



**O videoclipe *Formation*, de Beyoncé, e a crítica pós-colonial**

**ao racismo ambiental**

**Beyoncé's *Formation* music video and the post-colonial critique**

**of environmental racism**

**\*Simão Farias Almeida<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Roraima - Boa Vista/Roraima  
simaofariasfarias@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8582-7485>

**RESUMO:** A cantora Beyoncé assumiu sua causa antirracista e agregou apelos ambientais, de classe e de gênero no videoclipe *Formation*. Apresentando distintos perfis sociais de mulheres e os articulando contra camadas de opressão, legitima seus engajamentos feministas. As perspectivas representadas demonstram que as reações a desastres ambientais cujos impactos atingem mais a comunidade negra pobre podem romper dispositivos de poderes socioambientais convergentes e hierárquicos.

**Palavras-chave:** Pós-colonial. Pós-fenomenológico. Racismo ambiental. Videoclipe.

**ABSTRACT:** Singer Beyoncé took her anti-racist cause and added environmental, class and gender appeals in music video *Formation*. Presenting different social profiles of women and articulating them against layers of oppression, it legitimizes their feminist engagements. The perspectives represented show that reactions to environmental disasters whose impacts hit the poor black community can to break devices of socio-environmental powers convergent and hierarchical.

**Keywords:** Environmental racism. Music vídeo. Post-colonial. Post-phenomenological.

*Recebido em: 20/10/2024*

*Aprovado em: 17/12/2024*

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura e Cultura, Mestre em Literatura Brasileira, Graduado em Letras – Língua Portuguesa e em Comunicação Social - Jornalismo. Professor pesquisador do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Roraima. E-mail: simaofariasfarias@gmail.com



## 1. INTRODUÇÃO

A cantora pop estadunidense Beyoncé costuma ser associada a uma imagem de mulher negra empoderada e bem sucedida ao superar a marca de 72 milhões de cópias vendidas em seis trabalhos lançados entre 2003 e 2020 (Castro, 2020) e ao ter 16 milhões de visualizações<sup>2</sup> do seu videoclipe *Break my soul* (2022), disponibilizado no Youtube. Todavia, apenas no álbum *Lemonade* (23/04/2016), ela decidiu explorar seu viés de engajada na causa negra, num ano de protestos diante da falta de diversidade racial nas indicações do Oscar (Veja, 2016) e da força policial dirigida a afrodescendentes (G1, 2016). O videoclipe *Formation* (2016) da música homônima e “carro-chefe” desse trabalho repercutiu uma certa iniciativa artística conceitual contra o racismo nos Estados Unidos e gerou críticas através da hashtag #BoycottBeyoncé avessas ao uso de performance musical para mobilizar manifestação social (Reis, 2016). Engajados em pesquisas nos campos da ecomídia e do ecofeminismo, decidimos ampliar o debate a respeito da sua produção musical que representa o racismo ambiental, considerando a denúncia do videoclipe supracitado em relação aos impactos do furacão Katrina na comunidade negra pobre de Nova Orleans no ano de 2005.

Estudos de mídia e gênero analisam as influências de Beyoncé no feminismo negro e no pós-feminismo anti-racista contemporâneo. Aisha Durham (2011) discute a rearticulação do corpo negro feminino na cultura norte-americana a partir da performance audiovisual da cantora. Nathalie Weidhase (2015) aponta que ela incorpora a contestação racial e pós-feminista ao permear suas narrativas musicais de políticas da sexualidade, do romantismo, do emocional e da economia do trabalho. Dayna Chatman (2015) legitima o pós-feminismo negro refletido no papel da artista ao articular o ativismo individual e coletivo. Mesmo *Formation* retratando a crítica da violência policial contra os corpos negros, a questão do racismo ambiental nele representado precisa ser posta junto com as representações femininas, feministas e pós-coloniais.

Fazemos opção de analisar a representação de empoderamento e enfrentamento feminino negro em narrativa de videoclipe. Segundo Arlindo Machado

---

<sup>2</sup> Dados de 23/09/2024.



(2003), o gênero audiovisual musical se caracteriza por uma mentalidade inventiva e experimental. John Fiske (2003) defende sua capacidade de ultrapassar fronteiras entre cultura e natureza, ideologia e entretenimento. Nestes termos, vamos considerar *Formation* como um videoclipe inovador ao discutir questões socioambientais relacionadas a gênero, raça e classe, além de convergir mensagens de diversão, atitude e política social. Antes de chegar nessa percepção cultural complexa, o gênero passou por transformações artísticas, desde a mera reprodução de cantores cantando as letras das músicas no meio televisivo até a autonomia da narrativa audiovisual em relação às letras na plataforma de streaming YouTube. A artista estadunidense foco deste artigo científico fez uso dos dois tipos de expressão, demarcando sua produção entre a tradição de analogia direta versos musicais/imagens (caso de *Single ladies*) e a inovação do videoclipe carregada de ambivalências e paradoxos (mais recentemente em *Break my soul*). Assim, ela garante um público diverso e indicações a prêmios musicais. Marca território no pop contemporâneo ao aglutinar ambiguidades, tensões, valores e disputas simbólicas (Sá; Carreiro; Ferrara, 2015)

A partir de pressupostos teóricos sobre mídia pós-colonial, ecofeminismo e do pós-fenomenológico, demonstraremos o papel da artista pop Beyoncé de valorizar a mulher enquanto consciente dos problemas sociais, raciais e ambientais advindos da degradação provocada por um fenômeno natural intensificado pelos humanos e pela omissão dos poderes políticos instituídos. A estética audiovisual renovada pode impelir o público a agregar causas distintas por meio de um entretenimento permeado de libertação de formas opressoras sistêmicas.

## 2. ECOMÍDIA PÓS-COLONIAL

Estudos de mídia pós-coloniais e ecofeministas têm tratado das vulnerabilidades socioambientais a partir de paradigmas permeados de perspectivas teóricas e ativismos de gênero e raça, entre outros apelos de sujeitos e subjetividades. Contextos como os bairros de negros pobres de Nova Orleans após a passagem do furacão Katrina emergem demandas de representação baseadas em causas sociais e ecológicas convergentes entre si, tendo em vista que as vítimas são subjugadas tanto pelo fenômeno natural exacerbado pelo aquecimento global de proveniência



humana, quanto pelas políticas públicas a favor dos brancos e das classes mais abastadas.

O pesquisador negro Michael Eric Dyson (2005) denunciou a negligência do governo George Bush em relação às comunidades de afroamericanos por não evacuá-los da cidade antes da tragédia. Os populares foram submetidos a coberturas midiáticas capazes de socializar e estimular imagens estereotipadas (Dyson, 2005). Para Dyson (2005), a mídia norte-americana aumentou a crise social e racial ao reforçar preconceitos nacionais de negros ladrões de lojas e depredadores do patrimônio público e privado, e com comportamentos “animalescos” nos abrigos, ignorando em geral suas condições enquanto vítimas da tragédia ambiental e climática. Todavia, a mídia segundo Dyson (2005), pode ampliar a consciência coletiva acerca da intersecção entre raça e pobreza. O autor aponta casos de estações de rádio, televisão, revistas e websites cujos proprietários são da elite negra, denunciando a injustiça econômica e racial envolvida nas consequências do Katrina (Dyson, 2005). A cobertura jornalística fragmentou-se, portanto, entre as referências estereotipadas e afroamericanas da tragédia.

Michael Eric Dyson (2005, p.210) enxerga na tragédia do furacão Katrina, ainda mais precarizada pelos efeitos das mudanças climáticas, um caso de racismo ambiental. A cobertura midiática acabou comunicando o preconceito da nação americana contra os negros pobres e o descaso de projetos urbanos sem planejamento contra os impactos no meio ambiente. Conforme aponta Dyson (2005, p.212), o acontecimento provocou a nação estadunidense a pensar suas dificuldades em lidar com a pobreza, as relações sociais e de classe, a natureza, a governabilidade, a mídia e a cultura em geral. Ele avalia a cobertura jornalística da passagem do furacão em seu livro *Come hell or high water: hurricane Katrina and the color of disaster* [Vem inferno ou água torrencial: furacão Katrina e a cor do desastre], título carregado de sentidos ambientais e raciais. Considerando esses aspectos tratados na obra do autor, a atribuição de racismo ambiental depende da contextualização de condicionantes sociais geradores dos problemas interraciais e de degradação ecológica.



A pesquisadora negra e ecofeminista Kimberly Ruffin (2010) compartilha desse debate ao denunciar a negligente política oficial responsável por marginalizar os negros pobres enquanto refugiados do clima dentro do próprio país, diante dos impactos do Katrina. Para ela, alguns documentários conseguiram capturar a colisão de discursos acerca da raça, nação e ecologia de forma emblemática, capazes de demonstrar a condição humana diversa no planeta. Eles revelam narrativas raciais nos Estados Unidos, engajadas em impactar a experiência ambiental (Ruffin, 2010). Os documentários se contrapuseram à grande mídia como contranarrativas necessárias para desestabilizar as imagens negativas criadas em torno das vítimas.

Segundo Ruffin (2010), devemos transversalizar questões de meio ambiente e cidadania.

Quando nós pensamos ecologicamente, nós podemos apreciar a magnitude de nossa própria fragilidade e reconhecer que pessoas experimentam humanidade em inúmeros caminhos: como pobre, rico, mulher, homem, lésbica, transgênero, gay, diferentemente habilitados<sup>3</sup> (Ruffin, 2010, p.164, tradução livre do autor).

Todavia, as vivências de desastres naturais e antropogênicos, ou seja, provocados também por ações humanas, podem reunir habilidades sociais e prevenir futuras catástrofes. Neste sentido, recuperar espaços naturais e sociais implica no equilíbrio entre a nação e a natureza, resolver crises raciais e ambientais revela interesses em uma agência ecológica de incluir pessoas de grupos marginalizados num projeto nacional em favor do meio ambiente (Ruffin, 2010). Beyoncé agrega essas problemáticas individuais, coletivas e nacionais ao denunciar o racismo ambiental e legitimar suas perspectivas femininas, feministas e raciais empoderadas em seu videoclipe.

### 3. MÉTODO PÓS-FENOMENOLÓGICO

O método de pesquisa associado a pressupostos teóricos pós-coloniais precisa dar conta das subjetividades e intersubjetividades perpassadas nos discursos

---

<sup>3</sup> “When we think ecologically, we can appreciate the magnitude of our own fragility and recognize that people experience humanity in innumerable ways: as poor, rich, women, men, lesbian, transgendered, gay, differently abled”.



individuais, coletivos e sociais minoritários. Homi Bhabha (1998) sinaliza o método capaz de considerar o Outro pós-colonial não atrelado ao simplismo de uma categoria fixa e aposta ao eu, sendo introduzido num sistema de diferenciação cultural não fenomenológica, no sentido reducionista da palavra relativo ao recorte imanente individual dos fenômenos e fatos transcendentais aos seres. Configurado em método, esse recorte tem o propósito de reunir hegemônicos e marginalizados “em uma relação que é diferencial e estratégica em vez de originária, ambivalente, em vez de acumulativa, duplicadora, em vez de dialética” (Bhabha, 1998, p. 92). Delimita, portanto, o percurso de discursos e perspectivas coexistentes para além de construtos hierárquicos e meramente subsequentes.

Maurice Merleau-Ponty (1999) apresenta o fenomenológico como resultado da objetificação do transcendente através dos sentidos e de suas percepções, cabendo a cada sujeito fazer a redução dos fatos exteriores a ele por meio da seleção de apreensões da realidade pela visão, audição, pele, memória, consciência, pelo olfato, paladar etc. Nem a consciência é fechada numa autotransparência e autodeterminação absoluta, nem os fatos são indiferentes às vivências humanas. Cada experiência vai intervir neles de modo a constituir seus aspectos, suas características, suas formas, deixando de ser fatos em si mesmos, passando a transitar de uma percepção a outra. Mikhail Bakhtin (1997) nomeia essas movências de perspectivas pelo conceito de excedentes, responsáveis por prover acabamento e imanência às factuais até sua próxima apreensão, sendo necessário interromper a observação de um sujeito para excedê-la à angulação reservada a outrem. Assim, o autor define o recorte fenomenológico, mas também sinaliza o processo dos sentidos recolhidos nas intersubjetividades, através das quais as perspectivas dos outros constituem as nossas percepções, processos reconhecidos pelos pressupostos metodológicos da pós-fenomenologia.

Retornando aos paradigmas pós-coloniais de Bhabha (1998), os interstícios pós-fenomenológicos entre intersubjetividades de sujeitos e grupos sociais são delimitados nas práticas discursivas em que o disjuntivo, termo mais complexo para o recorte de percepção a um outro excedente, se constitui em um espaço intermediário além dos limites dos poderes hegemônicos onde os subalternos podem operar, e o



ambivalente se caracteriza pelas intersecções de tempo e lugar em uma discursividade não-sequencial invadida por interesses colonialistas e estratégias dos subalternizados, estes capazes de atravessar o desejo de identidades e subjetividades hegemônicas narrado pelos majoritários. Trata-se de uma relação estratégica na qual esses sujeitos nos circuitos de poder e contra-poder, lutam para contingenciar formas de concentração de espaços de voz e de resistências (BHABHA, 1998). As contingências dos subalternos são compreendidas pelo método pós-fenomenológico por meio de sua técnica de pesquisa ao interrogar a agência pós-colonial “em um processo de substituição, deslocamento” (BHABHA, 1998, p. 228) dos discursos hegemônicos e projeção de expressões subversivas sobre eles.

Nestes termos, vamos situar os discursos, as imagens e os gestos da cantora, dos dançarinos e figurantes no contexto estadunidense das ecologias pós-coloniais da segunda década do século XXI ainda em construção e permeado de vozes dissidentes de raça e gênero. Segundo Homi Bhabha (1998, p.31), o feminismo “perturba a simetria entre público e privado”, estranhamente duplicada, expressão característica do disjuntivo pós-fenomenológico e pós-colonial, de modo que os gêneros não se diferenciem pelos usos exclusivamente domésticos ou sociais, mas são atravessados por clamores coletivos contra normas de poder em quaisquer lugares. Podemos, então, compreender a artista Beyoncé enquanto sujeito feminino e feminista estratégico ao embaralhar as posições da mulher, do negro e do pobre nos dispositivos, incluindo os midiáticos digitais e sociais, e nas disposições de uma sociedade patriarcal, branca, elitista, sob ataques dos sujeitos, acumulando aprendizagens de combate quando e onde quiserem.

#### **4. *FORMATION* NA CONSTRUÇÃO ECOFEMINISTA NEGRA**

O videoclipe inicia deixando clara a mensagem da cantora em palavras digitadas na tela de um computador, de empoderamento para as novas gerações de crianças e adolescentes negros. A cantora permeia a letra da música de autoestima e engajamento em favor da comunidade negra, incluindo a população de baixa renda da cidade de Nova Orleans, no Estado da Luisiana, arrasada pelos impactos do furacão Katrina. A voz de uma mulher em off durante a imagem da cantora sobre o



teto de um carro da polícia semi-alagado, começa questionando a respeito do ocorrido na cidade norte-americana.

A associação feita nas cenas subsequentes entre o gelo artificial com neon LED que pisca na boca de um figurante negro e as luzes de emergência no automóvel policial dimensiona o ponto de tensão atribuído ao comportamento dos profissionais de segurança pública, muitas vezes, denunciados por racismo em diligências envolvendo afroamericanos. O gelo em seu aspecto térmico frio contrasta com suas próprias luzes e da sirene da viatura devido a suas cores fortes, elevando o tom das relações interracialis na sociedade estadunidense. Por conseguinte, as ruas vazias de Nova Orleans se contrapõem às ruas alagadas do início do videoclipe, forjando um estado permanente de tensão social acerca dos negros pobres que não têm segurança sanitária diante de enchentes e de andar nas vias públicas sem serem marginalizados.

Ao se autointitular de vadia, a voz em off toma pra si a subjugação racial à qual é submetida, inclusive associada ao racismo ambiental, pois as imagens de casas alagadas logo em seguida, e mais uma vez com Beyoncé em destaque sobre o carro policial, expressam os “gatilhos” entre opressões de classe social, raça e desastre no meio ambiente e humano. A cantora referencia a “história de illuminati”, uma sociedade secreta criada no século XVIII e pautada num estado laico sob os princípios da razão do iluminismo e as influências na política, mas também em ideais eugenistas de eliminação de pessoas, e ironiza os paparazzi, na verdade uma analogia apropriada entre pessoas mobilizadas para confundir a opinião pública. Ela em seguida, brinca com sua imagem construída como sendo de uma negra burguesa boçal, “tão invejada quando uso meu vestido Givenchy”, ao mesmo tempo, uma referência ao estilo elegante dos afroamericanos em dias de velórios de “irmãos” de raça e uma ironia com a elite negra da cidade atingida pelo furacão que, segundo apontamentos de Dyson (2007), também evacuou o espaço urbano antes da tragédia ambiental por conta das posses socioeconômicas.

Desta forma, o clipe denuncia a articulação da opressão contra pobres e negros frente aos impactos prenunciados a partir de uma perspectiva na qual a artista se coloca no perfil de “negra rebelde do Texas”, de quem valoriza o cabelo afro de uma

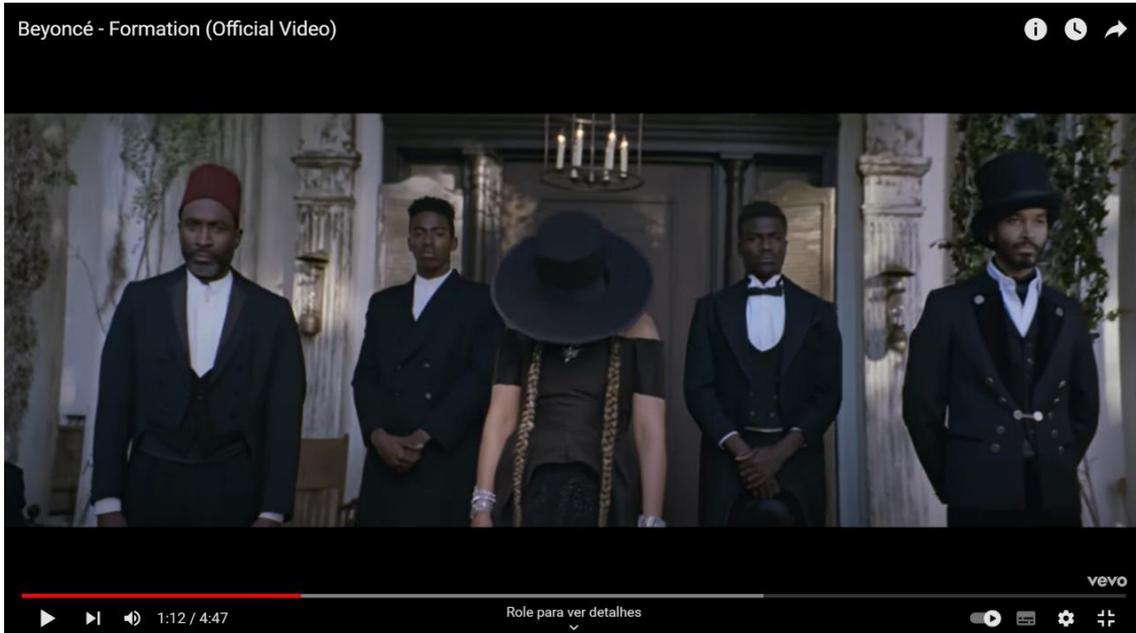


menina apontada como sua herdeira, perfil geracional para o qual a mensagem da produção audiovisual se dirige enquanto capaz de mudar o cenário problemático de crises raciais e ecológicas. Ainda corrobora com o estilo performático dos Jackson Five, banda dos anos 1960, composta pelo menino Michael Jackson e seus irmãos. São dois referenciais de cabelo e performance da comunidade negra, independentes de classe social. Ultrapassa, portanto, os propósitos meramente de entretenimento nos termos de John Fiske (2003).

As imagens de Beyoncé rodeada de homens negros figurando de parentes, com rosto coberto por um chapéu burguês na varanda de uma casa, apesar de representar rotinas públicas de velórios de pessoas negras mortas por ações policiais, são contrapostas em seus aspectos classistas, pelas cenas nas quais ela exibe seu longo cabelo por fora do carro em movimento enquanto é assediada por uma voz masculina off (ver figuras 1 e 2). Desta forma, tensiona o construto social da mulher bitolada em seus padrões de classe e da mulher empoderada cujo poder de gênero se reflete nas formas como apresenta e usa nos espaços públicos, suas madeixas negras naturais ou “chapeadas”, ou seja, alisadas por meio de chapinha de salão de cabeleireiro. Tomando por base a ideia de que a mulher está e vai aonde quiser, o videoclipe representa tanto a posição privada doméstica, quanto a sociabilidade pública diante das consequências do furacão Katrina, todavia hierarquiza as configurações de classe do ponto de vista denunciante.

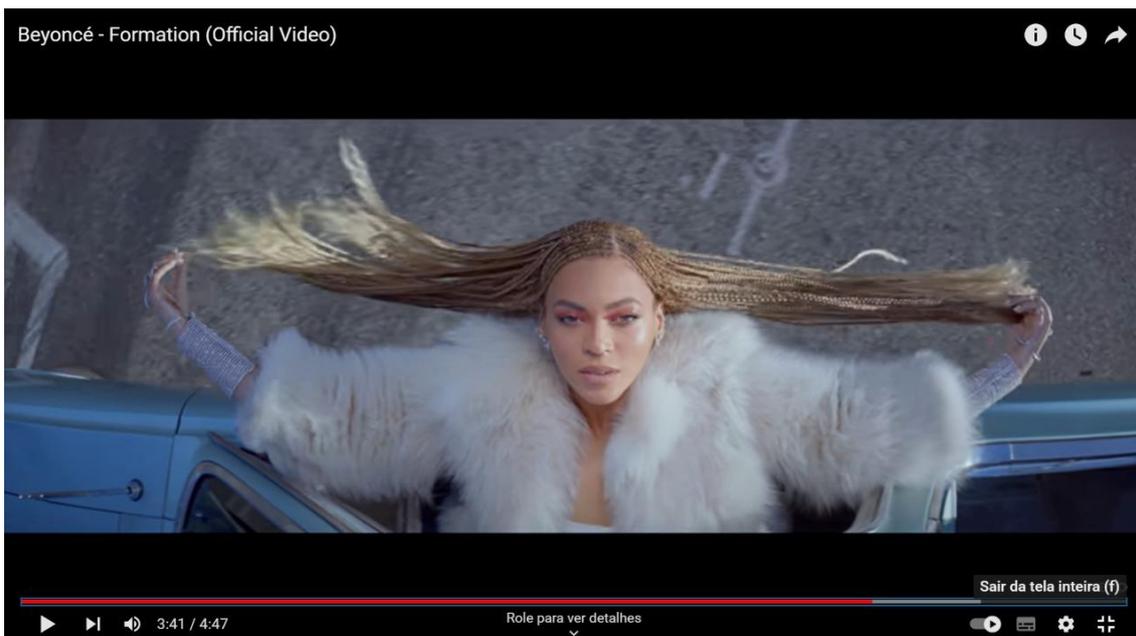


**Fig.1: Mulher na sacada de casa**



Fonte: Canal oficial de Beyoncé no YouTube

**Fig. 2: Mulher na janela do carro**





Fonte: Canal oficial de Beyoncé no YouTube

A mulher de elite aparece, de modo ambíguo, com movimentos repetitivos de cabeça em sinal de luto ou como se distraísse do que acontece ao seu redor, enquanto a outra “esparrama” seu *look* capilar situada num espaço não tomado por alagamento e não esquece suas raízes, daí associar enfrentamentos de gênero feminino e de conservação do meio ambiente a partir de uma agência pós-colonial envolvendo nação, natureza e sujeitos subalternos, de acordo com os pressupostos de Kimberly Ruffin (2010). Vistas pelo viés pós-fenomenológico, as imagens da burguesa e da empoderada, por um lado, coexistem e se contrapõem ao mesmo tempo numa crítica ao tratamento dispensado aos negros pobres da tragédia climática e, por outro lado, refletem o poder feminino independente do grau de status social ocupado, segundo voz masculina em off durante cenas contendo figurantes com estilo próprio e personalidade.

Nos trechos em que a música repete sobre a ascendência, a descendência e as referências negras do eu lírico da letra, a cantora forma um X com as dançarinas numa piscina pública vazia, uma referência ao líder do movimento negro estadunidense Malcolm X. Tal imagem coreográfica seguida dos áudios dos versos acerca de não esquecer suas origens e andar com spray de pimenta na bolsa, subvertem a compreensão do desastre por parte da elite negra de Nova Orleans e do dispositivo policial usado contra afroamericanos, sob a perspectiva da artista negra capaz de utilizá-los a seu favor. Legítima, assim, o construto anti-racista pós-feminista pela causa coletiva. O videoclipe segue com a ironia de que o colorismo de uma pele negra mais clara garantiu à personagem sonhos, trabalho e proteção em relação a “jacarés albinos”, expressão que ataca, metaforicamente, mais uma vez o preconceito de raça, tom de pele e a aparição dos animais resultante das enchentes nas ruas, delimitando a problemática não apenas de classe social envolvida nos efeitos socioambientais do Katrina.

Em seguida, imagens da negra burguesa no espaço doméstico, da artista em espaços públicos numa piscina pública esvaziada às escuras e na janela do carro exibindo seu longo cabelo até quase tocar no piso do estacionamento (ver figura 2), são permeadas pelos trechos da música que tratam das confissões subjetivas em



exagerar, “pegar pesado”, tomar pra si suas conquistas e “arrasar” devido à sua posição de “estrela”. Nestes termos, a música e o clipe convergem a posição pública de Beyoncé favorável a suas críticas e a voz engajada do eu lírico em denunciar as distintas hierarquias na sociedade de Nova Orleans. A edição do audiovisual tenta associar intersubjetividades distintas de classes sociais e gêneros, não meramente homogêneas, subsequentes e substituíveis, mas diferenciadas, ambivalentes e duplicadoras, numa única causa, apesar disso não acontecer com frequência na realidade. Um caso isolado na cobertura dos impactos do Katrina, foram os canais de televisão e rádio de negros ricos explicarem os fatos de roubo a lojas como sintoma da necessidade diante da fome dos atingidos (Dyson, 2005).

Durante o videoclipe, o carro da polícia sobre o qual está a artista vai afundando no alagamento e fica quase totalmente tomado pelas águas, enquanto a letra da música trata a respeito de ela “arrasar” seja na coreografia com as dançarinas, seja na sala de estar da casa de classe abastada. Assim, a denúncia dos preconceitos envolvidos no desastre do furacão não inviabiliza a ode feita em relação às mulheres de distintos perfis sociais e protagonistas nos espaços públicos e privados. Essa ambivalência alerta o espectador para saber diferenciar a voz feminina contrária ao racismo ambiental e o eu feminista empoderado contra o julgamento social das mulheres, atacando mais a subjugação de gênero do que de classe.

O discurso de entrar em formação individualmente a exemplo do menino que dança diante de uma barreira policial, e coletivamente durante as cenas das mulheres reunidas na coreografia e das mulheres ricas na sala de estar, exibidas por meio de uma câmera de segurança, muitas vezes usada para perseguir negros e negras nos Estados Unidos, implica na ideia de a música e o videoclipe terem um caráter instrutivo pós-feminista sobre a superação de diferenças de classe em favor do poder da mulher negra e do homem negro ao reunir forças em qualquer ambiente natural e social. Desta forma, supera as tragédias ecológicas, as discriminações raciais e de cor sob o comando da voz engajada da cantora capaz de alertar em relação à eliminação de construtos femininos e feministas em qualquer espaço público e privado, diante de qualquer desastre socioambiental.



O prenúncio do alagamento do carro policial se cumpre no final do videoclipe, após o eu lírico da música legitimar o poder capital do dinheiro das mulheres responsável por fazê-las se sobreporem aos homens, reforçado pelo gesto da cantora incorporando a burguesa ao exibir o dedo médio. Posteriormente, o gesto de esfregar os dedos indicando posses financeiras da elite negra poderia ter deixado mais evidente o apoio dado por parte dessa classe, detentora de meios de comunicação, aos pobres vítimas das tragédias ambientais. A mensagem feminista e antirracista ambiental é atravessada pelo recado feminino de superação das diferenças em prol das vítimas do machismo privado e da omissão dos poderes públicos. Beyoncé deixa o recado de que diante das crises ambientais, de raça e de gênero, todas as mulheres saem perdendo. Neste sentido, as demandas pós-fenomenológicas ganham apelo cocultural a partir do qual, de acordo com Mark Orbe (1998), os sujeitos interpelam estratégias de grupos minoritários distintos. A comunicação cocultural opera em benefício de ganhos com experiências comuns de choque contra as forças opressoras:

Especificamente, a teoria co-cultural [sic] trabalha para criar uma estrutura que promove um maior entendimento de processos intrínsecos pelos quais membros de grupos co-culturais (mulheres, pessoas de cor, gays, lésbicas, bissexuais, etc) negociam tentativas por meio de outros a render suas vozes modificadas dentro das estruturas sociais dominantes. É inerente a esta análise de comunicação co-cultural [sic] a atenção às semelhanças e diferenças dentro e entre grupos co-culturais [sic] (Orbe, 1998, p. 4, tradução livre nossa)<sup>4</sup>.

A luta compartilhada por membros e grupos subalternos gera recompensas de superação da condição subjugada. O capital da comunidade negra de classe alta representado no clipe, por exemplo, poderia num propósito de comunicação cocultural e pós-feminista, inclusive, ser utilizado em favor dos afroamericanos na linha da pobreza, evitando as vulnerabilidades aos impactos climáticos. A referência a um “Bill Gates negro”, também mal explorada, deveria se aproveitar da analogia com o bilionário criador da Microsoft e da Fundação Gates, criada em 1994 e voltada a

---

<sup>4</sup> Specifically, co-cultural theory works to create a framework that promotes a greater understanding of the intricate processes by which co-cultural group members (women, people of color, gays, lesbians, bisexuals, etc) negotiate attempts by others to render their voices muted within dominant societal structures. Inherent in its analysis of co-cultural communication in attention to the commonalities and differences between and among co-cultural groups.



iniciativas filantrópicas, para apontar a necessidade de uma renda a ser utilizada em favor das vítimas mais vulneráveis da tragédia.

Os sentidos transitados nas imagens, nos gestos e nos discursos constroem as perspectivas pós-fenomenológicas engajadas na sutura entre diferenças de classe, convergências raciais, femininas e pós-feministas. O classicismo pressupõe sua superação em prol de uma causa maior contra o racismo estrutural permeado na sociedade e no meio ambiente. Discutindo e confrontando diversas camadas de opressão, a artista cumpre nas imagens o que defende na letra da música: dar o que falar sobre um tema tão pouco conhecido na época como o racismo ambiental atrelado à opressão de classe e ao machismo para engajar individual e coletivamente, privativa e publicamente, sendo lembrados, neste sentido, modelos masculinos antirracistas, caso de Martin Luther King que aparece na foto da capa de um jornal.

Nestes termos, até a personagem burguesa do videoclipe faz o sinal de Malcolm X com os braços e finalmente mostra seu rosto na sacada do terraço de casa (apesar de não sair deste espaço e não se somar aos protestos de rua), uma atitude que antecipa a denúncia no campo social e o empoderamento almejados por Beyoncé em relação a atitudes reais, diante da opressão da ausência do Estado (e até da apatia de parte das elites negras) na evacuação dos negros pobres, representada na última cena na qual, metonimicamente, a comunidade negra incorporada pela artista com “água por todos os lados” afunda no automóvel da segurança pública enquanto áudios em off prenunciam a chegada da tempestade em decorrência do furacão logo tocar o solo da cidade de Nova Orleans. Esses áudios durante a imagem do espaço urbano já alagado, preveem a repetição da tragédia socioambiental.

## 5. CONCLUSÃO

A cantora Beyoncé destronou diversas camadas de opressão social e ambiental ao denunciar o racismo de modo mais explícito no videoclipe *Formation*. Engajou e articulou o pós-colonial, o pós-fenomenológico, o pós-feminismo e o cocultural ao alternar perspectivas de raça, classe, gênero, opressoras e oprimidas em alguma ou em todas delas. Tal produção audiovisual tem caráter experimental ao tratar dessas camadas convergentes na sinalização e na denúncia do racismo



ambiental, ao abranger sentidos de cultura e natureza, ideologia e entretenimento. A atitude de artista se sobrepõe ao incorporar personagens que, ao final, se reconhecem menos classistas do que negras, mais (pós-)feministas em detrimento de papéis femininos limitantes e limitados a padrões subjugados a uma ou outra forma hegemônica.

Ao duplicar perfis e vivências de mulheres negras de grupos sociais distintos, interrompe o tratamento homogêneo de gênero, ao mesmo tempo em que desconstrói apelos exclusivamente capitalistas e de colorismo racial. Encaminha demandas femininas e feministas até pensar a respeito de fragilidades diante de tragédias ambientais. E pensando as crises sociais a partir dessas, contribui para mobilizar mais facilmente uma consciência coletiva pós-feminista capaz de superar as diferenças individuais, incorporada nos referenciais masculinos dos Jackson Five, de Malcolm X e Martin Luther King, e femininos de Beyoncé. A formação de consciência de raça, gênero e classe parte da informação socioambiental do videoclipe, através do qual a cantora e seus seguidores vão aonde quiserem engajar, proclamar e agir em favor das diversas formas de cidadania. Assim, a marca pop Beyoncé transita pressupondo de modo recorrente simetrias e disjuntivos de causas plurais e emergentes na contemporaneidade da implosão de distintas camadas opressoras.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEYONCÉ. Break me soul. **Beyoncé**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iz1rlp1-b-Y>. Acesso em: 13 set. 2024

BEYONCÉ. Formation. **Beyoncé**. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV\\_\\_bQ](https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ). Acesso em: 13 set. 2024.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1998.

CASTRO, B. de. Beyoncé supera 72 milhões de cópias vendidas na carreira solo. **Ceará crioulo**. 2020. Disponível em: <https://cearacriolo.com.br/beyonce-supera-72-milhoes-de-copias-vendidas-na-carreira-solo/>. Acesso em: 06 set. 2024.

CHATMAN, D. Beyoncé, black femininity, and the politics of a post-feminist gender regime. **Feminist Media Studies**. Vol. 15, n. 6. 2015. p. 926-941.



DURHAM, A. "Check On It": Beyoncé, Sout hern booty, and Black femininities in music vídeo. **Feminist Media Studies**. Vol. 12, n. 1. 2011. p. 35-49.

DYSON, Michael. E. **Come hell or high water: hurricane Katrina and the color of disaster**. New York: Basic Civitas Books, 2007.

FISKE, John. **Television Culture**. London; New York: Routledge, 2003.

G1. EUA vivem nova noite de protestos pela violência policial contra negros. **G1**. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/07/eua-vive-nova-noite-de-protestos-pela-violencia-policial-contranegros.html>. Acesso em: 28 ago. 2024.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3 ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORBE, Mark. **Constructing co-cultural theory: an explication of culture, power, and communication**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998.

REIS, B. de G. O Super Bowl que não acabou: show de Beyoncé cria 'guerra' nas mídias sociais e amplia debate sobre racismo nos EUA. **ESPN**. 2016. Disponível em: [http://www.espn.com.br/noticia/578854\\_o-super-bowl-que-nao-acabou-show-de-beyonce-cria-guerra-nas-midias-sociais-e-amplia-debate-sobre-racismo-nos-eua](http://www.espn.com.br/noticia/578854_o-super-bowl-que-nao-acabou-show-de-beyonce-cria-guerra-nas-midias-sociais-e-amplia-debate-sobre-racismo-nos-eua). Acesso em: 25 ago. 2024.

RUFFIN, Kimberly. N. **Black on Earth: african american ecoliterary traditions**. Athens; London: The University of Georgia Press, 2010.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARA, Rogerio. **Cultura Pop**. Salvador: EdUFBA, 2015.

VEJA. Grupo protesta contra falta de negros no Oscar. **Veja**. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/grupo-protesta-contrafalta-de-negros-no-oscar-2016/>. Acesso em: 13 set. 2024.

WEIDHASE, N. 'Beyoncé feminism' and the contestation of the black feminist body. **Celebrity Studies**. Vol. 6, n. 1. 2015. p. 128-131.