/?>. Acesso em 8 de out. 2015.

ABOUT TMZ.COM. Disponível em: <<http://www.t TMZ.com/about/>>. Acesso em 8 de out. 2015.

Beyoncé: do início com Destiny's Child ao estrelato e a união com Jay-Z. Disponível em:

<<http://musica.terra.com.br/beyonce-do-inicio-com-destinys-child-ao-estrelato-e-a-uniao-com-jay-z,5d7321293476f310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 9 de out. 2015.

Diana Ross Biography. Disponível em:

<<http://www.biography.com/people/diana-ross-9464240>>. Acesso em 9 de out. 2015.

Beyoncé Biography. Disponível em:

<<http://www.people.com/people/beyonce-knowles/biography/0,,20004431,00.html>>. Acesso em 9 de out. de 2015.

Beyonce Shoots Down Jay-Z Marriage Rumors In Vanity Fair Interview. Disponível em:

<<http://www.mtv.com/news/1510890/beyonce-shoots-down-jay-z-marriage-rumors-in-vanity-fair-interview/>> Acesso em 9 de out. de 2015.

Destiny's Child's Long Road To Fame (The Song Isn't Called 'Survivor' For Nothing).

Disponível em <<http://www.mtv.com/news/1504044/destinys-childs-long-road-to-fame-the-song-isnt-called-survivor-for-nothing/>>. Acesso em 9 de out. de 2015.

Beyonce Knowles' Biography. Disponível em

<<http://www.foxnews.com/story/2008/04/15/beyonce-knowles-biography.html?sPage=fnc/entertainment/beyonce>>. Acesso em 9 de out. de 2015.

Music: Call Of The Child. Firings. Lawsuits. And five Grammy nods. Beyonce and Destiny's Child are pop's most-buzzed-about vocal group. Disponível em

<<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,998976-1,00.html>>. Acesso em 9 de out. de 2015.

Much Grammy 'Love' for Beyoncé, OutKast. Disponível em:

<<http://www.people.com/people/article/0,26334,627723,00.html>>. Acesso em 9 de out. de 2015.

Beyonce Shoots Down Jay-Z Marriage Rumors In Vanity Fair Interview. Disponível em:

<<http://www.mtv.com/news/1510890/beyonce-shoots-down-jay-z-marriage-rumors-in-vanity-fair-interview/>> Acesso em 9 de out. de 2015.

Beyonce's 30 Biggest Billboard Hits. Disponível em:

<<http://www.billboard.com/articles/list/467645/beyonces-30-biggest-billboard-hits>>. Acesso em 9. de out. de 2015.

Beyoncé and Destiny's Child to Release Original Track for First Time in Eight Years.

Disponível em:<<http://entertainment.time.com/2013/01/11/beyonce-and-destinys-child-to-release-original-track-for-first-time-in-eight-years/>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

Beyoncé é líder em indicações aos Soul Train Music Awards. Disponível em:

<<http://musica.uol.com.br/ultnot/reuters/2007/02/07/beyonce-e-lider-em-indicacoes-aos-soul-train-music-awards.jhtm>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

Beyoncé Slimming Down And 'Completely Becoming Deena'. Disponível em:

<<http://www.mtv.com/news/1523138/beyonce-slimming-down-and-completely-becoming-deena/>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

Beyonce renames herself 'Sasha Fierce'. Disponível em:

<<http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/3246132/Beyonce-renames-herself-Sasha-Fierce.html>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

Beyonce's Album Sees Sales Surge After VMA Performance Of 'Love On Top'. Disponível em:

<http://newsroom.mtv.com/2011/08/30/beyonce-pregnant-vm-as-love-on-top-album-sales-surge/?xrs=share_twitter>. Acesso em 11 de out. 2015.

The Mrs Carter Show World Tour se encerra com US\$212 milhões. Disponível em:

<<http://billboard.com.br/noticias/the-mrs-carter-show-beyonce/>>. Acesso em 12 de out. 2015.

Arquivo da categoria: The Mrs. Carter Show World Tour. Disponível em

<<https://colmeiabeyonce.wordpress.com/category/the-mrs-carter-show-world-tour/page/2/>>.

Acesso em 19 de out. de 2015.

Confira a lista de turnês mais bem-sucedidas em 2014 até agora. Disponível em: <<http://billboard.com.br/noticias/confira-a-lista-de-turnes-mais-bem-sucedidas-em-2014-ate-agora/>>. Acesso em 20 de out. de 2015.

Cabelo de diva: todos os estilos de Beyoncé. Disponível em: <<http://mdemulher.abril.com.br/cabelos/m-de-mulher/cabelo-de-diva-todos-os-estilos-de-beyonce/>>. Acesso em 02 de nov. 2015.

Anexos

Seguem as letras originais das canções analisadas neste trabalho junto a suas respectivas traduções livres para a língua portuguesa. Salienta-se que as músicas de Beyoncé são permeadas de muitas expressões americanas, fazendo uso, muitas vezes, de metonímia de modo a substituir um objeto por uma marca, por exemplo. Nestes casos, buscou-se traduzir a ideia de modo a lhe conferir o sentido mais próximo do texto, respeitando as limitações de adaptação do inglês para o português.

Run the world (Girls)

Girls, we run this motha!
 Girls, we run this
 motha!
 Girls, we run this motha!
 Girls, we run this motha!
 Girls!

Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!

Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!

Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!

Some of them men think they freak this
 Like we do
 But no they don't
 Make your check come at they neck
 Disrespect us?
 No they won't

Boy don't even try to touch this
 Boy this beat is crazy
 This is how they made me
 Houston, Texas baby

This goes out to all my girls
 That's in the club rocking the latest
 Who will buy it for themselves

Comandam o Mundo (Garotas)

Garotas, nós comandamos essa merda!
 Garotas, nós comandamos
 essa merda!
 Garotas, nós comandamos essa merda!
 Garotas, nós comandamos essa merda!
 Garotas

Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!

Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!

Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!

Alguns homens pensam que detonam
 nisso / Como nós fazemos
 Mas não, eles não detonam
 Joguem seu dinheiro na cara deles
 Nos desrespeitar?
 Não, eles não irão

Garoto, nem mesmo tente tocar nisso
 Garoto, essa batida é louca
 É assim que me criaram
 Em Houston, Texas, querido

Essa vai para todas as minhas garotas
 Que estão na boate curtindo as
 novidades / Que pagam suas compras

And get more money later
 I think I need a barber
 None of these niggas can fade me
 I'm so good with this
 I remind you I'm so hood with this

Boy I'm just playing
 Come here baby
 Hope you still like me
 If you hate me

My persuasion
 Can build a nation
 Endless power
 With our love can devour

You'll do anything for me

Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!

Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!

Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!

It's hot up in here DJ
 Don't be scared to run this, run this back

E ganham mais dinheiro depois
 Eu acho que eu preciso de uma folga
 Nenhum desses caras pode me derrotar
 Eu sou tão boa nisso
 Vou te lembrar como sou esperta

Garoto, estou só brincando
 Vem aqui, querido
 Espero que ainda goste de mim
 Caso você me pague

Minha persuasão
 Pode construir uma nação
 Poder infinito
 O amor podemos devorar

Você vai fazer qualquer coisa por mim

Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas?
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!

Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!

Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!
 Quem comanda o mundo?
 Garotas!

O clima está fervendo aqui DJ / Não
 tenha medo de mandar essa, mandar
 essa de novo

I'm reppin' for the girls
 Who taken' over the world
 Let me raise a glass
 For the college grads

Buddy one roll and
 I'll let you know what time it is, check
 You can't hold me
 I broke my 9 to 5 better cop my cheque

This goes out to all the women
 Getting it in
 Get on your grind
 To all the men that respect
 What I do
 Please accept my shine

Boy you know you love it
 How we're smart enough to make these
 millions
 Strong enough to bear the children
 Then get back to business

See, you better not play me
 Oh, come here baby
 Hope you still like me
 If you hate me

My persuasion
 Can build a nation
 Endless power
 With our love can devour

You'll do anything for me

Who run the world?
 Girls!
 Who run the world?
 Girls!

Who run this motha?
 Girls!
 Who run this motha?
 Girls!

Eu estou representando as garotas
 Que estão dominando o mundo
 Deixe-me fazer um brinde
 Às graduadas

Amigo, uma rodada
 E eu te deixo saber que horas são
 Você não pode me segurar
 Trabalhei o dia todo, melhor ir pegar
 meu cheque
 Essa vai para todas as mulheres
 Que estão vencendo
 E alcançando seus objetivos
 Para todos os homens que respeitam
 O que eu faço
 Por favor, aceitem meu brilho

Garoto, você sabe que ama
 O quanto somos espertas o suficiente
 para fazer milhões
 Fortes o suficiente para ter filhos
 E depois voltar aos negócios

Veja, é melhor não brincar comigo
 Oh, venha cá, querido
 Espero que ainda goste de mim
 Caso você me pague

Minha persuasão
 Pode construir uma nação
 Poder infinito
 O amor podemos devorar

Você vai fazer qualquer coisa por mim

Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!

Quem comanda essa merda?
 Garotas!
 Quem comanda essa merda?
 Garotas!

Drunk in Love

I've been drinking, I've been drinking
 I get filthy when that liquor gets into me
 I've been thinking, I've been thinking
 Why can't I keep my fingers off you,
 baby?
 I want you, na na
 Why can't I keep my fingers off you,
 baby?
 I want you, na na

Cigars on ice, cigars on ice
 Feeling like an animal with these
 cameras all in my grill
 Flashing lights, flashing lights
 You got me faded, faded, faded
 Baby, I want you, na na
 Can't keep your eyes off my fatty
 Daddy, I want you, na na
 Drunk in love, I want you

We woke up in the kitchen saying
 "How in hell did this shit happen? "
 Oh baby, drunk in love we be all night
 Last thing I remember is our
 Beautiful bodies grinding off in that
 club
 Drunk in love

We be all night, love, love
 We be all night, love, love

We be all night, and everything alright
 No complaints for my body
 So fluorescent under these lights
 Boy, I'm drinking, park in my lot 7-11
 I'm rubbing on it, rub-rubbing,
 if you scared, call that reverend
 Boy, I'm drinking, get my brain right
 Armand de brignac, gangster wife
 Louie sheets, he sweat it out like wash
 rags he wear it out

Boy, I'm drinking, I'm singing on the
 mic to my boy toys
 Then I fill the tub up halfway
 Then ride it with my surfboard
 Surfboard, surfboard
 Graining on that wood, graining,
 graining on that wood

Embriagado de amor

Eu ando bebendo, eu ando bebendo
 Eu fico bem safada quando o álcool
 entra
 Eu estive pensando, estive pensando
 Por que eu não consigo tirar meus dedos
 de você, baby?
 Eu quero você, na-nah
 Por que eu não consigo tirar meus dedos
 de você, baby? / Eu quero você, na-nah

Charutos e uísque, charutos e uísque
 Eu me sinto um animal
 Com essas câmeras em cima de mim
 Luzes piscando, luzes piscando
 Você me deixa chapada, chapada,
 chapada / Baby, eu quero você, na-nah
 Não consegue tirar os olhos da minha
 bunda / Gato, eu quero você, na-nah
 Embriagados de amor / Eu quero você

Nós acordamos na cozinha dizendo
 "Como diabos essa merda aconteceu?"
 Oh, baby / Embriagados de amor
 Vamos ficar à noite toda / A última
 coisa que me lembro é de nossos
 Belos corpos se esfregando na boate
 Embriagados de amor

Faremos a noite inteira
 Amor, amor / Faremos a noite inteira
 Amor, amor
 Faremos a noite inteira
 E tudo está certo / Sem queixas do meu
 corpo / Tão fluorescente sob essas
 luzes / Garoto, estou bebendo
 Pode vir que eu estou te esperando
 Estou me esfregando, esfregando
 Se estiver com medo, chame o
 reverendo / Garoto, estou bebendo /
 Esfriando a cabeça / Bebendo
 champanhe, esposa de gangster / Ele
 suou nos lençóis / Como toalhas de
 rosto, ele os usou
 Estou cantando no microfone até ficar
 sem voz / Então eu encho a banheira
 pela metade / Depois eu monto na
 minha prancha de surfe / Prancha de
 surfe, prancha de surfe / A textura é de
 madeira.

I'm swerving on that, swerving,
 swerving on that big body
 Been serving all this, swerve, surfing all
 in this good, good

We woke up in the kitchen saying
 "How in hell did this shit happen? "
 Oh baby, drunk in love we be all night
 Last thing I remember is our
 Beautiful bodies grinding off in that
 club
 Drunk in love

We be all night, love, love
 We be all night, love, love

[Jay Z]
 Hold up
 That D'Ussé is the shit if I do say so
 myself
 If I do say so myself, if I do say so
 myself
 Hold up, stumble all in the house
 Time to back up all of that mouth
 That you had all in the car
 Talking 'bout you the baddest bitch thus
 far
 Talking 'bout you be repping that 3rd
 I wanna see all that shit I heard
 Know I sling Clint Eastwood
 Hope you can handle this curve
 Foreplay in a foyer, fucked up my
 Warhol
 Slip the panties right to the side
 Ain't got the time to take draws off, on
 site
 Catch a charge I might, beat the box up
 like Mike
 In '97 I bite, I'm Ike, Turner, turn up
 Baby no I don't play, now eat the cake,
 Anna Mae
 Said, "Eat the cake, Anna Mae! "
 I'm nice, for y'all to reach these heights
 You gon' need G3
 4, 5, 6 flights, sleep tight
 We sex again in the morning
 Your breasteses is my breakfast
 We going in, we be all night
 We be all night, love, love

Eu estou adorando montar nesse corpão
 Montando nesse corpão
 Adorando tudo isso, porque
 Surfando bem em tudo isso, bem

Nós acordamos na cozinha dizendo
 "Como diabos essa merda aconteceu?"
 Oh, baby, Embriagados de amor
 Ficaremos a noite toda / A última coisa
 que me lembro é de nossos belos corpos
 se esfregando na boate
 Embriagados de amor

Faremos a noite inteira amor, amor
 Faremos a noite inteira amor, amor

[Jay Z]
 Eu estou bem agora
 Aguenta aí
 Esses charutos são demais
 Se me permitir dizer
 Se me permitir dizer
 Se me permitir dizer
 Espere
 Tropecei por toda a casa
 É hora de lembrar das coisas que
 prometeu / Lá no carro você disse
 Que ia fazer tudo o que uma vadia faz
 Falando de você representar Houston
 Quero ver cumprir tudo que eu ouvi
 Eu sou como o Clint Eastwood
 Espero que aguente o meu que é "torto"
 As preliminares foram no saguão
 Estragou o meu quadro do Warhol
 Eu tirei a sua calcinha
 E nem tive tempo pra tirar a minha
 cueca / No lugar certo Eu já vou
 chegando com tudo / E como o Mike
 Tyson de 1997, vou morder
 Eu sou como Ike Turner, aumente o
 som
 Baby, eu não estou de brincadeira
 Agora coma o bolo, Anna Mae
 Eu disse, coma o bolo, Anna Mae
 Eu sou demais / Para você chegar ao
 meu nível / Você precisa de um jatinho
 4, 5, 6 voos, durma bem / Transamos de
 novo pela manhã / Seus seios são o meu
 café da manhã

We be all night, love, love
 We be all night, love, love

Never tired, never tired
 I been sipping
 That's the only thing keeping me on fire,
 me on fire
 Didn't mean to spill that liquor all on
 my attire
 Boy, I've been drinking, watermelon
 I want your body right here, daddy I
 want you, right now
 Can't keep your eyes off my fatty
 Daddy I want you

We be all night, love, love
 We be all night, love, love

Faremos a noite inteira, amor, amor
 Faremos a noite inteira, amor, amor

Nunca me canso, nunca me canso
 Estive bebendo e essa é a única coisa
 que me deixa pegando fogo, pegando
 fogo
 Não queria derramar a bebida toda em
 minha roupa
 Eu estive bebendo sêmen
 Eu quero seu corpo bem aqui, gato
 Eu quero você agora
 Não consegue tirar os olhos da minha
 bunda
 Gato, eu quero você

Faremos a noite inteira, amor, amor
 Faremos a noite inteira, amor, amor

Why don't you love me?

Now, now, now, honey
 You better sit down and look around
 Cause you must've bumped yo' head
 And I love you enough to talk some
 sense back into you, baby
 I'd hate to see you come home, me the
 kids
 And the dog is gone
 Check my credentials...
 I give you everything you want
 everything you need
 Even your friends say I'm a good
 woman
 All I need to know is why?

Why don't you love me?
 Tell me, baby, why don't you love me
 When I make me so damn easy to love?
 And why don't you need me?
 Tell me, baby, why don't you need me
 When I make me so damn easy to need?

I got beauty, I got class
 I got style, and I got ass
 And you don't even care to care
 Looka here
 I even put money in the bank account
 Don't have to ask no one to help me out
 You don't even notice that

Why don't you love me?
 Tell me, baby, why don't you love me
 When I make me so damn easy to love?
 Why don't you need me?
 Tell me, baby, why don't you need me
 When I make me so damn easy to need?

I got beauty, I got heart
 Keep my head in them books, I'm sharp
 But you don't care to know I'm smart
 Now, now now now now now now
 I got moves in your bedroom
 Keep you happy with the nasty things I
 do
 But you don't seem to be in tune
 Ooh.....

Why don't you love me?

Por Que Você Não Me Ama?

Agora, agora, agora, querido
 É melhor você sentar e olhar em volta
 Por que você deve ter batido a cabeça
 E eu te amo o suficiente para trazer sua
 razão de volta, querido
 E eu odiaria ver você chegando em
 casa, eu, as crianças
 E o cachorro se foram
 Cheque minhas credenciais
 Te dou tudo o que você quer, tudo o que
 precisa
 Até seus amigos dizem que sou uma
 boa mulher
 Tudo o que preciso saber é porquê?

Por que você não me ama?
 Me diga, querido Por que você não me
 ama? / Quando eu me faço ser tão fácil
 de amar / Por que você não precisa de
 mim? / Me diga, querido Por que você
 não precisa de mim? / Quando eu me
 faço tão fácil de amar?

Tenho beleza, tenho classe
 Tenho estilo e eu tenho mesmo
 E você nem se importa em se importar
 Eu até tenho dinheiro na minha conta
 Não preciso pedir ajuda a ninguém
 Você nem repara nisso

Por que você não me ama?
 Me diga, querido Por que você não me
 ama? / Quando eu me faço ser tão fácil
 de amar / Por que você não precisa de
 mim? / Me diga, querido Por que você
 não precisa de mim? / Quando eu me
 faço tão fácil de ser querida

Tenho bunda, tenho coração
 Caio de cabeça nos livros, sou perspicaz
 Mas você nem se importa se eu sou
 inteligente
 Eu danço no seu quarto
 Te faço feliz com as coisas safadas que
 eu faço / Mas você não parece se
 importar.

Por que você não me ama?

Tell me, baby, why don't you love me
When I make me so damn easy to love?
Why don't you need me?
Tell me, baby, why don't you need me
When I make me so damn easy to need?

There's nothing not to love about me
No, no, there's nothing not to love about
me
I'm lovely
There's nothing not to need about me
No, no, there's nothing not to need
about me
Maybe you're just not the one
Or maybe you're just plain..... dumb!

Por que você não me ama?
Me diga, querido Por que você não me
ama? / Quando eu me faço ser tão fácil
de amar / Por que você não precisa de
mim? / Me diga, querido Por que você
não precisa de mim? / Quando eu me
faço tão fácil de ser querida
Não há nada para não amar em mim
Não, não, não há nada para não amar
em mim
Sou tão amável
Não há nada para não precisar em mim
Não, não, não há nada para não precisar
em mim
Talvez você não seja o cara certo
Ou talvez você esteja apenas brincando
de...Burro!