

Rivalidade feminina na música pop: melodrama, especulação e performance

Rivalidad femenina en la música pop:
melodrama, especulación y performance

Female rivalry in pop music: melodrama,
speculation, and performance

EDUARDO RODRIGUES¹

Resumo: O presente artigo busca ater-se à noção de rivalidade feminina enxergada por meio das dinâmicas da música pop. Trata-se de um capital especulativo (SOARES, 2022) que ressalta uma dimensão performática (TAYLOR, 2013) e melodramática (BRAGANÇA, 2009; HUPPES, 2000; SINGER, 2001) em torno das supostas inimizades e desafetos entre divas pop. A canção “Do What U Want”, colaboração entre as cantoras Lady Gaga e Christina Aguilera, é enquadrada como objeto de estudo para verificar como a competição entre mulheres é refabulada midiaticamente.

Palavra-chave: capital especulativo; melodrama; música pop; rivalidade feminina

Resumen: Este artículo busca centrarse en la noción de rivalidad femenina vista a través de la dinámica de la música pop. Se trata de un capital especulativo (SOARES, 2022) que resalta una dimensión performática (TAYLOR, 2013) y melodramática (BRAGANÇA, 2009; HUPPES, 2000; SINGER, 2001) en torno a la supuesta enemistad y desafección entre divas pop. La canción “Do What U Want”, colaboración entre las cantantes Lady Gaga y Christina Aguilera, se enmarca como objeto de estudio para comprobar cómo se rehace mediáticamente la competencia entre mujeres.

Palabras clave: capital especulativo; melodrama; música pop; rivalidad femenina

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista da Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE). Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop/UFPE). E-mail: dudzardo@gmail.com

Abstract: This paper focuses on the notion of female rivalry as seen through the dynamics of pop music. It is shown that the concept of speculative capital (SOARES, 2022) highlights a performatic (TAYLOR, 2013) and melodramatic (BRAGANÇA, 2009; HUPPES, 2000; SINGER, 2001) dimension surrounding the supposed feud and disaffection between pop divas. The song “Do What U Want”, a collaboration between Lady Gaga and Christina Aguilera, is used as a case study to examine how competition between women is represented in the media.

Keywords: speculative capital; melodrama; pop music; female rivalry

Introdução

Horas antes do episódio final da quinta temporada do reality competitivo “The Voice”, a emissora NBC exibiu chamadas de uma série de performances musicais que seriam promovidas durante o programa, incluindo uma apresentação conjunta das artistas Lady Gaga e Christina Aguilera. A colaboração é recebida de forma inesperada, principalmente por causa dos recorrentes boatos sobre os desafetos entre ambas as cantoras nos bastidores da música pop².

Ao apresentarem juntas uma nova versão da música “Do What U Want”, que inicialmente era interpretada por Lady Gaga e o cantor R. Kelly, o encontro das artistas alude a uma reconfiguração da narrativa da sua suposta rivalidade, acionando uma ficcionalização da aliança feminina através de dores compartilhadas e, porventura, apagando rastros do dueto original e do envolvimento de Gaga com R. Kelly, cuja má reputação aumentava devido às crescentes acusações de crimes sexuais.

Neste trabalho, não nos interessa comprovar a veracidade da desavença entre Gaga e Aguilera, e nem se ela foi eventualmente superada com a parceria em questão, mas sim observar como a colaboração das cantoras alimenta-se de uma narrativa anterior para prospectar outros sentidos no midiático. Postula-se que, graças a uma ideia de capital especulativo (SOARES, 2022), foi possível refabular a canção na ordem da teatralização de uma sororidade (TIBURI, 2016), fortalecendo vínculos femininos de empatia e apoio.

² O questionamento “Rivals?” que aparece no título da matéria da revista Quem, por exemplo, antecipa uma possível relação conturbada entre as artistas. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Popquem/noticia/2013/12/rivals-christina-aguilera-fara-dueto-com-lady-gaga-no-voice.html>. Acesso em 13 de jan. de 2024.

Na primeira parte do artigo, discute-se a construção da rivalidade feminina como um mito (WOLF, 2018), no qual mulheres seriam naturalmente colocadas umas contra as outras nas tessituras sociais. Aponta-se o caráter ficcional dessa construção que penetra o cotidiano e orienta os papéis e percepções de gênero em uma sociedade patriarcal.

Em seguida, avançamos o debate para a seara da música pop, observando como a competição entre cantoras femininas se constrói por intermédio de uma cultura da especulação que potencializa a ficcionalização em torno de suas vidas pessoais e artísticas. Dessa maneira, nosso argumento é de que o exercício especulativo materializa-se na mídia através de uma dimensão performática (TAYLOR, 2013) cujas nuances melodramáticas (BRAGANÇA, 2009; HUPPES, 2000; SINGER, 2001) expandem, reconfiguram e tensionam alguns enredos sob a perspectiva do espetáculo. A rivalidade, graças à embalagem da música pop, adquire camadas espetaculares que fomentam a vilania feminina, ao passo que também podem subvertê-la, viabilizando noções de aliança e apoio recíproco entre as mulheres.

Por fim, elencamos para a análise a canção “Do What U Want”, observando vestígios da sua biografia midiática (SOARES, 2022): como ela nasce, solidifica-se, morre e reaparece nas dinâmicas performáticas da música pop. Entra em cena o encontro das materializações de rastros especulativos (rumores, notícias de tabloides, vazamentos, teorias de fãs etc.) com os conteúdos autorais (apresentações musicais, videocliques, declarações etc.). É na fricção dessas duas dimensões que uma ambiguidade toma forma, revelando um entrelugar de produção de sentido no midiático.

O mito da rivalidade feminina

Ao se referir à rivalidade feminina, é preciso, sobretudo, localizar esse fenômeno como uma prática patriarcal – e já cristalizada no interior da nossa cultura – que visa promover a disputa entre mulheres como um comportamento natural. Em outras palavras, as relações sociais femininas seriam, por essência, fadadas à hostilidade e ao conflito.

Segundo Naomi Wolf (2018), esse antagonismo estaria no panteão dos vários mitos acerca do feminino³ que são propagados por gerações e funcionam como uma manipulação sistêmica dos corpos e mentes das

³ A autora também destaca uma série de outras construções socioculturais tais quais o mito da beleza ideal, o mito da juventude eterna, o mito da objetificação e o mito da docilidade e subserviência.

mulheres. A forma de controle levantada pela autora faz parte de um longo percurso dos estudos feministas sobre a agência das compulsoriedades estruturais e sua influência na formação das subjetividades femininas. No livro “Problemas de Gênero”, Judith Butler (2003) já apontava que é o intercâmbio social, por meio de exaustivas reiteraões performativas do binarismo homem-mulher, que constituirá o que compreendemos por gênero num aspecto amplo. Assim, seriam naturalizados diversos comportamentos afetivos de ordem hierárquica entre os sujeitos, levando em conta seu papel social construído.

Entendendo tradicionalmente o papel social feminino vinculado a uma ideia de submissão, caberia às mulheres criarem relações de desconfiança e suspeição entre si, solidificando relações inversamente proporcionais de segurança e dependência com os homens, os únicos que seriam capazes de ocupar um local de primazia na pirâmide social. A rivalidade funcionaria, portanto, como um aparato de dominação masculina, sendo necessária para a manutenção desse *status quo*.

Como é alertado por Adichie (2012), a disputa entre mulheres deveria ser uma prática saudável, mas é nociva enquanto problema social por incentivar a busca pela validação masculina, privando qualquer intenção emancipatória. Não é à toa que a rivalidade feminina também opera como uma forma de autopreservação para as mulheres em um mundo patriarcal, no qual a competição garantiria acesso limitado a recursos, oportunidades e reconhecimento social. Nesse contexto, ela seria uma estratégia de sobrevivência frente à opressão masculina. Algumas mulheres, por exemplo, podem acreditar que, ao se tornarem mais atraentes ou se destacarem nos afazeres domésticos, conseguiriam obter alguma vantagem em uma sociedade que valoriza a beleza e a estereotipia da mulher comportada e servil (WOLF, 2018).

Na tentativa de se afastar de uma experiência feminina uniforme e, assim, abarcar vivências plurais, bell hooks (2019) comenta que a rivalidade entre mulheres pode ser agravada ou influenciada pelas distintas formas de opressão que elas enfrentam com base em sua raça, classe social, sexualidade, entre outros fatores identitários. A virada interseccional defendida por teóricas do feminismo negro – corrente a qual bell hooks faz parte – permite complexificar a interpolação das estruturas de poder e entender que a interseção de distintas formas de coerção pode levar a experiências únicas de discriminação, violência e marginalização.

No processo de construção da subjetividade, as mulheres podem se verem presas a um sistema cujas normas culturais e sociais acabam forçando-as a determinados padrões preestabelecidos, oprimindo suas identidades, existências e histórias. Em “Relatar a Si Mesmo”, Butler (2015) classifica como violência ética esse mecanismo de apagamento e questiona as normas e estruturas sociais que perpetuam a opressão e a exclusão, chamando atenção para as maneiras pelas quais as “narrativas de si mesmo” podem ser uma forma de violência sutil, mas poderosa, que molda vivências de maneiras complexas e muitas vezes invisíveis.

Música pop como arena de disputa e especulação

A rivalidade entre mulheres na indústria do entretenimento segue uma longa cronologia de rixas em que o estereótipo de gênero feminino constrói-se em torno de emoções nocivas como a inveja (SIQUEIRA, 2017): das divas célebres da época de ouro do cinema, passando pelas atrizes da telenovela em âmbito nacional, até chegar ao mercado da música massiva nos embates entre cantoras do rádio. Vale observar, portanto, que esse não é um fenômeno recente ou territorializado, mas uma estratégia para angariar espaço na economia da atenção e nas próprias dinâmicas do consumo.

Na seara da música pop contemporânea muitos são os exemplos que poderiam ser citados para ilustrar as disputas entre artistas que passam habitar esse imaginário midiático, tais quais Mariah Carey x Jennifer Lopez, Britney Spears x Christina Aguilera, Madonna x Lady Gaga, Taylor Swift x Katy Perry. As altercações são frequentemente alimentadas nas conversações online de fãs e acabam virando pauta do jornalismo cultural, levantando justificativas diversas e difusas que vão desde a competição profissional até as relações pessoais movidas pelos sentimentos de cobiça e ciúmes.

Em uma matéria, a revista Harper’s Bazar⁴ elenca vinte notáveis brigas no mundo da música. Através de um arranjo que mistura declarações mais diretas e indícios especulativos, é interessante perceber que a metade das rixas é protagonizada apenas por mulheres, as quais, em sua maioria, são filiadas à música pop. O restante oscila entre algumas poucas disputas de homens e mulheres e outras exclusivamente masculinas, sendo essas

⁴ Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/g19180140/pop-music-celebrity-feuds/>. Acesso em 13 de jan. de 2024.

últimas de vinculação majoritária ao rap e ao rock. É perceptível como o pop se torna um terreno profícuo para os desenlaces da rivalidade entre mulheres, afinal, é um gênero musical marcado pela presença do feminino que se materializa na figura das divas e do artifício (FRITH, 1996), o que permitiria a criação de zonas de fabulação que imbricam a vida e a obra das artistas.

A rivalidade feminina na música pop nem sempre está ancorada em fatos, muitas vezes, fundamentando-se com base em pequenos indícios. Sendo assim, a especulação entraria como peça-chave nessa dinâmica, possibilitando a operacionalização das emoções em torno dos objetos. Em concordância com Thiago Soares, enxergamos a emergência de um capital especulativo no poder agregador dos afetos do pop, isto é, “uma espécie de ativo capaz de promover mobilização em rede a partir do caráter emocional de alguns dramas sociais protagonizado por artistas musicais” (SOARES, 2022, p. 102). O ato de especular seria, então, uma prática incutida no amplo consumo do gênero musical, colocando em evidência um regime de criação de imagens, personagens e narrativas no mercado do entretenimento.

Se a rivalidade feminina seria um mito intrínseco às mulheres, percebe-se a sua filiação com o fabulado se a tomarmos como prática social e, portanto, a chance de ser potencializada pela especulação para se sustentar enquanto ideologia. Ressalta-se, todavia, que não se pretende aqui romantizar essa rivalidade e assim idealizar a figura da mulher, mas, ao invés disso, sublinhar a forma tendenciosa em que se desenha a dimensão especulativa do antagonismo feminino, possibilitando muitas vezes que as mulheres experimentem apenas sentimentos negativos.

Em outro texto, por exemplo, Thiago Soares (2014) versa sobre a recorrente comparação entre as cantoras Lady Gaga e Madonna. Relegadas a uma ideia reducionista e generalista de que a primeira plagiava a segunda, sendo uma tanto “sucessora” como “inimiga” da outra, o autor evidencia que ambas possuem trajetórias e discursos midiáticos notadamente distanciados. Soares utiliza o conceito de mito geracional de Umberto Eco e discorre a respeito da sua importância enquanto artefato para compreensão de como os discursos sobre figuras emblemáticas na mídia podem ser norteados por escolhas e disposições mais articuladas a um senso comum. Fazemos um adendo ao trabalho do autor para destacar como a noção de mito geracional também reflete lógicas sociais de poder e dominação. Afinal, as narrativas de carreira de Lady Gaga e Madonna estariam cifradas pela incessante

comparação que só reforça a naturalização da relação competitiva entre mulheres, especialmente quando elas habitam os mesmos espaços midiáticos.

Algo semelhante ressoa na dita rivalidade entre Lady Gaga e Christina Aguilera que será abordada neste artigo. Antes de ser comparada a Gaga, Aguilera havia sido frequentemente associada a outra cantora, Britney Spears. Além de terem protagonizado por vários anos, quando crianças, um programa infantil da emissora Disney Channel, ambas lançaram seus primeiros álbuns em períodos temporais próximos, alcançando o estrelato no fim da década de 1990. Questões em torno da branquitude e jovialidade das cantoras eram constantemente equiparadas, fazendo seus corpos serem vigiados por valores de virgindade e pureza, os quais são frequentemente depositados na imagem de cantoras brancas adolescentes que estão se lançando no mercado musical (ALMEIDA, 2020). Esse breve certame comparativo já levanta alguns sinais de que figuras femininas na música pop são constantemente colocadas em paridade e disputa, tendo que construir suas trajetórias à sombra de outras, o que as tornam mais suscetíveis a passar por episódios competitivos.

De maneira mais escorregadia que a analogia de “novatas” entre Britney Spears e Christina Aguilera, que iniciaram a carreira musical juntas, ou de “passada de tocha” entre Madonna e Lady Gaga, que representavam gerações diferentes, em que uma iria tomar o lugar da outra, o embate entre Aguilera e Gaga sugere perceber a competição entre artistas femininas como um exercício fadado à inesgotável comparação.

Em uma retrospectiva levantada pelo Daily Mail⁵, vários indícios são levantados sobre como a rivalidade entre as cantoras se originou e, talvez, um dos mais notáveis, envolva as matérias assinadas por Perez Hilton, um blogueiro estadunidense muito popular no fim dos anos 2000 e começo dos anos 2010, conhecido por cobrir notícias do mundo das celebridades. Enquanto Christina Aguilera promovia seu quarto álbum de estúdio, intitulado “Bionic”, em 2010, Perez Hilton dedicou várias matérias do seu blog para acusá-la de plágio, comparando seus estilos indumentários, estéticos e artísticos aos de Lady Gaga, que havia despontado no cenário musical dois anos antes. Posteriormente, o blogueiro diz ter feito as declarações por influência da sua amizade com Lady Gaga e como forma de redenção

⁵ Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-12153867/Inside-Lady-Gaga-Christina-Aguileras-historic-feud.html>. Acesso em 13 de jan. de 2024.

convida o público a engajar com a *hashtag* #JusticeForBionic⁶ (traduzida livremente para “justiça para o Bionic”). A *hashtag* foi uma mobilização na internet levantada pelos fãs de Aguilera perto da data de lançamento do álbum “ARTPOP” de Lady Gaga em 2013, cuja intenção não era só reacender a disputa entre as cantoras, mas também revistar a noção de fracasso de “Bionic”, acometido pelo baixo desempenho em vendas (RODRIGUES, 2022).

A especulação toma parte de um todo e opera através dos vestígios de uma suposta “verdade”. Na prática especulativa não há necessariamente um começo e um fim, mas uma intenção de montagem de um processo inacabado. No percurso, as declarações de Perez Hilton funcionam como pontos de interesse, especialmente devido à alta projeção que receberam na época e os desdobramentos observados nas ambiências digitais. Não cabe discernir sobre a veracidade, mas perceber quais os efeitos que contribuem para que a atividade especulativa da rivalidade vá tomando forma.

Nesse sentido, o antagonismo entre as cantoras teria como fator motivador uma suposta sensação de risco, em que a existência de uma se apresentaria como ameaça para a carreira da outra. A fabulação em torno desse contexto reacende práticas sociais sobre a fragilidade das relações femininas e incentiva a incessante comparação entre mulheres, promovendo teorias conspiratórias em que o papel da vilã está instável: ora recai sob Christina Aguilera, acusada de plágio, ora recai sob Lady Gaga, acusada de boicote. Ainda que as cantoras tenham se manifestado publicamente⁷, negando qualquer animosidade, observa-se como a especulação se tornou um fator considerável para a narrativa midiática.

Metodologias para reimaginar uma canção: performance, roteiro e melodrama

Em meio a rumores, mobilizações de fãs e pronunciamentos das artistas, nota-se como o capital especulativo se corporifica no midiático por meio de atos performáticos em rede, em que uma ação se conecta a outra, constituindo uma trama contínua. Ao recuperar os postulados difundidos por

⁶ Disponível em: <https://www.idolator.com/7479513/justice-for-bionic-christina-aguilera-lady-gaga?chrome=1>. Acesso em 13 de jan. de 2024.

⁷ Em 2010, Aguilera publicou uma nota em seu site e Lady Gaga, em 2013, concede uma entrevista para um programa televisivo. Nas ocasiões, ambas negaram a existência de uma rivalidade. Disponível em: <https://www.capitalfm.com/artists/lady-gaga/news/christina-aguilera-feud/>. Acesso em 20 de maio de 2024.

Diana Taylor (2013) sobre os estudos de performance, em que ela é tanto objeto como episteme, Thiago Soares (2022) os desloca em direção à música pop, chamando atenção para dois pontos metodológicos no enquadramento da especulação: 1) a esquematização de roteiros performáticos e as clivagens em torno de como as narrativas se organizam nos produtos midiáticos e 2) as abordagens dramatúrgicas que perpassam os formatos e ações na mídia de artistas musicais. A proposta de análise é de grande valia para este artigo, ao passo que tomamos uma canção pop e as inferências que se ramificam a partir dela. Estamos diante da biografia de uma canção (nascimento, permanência, morte e reaparecimento) “que incide sobre os enlaces de quem a performatiza, promovendo fricções especulativas e fabulações sobre a dimensão cênica da poética musical” (SOARES, 2022, p. 105).

Nesse sentido, o primeiro passo seria identificar os roteiros performáticos vinculados à canção, montando um quadro de clivagens possíveis. Por roteiro, compreendemos aquilo que Taylor (2013) chama de “configuração paradigmática”, isto é, enredos estruturados (apesar de adaptáveis) que compõem a narrativa encenada, e, conseqüentemente, seus personagens, cenário enunciativo e contexto cultural. Longe de ser um protocolo estanque, o roteiro funcionaria como um esboço flexível que permite reconhecer o implícito e o explícito das encenações. Já as clivagens sugeririam a esquematização e mapeamento das performances potenciais em torno do roteiro, neste caso, os desdobramentos midiáticos que formam uma espécie de mosaico interligado.

O segundo passo, por sua vez, seria observar os dramas que são encenados, com mais ou menos teatralidade. Interessa-nos aqui o poder de adesão, emoção e comoção provocado nas performances. Num campo de alta visibilidade e projeção como o da música pop, apostamos que a teatralidade assume um caráter melodramático, em que o exagero opera como uma ferramenta inteligível e autorreferente (SINGER, 2001).

O melodrama, apesar de ter surgido no teatro romântico, é um gênero que se espalhou para a indústria cultural, utilizando-se da “estética do comum” para tomar forma. Estamos falando do uso de clichês, do espetáculo e da opulência da cena, elementos que estão presentes, só para citar alguns exemplos, em filmes *blockbusters*, novelas e videoclipes. A interpolação do melodrama com a música pop proporciona que o artifício e, conseqüentemente a fabulação, sejam vistos em profundidade. A

espetacularização não se torna apenas um recurso de adesão do público pela emoção, mas também evidencia um sistema ficcional de produção de sentido.

Concordamos com Ivete Huppés (2000) que a permanência do melodrama se dá pela sua retórica no modo de narrar e, portanto, aqui, para além de uma configuração fixa, ele é compreendido como categoria estilística para a leitura das problemáticas da vida inseridas nas produções culturais, em que é oferecido o nível necessário de artificialidade e desnaturalização “para se encontrarem adesões em meio a novas circunstâncias sociais, num momento em que a teatralidade e a noção de performance são emblemas de uma espetacularização dos discursos” (BRAGANÇA, 2009, p. 42).

Dessa forma, encarar o peso do melodrama nos atos performáticos é uma ferramenta de análise que permite, ao mesmo tempo, tensionar e dar ênfase ao espetáculo. Embora exista um esgotamento de recursos artificiais, a “verdade” encenada está impregnada de um sentido de realidade.

O gesto interpretativo de fazer esta leitura do mundo descrito pelos códigos do melodrama deve ser pautado pelo esforço de perfurar a superfície e interrogar as aparências. A realidade é representada tanto pela cena montada do drama quanto pela máscara que se projeta num outro drama que se esconde misteriosamente, sob uma moral suspeita, a qual deve ser aludida e revelada (BRAGANÇA, 2009, p. 30).

Uma canção, duas histórias

A canção escolhida para investigação é “Do What U Want”, pertencente ao quarto álbum de estúdio de Lady Gaga lançado em 2013, “ARTPOP”, e originalmente um dueto com o cantor R. Kelly. Em tradução livre para português como “faça o que quiser”, Lady Gaga canta metaforicamente sobre dar consentimento à mídia para fazer o que bem entender com seu corpo, embora reforce que sua mente não seria controlada. A faixa funciona como uma espécie de resposta sobre a própria cultura da especulação em torno das celebridades, tecendo comentários sobre a deturpação pública da vida dos artistas. Em paralelo, a cantora também entrega seu corpo a R. Kelly, seu interesse romântico na canção, garantindo uma construção de duplo sentido.

De acordo com a proposta metodológica de capital especulativo (SOARES, 2022), a etapa inicial de análise deve ir além da textualidade fornecida pela própria música, atendo-se às clivagens que irão anunciar um roteiro performático responsável por guiar as práticas em rede. Em seguida, são sublinhados os dramas que tornam esse roteiro “vivo”, ou seja, demarcam-se as teatralidades com alto poder de agregação, manutenção e transformação.

Como é de praxe na lógica do mercado musical pop, as canções costumam ser promovidas por meio de videocliques, apresentações, discussões digitais e uma intensa cobertura da imprensa. Assim, o videoclipe de “Do What U Want” poderia ser um ponto de partida, funcionando como uma materialização midiática da canção que se conecta a outras clivagens.

O fato de o vídeo ter sido adiado e, posteriormente, cancelado, é um primeiro ponto que merece atenção, o que sugere que ele seja lido, a priori, pelo viés da descartabilidade, preconizando abordagens especulativas em torno do seu conteúdo. Embora Lady Gaga e sua equipe nunca tenham fornecido muitos detalhes sobre a decisão, algumas cenas vazadas passaram a circular na internet, fornecendo material suficiente para teorizações a respeito de uma certa “ausência” deixada pelo videoclipe. Os trechos divulgados pelo tabloide TMZ⁸, que teve acesso à obra não lançada, mostram, entre outras cenas, R. Kelly interpretando um médico que interage sexualmente com Lady Gaga, que está anestesiada em uma cama de cirurgia. A cantora também aparece seminua em frente a grandes manchetes de jornal que aludem a escândalos da sua carreira (imagem 1).

Imagem 1: Frames do videoclipe descartado de “Do What U Want”



Fonte: TMZ

A matéria do TMZ especula que o motivo para o engavetamento do videoclipe foi a tentativa de redução de danos em prol da carreira de Lady Gaga frente às acusações de assédio do fotógrafo Terry Richardson, diretor do vídeo, e ao histórico recorrente de R. Kelly, denunciado por vários crimes de importunação sexual desde a década de 1990. Com uma música liricamente ambígua e um videoclipe cujas imagens vazadas insinuam alto

⁸ Disponível em: <https://www.t TMZ.com/2014/06/19/lady-gaga-music-video-sexual-assault-do-what-u-want/>. Acesso em 11 de jan. de 2024.

teor sexual, a vida privada e artística se sobrepõem, agenciando novas percepções para produtos midiáticos pela chave da especulação e da exacerbação performática. Os papéis de R. Kelly e Lady Gaga na canção são borrados com sua vida pessoal, garantindo a adição de novas camadas interpretativas.

Deste modo, o roteiro performático que parece estar em jogo é o da própria fabricação da verdade e do controle narrativo que impera no mercado musical. Se, por um lado, o videoclipe ironiza polêmicas em torno dos artistas, na tentativa de se apropriar delas, por outro, o fato dele ter sido descartado insinua uma incoerência que se fortalece no campo da especulação. Em relação à teatralidade, é indispensável pensar não só no cancelamento do videoclipe como parte da sua dinâmica performática, mas no verniz sensacionalista em que ele se deu. Tomando o sensacionalismo como uma característica melodramática latente (ENNE, 2007), a obra vazada recebe um caráter de ineditismo que provoca questionamentos sobre o motivo do seu lançamento ter sido interrompido.

Anos depois, em 2019, R. Kelly é sentenciado e preso por abuso sexual, pornografia infantil e obstrução de justiça⁹. O caso em particular foi impulsionado pelo documentário “Surviving R. Kelly” da emissora Lifetime, que detalhou as acusações feitas contra ele por várias mulheres, resultando em um amplo apoio na esfera pública. No mesmo ano, Lady Gaga chegou a se desculpar por ter lançado a canção e, em uma carta aberta no Twitter, ela decide removê-la das plataformas digitais¹⁰. O depoimento da cantora intensificou não só as teorias em torno dos bastidores da promoção da música original, mas também abriu novos apontamentos para a versão remixada.

Ainda em 2013, “Do What U Want” foi apresentada por Lady Gaga e Christina Aguilera ao vivo na final do “The Voice”, programa no qual Aguilera era jurada. Com letras alteradas, a nova versão substitui as metáforas provocativas pela ideia do apoio mútuo entre duas mulheres em prol da superação de adversidades. A canção desloca seu sentido em busca da cumplicidade feminina, distanciando-se do enredo romântico e lascivo criado anteriormente.

⁹ Após 2019, R. Kelly também foi condenado por mais atividades criminosas. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40635526>. Acesso em 11 de jan. de 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://twitter.com/ladygaga/status/1083237788663697408?s=20>. Acesso em 11 de jan. de 2024.

“Do What U Want” nasce da fabulação que envolve dois artistas, um homem e uma mulher, marcados por polêmicas na carreira, e se constrói na denúncia de uma cultura de produção de “inverdades” sobre celebridades. A canção dá indícios de morte quando questões da “vida real” contestam a ficcionalização que ela mesma narra. Em um momento posterior, há um reaparecimento com outra roupagem, aludindo para a reorganização de personagens e enredos.

Em um olhar mais detido para a apresentação televisionada de “Do What U Want” no “The Voice”, a saber, a primeira vez que o *remix* se materializa de fato, é possível perceber como a canção amplia o espectro poético. A performance ao vivo da música, ainda que arquivada para posterioridade em vídeo no Youtube¹¹, cria espaços carregados de teatralidade “em que artistas atuam e constroem lugares cênicos que conjugam narrativas de controle e marketing do mercado musical com a agência de suas próprias vidas e os enlaces sobre mundos ficcionais” (SOARES, 2022, p. 108).

A nova versão de “Do What U Want” se inicia com Lady Gaga vestindo um traje de lamê reluzente, executando uma breve rotina coreográfica com alguns dançarinos. Pouco depois, com um figurino semelhante, Christina Aguilera surge atrás de uma concha cintilante e junta-se a Gaga no palco. Substituindo os versos sensuais de R. Kelly, Aguilera canta sobre a entrega do artista ao seu ofício (“meus ossos doem, por causa dos shows, mas eu não sinto dor porque sou profissional”¹²). A dor e angústia de ambas as artistas é compartilhada no palco em tom mais confessional. Para além da denúncia do controle público de suas vidas, elas podem estar chamando a atenção para a cobrança enfrentada por cantoras femininas na indústria da música e a intensa vigilância de seus corpos e comportamentos.

As cantoras interagem entre si durante toda a música: dão as mãos, criando um momento de clímax antes do segundo refrão, abraçam-se sentadas em um divã (imagem 2) e finalizam a performance brindando com taças de champanhe (imagem 3). O que parece ser relevante aqui é uma espécie de reconciliação entre as artistas que buscam amparo uma na outra. A comunhão de Gaga e Aguilera acena para uma reinvenção de narrativa por meio da aliança.

¹¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kTUMnpy4A_c Acesso em 13 de jan. de 2024.

¹² Traduzido livremente do original: *my bones hurt from all the shows, but I don't feel the pain 'cause I'm a pro.*

Imagens 2 e 3: Frames da performance ao vivo de “Do What U Want” no programa “The Voice”

Fonte: Youtube

O tom melodramático percorre toda a *mise-en-scène*: o cenário brilhante e reluzente, a gestualidade afetada, a oscilação do semblante das cantoras entre o melancólico e o confiante, as modulações vocais em partes-chave da música e os visuais quase idênticos de Gaga e Aguilera, o que ocasiona certo embaralhamento de suas identidades, como se elas representassem uma única figura feminina cujas dores são partilhadas. Em toda a performance há uma coexistência entre o melodrama do sofrimento e o da superação, na qual as artistas dividem os mesmos pesares, mas encontram uma na outra o caminho para vencê-los.

Ademais, esse embaralhamento de identidades proposital também evoca um ideal de feminilidade pautado numa branquitude “glamourizada” em que as cantoras usam da sofisticação para se projetarem. Ao vestirem roupas de lamê, usarem os cabelos marcadamente loiros, estarem envoltas de um cenário brilhante e selarem a vitória com champanhe, ambas negociam com um ideal de pureza hiperfeminino que usa da elegância para se tornar reconhecível. Paralelos podem ser traçados com a imagem da mulher na cultura das mídias, em que divas do cinema hollywoodiano clássico estabeleceram um padrão de beleza nas audiovisualidades. Afinal, não é exagero dizer que os cabelos loiros e o vestido de lamê das artistas possuem um quê da atriz Marilyn Monroe no filme “Os Homens Preferem as Loiras” (1953).

Essa relação de aliança com traços de requinte e glamour muito se difere da perspectiva erótica da canção original. Em performances anteriores de “Do What U Want” com R. Kelly, existia uma relação tensiva de Gaga com a figura masculina do cantor. No programa “Saturday Night Live” (imagem 4), os artistas trocaram carícias e insinuações sexuais. Já na premiação “American Music Awards” (imagem 5), ambos personificam os rumores acerca do caso amoroso entre o ex-presidente estadunidense Robert F. Kennedy e a atriz Marilyn Monroe. Enquanto R. Kelly assume o papel do presidente, Gaga é

sua secretária e amante, uma caricatura que visualmente remete a Monroe, mas que diferente da performance com Aguilera, apresenta-se mais sensual. Nas duas apresentações supracitadas com R. Kelly, Gaga deposita suas frustrações com a mídia em uma fantasia erótica com o cantor que, ao contrário dela, parece exercer uma certa dominação no corpo vulnerável da cantora. Enquanto ela joga com a dualidade (“você não pode parar minha voz porque você não é dono da minha vida, mas faça o que quiser com meu corpo”¹³), ele apenas explicita seu desejo sexual (“sem convites, é uma festa particular, faço o que quiser com seu corpo”¹⁴). Nesses termos, elucida-se um estereótipo racializado da virilidade sexual que robustece o papel masculino de R. Kelly, um cantor negro que “faz o que bem entender” com o corpo de Gaga, uma cantora branca que performa uma fragilização de si na música. Na diegese da canção, ele é o homem a quem Lady Gaga recorre por não conseguir lidar sozinha com as adversidades, embora sua moeda de troca seja somente o prazer sexual. Cria-se, assim, uma dependência da figura feminina que é amparada pelo homem viril.

Imagens 4 e 5: Frames das performances ao vivo de “Do What U Want” no “Saturday Night Life” e “American Music Awards”



Fonte: Youtube

Distante dessa abordagem, a performance de Lady Gaga e Christina Aguilera reforça uma noção de sororidade (COSTA, 2009), ou seja, a solidariedade e o apoio mútuo entre mulheres que têm como base valores tais quais a empatia, o respeito, a irmandade e a colaboração. Inclusive, a maneira que a sororidade é corporificada pelas cantoras, em especial quando elas dão as mãos e se abraçam, aponta para uma ordem melodramática quase que literal do apoio mútuo entre mulheres. A presença masculina não é exigida para construção de sentido nesse novo direcionamento, então a

¹³ Traduzido livremente do original: *you can't stop my voice 'cause you don't own my life, but do what you want with my body.*

¹⁴ Traduzido livremente do original: *no invitations it's a private party, do what I want with your body.*

remoção de R. Kelly é completamente substituída pelo protagonismo e independência das duas artistas.

A parceria de Gaga e Aguilera sugere uma expansão do roteiro performático de controle narrativo que a canção original suscitava, agora adicionando imaginários mais detidos à mulheridade. Ainda que a dimensão especulativa da rivalidade feminina não seja explícita, ela não deixa de ser recapturada pela performance. É na espetacularização da solidariedade entre as artistas que há um constante gesto reparador de uma possível inimizade. Esse não-dito está à revelia daquilo que é excessivamente dito, ou seja, teorias sobre a disputa das cantoras seriam rasuradas pelo desenvolvimento de uma aliança feminina hiper Marcada e enfática. Na trama criada pelas artistas não há espaço para que nada diferente da sororidade permaneça.

Outras clivagens também endossam essa ficcionalização: no fim da apresentação, ambas as cantoras tecem elogios entre si (sem mencionar a aparente rivalidade) e, anos depois, mediante a declaração de Lady Gaga sobre a remoção da versão original da música das plataformas digitais, Christina Aguilera declara apoio à cantora no Twitter¹⁵, parabenizando-a pela decisão e resgatando imagens da performance das duas no “The Voice”. Esse gesto reforça a temática construída pela canção remixada, que continuou mantida nas plataformas digitais, garantindo-lhe uma sobrevivência que é balizada pela sororidade entre as artistas nos sites de redes sociais.

Considerações finais

O presente artigo buscou construir um debate acerca da rivalidade entre mulheres na música pop, colocando em evidência uma mitologia social do antagonismo feminino (WOLF, 2018). Apresentando-se como um fenômeno um tanto sintomático na indústria do entretenimento, é possível perceber que artistas femininas estão passíveis de serem enxergadas como inimigas, uma vez que suas trajetórias de carreira estão sempre colocadas em constante comparação.

Por meio das cantoras Lady Gaga e Christina Aguilera, percebeu-se como a nova versão da canção “Do What U Want”, parceria musical entre ambas, reativa um capital especulativo (SOARES, 2022) em torno da sua suposta rivalidade. Os vestígios midiáticos da canção aludem aos rumores da esfera

¹⁵ Disponível em: <https://twitter.com/xtina/status/1083775487728484353?s=20>. Acesso em 13 de jan. de 2024.

pública para fomentar novas interpretações e, por meio da sororidade (COSTA, 2009), Gaga e Aguilera encenam um redesenho de suas carreiras, sugerindo o apagamento de problemáticas anteriores.

Se o roteiro performático da canção original já apontava para a própria cultura da especulação no mundo das celebridades, a nova versão se preocupa em expandir esse horizonte, trazendo a rivalidade feminina para o cerne do enredo, ainda que ela não seja anunciada e reconhecida deliberadamente. É no uso marcado de cargas dramáticas de sororidade que pontes especulativas se solidificam, permitindo que a suposta rixa entre as artistas seja evocada como um recurso pré-narrativo.

A maneira melodramática que “Do What U Want” é performada no midiático, desde seus rastros em sites de redes sociais até a materialização de sua apresentação musical em programas televisivos, denota como a espetacularização cria zonas de fabulação potentes. Essa exacerbação performática é percebida para além da poética musical, redirecionando o olhar para a maneira pela qual a própria canção é mediada. Em um dado momento, uma coerência é constatada, como é o caso da troca de mensagens entre Aguilera e Gaga no Twitter, endossando a ideia de apoio mútuo que foi sugerida pela apresentação delas no *The Voice*, mas, em contrapartida, instabilidades podem emergir no percurso, a exemplo do videoclipe da canção original que nunca foi lançado oficialmente e cujo vazamento já predispõe uma leitura tensiva sobre a obra.

Em conclusão, ressalta-se a música pop como um campo frutífero para análises acerca das produções de sentido no midiático. É no exercício de destrinchar o espetacular, particularidade tão cara às produções pop, que as linhas entre o fictício e o real são borradas e uma terceira via interpretativa emerge, contemplando um encontro entre a especulação e a verdade. Esse entrelugar presume lidar com ambiguidades, incertezas e imprevistos, orientando outros modos de examinar controvérsias que se impulsionam no interior das culturas massivas.

Bibliografia

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

ALMEIDA, Luiza Campo Montez de. **As virgens do pop: o discurso de virgindade e a construção de feminilidade na cultura pop**. Monografia (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução. **Revista Eco-Pós**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2009, p. 29-47. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1016> Acesso em: 11 jan. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, UFSC, Florianópolis, v. 6, n. 2, jul/dez, 2009, p. 1-29. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n2p1>> Acesso em: 18 maio. 2024.

ENNE, Ana Lucia. O sensacionalismo como processo cultural. **Revista Eco-Pós**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2009, p. 70-84. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1018>. Acesso em: 18 maio. 2024

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: University of Minessotta Press, 1996.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

RODRIGUES, Eduardo. **O que o sucesso não nos diz**: o fracasso enquanto brecha performática nas dinâmicas digitais da música pop. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 103, 2022.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Divas: corpo, performance e gênero em videoclipes. In: CHIARA, Ana et al. **Bioescritas, biopoéticas**: corpo, memória e arquivos. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 318-334.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity**: Early Sensational Cinema and Its Contexts. Nova Iorque: Columbia University, 2001.

SOARES, Thiago. Idolatria e mitos geracionais: questões para compreensão das retóricas em torno de Lady Gaga e Madonna. **Comunicação e Inovação**, USCS, São Caetano do Sul, v. 15, n. 28, jan/jun, 2014, p. 87-94. Disponível em: <https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2279> Acesso em: 11 jan. 2024.

SOARES, Thiago. Performance e capital especulativo na música pop. **Logos**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, 2022, p. 99-114. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/70919>> Acesso em: 11 jan. 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIBURI, Marcia. Prefácio. In: SOUZA, Babi. **Vamos juntas?** O guia da sororidade para todas. Ed. 1. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Recebido em: 16-01-2024

Aceito em: 30-05-2024