

ENSAIO

BEYONCÉ IN FORMATION COM A DECOLONIALIDADE

Samuel Conselheiro Germano do Nascimento¹

Resumo: *A perspectiva decolonial entende a produção do conhecimento hegemônico enquanto um espaço não neutro, produtor de realidades que exclui e estigmatiza grupos subalternizados, conforme defendem os estudos de Kilomba (2019) e Grosfoguel (2016). Discutir sobre negritude e os resquícios da colonização, utilizando-se de teóricas/os que se encontram no campo acadêmico, é insuficiente para abarcar as experiências produzidas pelo povo negro. O objetivo do presente ensaio é buscar na produção musical elementos que trazem outras faces da história sobre a negritude e os efeitos da colonização. Adotando a metodologia do “giro decolonial”, proposta por Castro Gomez e Grosfoguel (2007), compreendendo a necessidade de evocar experiências institucionalizadas e não institucionalizadas para o campo da discussão acadêmica. Para isso, foi realizada a análise de seletos momentos da carreira musical de Beyoncé, trazendo para discussão algumas composições que tratam sobre negritude, feminismo e relações afrocentradas. Conclui-se que o apagamento epistêmico provocado pelas práticas brancas hegemônicas de produção do conhecimento desemboca em novos métodos estratégicos para permanência das narrativas dos povos negros. A música surge como um espaço para manutenção de experiências, rompendo com lógicas coloniais de produção e manutenção do conhecimento, enaltecendo narrativas negras a partir de espaços não academicistas e abarcando experiências outras.*

Palavras-chave: *Decolonialidade, Relações Étnico raciais, Giro Decolonial*

Abstract: *The decolonial perspective understands the production of hegemonic knowledge as a non-neutral space, producer of realities that excludes and stigmatizes subaltern groups, as advocated by the studies of Kilomba (2019) and Grosfoguel (2016). Discussing blackness and the remnants of colonization, using theorists who are in the academic field, is insufficient to encompass the experiences produced by the black people. The objective of this essay is to research for elements in music production that bring other aspects of history about blackness and the effects of colonization. Adopting the “decolonial spin” methodology, proposed by Castro Gomez and Grosfoguel (2007), understanding the need to evoke institutionalized and non-institutionalized experiences for the field of academic discussion. For this, the analysis of select moments of Beyoncé’s musical career was carried out, bringing to discussion some compositions that deal with blackness, feminism and Afro-centered relationships. It is concluded that the epistemic erasure caused by the hegemonic white practices of knowledge production resulted in new strategic methods for the permanence of the narratives of black people. Music emerges as a space for maintaining experiences, breaking with colonial logics of knowledge production and maintenance, extolling black narratives from non-academic spaces and encompassing other experiences.*

Keywords: *Decoloniality, Ethnic Racial Relations, Decolonial Spin*

Apresentação

Desde que tive conhecimento acerca do conceito de “decolonialidade”, venho fazendo o exercício de refletir sobre e entender as questões dadas no cotidiano a partir dele. Aparentemente, o mundo se dividiu em alguns extremos: aquelas/es que se dizem decoloniais,

¹ Graduando do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas

aquelas/es que se dizem pós-coloniais e aquelas/es que se encaixam em um discurso colonial e eurocentrista.

Então, o que viriam a ser cada uma dessas denominações? Segundo Bernadino-Costa e Grosfoguel (2016), a decolonialidade é um discurso contra hegemônico disposto a propor epistemologias outras, ou seja, novas narrativas na produção de conhecimento. A decolonialidade é uma proposta desobediente, pois vai de encontro com a maquinaria que envolve a fabricação e validação do conhecimento, abrindo espaço epistêmico para repensar a ciência e sua produção de realidade; uma proposta contra o apagamento epistêmico de outras vozes que não as hegemônicas (GROSFOGUEL, 2016; HALL, 2016; SANTOS, 2018).

Desta forma, é importante pensar sobre o conhecimento que é produzido e consumido, principalmente no ocidente. Grada Kilomba (2016) contribui para pensarmos sobre como é feita a produção da ciência. Segundo a autora, a produção de epistemologia que se pretende neutra, na verdade, é corporificada e encontra instrumentos para se dizer hegemônica e universal. Grosfoguel (2016), contribuindo com o debate, discute sobre a produção de uma ciência que possui cor, gênero e sexualidade (branca, masculina e heterossexual), a qual se utiliza do lugar universal que ocupa para ditar verdades universais.

Entendendo o conhecimento eurocêntrico hegemônico desta forma, é possível pensar uma outra epistemologia em que autoras/es tidas/os como subalternas/os – ou seja, distantes dos ditos grandes centros de produção – possam produzir conhecimentos acerca de suas experiências, dos seus *locus* de enunciação, narrando os resquícios da colonização e como esse processo perpassa as relações a partir da ótica da/o colonizada/o; uma proposta decolonial na produção de conhecimento (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016).

Pensar a colonialidade, ou seja, os resquícios do processo de colonização nas relações e vivências dos povos colonizados, é discutir sobre aquelas/es que, como diria Hall (2016), produzem conhecimento e criam figuras imagéticas discursivas sobre a experiência da/o negra/o, construindo e projetando realidades a partir de um lugar que não é o seu, das quais, em sua maioria, estigmatizam e fetichizam o ser e o viver negro.

Na construção do conhecimento colonial, a pessoa branca se coloca enquanto norma – alocando a/o negra/o como a/o outra/o –, se colocando enquanto sujeito hegemônico e detentor/a do conhecimento válido (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016; KILOMBA, 2019).

A reflexão sobre o afastamento da/o sujeita/o negra/o dos espaços de produção de conhecimento ditos válidos faz-nos pensar outras formas de articulação adotadas pelo povo preto. Na obra *Olhares Negros*, bell hooks (2018) discute sobre como o olhar foi historicamente reprimido e colonizado, tornando-se assim, um instrumento de resistência negra. Grada Kilomba (2019), no livro *Memórias da plantação*, discute como a boca da/o negra/o foi e é controlada para silenciar verdades que as/os brancas/os desejam distância. Essas questões provocam-nos a reflexão sobre o corpo como um lugar do qual a branquitude busca colonizar, mas que também é um espaço utilizado como instrumento de resistência.

Trazendo o corpo como produtor de conhecimento e buscando outros espaços de produção preta, é possível encontrar a música como um campo de reafirmação, manutenção e instrumento de ligação utilizado pela negritude. Fernandes, Martins e Oliveira (2016), por exemplo, trazem o RAP, ritmo musical, enquanto um mecanismo de afirmação da identidade negra. Gárzon (2014) discute como o *reggae* serve como um ritmo musical gerador de espaços para compartilhar mensagens e manter narrativas. Segundo o referido autor, essas mensagens em formato de música são produzidas por negras/os e estão, de certa forma, associadas à cultura rastafári. Desta forma, a música aparece como um local de articulação para produção e manutenção de narrativas sobre a experiência negra, transgredindo os campos formais/acadêmicos e articulando o corpo no processo da produção de conhecimento.

Ao entender a música como um instrumento utilizado por negras/os na produção e manutenção de conhecimento sobre suas vivências, proponho-me a estender a discussão sobre decolonialidade e pós-colonialidade realizada no âmbito da pesquisa para esse outro espaço. Abarcar a narrativa dos povos subalternos diz respeito a se deslocar do local de produção hegemônica de conhecimento (artigos e livros), entendendo outras estratégias de resistência através do giro decolonial (CASTRO-GOMEZ; GROFOGUEL, 2007).

O pós-colonial e o decolonial: onde se encaixaria Beyoncé?

Ao discutir especificamente Beyoncé, é necessário entender em qual perspectiva, caso ela estivesse dentro destes modelos epistêmicos, a cantora se encaixaria. A partir de Santos (2018) e Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), a proposta decolonial seria a produção de conhecimento realizada por vozes subalternizadas, mais especificamente, autores/as da América do Sul, do continente Asiático e da África. Os mesmos autores trazem enquanto perspectiva pós-colonial, a produção advinda de vozes que produzem e disseminam conhecimento sobre os

efeitos coloniais utilizando-se de referenciais do mercado hegemônico anglofônico, ou seja, dentro do mercado em que as/os colonizadores/as se concentram, perdendo de vista outras vozes e experiências que estão longe desses grandes centros.

A partir dessas definições, Beyoncé estaria relacionada à pós-colonialidade. Entretanto, apesar de não ser africana, seu trabalho produzido desde o CD "BEYONCÉ" é realizado com colaborações diretas de autoras/es africanas/os, se tornando algo praticamente indissociável. Um exemplo disso é a composição da música "*****Flawless*", que conta com diversas falas da autora nigeriana Chimamanda Ngozi.

A partir de Castro Gomez e Grosfoguel (2007), é possível pensar Beyoncé na decolonialidade, abarcando-na na proposta do "giro decolonial", metodologia que busca compreender as experiências e as produções de conhecimento não só dentro do contexto da universidade, mas abrangendo também o espaço da arte, da política, lugares institucionalizados e não institucionalizados dos quais "los subalternos puedan hablar y ser escuchados" (CASTRO-GOMEZ; GROSGOQUEL, 2007, p. 21).

As obras encabeçadas por Beyoncé, apesar de serem produzidas em inglês, possuem circulação para além do mercado anglofônico, compartilhando experiências pretas pelo mundo sem a pretensão de alcançar uma hegemonia, tal qual propõe a proposta decolonial (BERNARDINO-COSTA; GROSGOQUEL, 2016).

Beyoncé: cantora, transgressora, produtora, compositora e desobediente

Beyoncé Giselle Knowles Carter é uma cantora, produtora, compositora, empresária e atriz texana que iniciou a carreira ao ganhar seu primeiro prêmio em um show de talentos, aos 7 anos de idade, cantando a música *Imagine*, de John Lennon (Portal Terra, 2010). Após esse fato, a partir de seu pai e então empresário, Mathew Knowles, seguiu a carreira musical participando de um grupo de dança e canto, aos 8 anos, intitulado *Girls Tyme*, no qual mudaria de nome, em 1996, para *Destiny's Child*.

Beyoncé, junto com as demais integrantes, venderiam mais de 50 milhões de cópias de discos até 2004 (FRAZÃO, 2015). Entretanto, ainda segundo Frazão (2015), foi apenas em 2003 que a cantora ficaria ainda mais conhecida, já que nesse ano houve o lançamento de seu primeiro álbum solo intitulado *Dangerously in Love*, chegando rapidamente ao primeiro lugar das paradas musicais.

Ao dividir a carreira solo da cantora em três fases, é possível notar o nascimento, a transição e a consolidação de uma trajetória de impacto cultural. Beyoncé surge como figura “extra bolha acadêmica”, produzindo e reproduzindo sobre a vivência negra, apesar de sua posição distante dos padrões afirmados como cientificistas.

Na primeira fase, fase da popularização, a cantora trazia como temas principais de suas músicas questões que tinham a ver com relacionamentos amorosos. Um de seus maiores sucessos, *Crazy in Love*, é uma amostra desse momento. A música fala sobre um clima de romance em que a locutora está "louca de amor". Além da letra da música, a composição também traz o seu marido, Jay-Z, como a pessoa preterida e inserida nesse romance. Entretanto, Beyoncé sempre problematizou o lugar da mulher, colocando-se permanentemente enquanto a pessoa que decide o que é bom para si, como é o exemplo da música *If I Were a Boy*, em que há um discurso da cantora, caso fosse um homem/garoto. Durante toda a narrativa, Beyoncé questiona a relação afetiva entre homens e mulheres, problematizando também o lugar de soberania construída para a figura masculina.

Na segunda fase, a fase da transição, Beyoncé traz mais elementos e intersecções. No seu CD homônimo, tem como objetivo consolidar um momento de maior aproximação com seu público, falando um pouco sobre maternidade, como é o caso da música *Blue*, homenagem dedicada à sua filha, também nomeada *Blue*. O referido CD é considerado um marco na indústria fonográfica pela responsabilidade de desencadear uma sequência de álbuns musicais com todas as faixas possuindo vídeos (ROMANZINI, 2018; WANG, 2019). O CD BEYONCÉ busca, como o próprio nome diz, mostrar quem é Beyoncé.

Falar quem é Beyoncé é discutir sobre a experiência negra de ser uma criança em busca do estrelato, local historicamente renegado para pessoas negras e ausente de representatividades (HOLKS, 2018). Beyoncé mostra que o fato de ter perdido para um grupo branco em uma competição musical não fez com que ela desistisse. No Álbum, Beyoncé também resgata vídeos de sua infância para criar conexões entre as faixas do disco, como é possível ver e ouvir no clipe musical de *Grown Woman*.

No Álbum, Beyoncé ainda discute os padrões de beleza na faixa *Pretty Hurts*, ao mesmo tempo em que enaltece as mulheres na música ****Flawless*. Em ****Flawless*, Beyoncé faz uso do rap – estilo disseminado e utilizado massivamente por pessoas negras, para falar sobre experiências negras –, em uma música que desencadeou uma versão com parceria de Nicki

Minaj, rapper também negra, cuja apresentação em turnê ganhou uma introdução com frases da pensadora nigeriana Chimamanda.

Essa é a perfeita transição para a terceira fase de Beyoncé, a sua consolidação. Na terceira fase, agora sendo precursora de um novo estilo de produção e lançamento de álbuns e, sobretudo, consolidada enquanto artista, a cantora lança um dos mais arriscados álbuns da vida dela intitulado *Lemonade*. O álbum possui 12 faixas e, como o anterior, todas elas possuem vídeos.

Lemonade the visual album (2016) é uma produção carregada de Beyoncé Giselle, que traz como pano de fundo, em quase todas as músicas e vídeos, as discussões das relações étnico-raciais e suas conexões com a existência enquanto mulher, mãe e esposa. Beyoncé mostra sua relação com o marido em quase todas as canções, se expondo acerca de uma traição cometida por este, criando um contraponto à música apaixonada, do álbum anterior, *Drunk in Love*.

Na primeira música *Pray You Catch Me*, Beyoncé relata o anseio de estar em casa esperando o marido enquanto sabe que ele está com outra. Entretanto, em apresentação no ano de 2016, na premiação musical Vídeo Musical Awards (VMA), da mesma música, a cantora se veste de branco e rodeada de pessoas negras vestidas de branco em alusão ao que seriam anjos, cada vez em que pronuncia *I'm prayin' you catch me*, ou seja, "estou rezando para você me pegar", é possível ouvir um barulho parecido com tiro, uma luz vermelha sobre uma das pessoas negras e logo em seguida, a queda no chão (VMA, 2017). A apresentação seria uma denúncia direta a perseguição policial ao povo negro, especialmente no contexto americano em que naquele ano de 2016 teria assassinado dois jovens negros e provocado uma onda de indignação (G1, 2016).

O assassinato de pessoas negras é discutido por Bento (2018), como "necrobiopoder", ou seja, um agrupamento de artifícios governamentais que, para manter a governabilidade, provoca "zonas de morte" das quais, a partir de metodologias planejadas e sistematizadas, estabelecem uma política de "fazer morrer". Beyoncé denuncia ainda a injustiça policial sofrida pela população negra na música *Forward*, faixa presente no mesmo álbum. Em *Formation*, faixa carro chefe de *Lemonade*, a cantora texana também traz como vocais iniciais Messy Mya, jovem youtuber negro e gay que foi assassinado por policiais no ano de 2010 (VEJA, 2017).

Na segunda música do álbum, *Hold Up*, a cantora demonstra uma mistura de amor e ódio pelo marido, que é endossada pela quarta música, *Sorry*, da qual discute o mito do amor romântico, das expectativas em uma relação e demonstra as fragilidades do viver a dois. Em

Don't Hurt Yourself, Beyoncé intensifica a discussão sobre raça e relacionamentos afrocentrados. Em uma parte da música é possível ver a seguinte colocação:

When you hurt me, you hurt yourself / Don't hurt yourself / When you diss me, you diss yourself / Don't hurt yourself / When you hurt me, you hurt yourself / Don't hurt yourself, don't hurt yourself / When you love me, you love yourself / Love God herself²(BEYONCÉ, 2016).

Esse fragmento da música mostra como a cantora pretende projetar o relacionamento negro no imaginário coletivo consumista de sua música. *Don't hurt yourself* fala sobre a ligação de cor, problematizando o lugar que ambos ocupam. Beyoncé provoca intencionalmente uma ligação simbiótica entre ela e o esposo, na qual, em outras palavras, quer dizer que a negritude é um fator de ligação que, quando relacionada ao afeto, transborda a relação dual e desenvolve-se em simbiose.

Ou seja, traí-la significa trair a negritude, logo, significa trair a si mesmo. Aprofundando-se nesse assunto a partir de bell holks (2018), amar a negritude é um ato de resistência política, pois as estruturas colocadas da forma como estão fazem com que rejeitemos nossa própria negritude nos afastando ao máximo de tudo aquilo que esteja próximo ao negro, assim como o afeto.

No álbum, Beyoncé ainda traz a música *Daddy Lessons*, na qual mostra a importância da representatividade negra, assim como a importância da paternidade negra. O início da reconciliação com o marido se dá nas músicas *Love Drought* e *Sandcastles*. Beyoncé se coloca durante todo álbum enquanto dona da sua narrativa, mas também demonstra sua fragilidade, se deslocando de um local inalcançável de onipotência e se aproximando de um local mais humano em que outras pessoas negras, ao ouvir e assistir sua produção, possam se ver representadas e capacitadas a falar sobre si.

Beyoncé adota em sua trajetória uma atitude decolonial que em si, por atingir estruturas hegemonicamente estabilizadas, provocou perseguição e boicote à cantora, mostrando assim que, adotar uma postura decolonial é adotar uma existência desobediente (MALDONADO-TORRES, 2016; O GLOBO, 2016). A cantora constrói sua carreira de forma com que possa atingir massivamente o público negro mantendo suas narrativas, suas experiências, provocando a partir da sua arte o sentimento de empoderamento e reconhecimento.

² Tradução: Quando você me machuca, você se machuca / Não se machuque / Quando você me desrespeita, você se desrespeita / Não se machuque / Quando você me machuca, você se machuca / Não se machuque, não se machuque / Quando você me ama, você se ama / Ame a Deusa.

Beyoncé utiliza-se do espaço que ocupa para falar sobre aquelas/es irmãs/os de cor ligadas/os, direta ou indiretamente, com sua música. A produção musical da cantora subverte o lugar de alteridade (KILOMBA, 2019) imposto ao povo preto e coloca-nos no patamar de produtoras/es de nossos próprios *selves*, ou seja, do nosso próprio eu, possibilitando assim, espaços para que novas jornadas sejam possíveis (HOLKS, 2018).

Referências

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOQUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e estado**. v.31, n.1, p.15-24. Jan-Abr, 2016.

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? **Cadernos Pagu**, Brasília, DF, v.1, n. 53, p. 1-16. Fev, 2018.

BEYONCE. **Don't Hurt Yourself**. Nova Iorque: *Parkwood Entertainment*, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/78eouBKVRyhbSzJwChr6QM>. Acesso em 21 dez. 2019.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL, R.. **El Giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Ed. 21. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

FERNANDES, Ana Claudia Florindo; MARTINS, Raquel; OLIVEIRA, Rosângela Paulino de. Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 1, n. 64, p. 183-200, Ago, 2016.

FRAZÃO, Silva. Beyoncé Cantora e compositora norte-americana. **ebiografia**. 2015. Disponível em: <<https://www.ebiografia.com/beyonce/>>. Acesso em: 20 de dez. 2019.
G1. **Morte de dois negros por policiais provoca indignação nos EUA.**, 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/07/morte-de-dois-negros-por-policiais-provoca-indignacao-nos-eua.html>>. Acesso em: 21 Dez 2019.

GARZON, Yoannia Pulgarón. Identidades juvenis e consumo musical de 'reggae' e 'rap' em Cuba. **Desidades**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 9-16, Out, 2014.

GROSGOQUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e estado**. Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 25-49, Abr. 2016.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Ed. 1. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HOLKS, Bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. Ed. 1. São Paulo: Elefante, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo cotidiano**. Ed. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. “Descolonizando o conhecimento” - Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. In: Mostra Internacional de Teatro (MITSp), 2016. São Paulo: **Mostra Internacional**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/descolonizando-oconhecimento-uma-palestra>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

Lemonade The Visual Álbum. Direção: Beyoncé Knowles, Kahlil Joseph, Melina Matsoukas, Dikayl Rimmasch, Mark Romanek, Todd Tourso, Jonas Åkerlund. Produção: Beyoncé Knowles et al.. Parkwood; Columbia, 2016. Duração: 45:49.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Sociedade e estado**. Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 75-97, Abr. 2016.

MARQUES, Eugenia Portela de Siqueira. O acesso à educação superior e o fortalecimento da identidade negra. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, Ago. 2018.

O Globo. **Beyoncé vende camisetas ironizando campanha de boicote**. 2016. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/cultura/musica/beyonce-vende-camisetas-ironizando-campanha-de-boicote-19185767%3fversao=amp>>. Acesso em: 20 Dez 2019.

Portal Terra. **BEYONCE**. 2010. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/musica/infograficos/beyonce/index.html>>. Acesso em: 20 Dez 2019.

ROMANZINI, Tobias. Há seis anos, Beyoncé transformava a indústria com o lançamento de seu álbum visual auto-intitulado; relembre. **Portal Famosos Brasil**. 2019. Disponível em: <<https://portalfamosos.com.br/ha-seis-anos-beyonce-transformava-a-industria-com-o-lancamento-de-seu-album-visual-auto-intitulado-relembre/>>. Acesso em: 20, Dez 2019.

VEJA. **Beyoncé processada por usar voz de youtuber morto em música**. 2017. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/veja.abril.com.br/entretenimento/beyonce-processada-por-usar-voz-de-youtuber-morto-em-musica/amp/>>. Acesso em: 20 Dez 2019.

VMA - Beyoncé - Pray You Catch Me (VMA 2016) . [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: <https://youtu.be/VLX5I9JiXTI>. Acesso em: 21 dez. 2019.

WANG, Amy X. Os 50 momentos que definiram a música nos anos 2010, segundo a Rolling Stone EUA. **Rolling Stone**. 2019. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/amp/noticia/50-momentos-definira-a-musica-nos-anos-2010/>>. Acesso em: 20, Dez 2019.