

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

FORJANDO-SE DIVA POP: virtuosismo, gestos inventivos e empreendimentos
autobiográficos na performance de Lady Gaga

Recife

2019

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

FORJANDO-SE DIVA POP: virtuosismo, gestos inventivos e empreendimentos
autobiográficos na performance de Lady Gaga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

L732f Lima, Daniel Magalhães de Andrade
Forjando-se Diva Pop: virtuosismo, gestos inventivos e empreendimentos autobiográficos na performance de Lady Gaga / Daniel Magalhães de Andrade Lima. – Recife, 2019.
206f.: il.

Orientador: Thiago Soares.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

Inclui referências.

1. Corpo. 2. Cultura Pop. 3. Música popular massiva. 4. Performance. 5. Regimes de valor estético. I. Soares, Thiago (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-182)

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

FORJANDO-SE DIVA POP: virtuosismo, gestos inventivos e empreendimentos
autobiográficos na performance de Lady Gaga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 15/02/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Simone Luci Pereira (Examinadora Externa)
Universidade Paulista

Para todos aqueles que, nas dificuldades de serem reconhecidos, acabaram por estranhar repetidamente aquilo que produzem como si mesmos – e que os outros produzem como eles mesmos. Para aqueles que se olhando no espelho, por vezes, estranham os próprios corpos e, quem sabe, a própria noção de corpo.

Dedico

AGRADECIMENTOS

A Thiago Soares, por orientar na potência máxima do verbo/ação.

A Jeder Janotti Júnior e Simone Luci Pereira, pela leitura atenta e pelo retorno atencioso.

Aos professores e colegas com quem cruzei no PPGCOM, por me alargarem com seus mundos.

A minhas mestras da dança, pela ação, corpos e gestos.

A Alan e Cesar, por fazerem da Academia uma experiência coletiva.

À minha família, por incentivar os meus caminhos.

A Hygor, Marina, Marcela, Moema e Raiane pelas horas de escuta dos meus textos e pensamentos inacabados – e pelo incentivo para continuar.

Às amigas do cinema de segunda, por estarem sempre aqui.

Aos amigos dos ritos de sábado, pelos gloriosos fins de semana.

Aos amigos do UM Coletivo, por criarem junto e de outras formas.

A Noite Antônia, Magnólia, Luna, Laika e Chico, pelo afeto e companheirismo.

Aos que cresceram e crescem comigo, por continuar a vida juntos.

A vida imita o vídeo
Garotos inventam um novo inglês
Vivendo num país sedento
Um momento de embriaguez, nós

Somos quem podemos ser
Sonhos que podemos ter

Umberto Gessinger, com Engenheiros do Havaí (em versos cantados, em minha memória, na voz de Sandy e Silvero Pereira, montado de *drag queen*)

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais, ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

RESUMO

Inscrita em um regime de alta visibilidade, Lady Gaga tem tido seu corpo marcado, desde seu surgimento em 2008, pela instabilidade e mutabilidade. Na pluralidade de coisas que a cantora pode ser, afinal, ela atravessa diversas personas midiáticas e constrói variados roteiros biográficos, reivindicando recorrentemente sua autenticidade enquanto artista. Nesta pesquisa, dedico-me a avaliar o caráter reiterativo de suas performances e compreender como a reafirmação de seus roteiros singulares, mas também de narrativas que atravessam a cultura pop de maneira ampla, joga com as formas pelas quais valoramos a cantora. Para tal, construo uma revisão teórica crítica sobre cultura e música pop, abordando a importância de pensar a performance enquanto uma epistemologia de estudo destes meios e investigando teorias de sujeição que podem ser operacionalizadas neste processo. Analiticamente, construo três eixos epistemológicos que dão conta, cada um, de diferentes instâncias da performance de Lady Gaga. Em um primeiro eixo, investigo a vinculação da cantora a práticas virtuosas, dedicando-me a estudos de voz. No segundo eixo, exploro suas reivindicações de inventividade, arguindo sobre como, ao se vincular a ideais de arte institucional, a cantora se produz distintivamente. No último eixo, estudo o potencial da performance de atuar como instrumento autobiográfico, problematizando as maneiras como a artista reformula sua biografia a partir de seus produtos estéticos. Por fim, traço considerações sobre a possibilidade da performance de Lady Gaga evidenciar artifícios pelos quais os artistas e sujeitos se produzem e constroem coerência expressiva, ponderando sobre as ferramentas metodológicas construídas e operacionalizadas no processo da pesquisa.

Palavras-chave: Corpo. Cultura Pop. Música popular massiva. Performance. Regimes de valor estético.

ABSTRACT

Inscribed on a high visibility regimen, Lady Gaga has had her body marked, since her emergence in 2008, by instability and mutability. After all, in the plurality of things that the singer can be, she creates several mediatic personas and builds various biographical scripts, claiming recurrently her authenticity as an artist. In this research, I engage myself with evaluating the repetitive nature of Lady Gaga's performances and with understanding how the reassertion of her singular scripts plays with the ways in which we value her. While doing this, I also investigate some narratives that cross pop culture broadly. To this end, I construct a critical theoretical revision on pop culture and music, addressing the importance of thinking about performance as an epistemology to study these medias and investigating subjection theories that can be operationalized in this process. Analytically, I construct three epistemological axes that account for different instances of Lady Gaga's performance. In a first investigation line, I research the connection of Gaga to virtuous practices, dedicating myself to voice studies. In the second axis, I explore her claims of inventiveness, arguing about how, by linking herself to institutional art ideals, she produces herself distinctly. In the last axis, I study performance's potential of acting as an autobiographical instrument, problematizing the ways in which Lady Gaga reshapes her biography through her aesthetic products. Finally, I consider the possibility of Lady Gaga's performance being one that exposes artifices by which artists and subjects are not only produced, but also by which they create expressive coherence. While doing this, I ponder about the methodological tools created and operationalized in this research process.

Keywords: Body. Pop Culture. Popular music. Performance. Regimen of aesthetic value.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: DO QUE FALO QUANDO FALO DE LADY GAGA.....	11
2	PREÂMBULOS: POP, PERFORMANCE E SUJEIÇÃO	23
2.1	O pop enquanto cultura	23
2.2	O pop enquanto gênero musical	32
2.3	Performance e performatividade: discussões epistemológicas	38
2.4	Cenas de interpelação e os relatos de si	45
2.5	Coerência expressiva e o pensamento por eras	48
3	A VOZ, A FABULAÇÃO E A PRESENÇA	53
3.1	Paparazzi: quando a versão é arquivada como um novo original	55
<i>3.1.1</i>	<i>A fama como temática, a noite como destino</i>	<i>56</i>
<i>3.1.2</i>	<i>A vocalidade de Paparazzi: o grão e o pixel</i>	<i>62</i>
<i>3.1.3</i>	<i>Do estúdio que não vemos à performance que assistimos: a produção de uma unicidade vocálica</i>	<i>65</i>
3.2	O papel dos acionamentos de gênero musical na validação do talento.....	70
<i>3.2.1</i>	<i>A canção Cheek to cheek</i>	<i>73</i>
<i>3.2.2</i>	<i>A premiação como palco, o jazz como uma coreografia de sentidos.....</i>	<i>75</i>
<i>3.2.3</i>	<i>A voz do jazz: a reafirmação de uma história de origem de Lady Gaga</i>	<i>83</i>
3.3	The Sound of Music: exagero e canonicidade.....	89
<i>3.3.1</i>	<i>Malabarismo vocal e assimilação aos cânones.....</i>	<i>91</i>
<i>3.3.2</i>	<i>O monstro da voz.....</i>	<i>97</i>
3.4	Uma breve síntese: articulando as vocalidades.....	104
4	REIVINDICAÇÕES DE ARTISTICIDADE COMO AFIRMAÇÃO DE UM EU-CRIADOR.....	106
4.1	“A arte da lata de sopa colocada dentro da lata de sopa”: um pop que performa arte (mas também as tradições do pop)	112
<i>4.1.1</i>	<i>As reiteraões de Applause: incorporando práticas da arte contemporânea</i>	<i>115</i>
<i>4.1.2</i>	<i>Fantasmas da arte neoclássica: a Vênus de Lady Gaga</i>	<i>124</i>
<i>4.1.3</i>	<i>Pode o pop adquirir valor de arte?</i>	<i>134</i>
4.2	“My artpop could mean anything”: relatando a si mesma como uma artista criadora.....	140
<i>4.2.1</i>	<i>Intelecto: práticas dos relatos de si.....</i>	<i>142</i>
<i>4.2.2</i>	<i>Sensibilidade: a dança expressionista.....</i>	<i>149</i>

4.3	Uma breve síntese: articulando as performances dos gestos inventivos.....	156
5	INTIMIDADE E SOFRIMENTO: A PERFORMANCE COMO UM EMPREENDIMENTO AUTOBIOGRÁFICO	159
5.1	O papel do arquivo pessoal na performance biográfica: Stefani Germanotta se confronta com Lady Gaga	161
5.2	Performances de dor e relatos de sofrimento.....	169
5.2.1	<i>Encenações de desnudamento</i>	169
5.2.2	<i>Repetição e artifícios: os riscos da condição olimpiana.....</i>	178
5.3	Reencenando a si mesma: um esforço autobiográfico sobre a própria carreira	182
5.4	Uma breve síntese: articulando encenações biográficas	195
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
	REFERÊNCIAS.....	202

1 INTRODUÇÃO: DO QUE FALO QUANDO FALO DE LADY GAGA

Lembro-me de adolescente assistir a clipes de artistas de música pop, em especial cantoras, em emissoras como MTV e Multishow. Era com certo fascínio que percebia os universos construídos e instáveis que estes artistas compunham em cada vídeo; a cada novo lançamento, novas possibilidades de existência eram construídas. O jogo era sempre um duplo: enquanto Beyoncé, Britney Spears e Rihanna desenvolviam seus personagens e a si mesmas na minha televisão, era pelas novas construções que as anteriores pareciam se fragilizar. Claramente, eu vivia também minhas próprias metamorfoses físicas, subjetivas e identitárias – e ainda as vivo; a possibilidade de apagamentos e construções de si que via nelas era, também, a minha.

Alguns anos depois, com a ascensão de Lady Gaga à fama, pude presenciar pela primeira vez – e isto só era inédito para mim, já que diversos artistas o tinham feito tanto anteriormente quanto simultaneamente – uma pessoa que se assumia publicamente como personagem, que identificava a si mesma a partir de suas próprias fabulações, que se “montava” de maneira assumida e que celebrava os artifícios desse processo. Não por mera coincidência, era Lady Gaga também quem celebrava de maneira mais explícita a monstrosidade, o estranho, ao passo que a negociava com os valores que mais me atraíam no pop: a beleza, o glamour.

Foi ao esbarrar – anos mais tarde – no *Youtube* com um discurso antigo da cantora, que havia presenciado virtualmente pela primeira vez na época em que foi enunciado, que construí as primeiras problemáticas que me trariam à pesquisa que aqui componho. A sentença foi afirmada pela cantora em 2012, quando fez um show em São Paulo, e se dirige diretamente aos seus fãs; a transcrevo aqui:

Mas quando perguntarem: “quem é Lady Gaga?” Diga a eles que eu sou vocês. Nós compartilhamos as mesmas esperanças, os mesmos sonhos, o mesmo futuro, potencial. São Paulo, eu sou tudo que você ama nesse mundo e posso ser tudo que você odeia. E isso é porque vocês me criaram. Eu nasci assim.¹ (tradução nossa).²

Nesta fala, Lady Gaga declara abertamente seu próprio parto enquanto artista e celebridade, afirmando que ela só existe diante da sociedade adentrada na cultura midiática e por conta dela. Mais ainda, relaciona sua própria fabulação às expectativas de seus fãs e parece assumir que o seu reconhecimento enquanto personagem só existe diante da

¹ Esta fala pode ser encontrada no vídeo disposto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=PREBg4Hleow>, acessado pela última vez em 03/05/2018.

² “But when they ask you: what is Lady Gaga? You tell them I am you. We share the same hopes, we share the same dreams, we share the same future, potential. São Paulo, I’m everything you love about this world and I can be everything that you hate. And that’s because you created me. I was born this way.”

interpelação deles³; enquanto o faz, também os interpela, os convoca a um senso de pertencimento que é bastante caro à cultura pop, já que esta “estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante.” (SOARES, 2013. P. 08).

O que me motivou, assim e a princípio, era perceber que, ao passo que Lady Gaga parecia se reconhecer como um sujeito em formação a partir da sociedade, com um corpo em trânsito e ambivalente, nós também somos convidados a lidar com nossas subjetividades e com nossos processos sociais de formação. Intuíva, logo, que se a cantora se estetizava produzindo um corpo pluralizado e volúvel, este tipo de estetização movia com nossas produções identitárias ao passo que Gaga acionava identidades por meio de processos de imitação, representação e criação em suas performances. Seguindo esta ideia – de articular a identificação enquanto *Little Monster*⁴ com as identidades não-normativas – diversos estudos já foram feitos, como o de Melissa A. Click, Hyunji Lee e Holly Holladay (2013) e o de Murilo Silva de Araújo (2013).

Click, Lee e Holladay (2013) se dedicaram a compreender o potencial que a monstrosidade encenada por Lady Gaga estabelece na forma como seus fãs lidam com suas próprias identidades e na celebração de si mesmos enquanto sujeitos que desviam das normas sociais, em especial às que dizem respeito a sexo e gênero. Para os autores, Gaga atualiza a ideia de monstro, transformando-a em algo celebratório e incentivando consumos que transformem a fruição com seus produtos em processos empoderadores, especialmente para pessoas LGBT. Estudos como estes, que pensam Lady Gaga a partir das relações que seus fãs estabelecem com seus produtos, com especial ênfase às suas subjetividades e relatos, são bastante comuns. Araújo (2013), enquanto mantém a argumentação que liga a monstrosidade de Lady Gaga aos desvios de gênero e sexualidade, se dedica a pensar seu tom messiânico a partir de seus textos e discursos que trabalham com a ideia de liberdade identitária e de celebração das diferenças. Aqui, os discursos de Lady Gaga dirigidos a seus fãs é que tomam a frente dessa atualização da monstrosidade como algo a ser celebrado. Ambos os estudos, como se nota, parecem buscar em Lady Gaga as rupturas que a cantora provoca nas

³ Esta atribuição aparece em diversos momentos na carreira de Lady Gaga; em 2013, por exemplo, o carro-chefe da divulgação do seu quarto álbum de estúdio, o *Artpop*, foi o *single Applause*, em que canta repetidamente no refrão: “*I live for the way that you cheer and scream for me*”; em tradução nossa: “Eu vivo para a maneira como vocês torcem e gritam por mim”.

⁴ *Little Monster* é o termo utilizado para denominar (recorrentemente de maneira autoproclamada) o fã de Lady Gaga, a *Mother Monster*. Ambas as expressões fazem alusão à monstrosidade que Gaga referencia em sua carreira – um símbolo às visões alternativas de mundo e à impossibilidade de pertencer às normas de identidade (CLICK et al. 2013. P. 365).

normatividades de gênero e sexualidade, seja a partir das identificações de seus fãs ou de análises discursivas de seus produtos. Em contraponto, existem estudos como os de Mathieu Deflem (2017), que, ainda que reconheçam a importância de seus desvios, se dedicam a compreendê-los como parte de seu sucesso, que participa de campos ideológicos hegemônicos da música pop. No caso específico de Deflem, Lady Gaga é investigada para pensar uma sociologia da fama, apontando como sua eroticidade, encenação de honestidade e discursos motivadores, por exemplo, lidam com categorias hegemônicas de valor e, assim, negociam com seu sucesso global.

Em uma linha de pensamento parecida aos estudos que associam Lady Gaga à monstrosidade, meu primeiro argumento se baseava nas constantes mutações e disputas que produziam o corpo de Lady Gaga, tentando relacioná-las às subjetividades não-normativas. Entretanto, o monstro da cantora, para mim, estava a princípio menos nas particularidades de suas encenações monstruosas em cliques, apresentações e músicas e mais em suas constantes mudanças de persona, comportamento e atividades: intuía que era o fato de a cantora estar sempre se transformando, potencializado pelos dispositivos de mídia, que colocava a sua coerência em xeque. Compreendia, pois, que suas encenações, por mais que dessem espaço aos desvios de normas hegemônicas, ainda eram compreendidas dentro de um lugar hegemônico na cultura.

Na pluralidade de coisas que a cantora pode ser, afinal, ela atravessa constantemente diferentes setores da indústria do entretenimento, sendo que, como cantora, compositora, instrumentista, atriz, performer e dançarina, conseguiu ser indicada ou ganhar os principais prêmios da cultura pop e realizar enormes turnês mundiais⁵. Desde o lançamento de seu primeiro álbum (*The Fame*, da *Interscope Records*, 2008), em que se apresentava como uma pessoa extravagante que já vivia a fama como um “estado de espírito” mesmo antes de ser famosa, e até o ano de 2018, quando esta pesquisa foi encerrada, Gaga lançou 5 outros discos, atravessando fases da carreira em que incorporava personas diversas, sempre relacionadas a suas produções e trabalhos. Neste processo, ela já foi (a) uma espécie de celebridade pop exagerada e distorcida com símbolos de consumo excessivos (*The Fame Monster*, *Interscope Records*, 2009), (b) já incorporou uma persona monstruosa (na fase relacionada ao *Born This Way*, *Interscope Records* 2011) – que ora era alienígena, ora sereia, ora qualquer outra

⁵ A cantora tem, por exemplo, 10 prêmios do *American Music Awards*, duas indicações ao *Emmy*, 24 indicações ao *Grammy* – tendo ganhado seis e tendo cinco pendentes até o fechamento deste trabalho –, uma indicação ao Oscar, um Globo de Ouro e mais duas indicações, ao mesmo prêmio, também pendentes.

deformidade, aludindo frequentemente a uma sensibilidade *queer*⁶ – (c) flertou com as artes visuais, construindo um pop autoconsciente que colocava em evidência seu universo artificial (em *ArtPop*, *Interscope Records*, 2013), (d) assumiu o papel de uma diva do jazz (*Cheek To Cheek*, *Streamline*, 2014) – em fase que cantou com Tony Bennet e variava entre referências de personalidades do cinema e da música das décadas de 40 a 80 – e (e) se apresentou a partir de uma figura que mescla condutas do rock, das cantoras do pop e do country, jogando com a cultura branca, cristã e caipira americana (em *Joanne*, *Interscope Records*, 2016 e também no filme *Nasce uma estrela*, de Bradley Cooper, 2018).

Neste fluxo, cada uma das fases de Lady Gaga é marcada por transformações nas formas como a cantora se presentifica, estando localizada em um contexto sociocultural específico e sendo reconhecida apenas quando colocada diante dele. Assim, intimamente associadas às suas produções musicais e artísticas, as personas incorporadas por Gaga se materializam nas encenações que atravessam suas participações em prêmios, programas, tapetes vermelhos e entrevistas e só podem ser compreendidas quando colocadas simultaneamente diante das conjunturas sociais e do pop. A primeira problemática que desenvolvi, então, com este panorama em mente, era refletir sobre como Lady Gaga poderia produzir coerência e lidar com suas identidades quando estava constantemente se colocando em disputa: fosse pelas transições, fosse pela negociação equilibrada com as normatividades e monstrosidades. Diferentemente dos estudos que se interessam a pensar os desvios de Lady Gaga, anteriormente citados, meus problemas me encaminhavam para problematizar e refletir sobre as transições e transformações de Lady Gaga, pensando o acionamento do desviante, mas também as fortes relações com a hegemonia. Pensava aqui o monstro como uma parte, mas não a totalidade, da cantora.

Admito que durante o processo de pesquisa não me distanciei substancialmente das minhas primeiras inquietações, mas, pouco a pouco, enquanto estudava mais sobre performance e música, a dei mais densidade. Foi percebendo que o corpo de Lady Gaga me interessava tanto porque jogava com categorias de valor, que percebi que a discussão sobre o corpo era, também, uma discussão sobre as maneiras como concebemos não só as normas

⁶ Em inglês, o termo *queer* é construído em oposição a normal ou normativo e foi usado historicamente para se referir a pessoas não cis-heterossexuais (travestis, bichas, lésbicas, gays, pessoas não-binárias...). Comumente é empregado na academia para se referir ao que se entende por “teoria queer”, um arcabouço teórico que não pode ser compreendido de maneira única. Nas palavras de Tamsin Spargo: “O termo descreve uma gama diversificada de práticas e prioridades críticas: interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas e imagens; análises das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero, sobre sadomasoquismo e sobre desejos transgressivos”. (2012. P. 13)

ligadas à identidade de gênero e raça, por exemplo, mas também sobre a maneira como concebemos qualidade artística e sobre como valoramos culturalmente os produtos da mídia.

Minhas primeiras experiências com Lady Gaga e com música pop, afinal, na adolescência, foram sempre atravessadas pela ideia de que faltava aos artistas desta indústria uma certa autenticidade, pois tinha um entendimento, em parte, de que eles estavam tão alienados pelos dispositivos técnicos que não podíamos saber até onde tinham talento *de verdade*. Por outro lado, a experiência, a sensibilidade, as partes que me moviam, sempre foram para mim genuínas e especialmente importantes para a relação que estabelecia com eles: quando debatia o corpo em trânsito de Lady Gaga, era também isto que pretendia abordar. Uma boa parte do que percebia do corpo da cantora, afinal, estava inscrita em suas produções musicais e nas minhas experiências com suas músicas, com suas performances, com a pista de dança: o corpo de Lady Gaga não é só imagético, mas sonoro, movente, fluido e é por meio da experiência estética que o percebo – e neste ponto meu estudo também se distancia substancialmente do realizado por Deflem (2017), que se interessa por compreender sociologicamente como a fama de Lady Gaga se mantém e não as tensões e problemáticas geradas pela produção estética de seu corpo.

Este imaginário do pop como um lugar de artistas inautênticos atua recorrentemente na maneira como percebemos as performances de Lady Gaga e se soma às estranhezas que permeiam suas músicas, apresentações e produções videográficas. Este resultado, de diversas maneiras, vai de encontro a algumas normatizações – tanto de categorias de valor ligadas à beleza e às noções de boa música, quanto a formas de estar no mundo que sejam inteligíveis em relação à identidade. Na cultura da mídia, afinal, estamos constantemente assistindo os embates de discursos hegemônicos e ideológicos, que se tensionam com as brechas que constituem a mídia como um território de constante disputa entre diferentes forças sociais, do neoliberalismo aos anseios populares (KELLNER, 2001). Acredito que Lady Gaga constitua, em seu corpo e existência, uma parte importante desses conflitos no recorte do universo pop, já que transita do monstruoso ao glamour, da posição de produto à de produtora, negociando, na projeção de seu próprio corpo, questões importantes da cultura massiva.

Todos esses aspectos – sejam os diretamente ligados a valores artísticos ou ligados à produção de corporeidades divergentes – estão intimamente imbricados a como percebemos e valoramos seu talento: as imagens de Lady Gaga dançando ensanguentada, fazendo *drag king* enquanto enuncia um monólogo, tocando bateria enquanto recebe no corpo o vômito de uma outra artista, dentre outras diversas, coexistem e se atravessam com as suas refinadas apresentações de jazz com Tony Bennet, com o videoclipe em preto e branco em que –

acompanhada de um piano – presta homenagem à sua tia falecida *Joanne* e com sua performance glamourosa e vocalmente virtuosa no Oscar, em 2015.⁷ As duas esferas – de uma Gaga grotesca e exagerada e uma outra, ligada ao refinamento, tanto social, quanto musical – estão tão imbricadas, que, por exemplo, Stephen Sondheim, renomado compositor de teatro musical americano, se referiu à virtuosa apresentação da cantora no Oscar como sendo um “*travesty semi-operístico*”⁸: algo como uma farsa burlesca, uma imitação mal sucedida e exagerada das canções canônicas que ela apresentou.

Assim, a ideia de identidade, que diz respeito às maneiras de se reconhecer e se posicionar em sociedade – e que eu julgava ser muito importante para o trabalho – foi cedendo espaço a bases teóricas que pudessem abordar as especificidades destas instabilidades que compõem o sujeito que Gaga constrói: emergiu cada vez mais a importância de pensar as aparições de Lady Gaga, seja em músicas, videoclipes, apresentações ou entrevistas, a partir dos enquadramentos da performance. Os estudos de performance, afinal, têm preocupação em pensar as construções de si a partir de seus caracteres estéticos, abordando tanto a efemeridade dos atos expressivos quanto suas recepções e relações com as situações em que são inscritos.

Pensar pela performance é se alinhar a uma linha epistemológica que se volta para a parte do sujeito que se torna presente e que se projeta, abordando seus atos pela repetição de maneira não teleológica; aqui, gestos, ações, discursos e demais produções de corpo é que interessam. Neste trabalho, apesar de atravessar diversos autores que se preocupam com questões da performance, seja em âmbitos artísticos ou mais estritamente sociais, volto-me principalmente para os estudos de Diana Taylor (2013), que sistematiza diversas produções da área e propõe uma “epistemologia da performance”, acionando a performance, principalmente, como uma maneira de conhecer os comportamentos e ações sociais e artísticas.

Em seu trabalho, Taylor percebe a performance a partir da noção de *atos de transferência*, entendendo que, por meio de processos como os de *duplicação*, *sub-rogação* e

⁷ Trago aqui diversas referências a acontecimentos da carreira de Lady Gaga; as cito na ordem do texto: a apresentação da música *Paparazzi* no VMA em 2009; o momento em que performou *You and I* incorporando o *Drag King “John”* no VMA em 2011; a apresentação da música *Swine* no festival Doritos SXSWstravaganza (2014), em que recebeu vômitos neon da artista Millie Brown durante a performance; toda a fase de divulgação do álbum *cheek to cheek* (durante o ano de 2015), em que Lady Gaga e Tony Bennet se apresentavam juntos cantando um repertório de jazz; o videoclipe da versão acústica da música *Joanne*, lançado em 2018; e a apresentação no Oscar 2015, em que Lady Gaga se apresentou prestando homenagem ao filme “A noiva rebelde”.

⁸ Link para a notícia: <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/18/lady-gaga-oscars-performance-a-tragedy-says-stephen-sondheim>.

reiteração, a cultura incorporada e os comportamentos expressivos são capazes de transmitir conhecimento, numa lógica que joga constantemente com a memória e o esquecimento. O importante para a autora é pensar como as ações, os gestos, a expressão de corporalidades, consegue jogar tanto com a esfera do sensível quanto do sentido. Assim, a porção da cultura que toma materialidade principalmente a partir das práticas corporais – como ritos transmitidos por meio de vivências, diversas questões ligadas aos papéis sociais que exercemos e processos de construção do *eu* – são construídos não só a partir das memórias de arquivos que produzimos e consumimos, mas a partir dos comportamentos que, por reincidência, transferimos e transformamos. Neste esquema, é importante compreender que estes comportamentos expressivos – que ajudam a articular nossas relações com o mundo – são percebidos tanto a partir das atribuições de sentido quanto da recepção estética. Desta forma,

a performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção. (Enquanto a recepção se modifica na performance ao vivo, bem como naquela mediada tecnologicamente, apenas na performance ao vivo o ato em si se modifica.) As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam. O *é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente “real” e “construída”, como um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos. (TAYLOR, 2013. P. 27-28)

Assim, por a performance estar localizada numa posição de instabilidade e se construir por meio da reincidência – em cisão à permanência –, pensar as condutas como performáticas nos permite compreender os sujeitos e identidades como sendo construídos à medida que as ações e ritos performáticos são realizados, em oposição a olhares mais essencialistas sobre o sujeito – o que me parece pertinente para pensar os processos performáticos de Lady Gaga. Esta ideia é importante para nós pois permite que entendamos, simultaneamente, a performance como uma instância que abandona a dicotomia entre documental e ficcional, dado que tanto processos artísticos quanto sociológicos do corpo tomam forma a partir de performances que são encenadas, mas que não são necessariamente autoconscientes. A partir daí, podemos perceber, por exemplo, como a diversidade de aparições performáticas de artistas da mídia, como Lady Gaga – que estetizam diversas maneiras de estar no mundo –, fornecem materiais que compõem as maneiras como os olhamos e como fabulamos suas personas, nunca de maneira una e concisa, mas a partir da pluralidade e diversidade dos seus atos.

Deslocar as discussões mais estritas sobre identidade em Lady Gaga e seus fãs e me dirigir à performance é, assim, uma maneira de pensar não só as ações da cantora pelos seus efeitos e presentificações, mas também de relacionar de maneira mais coerente suas produções artísticas às suas produções de si – um dos cerne de minha problemática. As normas que enxergava, neste fluxo, em relação à gênero e à raça, se agregaram a outras, que refletem sobre valor nas artes, sobre a categorização da música em gêneros, sobre as articulações socioculturais que atravessam as maneiras como pensamos o pop – as duas categorias, artísticas e sociais, são, afinal, indissociáveis. Com base nisto, formulei uma nova problemática que articulo desta maneira: levando em conta que há, na performance de Lady Gaga, tensões criadas entre a autenticidade e o artifício, o monstro e o humano, o massivo e o popular, o normativo e o desviante, como podemos pensar as reincidências que atravessam suas performances, sempre colocadas em cena pela instabilidade? Como estas reincidências reverberam nas maneiras como lidamos com categorias estéticas de valor?

Para responder estas questões, destaquei três feixes de análise nas pesquisas que vinha fazendo que, juntos, podem ajudar a resolver estas articulações entre a música, o corpo e as categorias de valor artístico-sociais que os atravessam; cada um destes feixes diz respeito a questões que percorrem toda a trajetória de Gaga: (a) um primeiro que visa compreender a produção, por parte de Lady Gaga, de um corpo virtuoso, que reivindica suas habilidades enquanto musicista; (b) um segundo que destaca, na trajetória da cantora, suas performances de autoralidade, as suas encenações que apontam para seus processos de criação artística; (c) um terceiro feixe que reflete sobre as encenações biográficas de Lady Gaga, sobre as tensões das afirmações de si enquanto personagem em relação às narrativas de intimidade, que remetem a seu passado, à Gaga que existia antes de Gaga, isto é, à Stefani Joanne Angelina Germanotta – seu nome de batismo – que se hibridiza com Lady Gaga, a celebridade que se assume enquanto personagem.

Claramente, estes três feixes que separam para fins metodológicos caminham juntos na performance da cantora e se influenciam mutuamente: eles se desenham de maneira horizontal e me permitem fazer um movimento investigativo que abre e constrói panoramas sobre performance na cultura pop. Epistemologicamente, assim, é interessante a divisão em feixes para que possa, por meio da análise e do cruzamento teórico, compreender as diferentes instâncias encenadas por Lady Gaga, que operam na maneira como a compreendemos. Construo especificamente estes três feixes por compreender – dentre vários outros que poderia elaborar – que eles correspondem a maneiras de reivindicar autenticidade que são

canônicas na história das artes⁹, mas que são bastante tensivas, não só quando acionadas em meio à música pop, mas também nas instituições mais tradicionais de arte; eles dizem respeito, afinal, ao virtuosismo, ao poder de criação artística e à importância da narrativa biográfica na autenticação destes aspectos. Em parte, proponho, a partir das análises destas categorias recorrentes, compreender como a performance de Lady Gaga se produz em negociação constante com a hegemonia, com conceitos de valor que são, por natureza, normativos – ainda que atente para as tensões deste processo.

Os estudos que construo a partir destes feixes são compostos por análises que olham, primordialmente, para as performances de Lady Gaga. Compreendo, porém, que faz parte do estudo de performance dar conta das diversas instâncias e corpos que encenam as ações performáticas. Assim, a performance só pode ser compreendida quando olhada a partir do panorama em que se localiza e diante da maneira como a experienciamos; em suma, se conecta também a uma análise que se preocupe com as materialidades da comunicação, com as tecnologias em que o corpo se produz e com nosso acesso a elas, atentando-se às questões que articulam a produção de sentidos que temos com Lady Gaga. Neste aspecto, as aparições e apresentações que escolhemos analisar estão sempre associadas a outros momentos da carreira da artista e são destacadas em meu texto por, no processo de revisão e estudo da trajetória de Lady Gaga, parecerem acentuar algumas questões que percorrem a sua performance de construção de personagem como um todo. Assim, a análise destes momentos específicos é produtiva para que possamos compreender a carreira de Lady Gaga de maneira ampla; neste viés, por vezes trabalhamos a partir de apresentações singulares específicas, outras vezes a partir de um conjunto de aparições que produzem certa coerência entre si, seguindo uma organização que não é cronológica, mas epistemológica, já que as próprias maneiras como os materiais performáticos circulam midiaticamente funcionam de maneira a compor panoramas e desorganizar linhas temporais duras.

Para que possa prosseguir às análises, tomo o primeiro capítulo, ao qual chamo *Preâmbulos: Pop, performance e sujeição*, para abordar as questões basilares sem as quais não poderia me voltar para as performances. Nele, traço discussões entre a ideia do pop enquanto cultura e enquanto gênero musical para levantar as questões do meio em que Lady Gaga se insere: aqui, a partir de diversas articulações entre Jeder Janotti Junior (2016, 2009 e 2003), Thiago Soares (2012 e 2013), Simon Frith (1996), entre outros autores, debato as

⁹ Autores como Jacques Aumont (2001) e Carolyn Korsmeyer (2004), por exemplo, reconhecem estas instâncias – o virtuosismo, a sensibilidade criativa e a biografia – como sendo basilares para pensar os valores que prestigiam os artistas na concepção euromoderna de arte.

concepções que tomo sobre indústria do entretenimento, o imaginário construído em torno da ideia de pop e como podemos pensar gênero musical para além das articulações sonoras. Desenvolvo e aprofundo também alguns operadores metodológicos sobre performance neste trabalho, que me permitem olhar para os atos performáticos de maneira aberta – atravessando a vida cotidiana, a performance artística, o processo de formação dos sujeitos – buscando identificar suas relações com as memórias culturais, com as familiaridades e tensões que temos com eles. Num último momento, debato sobre a ideia de “relatos de si”, proposta por Judith Butler (2017) e discutida por Jeder Janotti e João André da Silva Alcântara (2016), e sobre a noção de “coerência expressiva”, de Simone Pereira de Sá e Beatriz Polivanov (2012), para refletir sobre como compreendo o sujeito na modernidade – voltando-me especialmente para estes sujeitos com que nos deparamos ao olhar para a mídia. Por fim, traço argumentações sobre a ideia de *eras* na música pop, importante para compreender a carreira de Lady Gaga e a maneira como a música pop é experienciada e organizada, tanto pela indústria quanto pelos fãs.

No capítulo intitulado *A voz, a fabulação e a presença*, traço as análises que se situam no primeiro eixo da minha metodologia; isto é, o que busca compreender as produções de um corpo virtuoso em Lady Gaga. Para tal, analiso principalmente três apresentações da cantora: a versão acústica que fez da música *Paparazzi*¹⁰ na rádio Capital FM, em 2009; a apresentação no *57th Grammy Awards*, que fez junto a Tony Bennet cantando a música *Cheek to Cheek*, em 2016; e a apresentação que realizou em homenagem ao filme “A noiva rebelde”, na 87ª Premiação do Oscar, em 2015. Em cada uma destas performances, busco observar questões específicas em relação à produção de virtuosismo de Lady Gaga: na primeira, reflito sobre como as versões acústicas de suas músicas – com piano e especial ênfase à voz – produzem efeitos que se friccionam com sua musicalidade mais *pop* do começo de carreira; na segunda, busco pensar como o acionamento do *Jazz* enquanto gênero musical e a aproximação com Tony Bennet ajudam a reforçar a habilidade vocal e musicológica de Gaga; na terceira, reflito sobre como o espaço do Oscar e a negociação com as normatividades que permeiam essa performance atuam para canonizar Lady Gaga, se conflitando com os potenciais disruptivos que compõem seu corpo, como indicado anteriormente.

No capítulo *Reivindicações de artisticidade como afirmação de um Eu-Criador*, me dedico a analisar o segundo eixo que compus metodologicamente: o que visa refletir sobre a

¹⁰ Single do disco *The Fame*, lançado em 2008.

reivindicação do lugar de artista-criadora feita por Lady Gaga. Nele, elegi a fase ligada à divulgação do *Artpop* – e o próprio álbum em questão – para desenvolver reflexões sobre um roteiro que reconheço na performance da cantora e que associo com uma encenação de genialidade. O faço por perceber que, neste momento da carreira, a cantora constrói formas de se apresentar que a deslocam em direção à arte contemporânea, criando vínculos com artistas como Jeff Koons e Marina Abramovic. Ao fazê-lo, especialmente nesta fase, a ideia de uma Gaga que cria, que dá conta da própria obra e que é comprometida com as suas crenças se acentua. Compreendo que esta encenação se relaciona a outras performances de Lady Gaga e que acontece de maneira reiterativa: olhar para este momento de sua carreira permite que criemos ferramentas para compreender outras performances.

No capítulo *Intimidade e sofrimento: a performance como um empreendimento autobiográfico* me dedico, evidentemente, a desenvolver a discussão em torno do último eixo de minha metodologia: o que debate as tensões entre as encenações biográficas de Lady Gaga e a celebração da artificialidade que atravessa toda sua carreira. Aqui, abordo de maneira mais específica o potencial da performance de produzir roteiros mais prolongados sobre a própria vida. Para tal, investigo uma performance realizada no *American Music Awards*, em 2013, da canção *Do What U Want*, em que Lady Gaga leva à cena um arquivo em vídeo seu ainda criança: me interessa aqui, pensar como o arquivo em vídeo agencia a performance biográfica. Discuto também a fase ligada ao álbum *Joanne*, em 2016 e 2017, em que a cantora posicionou suas questões religiosas, familiares e seus enredos de sofrimento como protagonistas de sua carreira; atento neste momento para o papel das encenações de dor na construção de autenticidade. Por fim, analiso a sua performance no *Super Bowl* em 2017, importante por constituir um espaço midiático de alta visibilidade em que a artista realizou uma celebração da própria carreira, reencenando e referenciando diversas performances anteriores. Reconheço assim, as disputas entre os artifícios e reivindicações de autenticidade que marcam a construção biográfica, pela performance, de Lady Gaga.

Tendo este trajeto percorrido, acredito que esta dissertação consiga trazer discussões pertinentes em relação a como concebemos valor nas artes – e mais especificamente na música pop – e sobre como o corpo e a performance parecem ter um papel central nesta discussão. Lady Gaga aparece assim como um sujeito que, com suas especificidades e particularidades, aciona questões que são importantes para um todo da comunicação e, também, para as indagações que são pertinentes para os estudos de performance: olhando para ela, podemos atestar mais uma vez o quanto as esferas da arte e do pop estão embebidas em

processos socioculturais e o quanto as experiências que temos com estes produtos articulam, também, nossas corporalidades, subjetividades e identidades.

2 PREÂMBULOS: POP, PERFORMANCE E SUJEIÇÃO

2.1 O pop enquanto cultura

Compreender as tensões performáticas que habitam o universo do pop enquanto gênero musical significa esbarrar de maneira direta com as concepções que têm sido construídas em torno do pop enquanto cultura, isto é, em torno da noção do que é comumente chamado de cultura pop. Neste primeiro momento, opto, então, por trazer algumas das questões que envolvem pensar uma cultura pop – a que se refere e o que isto significa –, bem como apontar, por meio desta discussão, a postura que tomo diante dos produtos e práticas que se incluem neste espectro.

O termo pop é fruto de uma constante disputa de usos e significações. Ora se refere a práticas e modos de vida ligados a posição de consumo de produtos culturais, ora a articulações estilísticas de alguns produtos de comunicação de massa. Indica, portanto, maneiras de construção subjetiva da realidade e categorias de valores estéticos de produtos, bem como pistas sobre seus modos de produção, os localizando dentro de um sistema capitalista global e prevendo seus alcances massivos. O termo é também gramaticalmente mutável: muitas vezes é adjetivo e qualifica produtos e experiências, outras é substantivo e se refere a um gênero musical, a uma categoria de produtos culturais ou ainda a um espectro da cultura.

Segundo Thiago Soares (2013) – que se propõe a discutir a importância de pensar o pop para a compreensão do campo da comunicação no texto “Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis” – esboçar conceitualmente o termo “cultura pop” é também “enfrentar teórica e empiricamente um termo excessivamente usado no jornalismo cultural, no universo do entretenimento, no senso comum”. (SOARES, 2013. P. 02). Um termo, inclusive, cujos dois vocábulos – pop e cultura – são polissêmicos e voláteis. Buscando uma delimitação, o autor discorre:

Atribuímos cultura pop, ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (Ibidem. P. 02).

A ideia de pop é constantemente, então, vinculada a um sistema técnico específico (o modo de produção das indústrias da cultura) e, por conta disso, estabelece formas de consumo que se relacionam diretamente à materialidade da sua condição – que indica seu caráter globalizante. Walter Benjamin (2012) já indicava – nos anos de 1930 – que este então “novo”

modo de recepção massiva dos produtos culturais ligados às indústrias da técnica era entranhado especificamente no modo de produção – sendo este grande alcance não só possibilitado, mas também demandado por estas condições, já que a técnica possibilita e se baseia na lógica de reprodutibilidade: a chave para a distribuição em larga escala a partir da perda da ideia de unicidade de um “modelo original”. O importante da observação de Benjamim é que ela se baseia na ideia de que a experiência de fruição com estes produtos de alcance massivo é atravessada por afetos que dialogam com as suas materialidades. Isto é, no argumento empirista do autor, os novos dispositivos técnicos proporcionam novas sensibilidades e formas de experienciar a realidade, devido a suas particularidades em relação às distâncias, tempo e seu caráter de coletividade.

Desta maneira e trazendo para a contemporaneidade, podemos perceber que existe uma espécie de homologação entre as condições materiais e estéticas do pop, já que o senso de pertencimento a uma comunidade global depende em grande parte da distribuição de grande alcance destes produtos culturais – enquanto isso pode acontecer com qualquer produto ligado às indústrias da cultura, vale frisar que os produtos da cultura pop, de maneira específica, tendem a exacerbar este senso de pertencimento, já que recorrentemente articulam sentidos ligados a percepção de si como parte de comunidades específicas (e globalizadas).

É importante, a partir daí e como sugerido anteriormente, compreender que o que entendemos como produto da cultura pop não diz necessariamente respeito a todos os produtos estéticos desenvolvidos nas indústrias culturais: boa parte da produção cinematográfica, como é o caso da maioria dos filmes ditos de autor de fora dos Estados Unidos, e uma grande parte dos gêneros musicais fornecidos mundialmente pela indústria fonográfica, como o jazz instrumental e a ópera, a exemplo, são, por vezes, vistos como estando fora de uma cultura pop, apesar de poderem ser assimilados e acionados tanto pela indústria quanto por perspectivas e vivências pop – assunto que abordo mais adiante. Este espaço de desvio não parece ocorrer com filmes que se ancoram no aparato de produção hollywoodiano, por exemplo, que parecem estar associados de maneira mais forte à ideia, um tanto flexível, de uma cultura que é pop. Aqui, percebo que a materialidade dos modos de produção, junto a estilismos estéticos, parecem condicionar alguns produtos indissociavelmente à uma produtividade pop, enquanto outros produtos, ainda que perpassem o campo do pop, estabelecem alguns espaços de desvio.

Enquanto precisamos considerar que todos os produtos de arte são embebidos nos modos de produção do capitalismo contemporâneo, parece-me que a ideia de uma cultura que é pop localiza, assim, alguns produtos – e suas qualidades e potenciais estéticos – diante de

um imaginário de comoditização excessiva e dentro da baliza do consumo fácil. Isto rapidamente vincula pelo menos parte do termo pop a uma posição de hegemonia dentro das indústrias da cultura – estes produtos contam com o apoio das grandes multinacionais para se consolidar e carregariam, assim, normas éticas ligadas a estes meios de produção. Neste viés, os produtos que acionam a ideia de pop são muitas vezes enxergados como uma plataforma de propaganda das grandes instituições privadas e de ideologias hegemônicas. Por analogia, o consumidor pop seria um sujeito que ou colaboraria com os valores do capitalismo global ou não teria potencial para consumir estes produtos criticamente.

Esta visão, que opera sobre as noções valorativas que criamos sobre as esferas pop, é bastante frágil: enquanto existem sim relações ideológicas ligadas às produções de sentido do pop com valores hegemônicos, é importante frisar que os conflitos e tensões que são disruptivos às ideologias dominantes também estão constantemente presentes – nos produtos e nos seus consumos. Como argumenta Richard Dyer (1979) no texto “*In defence of disco*”¹¹, muitas vezes, dentre os produtos comercializados pelas indústrias da cultura, os sentidos incoerentes aos valores neocapitalistas estão especificamente contidos naqueles objetos que figuram nos topos de venda da cultura pop. Na visão de Dyer, isto acontece porque o capitalismo, que trata produtos primordialmente como *commodities*, pode lucrar tanto com mercadorias que produzem ideologias consonantes ao sistema em que são produzidos quanto com produtos que vão de encontro a esta mesma ideologia; isto é, não existe uma relação direta entre algo ser criado num contexto capitalista e a sua produção de sentido ser, necessária e simplesmente, consonante com os valores do seu modo de produção.

A cultura disco, ponto de interesse da discussão de Dyer no texto, representa um paradigma dessa questão: enquanto é extremamente lucrativa para a indústria fonográfica e estabelecimentos de entretenimento noturno, também envolve formas de fruição que são disruptivas às ideologias hegemônicas, valorizando corpos e maneiras de consumo subversivas ao mundo do trabalho capitalista. De maneira metonímica, enquanto a cultura pop tem recorrentemente um potencial extremamente hegemônico e está imbuída em lógicas normativas, grande parte das práticas pop podem ter usos, também, disruptivos.

Esta relação que se traça entre o pop e os sentidos hegemônicos, porém, funciona como uma espécie de distinção entre os produtos supostamente redutivos e conformistas da cultura pop e os demais produtos técnicos contemporâneos, que não são necessariamente

¹¹ Articulo-me neste momento com a discussão sobre música Disco por compreender que a música pop a que me refiro traz práticas, modos de consumo e de produção que se aproximam com da cultura disco, cujos espraiamentos originaram, de fato, o que hoje chamamos de Música Pop.

produzidos numa lógica serial. O próprio termo *pop*, de origem anglófona, se refere a uma ideia de um popular específico, ao que chamaríamos no Brasil de “popular massivo” ou “popular midiático” (SOARES, 2013. P. 06), que tradicionalmente está deslocado da ideia de Arte. Indica também não-permanência – o estouro *pop!* destes produtos parece muito circunscrito aos momentos específicos em que são lançados –, isto é, não seriam tão duráveis quanto os objetos de arte que atravessam séculos e se relacionam com a validação do artista pelo legado que deixa. Por último, e este aspecto é especificamente interessante por refletir muitas das concepções que valoram as estetizações da cultura pop, é um termo que é bastante marcado pelo movimento da *Pop Art*, surgido nos EUA e no Reino Unido no final da década de 1950, interessado em debater a crise da arte, e que, como descreve Soares, se coloca diante de “um momento histórico em que a discussão implantada era a da existência de uma estética das massas, tentando achar a definição do que seria a Cultura Pop, mas, neste momento, aproximando-a do que se costuma chamar de ‘kitsch’”. (2013. P. 06). Em suma, se os produtos pop estão sim imersos em processos específicos do capitalismo global, é importante ressaltar que muitos dos produtos “fora” do pop – e que não carregam os estigmas desta categorização – também são produzidos dentro destes moldes, mas possuem outra posição nos valores que atribuímos a eles enquanto arte.

Acontece que lidar com produtos pop, então, envolve atravessar esses sentidos que localizam a cultura pop em posições inferiores das hierarquias estéticas, especificamente por conta de sua vinculação, muitas vezes essencializadas, aos modos de produção industriais e massivos. Se estes modos de produção servem para desvalorizar diversos produtos voltados aos grandes públicos, parece-me que ele é predominante nas visões que estabelecemos sobre os produtos pop. Isto se dá hoje, em grande parte, pela forte relação que a noção de entretenimento estabelece com as concepções que criamos sobre a cultura pop. Amarrando com as ideias de Soares: “a discussão em torno da cultura pop se ancora, sobretudo, diante da retranca do entretenimento. Ao que me parece, a noção de “pop” está intrinsecamente ligada às ideias de lazer e de diversão”. (2013. P. 05).

No artigo “Entretenimento, produtos midiáticos e fruição estética”, Jeder Janotti Júnior (2009) – a partir de quem Soares desenvolve parte das concepções sobre entretenimento para pensar cultura pop – argumenta especificamente sobre como grande parte dos produtos midiáticos voltados para os grandes públicos são entendidos dentro da valise do entretenimento. É importante compreender, primeiramente e como argumenta Janotti, que a noção de entretenimento vai além daquela que diz respeito aos produtos das indústrias da cultura, já que pode também englobar práticas e atividades diversas que independem do

consumo de mídia (JANOTTI, 2009. P. 01). Quando emprego o termo entretenimento aqui, porém, o faço como pensado pelos dois pesquisadores em questão, isto é, o circunscrevendo aos produtos midiáticos e mais especificamente à parte que concerne à cultura pop.

Observo, tanto na escrita de Soares (2013) quanto na de Janotti (2009), duas argumentações chaves para lidar com o entretenimento: primeiramente, a de que precisamos superar a ideia de que a diversão é intelectualmente menos potente do que a seriedade da fruição tipicamente relacionada à arte e (b) de que o entretenimento também está constantemente relacionado a fruições estéticas intensas e que, como outros materiais estéticos e/ou midiáticos, nos fornecem sentidos e experiências para as maneiras como entendemos nossa realidade e identidades.

Sobre o primeiro aspecto, Janotti se baseia em argumentações de Shusterman para compreender que a cultura de massa é distinguida a partir do seu caráter serial (e potencialmente maçante) de uma outra cultura que é baseada no acúmulo de conhecimento pela ciência e pelas artes. Enquanto a diversão é parte importante da fruição com esse espectro da cultura de massa, esta outra cultura (a cultura do “sujeito culto”) é revestida por um ideal de que a seriedade faz parte do processo de engrandecimento e esclarecimento e que produz experiências estéticas mais intensas. A este tipo de visão, Janotti rebate:

Mas isso, não deve obliterar o fato de que entreter-se também significa algo mais, não se pode confundir a presença massiva, e por que não, muitas vezes maçante, da música no cotidiano com a capacidade que certas peças musicais do mundo pop têm de possibilitar fruições estéticas. Claro que os contextos, ou frames, em que a música está sendo consumida (ou apreciada) criam diferentes possibilidades de fruição. Mesmo porque ouvir música, como pano de fundo para a execução de um trabalho que não possui relação direta com a música, como faço no momento em que escrevo esse artigo, é completamente diferente de sentar-se diante de um potente aparelho sonoro, apagar as luzes, desligar os ventiladores, e dedicar-se à percepção dos sons, das letras, das interações entre os instrumentos e das experiências e memórias que a música pode evocar. (JANOTTI, 2009. P. 04)

Desta maneira, podemos pensar que a essencialização das características estéticas dos produtos do entretenimento é um problema porque desconsidera os acionamentos do entretenimento que os produtos que não tem como principal função a diversão também veiculam. Não só isso, desconsidera que diversos produtos da cultura midiática que estão vinculados ao entretenimento também têm potencial de inovações estéticas e de quebra dos padrões estabelecidos¹². Para além disso, é importante compreender que mesmo os valores

¹² Janotti argumenta: “O problema é que essa divisão é forjada de modo “essencialista”, ou seja, não há como manter essa separação de modo radical, tendo em vista que muitas das “produções comerciais” recentes, como “Beleza Americana”, “Syriana” ou “Onde os Fracos Não têm Vez” são caracterizadas por rupturas com padrões da chamada narrativa tradicional. Por outro lado, a idéia de que os filmes de gênero seriam caracterizados somente pela serialidade e repetição não se sustenta quando se olha historicamente para os westerns de John Ford ou de Sergio Leone. Até porque, ‘a máquina produtiva comercial é fundada não na erradicação do novo e

estéticos que são disruptivos em relação aos padrões de bom gosto e inteligência artística também precisam ser vistos com outros olhos. Isto é, não podemos olhar para o pop simplesmente valorizando as suas quebras com a serialidade, mas também enxergando o potencial desta mesma serialidade na fruição estética. Sobre isto, Soares discorre (ao afirmar que parte das suas considerações sobre o pop partem da sua própria vivência com estes produtos):

Acho importante demarcar este ponto de partida porque tratar a cultura pop como um conjunto de práticas de consumo sugere pensar uma espécie de vivência pop no cotidiano. Porque estar imerso na cultura pop é se estender por objetos que falam por clichês, por frases de efeito, por arranjos musicais já excessivamente difundidos, por filmes cujos finais já sabemos, canções cujos versos já ouvimos, refrãos que nos arrepiam, cenas de novela que nos fazem chorar, e por aí adiante. O que parece ‘vazar’ naquilo que o bom gosto, a ‘norma culta’, o valorativo, a inteligência, soam atestar como excessivamente comercial, deliberadamente afetivo e ultra-permissivo, nos interessa. E nos interessa porque, de alguma forma, nos habita. (SOARES, 2013, p. 2)

Este ponto dialoga diretamente com a segunda afirmação que extraio dos textos para lidar com a noção de entretenimento: a ideia de que as estéticas, experiências e consumos que estabelecemos com os produtos do entretenimento também circundam as maneiras como entendemos e lidamos com as nossas realidades. Em primeiro lugar, é importante compreender a importância da sensibilidade neste processo: baseando-se nas ideias de efeitos de sentido e de presença de Hans Ulrich Gumbrecht¹³ (2006), Janotti pensa especificamente os deslizamentos da experiência estética para fora dos ambientes institucionais de arte, enumerando três possibilidades para essas experiências:

a saber, (a) pequenas interrupções em nossos fluxos cotidianos, b) adaptação gradual dos objetos entre seus programas funcionais e estéticos e c) a experiência surgindo a partir de uma transformação dos moldes situacionais com que abordamos normalmente esses objetos. É importante mostrar que o que entendemos por experiência estética é um efeito de presença, inesperado e momentâneo, que possibilita um alargamento sensível de nossa percepção de mundo, criando um aprendizado posterior, a lembrança dessa experiência, que possibilitará aos fruidores ampliar sua experiência sensível diante do mundo. (JANOTTI, 2009. P. 10-11)

do inabitual, mas em um equilíbrio entre a repetição e a novidade, entre o familiar e o não-familiar’ (SMITH, 2005, p.168).” (JANOTTI, 2009. P. 09)

¹³ Em sua argumentação, Gumbrecht (2006) compreende que existe uma predominância do sentido e da hermenêutica na nossa sociedade – seja nos estudos das humanidades ou nas maneiras como organizamos nossa existência. No seu livro, então, ele busca produzir caminhos teóricos e metodológicos que visem demonstrar a importância da presença e dos seus efeitos em nossas vidas. Para isto, ele atravessa concepções sobre estética, história, pedagogia e filosofia, buscando atualizar o paradigma sujeito-objeto – a partir da noção de Dasein, de Heidegger – e as cisões brutais entre intelectualidade e corporalidade. Para o autor, a ideia de presença está ligada à temporalidade do agora, mas também, e principalmente, à tangibilidade. Com base nisso, ele compreende um fenômeno ao qual denomina produção de presença, que indica o movimento de trazer adiante a tangibilidade a partir dos meios, estando sujeita a diversas intensidades e organizações espaciais. Esta noção é importante especialmente para a compreensão de experiência estética que temos com os produtos de arte, em geral, e particularmente com os produtos da cultura pop.

Na epistemologia de Gumbrecht (2010), afinal, os efeitos de presença estão sempre revestidos de nuvens de sentido e a experiência estética se dá, especificamente, na tensão indissociável destas duas esferas. O caráter presencial e, portanto, corpóreo-espacial da diversão é constantemente colocado como inferior aos efeitos de sentido do mundo da arte – não há na arte contemporâneas movimentos que apelam mais à hermenêutica, isto é, à atribuição de sentido, do que às tensões de presença? Em contrapartida, o entendimento de que as duas esferas, do sentido e da presença, operam de maneira tensiva e conjunta pode nos ajudar a compreender o papel da experiência estética¹⁴ nas nossas construções de sentido sobre a realidade – como posto por Janotti.

Uma outra questão é a de que – e esta parte nos ajuda a compreender a “cultura” em “cultura pop” – que ambos os pesquisadores parecem compreender como cultura não apenas os produtos estetizados da mídia, mas também os modos de consumo, experiências e produções que se circunscrevem em relação a eles. Desta maneira, cultura aqui parece se aproximar mais das definições que descrevem modos de vida, experiências (mas também produtos de arte/bens de consumo) do que daquelas definições que utilizam o termo cultura como um sinônimo – mas com carga menos esnobe – para “as artes”.

Enquanto esta segunda definição de cultura pode ser importante e eficiente para determinados estudos (Richard Dyer [2005], por exemplo, a utiliza de maneira bastante consciente no livro *The Culture of Queers* para investigar de maneira estrita produtos midiáticos), a primeira definição, menos delimitada aos bens consumíveis e produções artísticas, me parece mais interessante para traçar a definição de cultura pop que busco neste trabalho. Enquanto ambas as “culturas” abordam, de maneiras mais ou menos restritas, os aspectos subjetivos da sociedade¹⁵, a que pensa de maneira mais ampla (que abarca também modos de vida e produção, organizações e experiências) possibilita que pensemos, mais

¹⁴ Na epistemologia de Gumbrecht (2006), a experiência estética é compreendida a partir do movimento de presentificação de sensações que temos diante dos produtos. Para o autor, a experiência estética (a qual o autor prefere denominar de “momentos de intensidade” ou “experiência vivida”, dado que “a maioria das tradições filosóficas associam o conceito de ‘experiência’ à interpretação” [GUMBRECHT, 2006. P. 129]) pode ser descrita como uma epifania física, um momento fugaz de intensidade da presença, que acontece a partir das articulações de sentido e presença: “Na verdade, antes de ouvir minha ária favorita de Mozart não posso ter certeza de que sua doçura tomará de novo conta do meu corpo. Pode ocorrer – mas sei e já antecipo a reação de lamento acerca dessa experiência – que será só por um instante (se, de todo, acontecer)” (GUMBRECHT, 2006. P. 127)

¹⁵ Baseio-me aqui nas concepções de Richard Johnson (1999), que compreende que os estudos culturais se dedicam aos estudos das formas subjetivas históricas da sociedade. A noção de subjetividade é importante porque tenta dar conta de questões que a consciência não abarca, localizando elementos atribuídos à vida estética e/ou emocional e que, de diversas maneiras, nos mobilizam e compõem. A noção de cultura que compreende unicamente os produtos artísticos e estéticos não abarca, para Johnson, as questões subjetivas que estão contidas nos modos de produção ou nos estudos de recepção, mas apenas as contidas nos textos específicos que analisam. Isto é, não compreendem o potencial de produção cultural da recepção e das nossas maneiras materiais de produzir.

seguramente, a cultura como algo que não está distinto ou separado das noções de realidade social ou material, mas como uma organização e distribuição de afetos dentro e através da formação social – como sugerido por Lawrence Grossberg (2010). Neste aspecto, podemos pensar, também, a forma como nossas relações com estes objetos articulam as maneiras como nos construímos subjetivamente – o que nos permite desviar de visões sobre o pop que se ancorem *unicamente* nas condições materiais da produção de objetos midiáticos.

Soares (2013) se apoia na ideia de cultura da mídia, de Douglas Kellner (2001), para compreender especificamente como o consumo e a constante relação com os objetos midiáticos fazem com que as produções de sentido ligadas a estes produtos, e em consequência os próprios produtos, se tornem presentes na tessitura da vida cotidiana. Para Kellner, afinal, o espaço midiático é um lugar de tensões entre diferentes grupos ideológicos, entre angústias populares e entre discursos hegemônicos, e “os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia.” (KELLNER, 2001. P. 11).

Nos comentários que Soares faz sobre Kellner, há um destaque evidente pela contribuição que este último autor faz sobre o que ele denomina de “cultura da mídia”, esta esfera da cultura que diz respeito às maneiras como nos relacionamos com os meios de comunicação:

há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. (KELLNER, 2001, p. 9)

Articulado com esta definição, Soares comenta o quanto produções pop (como os videoclipes, as territorialidades de cidades como Nova Iorque e Los Angeles e os personagens extraordinários de animes) lidam com a imaginação de comunidades e com formas fabuladas de pensar a realidade, indicando ainda (no caso do videoclipe) maneiras sobre as quais concebemos a ideia de sujeito. As maneiras como compreendemos territórios – seja nos quais vivemos ou naqueles que nós projetamos a partir das imagens midiáticas –, comunidades e nossas identidades, assim, são circunscritas também pela maneira como os produtos de mídia – e mais especificamente aqueles que são compreendidos como parte de uma cultura pop – lidam com a estetização e fabulação da realidade.

Em relação, Janotti, no texto “Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos”, de 2016, se aprofunda nas maneiras como as vivências com o pop, inclusive, desterritorializam, reterritorializam e constituem, assim, as maneiras como

compreendemos não só o pop, mas nossas realidades. Aqui, a partir do afeto, dos processos de incorporação sensível de músicas, filmes e demais produtos de mídia, que nos situam em perspectivas coletivas e subjetivas, o pop não é enxergado a partir da oposição ao “não-pop”, mas a partir do seu potencial de materializar coletividades, modos de habitar o mundo, de ser e circular em lugares.

O afeto aparece, assim, como o aspecto material que costura diversos produtos às vivências pop que construímos enquanto sujeitos. Isto nos permite, ainda, adensar a posição que introduzi anteriormente de que alguns produtos construídos numa lógica da indústria escapam a classificação pop. Estes produtos escapam, afinal, da valise de pop quando pensados a partir de uma categorização que se ancora em suas qualidades estilísticas e de produção. Quando pensamos, porém, os usos e fruições por parte de sujeitos que podem acionar o pop de maneira a atravessá-los e constituí-los, podemos perceber que as visões que os enquadram dentro ou fora de uma cultura pop não têm como, nem devem ser, estanques. Fazendo parte de uma mesma malha sensível, a ópera, o cinema de autor e as comédias de Hollywood podem, por exemplo, se encontrar em maneiras pop de habitar o mundo, compartilhando valores e alargando, inclusive, aquilo que entendemos como produto pop.

Compreender o pop enquanto cultura, significa, portanto, dar conta de que grande parte dos produtos que consumimos estão fortemente ligados à ideia de diversão e entretenimento e ao aspecto serial que é vinculado ao entretenimento midiático – mas não de maneira estrita e essencialista. Também envolve compreender que esta noção de mídia, do alcance massivo e que faz parte de um processo de capitalismo global, só é possível diante de maneiras de produção específicas ligadas a indústria da cultura; este modo de produção influencia, também, as possibilidades de experiência que podemos ter com estes produtos – não de maneira a as determinar, mas certamente constituindo parte de nossas articulações com estes objetos de mídia. Por último, uma parte importante de pensar o pop enquanto cultura, e que se afasta de visões mais estritamente materialistas sobre modos de produção, é entender que nossos modos de consumo e os sentidos produzidos pelos objetos de mídia também articulam os produtos midiáticos ao nosso dia-a-dia e que, assim, nossos processos identitários e senso de pertencimento no mundo são muitas vezes atravessados pelas vivências que experienciamos como sujeitos envolvidos com uma cultura pop. Neste processo, a materialidade de nossos afetos desempenha papel importante ao costurar diversos produtos às nossas vivências, atribuindo sentidos fluidos e não estanques às maneiras como compreendemos o pop, seja enquanto produto, seja enquanto vivências e subjetividades.

2.2 O pop enquanto gênero musical

Uma parte significativamente importante daquilo que costumamos chamar de cultura pop é a que diz respeito à esfera musical das suas produções e experiências. Quando empregamos a expressão “o pop”, afinal, estamos geralmente pensando a partir de uma categorização genérica. Para localizarmos o pop enquanto gênero, especificamente no âmbito da música, e compreender o que esta categoria implica, precisamos abordar primeiramente as questões e processos ligados à noção de gênero musical de maneira mais *latto senso*.

Enquanto existe uma tendência a reduzir a categorização por gênero às especificidades sonoras de cada manifestação musical, considero importante compreender o gênero como um produto de um movimento mais amplo, que leva em consideração outros fatores para além dos aspectos sonoros. Como argumenta Simon Frith (1996) – um autor central para as concepções sobre gêneros musicais que trago aqui –, as categorias nas quais organizamos a música socialmente, em especial as que dizem respeito à música popular massiva, são desenvolvidas a partir de uma articulação complexa que envolve sonoridades, revistas, gravadoras, performances de artistas e modos de consumo. Tudo isto aponta para questões de mercado; “o problema subjacente das gravadoras de música, ou em outras palavras, a questão de como transformar música em mercadoria, é resolvido em termo genéricos. Gênero é uma forma de definir a música em seu mercado ou, alternativamente, o mercado na música”. (FRITH, 1996. p. 76, tradução nossa¹⁶).

O que o autor propõe, com isso, é que a ideia de gênero musical não pode ser pensada de maneira alheia ao mercado: o pensamento por gênero, como é praticado pelos produtores, gravadoras e demais instâncias do mercado, inclusive, pressupõe e fabula públicos para cada categorização musical. Neste processo, são criadas regras que operacionalizam e influenciam todas as produções musicais que surgem em consequência, bem como nossos modos de consumo em relação a elas (umas das primeiras questões que fazemos a nós mesmos ao ouvir algo novo não é especificamente “com o que isto se parece?” e “que tipo de música é esta?”). Claramente, estas regras de gênero não são simplesmente criadas de maneira intencional, já que as práticas de venda, consumo e produção criam modelos à medida em que são realizados – o que não impede que, por vezes, gêneros sejam propositalmente construídos. Frith argumenta, por exemplo, que se pensarmos na maneira como os álbuns são vendidos em lojas podemos perceber que a organização genérica varia de acordo com as demandas imediatas de

¹⁶ No original: The underlying record company problem, in other words, of how to turn music into a commodity, is solved in generic terms. Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music”.

consumo, com as condições materiais de cada empresa (até mesmo com quantas prateleiras estão disponíveis em cada loja) ou ainda pela percepção de que as pessoas consomem música de maneiras não usuais. Neste caso último caso, a maneira como a música é categorizada se configura a partir da tentativa, sempre atrasada, das empresas decifrarem os supostos padrões de consumo do público (FRITH, 1996. P. 77). Levando em conta a realidade atual dos serviços de streaming, podemos notar como estes processos são ainda mais complexos, com as diversas organizações em playlists e articulações algorítmicas que relacionam artistas que, por vezes, não compartilham mais do que categorias como raça, gênero ou classe.

Uma anedota pode me ajudar a explicar esta questão, a que situa o gênero musical no mercado: a seção de álbuns intitulada como “Cantoras Internacionais”, nas franquias da Livraria Cultura da cidade do Recife, em 2018, é onde os principais discos de divas pop podem ser encontrados – o mesmo acontece em outras megalojas do tipo. Lá, porém, não circulam apenas os álbuns de cantoras como Rihanna, Madonna ou Britney Spears, mas também de artistas como Diana Krall e Esperanza Spalding (mais ligadas ao jazz) e até mesmo de Maria Callas (uma das mais célebres cantoras de ópera do século XX). Ao passo que poderíamos pensar que qualquer disco de qualquer cantora internacional poderia figurar nestas estantes, só encontramos, por lá, os álbuns mais vendidos de Krall e Spalding, geralmente quando estão sendo oferecidos a preços mais populares. De maneira semelhante, os discos de Maria Callas que podemos encontrar nesta seção são aqueles mais baratos e que contam com uma coletânea de principais árias de diferentes óperas (geralmente as mais recorrentes e famosas) interpretadas pela cantora; isto é, discos que não fazem parte de coleções e que dificilmente são relevantes para os aficionados por ópera. Simultaneamente, os discos importados, mais raros e caros, de Maria Callas podem ser encontrados entre os solistas da seção de “Música clássica/erudita” da mesma livraria, indicando duas formas de valoração ao trabalho da cantora de acordo com as questões mercadológicas que o atravessam – elas variam, principalmente, de acordo com a expectativa de quem deve consumir cada um destes produtos; há uma pretensão, também, em torno do poder aquisitivo destes consumidores e uma tentativa de traçar os seus perfis e hábitos.

Como indicado anteriormente, apesar da grande importância do mercado fonográfico na construção de gêneros, não podemos entender que o mercado constitui a única esfera deste processo: Jeder Janotti Jr. (2003), no texto “À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a música popular massiva”, a partir das ideias de Frith (1996), identifica três eixos de regras sobre as quais as categorizações se ancoram. A saber:

- (a) Regras econômicas que dialogam diretamente com os modos de produção, distribuição e consumo fonográfico – como apresentado acima.
- (b) Regras ligadas às produções de sentido tanto dos textos musicais quanto dos comportamentos associados a eles, num jogo que envolve maneiras de performar, normas éticas ligadas à autenticidade e às maneiras como as músicas se referem semanticamente às outras produções do meio – aqui cabem também os processos identitários e as maneiras como, ao consumirmos, performamos e fabulamos nossos eus.
- (c) Regras técnicas e formais; isto é, “habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavras e música”. (JANOTTI, 2003. P. 36)

Desta maneira, além das catalogações de gravadoras, lojas e empresas em geral, precisamos levar em consideração todas as produções de sentido ligadas à música – pelos textos de mediação, pelas maneiras como consumimos ou pela esfera semântica das produções – e os processos técnicos e formais da produção musical. A questão principal aqui é que a categorização da música em gêneros atua por várias frentes e está sempre desestabilizando as tradições e definições estabelecidas, sendo que diversas músicas poderiam ser compreendidas – e diversas vezes são – em diversos gêneros simultaneamente: seja pela sonoridade que remete a produções distintas, aos processos técnicos que deslocam determinados gêneros (vide os crossovers entre *country* e pop, dado que este último é fortemente relacionado às grandes produções fonográficas), às performances de artistas que não parecem caber nas expectativas de cada gênero (artistas de rock são constantemente invalidados por comportamentos mais assimilados às normas hegemônicas) ou por como cada música passa a se relacionar com processos identitários do público (a passagem de cantoras infantis, como Xuxa e Angélica, para a cultura gay urbana não envolve uma reatribuição de gêneros musicais a partir do consumo?).

Em suma,

[...] as mercadorias, os produtos musicais, só estão aptos ao consumo porque elas carregam consigo sentidos potenciais, ou seja, porque músicos, produtores, distribuidores, críticos e consumidores estão entrelaçados em uma rede de expectativas presentes nos gêneros musicais. Compreender a estética da música popular massiva é compreender também a linguagem na qual julgamentos de valor são articulados e expressos e em que situações sociais eles são apropriados. (Ibidem. P. 37)

Nesta lógica, esbarrar com as noções de gênero significa também esbarrar com os valores que ligamos a cada uma destas músicas e compreender, também, que categorias de

valor (virtuosismo, complexidade lírica, sucesso em vendas...) estão em jogo nesses produtos – o julgamento musical é, afinal, necessariamente um julgamento social (FRITH, 1996. p. 89). É com base neste tipo de perspectiva, que compreende o papel da categorização em gênero para as atribuições de valor, que podemos localizar o pop dentro da cultura pop, isto é, o pop enquanto gênero musical.

Janotti (2016) aponta que o termo “música pop” é um rótulo criado pela crítica cultural inglesa na década de 1950 para classificar – e, em parte, desqualificar – os produtos musicais e audiovisuais que, voltados para um público emergente juvenil, atingiam picos de sucesso rápido e eram marcados por um ideário de efemeridade. O autor argumenta que, por um lado, esta serialidade dos produtos age de maneira dupla: enquanto é descartada pela suposta superficialidade, também apresenta maneiras fluidas de lidar com as fronteiras rígidas das culturas entendidas como eruditas. Neste fluxo, é importante entender que pensar uma música pop significa, também, pensar uma música cujos agenciamentos são articulados numa cultura da mídia, sendo a cultura midiática um lugar que parece ter se desenvolvido em torno da materialização do popular.

Enquanto reflete sobre a música pop como um maquinário que joga com as ideias de serialidade, prazer estético e amplo alcance, Janotti busca, também, fugir dos maniqueísmos que vinculam o pop ao estado de “cooptado” e “inautêntico”. Para tal, o autor investiga algumas das construções em torno da ideia “música pop” e indica que as confluências e refluxos com gêneros como o rock, o soul e o jazz, por exemplo, representam linhas de fuga constantes do pop desde sua gênese. Neste ponto, o autor percebe que bandas como *Radiohead* parecem conseguir se associar ao pop e às estéticas populares como maneira de materializar grande alcance e estilismos específicos, sem necessariamente perder a categorização de “banda de rock” – numa lógica parecida a praticada por Andy Warhol e Richard Hamilton durante o *pop art*, em que se utilizavam da palatabilidade do popular massivo para transbordar das galerias institucionais de arte, mas sendo reconhecidos, ainda, como artistas visuais legitimados pelo mercado de artes e galerias da área.

Neste sentido, é importante que reconheçamos os potenciais de autorialidade e de validação artísticas que se conectam e articulam dentro das estéticas pop: o popstar, lidando com estéticas palatáveis e seriadas, ainda pode ter sua agência enquanto artista reconhecida. Por outro lado, também compreendo que a música pop, quando pensada de maneira mais estrita à música voltada para pista de dança, às reverberações da *disco music* e à cultura de corpo urbana – de boates e clubes noturnos – tende a atravessar um processo de

enquadramento que a posiciona de maneira mais exacerbada ao lugar do prazer efêmero¹⁷ e assimilado às lógicas do mercado. Isto é, grande parte da produção musical vinculada por cantoras pop como Madonna, Britney Spears e Christinna Aguilera, por exemplo, parece ser ancorada num ideário que valoriza e hierarquiza os gêneros musicais vinculados à cultura da mídia e que interage com as produções destas cantoras de maneira a construí-las como sendo mais artificiais ou qualitativa e esteticamente mais cooptadas à indústria do que outros gêneros musicais ou outros “pops”. Neste aspecto, tendo a fazer uma delimitação, dentro do que compreendemos de maneira ampla como “música pop”, deste pop associado principalmente às divas pop, a partir de um recorte que o pensa mais estritamente como gênero musical.

Thiago Soares (2012), ao refletir sobre estas questões, aborda especificamente o pop enquanto gênero a partir de uma relação de oposição aos valores estéticos musicais hegemônicos da cultura pop, que vincula principalmente ao rock. Enquanto compreendo que nem todos os valores do pop surgem em oposição a outros valores hegemônicos, percebo que para este pop mais “chiclete”, mais dançante, mais vinculado aos ritos noturnos e à fruição do corpo que dança na pista e na cultura *queer* urbana, esta oposição (do *pop* dançante com a hegemonia das músicas boas da indústria) parece ser importante. Como argumenta o autor ao pensar este pop:

O pop dentro da Cultura Pop é o lugar dos artistas “fabricados”, da emergência da figura do produtor, das poéticas que se ancoram em questões já excessivamente tratadas, de retomar uma parcela de vivências biográficas sobre fenômenos midiáticos e de, deliberadamente, entender que estamos diante de performances, camadas de sentidos que envolvem produtos. O jogo proposto pelos produtos do pop é o de perceber que há a engrenagem dinâmica de um sistema produtivo em ação; que o produto, em si, é parte integrante deste processo; que a enunciação se dá a partir da suspensão de certos padrões normatizados de valores e que a fruição é parte integrante do que chamamos de estilo de vida. (SOARES, 2012. P. 06)

Com esta afirmação não pretendo perder de vista as articulações, em especial afetivas, que a música pop da pista de dança e das divas pop estabelece com o rock ou com os acionamentos do pop que não cabem, da mesma maneira, nos conflitos valorativos acima apresentados. Mas sim perceber que, enquanto se delimita mais fortemente enquanto gênero

¹⁷ Este caráter de efemeridade do pop reverbera muita na sua vinculação indissociável com a lógica capitalista, o que, acredito, ajude a valorá-lo negativamente. O modo de produção do “capitalismo artista” (LIPOVETSKY e SERROY, 2016) lida diretamente com a comercialização da experiência e com a estetização de produtos e modos de vida; isto é, faz da atividade de experienciar, do consumo estético, um dos grandes produtos do capital. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2016) compreendem, de maneira um tanto apocalíptica, que este modo de produção dialoga com a ideia de um *homo aestheticus*, termo que utilizam para designar nossa maneira de estar no mundo que é pautada por uma busca compulsória pelo consumo estetizado. O pop, neste sentido, é visto como um paradigma do capitalismo artista – com grandes shows, produções, vídeos, figurinos – e acredito que esta imagem é bastante viva no imaginário que se cria da música pop: de que ela surge a partir de um modo de produção megalomaniaco e intenso e que seus produtos são descartáveis – a maneira de produção material do pop aqui, porém, parece ir de encontro a muitas das experiências que temos com estes produtos.

musical que articula produtos, mercado e público consumidor, o pop dançante das boates desenvolve questões específicas que merecem atenção. Isto é, se Janotti reconhece que “antes de gênero musical em sentido estrito, música pop é uma máquina que coloca em funcionamento agenciamentos coletivos, materializando modos de circular e habitar o mundo que, ora congregam, ora excluem, ora efetivam os dois movimentos ao mesmo tempo” (2016. P. 121), delinheio, para este trabalho, um pop enquanto gênero por compreender que o pop das divas, da pista de dança e das rádios juvenis, é encenado socialmente a partir, também, mas não unicamente, da disputa entre cooptação e autenticidade.

É importante compreendermos, assim, que se as questões de valor estão intimamente ligadas à categorização em gêneros musicais, isto acontece, em parte, pelos mitos¹⁸ que são produzidos em torno de cada gênero, especialmente quando eles abordam a autenticidade dos artistas em questão – no caso do pop este que vincula os artistas, ainda que com grandes espaços de desvio, aos artifícios da indústria. As construções históricas que fazemos ao situar artistas em determinados gêneros, afinal, atravessa as origens míticas que fabulamos sobre cada categoria (FRITH, 1996. P. 89). Ao passo que as regras e mitos ligados ao gênero funcionam como um referente para a atribuição de valor, o fazer (as práticas e performances) de cada artista ajudam a desestabilizar e alargar estas construções míticas, como indicado anteriormente.

Desta maneira, é importante que compreendamos as maneiras como artistas pop, especificamente, conseguem reivindicar – e é a eles atribuído – valor positivo, dado que o pop é um gênero que se constitui principalmente em torno da forte relação que seus artistas estabelecem com a indústria fonográfica global e, portanto, com o imaginário de artificialidade que acompanha a indústria – enquanto esta não é uma visão total e final ela parece, ainda assim, operar com bastante força. A exemplo, os próprios Soares e Janotti (2014), abordam como a performance de sinceridade desempenha um papel importante nas formas como entendemos as performances do pop; Soares (2012) reconhece, ainda, na dança de Britney Spears, na presença física de Justin Bieber e na honestidade de Lana Del Rey (ao

¹⁸ Diversas perspectivas nos poderiam ser úteis para pensar a ideia de mito. Trago aqui uma que entende a noção de maneira ampla: de acordo com André Jolles (1976), o mito, em parte, é uma espécie de maneira de se relacionar com o universo ao mesmo tempo em que o fabulamos, gerando perguntas respondidas e, de certa forma, finais. É uma forma pela qual o universo se faz ser conhecido, e pela qual nós o interrogamos à medida que o construímos: “Já dissemos que o mito é um lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta; por outras palavras: o mito é um lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em *criação* (*Schopfung*)”. (JOLLES, 1976. P. 91). A partir da fabulação do mundo, o mito é, então, também uma maneira específica de produzir conhecimento. Quando penso em composições míticas relacionadas aos gêneros musicais estou me referindo à fabulação de narrativas que passam a exercer um papel fundacional sobre cada gênero em particular. Estes mitos são criados a partir das articulações complexas – entre público, mercado, instituições e veículos – que geram os gêneros.

parecer ser sincera sobre seus processos de engendramento e artificialidade) valores que positivam as experiências de seus fãs com estes artistas. Mariana Lins Lima e Alan Mangabeira (2015) percebem até mesmo na falha (nos surtos, nas quedas, nas desafinadas) de Britney e de Madonna agenciamentos que ajudam a valorar de maneira positiva – pelo roteiro de superação; pelo processo de humanização – suas imagens e performances na mídia.

Nos casos particulares de artistas como Lady Gaga – interesse central deste trabalho –, que surgem à fama num momento em que a ideia de diva pop¹⁹ é bastante estabelecida e associada à disputa por autenticidade, isto se torna ainda mais importante para que entendamos como ela dialoga com outros artistas envolvidos neste cenário e como sua articulação com outros gêneros, suas performances e reivindicações também transformam as concepções que construímos em torno do pop. Gaga, afinal, joga constantemente com categorias de valor que habitam o imaginário do pop, por meio das maneiras como apresenta sua fama, seu estado de celebridade, suas ficções sobre si e, ainda, seu virtuosismo enquanto musicista.

Para dar conta destas questões, sobre como Gaga se relaciona com o meio do pop e como estes conflitos são encenados, é preciso, então, compreender melhor tanto os operadores que associo à performance (conceito central para todo o desenvolvimento desta dissertação, já que estas disputas se dão principalmente no âmbito performático), como refletir um pouco sobre os relatos de si, que são extremamente importantes já que artistas do pop são interpelados constantemente a se produzirem como sujeitos coerentes.

2.3 Performance e performatividade: discussões epistemológicas

Como adiantado anteriormente, escolhi por tomar como base a epistemologia de performance proposta por Diana Taylor (2013), que fornece materiais para que compreendamos o conceito de maneira não dicotomizada, articulando questões discursivas e estéticas, compreendendo as diferentes maneiras pelas quais performances podem ser encenadas – isto é, sem purismos em relação às performances atravessadas pelos dispositivos técnicos – e levando em conta, também, nossas vivências, corpos e subjetividades enquanto pesquisadores. Para tal, a autora debate a utilização do termo “performance” nas línguas latinas, funde conceituações e práticas da antropologia e das artes da cena e mostra

¹⁹ Penso diva pop aqui tanto como uma categoria que se refere às cantoras de música pop, quanto como um valor que distingue determinadas cantoras de outras. Estas cantoras, as divas, são constantemente colocadas como modelos de beleza, sofisticação e corpo, sendo hipervalorizadas pela dança, pelo canto, pela maquiagem, figurinos e demais maneiras de se apresentar performaticamente. Reconhecer uma cantora pop como diva ou não faz parte, inclusive, das disputas de fãs e correspondem a diferentes expectativas sobre talento e condutas adequadas.

preocupação em articular teorias que entendem performance de diferentes formas, das áreas mais voltadas à esfera artística da performance às mais antropológicas e sociológicas, que se preocupam com a formação de sujeitos e indivíduos a partir desta epistemologia.

Baseado nos estudos da autora, tomo como performance as ações, gestos e comportamentos expressivos socialmente localizados e que enfatizam, de maneiras diversas, a agência dos sujeitos sobre os meios sociais – sem perder de vista, porém, as ações de reiteração que constituem seus atos. É importante notar, aqui, que apesar destes termos ligados à performance recorrentemente sugerirem à ideia de estar presente (tangencialmente e temporalmente), a maior parte das performances que presenciamos de artistas midiáticos se dá por meio de dispositivos técnicos e, assim, através das produções de presença (GUMBRECHT, 2006) que seus meios nos possibilitam – o que traz algumas particularidades que delineio ao longo do trabalho.

Apesar de precisarmos estar atentos, como insinuei na introdução desta dissertação, às questões específicas das materialidades da comunicação, é importante ressaltar que a maneira como as ações e corpos são montados e encenados na mídia também dizem respeito a atos performáticos, que ajudam a fabular os sujeitos nelas inscritos – a performance não é, afinal, simplesmente midiaticizada, mas sua própria midiaticização é performática. A própria Taylor, em seus estudos, parece ser sensível a estas questões, já que pensa aparições performáticas de figuras e movimentos públicos que são realizadas a partir de mídias diversas; figuram aqui, por exemplo, coberturas de funerais pelos veículos comunicacionais, pichações de celebridades e líderes políticos em muros de cidades e fotografias de pessoas públicas. Compreendo, como a autora, que, em cada uma dessas aparições, as maneiras como cada figura pública é encenada nos ajuda a constituir o que compreendemos como sendo suas performances – isto é, uma reprodução de imagem de Lady Gaga, por exemplo, em um jornal não diz respeito apenas à uma performance do veículo de mídia, mas também constitui uma encenação da cantora, que compreendemos como performática. Grande parte das performances que compreendemos midiaticamente, assim, não são meros “registros de performance”, mas sim enquadramentos e maneiras de produzir cenas, que performatizam as figuras representadas na imagem, no som, no texto.

Indo adiante, Taylor propõe as noções de arquivo e de repertório para que compreendamos os jogos que articulam nossas memórias culturais e construções por meio da performance; por meio destas duas categorias podemos, afinal, perceber as reminiscências e reincidências de outras performances nos comportamentos e encenações com os quais temos contato. Neste sentido, grande parte das análises que traço neste trabalho envolvem lidar com

repertórios e arquivos acionados pelas aparições de Lady Gaga; um processo que depende das experiências subjetivas, mas que nos ajuda a compreender as fabulações de corpo que percorrem a cantora.

Segundo Taylor, o arquivo é associado aos materiais mais duradouros – constantemente tidos como documentos, mas também sendo compostos por edifícios, monumentos, memorabilia, etc. – e possui um caráter de sentido originário, assumindo um certo *status* de poder, dado que “vindo de *arkhé*, significa também um começo, o primeiro lugar, o governo. Ao transformar os verbetes do dicionário em um arranjo sintático, poderíamos concluir que o arquivar, desde o começo, sustenta poder”. (TAYLOR, 2013. P. 48). Isto se acentua dada a crença de que o arquivo desloca o conhecimento do seu produtor, viajando pelo espaço e tempo de maneira inalterada. É importante, porém, que notemos que é a maneira como encaramos epistemologicamente os objetos que dão a eles um caráter arquivar – o que é notável se pensarmos nas diversas transformações nas visões que acadêmicos desenvolveram sobre tipos de objetos a serem tomados como arquivos.²⁰ Para amarrar a discussão sobre as performances midiáticas, é necessário aqui pontuar que as aparições de artistas como Lady Gaga se dão por meio do, e com base no, arquivo e que não as podemos pensar sem tomar o arquivo como um meio indispensável, apesar de não ser o único, para o contato que temos com estes artistas – isto é, estas performances estão em grande parte inscritas numa lógica de reprodutibilidade, o que enfatiza seu caráter mercadológico²¹.

O repertório, por outro lado e em relação, se conecta com as memórias ligadas às práticas culturais incorporadas, aos atos de transferência realizados pela reiteração e repetição e assumem um caráter de efemeridade e irreprodutibilidade técnica (TAYLOR, 2013. P. 49). O repertório está, assim, ligado a uma cultura da presença, do “estar lá”, e é marcado pela constante instabilidade, pois possibilita a agência individual e, ao mesmo tempo que está sempre em modificação e lidando de maneira direta com seu próprio apagamento, também

²⁰ Didi-Huberman (2013) compreende, por exemplo, as curadorias museológicas como práticas que carregam em si uma espécie de anacronismo, já que se baseiam na arquivagem do passado a partir de produtos, muitas vezes, cotidianos – esta ideia de presentificação de produtos que não foram feitos para serem duráveis gera uma ressignificação dos arquivos. De maneira parecida, Jacques Aumont (2001) argumenta que o processo de museificação de peças “de arte” oriundas de culturas que não carregavam as noções de arte eurocêntricas – como de alguns povos asiáticos antigos – constroem uma nova forma de olhar para a peça em questão, distinta do seu contexto originário, mas carregando, ainda assim, uma aura de arquivo original pela maneira como é disposta.

²¹ Baseio-me, aqui, em uma reflexão de Frith (1996). O autor pontua, nesta questão, que a arte performática ligada às artes visuais “zombava”, a princípio, da configuração da arte enquanto propriedade, já que estava constantemente se configurando como algo que podia ser presenciado, mas não vendido (apesar de seus registros passarem, rapidamente, a serem vendidos). Já no pop, a transformação da performance em produto duradouro é constante, de forma que a obra é, muitas vezes, a performance enquanto registro, e não de maneira autônoma ao dispositivo técnico.

“guarda e transforma as coreografias de sentido” (Ibidem, p. 50). Se entramos em contato com as performances de artistas como Lady Gaga a partir do reconhecimento do seu caráter arquivado, é pelos nossos repertórios que lidamos com nossos corpos e vivências em relação às encenações e produtos fornecidos pelos artistas. Isto é, as maneiras como performatizamos suas coreografias de vídeos, como cantamos suas músicas no nosso dia-a-dia e, em suma, como incorporamos pelo afeto suas sonoridades e performances são da esfera do repertório. Faz parte desta esfera, assim, também os processos de formação social que, por meio da repetição, ajudam a produzir as práticas e comportamentos que estabelecem os papéis que assumimos. A partir daí, podemos perceber que o modo de conhecer da performance permite não só que compreendamos aparições específicas, mas que percebamos as maneiras como agimos sobre nossos processos de identificação de maneira, também, performática.

Esta questão – da performance como maneira de dar conta das nossas produções de si e de nossos papéis sociais – parece esbarrar com as discussões sobre “performatividade” da autora Judith Butler (1991, 2017 e 2018a), que pensou o conceito para debater, principalmente, nossas formas de nos construir dentro da lógica binária de gênero (homem/mulher). Taylor, inclusive, emprega o conceito de “performatividade”, de Judith Butler, citando-o como um derivado do termo performance, que tanto opera como adjetivo de uma ação da performance – algo seria performativo quando diz respeito à performance – quanto como um conceito do pensamento filosófico de Butler. Para fugir destas confusões terminológicas, Taylor utiliza, como adjetivo da performance, a expressão “performático”, como venho fazendo ao longo deste trabalho – uma palavra que, na língua inglesa, parece ser inédita. A ideia de performatividade, que diz respeito às formações sociais, porém, não é completamente negligenciada pela autora, que volta a empregá-la algumas vezes em suas análises – e, observo, de maneira consonante com a realizada por Butler; em contraponto, a relação entre performance e performatividade também não é aprofundada em seus textos. Faço um esforço aqui, portanto, de alargar esta discussão para que possa fluir entre os dois conceitos – que considero importantes para este trabalho.

A noção de performatividade, construída por Judith Butler (1991, 2017 e 2018a) se refere a um processo de socialização mimético, no qual por meio de reincidências e imitações constantes os indivíduos engendram suas expressões a partir de seus próprios atos. Na argumentação da autora, as ontologias do “ser”, do “eu” e, mais especificamente, do gênero, são entendidas como produções discursivas, de maneira que a ideia recorrente em nossas falas de que somos, essencialmente, homem, mulher e demais categorias, é uma fabricação fruto de uma articulação simbólica das nossas ações. Isto é, aquilo que entendemos como categorias

ontológicas sobre o sujeito, suas supostas “essências”, só podem ser compreendidas destas maneiras a partir de discursos que relacionam suas práticas a esta ideia construída de “ontologia do ser”.

Ao se referir à formação de gênero, por exemplo, Butler levanta que a partir da performance compulsória e dos processos de repetição e imitação, podemos pensar que o “gênero não é uma performance que um sujeito elege fazer, mas gênero é performativo no sentido que constitui como efeito o próprio sujeito que parece expressar.” (BUTLER, 1991. P. 25, tradução nossa). Desta maneira, a ideia de performatividade, de Butler, descreve um processo de formação social, composto por imitações e incorporações de outras práticas corporais, pela qual construímos nossas identidades; estas identidades, que nos produz à medida que agimos sobre elas, se relacionam à produção discursiva de nós mesmos e de nossas realidades. Como coloca Taylor, a noção de performatividade de Butler subsume a agência cultural e a subjetividade na prática discursiva normativa, se referindo, talvez, mais aos campos do discurso do que da performance, que não se limita a maneiras logocêntricas de compreender nossas realidades (TAYLOR, 2013. P. 31).

Estou de acordo com Taylor quando ela enxerga, na noção de performatividade de Butler, um logocentrismo do qual os estudos de performance tendem a escapar ou, pelo menos, não enfatizar. Acredito, porém, que apesar de a noção de performatividade ter uma gênese, como coloca a própria Butler (2018a), nos enunciados linguísticos que produzem um novo fenômeno e que se significam mediante a enunciação (p. 35), a construção do termo que a autora constrói orbita, como ela mesma reflete, em torno das construções de corpo que se, sim, se relacionam com normas discursivas, não estão necessariamente vinculadas às articulações da língua. A compreensão de discurso de Butler, afinal, diz respeito à maneira como atribuímos sentido às nossas realidades, de como esses sentidos são enunciados e de como essas atribuições e enunciações são permeadas por relações de poder, o que inclui, evidentemente, as normas éticas que atuam sobre nós enquanto sujeitos. Se lidamos com estas normas a partir das relações também corpóreas que estabelecemos com elas, incorporando-as, reformulando-as, nos desviando delas, é também no campo performático, a partir de nossos processos de incorporação de arquivos e de outros corpos, que nos articulamos com os discursos normativos – ou seja, compreendo que não podemos pensar esta esfera do sentido enquanto negligenciamos seus âmbitos ligados ao sensível.

Sugiro, aqui, que se a performatividade de Butler diz respeito a um processo prolongado de imitação e construção de corpo em diálogo com normas discursivas sobre nossas subjetividades, ela diz respeito, principalmente, a como também performatizamos

nossos reconhecimentos em nossos corpos e sobre como performativamente fragilizamos e reiteramos as normas e economias ligadas às políticas do corpo. Esta noção de performatividade, assim, é importante pois permite que percebamos que as identidades sociais construídas por meio, como compreendo, da performance têm efeitos distintos de performances tidas como mais efêmeras – como é o caso da maior parte das performances artísticas, que tomam um caráter de maior instabilidade. A esfera da performatividade, afinal, tende a produzir uma ideia de permanência por meio da repetição, em especial quando lidamos com as performatividades mais inteligíveis – as expressões identitárias que são facilmente compreendidas socialmente –, já que estas são recobertas de discursos e saberes que atribuem a elas um caráter de originalidade e naturalidade, como os sentidos médicos e legais realizam sobre as homologações entre sexo e gênero (SPARGO, 2017).

Não desejo, com isso, compreender que performatividade e performance são categorias facilmente assimiláveis, mas que, quando pensamos a partir de um estatuto da performance, incluir em nossas reflexões a questão da performatividade pode ser interessante para melhor articular as tensões entre identidade, normas e os comportamentos expressivos – ainda que escapemos constantemente da esfera do discurso para pensar, também, o âmbito estético da performance. A performatividade, em suma, além de se referir a um processo prologando de socialização, diz respeito à esfera da “representação”, a como produzimos sentido a nós mesmos e ao mundo por meio de nossos atos (BUTLER, 2018a. P. 39); a performance pode, assim, ser um instrumento de análise interessante para pensar, inclusive, questões que dizem respeito a estas esferas de representação.

Compreendo, afinal, que presenciamos constantemente em performances a encenação de questões que dizem respeito à performatividade, de maneira que é comum que performances que acionam questões raciais e de gênero lidem com a esfera da performatividade – como nas vezes em que Lady Gaga fez *drag king* e encenou aspectos performáticos ligados a masculinidades específicas. Não só isso, as aparições performáticas constantes de Gaga, por exemplo, com diferentes performances de feminilidade – referenciando arquivos de mulheres da música e do pop, corporificações de *drag queens* e androginia que pendem para o feminino, para citar alguns casos – também ajudam a reforçar performatividades da artista. Desta maneira, a performatividade aparece (a) representada e referenciada em aparições particulares²² e (b) em performances prolongadas – quando

²² Judith Butler, por exemplo, pontua esta capacidade da esfera da performatividade aparecer representada em performances particulares ao pensar as apresentações de *drag*: “(...) *drag* não é uma imitação ou cópia de um gênero primordial e verdadeiro (...); *drag* encena a própria estrutura de impersonação pela qual *qualquer gênero*

olhamos para um conjunto de aparições de um artista de mídia, por exemplo – ao reforçar ou normatizar suas produções de sujeito.

Com base neste último ponto, parte dos meus eixos de análise neste trabalho dizem respeito a questões da esfera da performatividade: quando busco pensar, por meio de estudos de performances, as reiteraões de virtuosismo, intelectualidade artística e encenações biográficas, estou pensando, também, na relação que os atos de Lady Gaga, os quais produzem a ela enquanto sujeito, estabelecem com as normatizações e hegemonias sociais e estéticas. Assim, as performances têm suas particularidades e desvios enfatizados em minhas análises – uma maneira de reconhecer suas agências específicas – ao passo que o olhar panorâmico da carreira da artista também é realizado, visando pensar as questões mais ligadas à performatividade.

Proponho, assim, que existem roteiros que se associam às performatividades e que podem ser encenados tanto em performances específicas quanto em um conjunto (prolongado) de aparições. Afinal, dentro das articulações entre aquilo a que atribuímos um caráter arquivado e aquilo a que atribuímos um caráter de repertório, a noção de *roteiro*, como proposta por Taylor, é um importante agente das formas como percebemos e reconhecemos as performances dos sujeitos e de como essas performances chegam até nós. Pensar algumas questões a partir do roteiro – que dialoga com a performance enquanto epistemologia – é uma forma de pensar os materiais que reincidem nas práticas incorporadas e que, por nunca serem originais, ativam as memórias que construímos sobre as repetições das encenações. Assim, “o roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos.” (TAYLOR, 2013. P. 60).

O roteiro traz formas interessantes de olhar para os objetos pois prevê uma cena, uma sucessão de ações, e pode ser composto e encenado de diversas maneiras (seja pela narração, pela mímica, pela dança...). Em seus estudos, a autora compreende, por exemplo, como o ato de descobrimento das américas, essa ficção de origem do continente, é arquivado a partir de uma roteirização que segue um protocolo familiar ao imaginário expansionista em diversos aspectos (o papel do desbravador, dos nativos não civilizados, a bandeira cravada na terra) e que é acionado repetidamente, de formas diferentes, com o passar do tempo. Em outro momento, aponta que parte da comoção em torno da morte da Princesa Diana está na encenação de um roteiro que já conhecemos, que transforma a sua morte numa aparição

é assumido. *Drag* não é a colocação de um gênero que pertence devidamente a um outro grupo, um ato de expropriação ou *apropriação* que assume que o gênero é a propriedade própria do sexo, que ‘masculino’ pertence ao ‘macho’ e ‘feminino’ à ‘fêmea’” (BUTLER, 1991. P. 21. Tradução nossa).

performática associada a um arquivo de tristeza: a jovem princesa, morta de forma trágica, colocada sob o amor do povo e em oposição aos valores tradicionalmente estabelecidos. O roteiro, porém, apesar de associar os corpos a determinadas narrativas, não os aprisiona de suas agências, já que os colocam dentro de um espaço de manobra:

Quer seja uma questão de representação mimética (um ator assumindo um papel) ou de performatividade, de atores sociais assumindo padrões regulados de comportamento adequado, o roteiro nos permite manter em vista mais plenamente tanto o ator social quanto o papel, simultaneamente, e assim reconhecer os ajustes incômodos e as áreas de tensões. (TAYLOR, 2013. P. 93-94).

Compreendo, assim, que artistas da mídia, e mais especificamente da música pop, estão sempre fabulando e acionando roteiros que levam em conta todas as instâncias arquivais e repertoriais que os compõem: seja pelos mais duradouros, isto é, suas ficções de origem e suas narrativas de matrimônio, superação, uso de drogas, treino... ou pelos mais efêmeros, como as performances localizadas em premiações, videoclipes e etc. que tendem a assumir de maneira mais clara suas fabulações ficcionais. Em ambas as categorias, porém, o caráter reiterativo da performance se faz sempre presente e é a partir dele que percebemos as tensões e familiaridades com as outras performances que conhecemos. Aqui, operam, dentre as diversas categorias que podemos conceber, as noções que temos sobre a concepção da música em gêneros, já que é o reconhecimento das reiterações que permitem que percebamos como cada artista pode reinventar ou desestabilizar o gênero musical em que se insere.

2.4 Cenas de interpelação e os relatos de si

Enquanto a ideia de performance pode dar conta de diversas instâncias sem dicotomizar os aspectos de sentido e presença dos objetos para os quais olhamos – e penso aqui objeto de maneira aberta já que, como demonstrado, a performance é também um *como*, uma maneira de olhar para os objetos –, julgo importante que abordemos melhor os aspectos da performance que estão mais diretamente ligados a produção de um *eu* – como introduzido na discussão sobre performatividade. Isto é, se podemos olhar para todos os comportamentos de artistas – e de não-artistas também – como sendo performáticos, é importante que entendamos que as narrativas que estes artistas compõem sobre si – seja em entrevistas, shows ou produtos diversos – produzem questões específicas que dialogam diretamente com as maneiras como os entendemos enquanto sujeitos e que, assim, constroem por meio de suas obras e produtos narrativas de identidade.

Judith Butler (2017), ao abordar o *relato de si*, pensa o quanto o sujeito se compõe e toma a compreensão de um Eu a partir do ato em que se relata, persuadindo-se em um sujeito coerente apenas a partir do esforço narrativo. Neste esquema, a autora compreende que a ética

desenvolve um papel importante neste processo, já que fornece os materiais com os quais podemos nos narrar, seja a partir dos termos disponíveis em nossos repertórios orais ou nas formas como valoramos as condutas às quais nos referimos. Em contrapartida, é especificamente numa tentativa de assimilação vital com as normas éticas, que os sujeitos acabam por fragilizá-las enquanto se compõem enquanto um Eu, dado que nossas vivências são reconfiguradas quando as contamos e os termos que estão disponíveis para as nossas narrações não foram fundados por nós e são questionados e revisados à medida que os usamos.

Ao abordar os escritos de Nietzsche sobre o assunto, a autora pontua que “o sujeito se forma em relação a um conjunto de códigos, prescrições ou normas e o faz de maneiras que não só (a) revelam a constituição de si como um tipo de *poiesis*, mas também (b) estabelecem a criação de si como parte de uma operação de crítica mais ampla.” (BUTLER, 2017. P. 28 – 29). A este processo de relato, Butler relaciona uma espécie de criação de si, que elabora uma “estética do si mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes” (Ibidem. P. 29).

Acontece que a corporalidade – e o eu – são cercados por uma *opacidade* que não permite que remontemos a nós mesmos de maneira plenamente consciente, afinal as normas éticas que nos fornecem materiais para compor nossos *selves*, bem como a origem dos nossos corpos e consciência, são parcialmente inacessíveis às nossas memórias e, de certa forma, antecedem nossos eus. Esta questão leva Butler a pensar que sempre que tentamos remontar nossas origens, construímos nossas narrações como uma espécie de ficção, que tomam, porém, nossos corpos como referentes. Numa pequena síntese:

Há (1) uma *exposição*²³ que não pode ser colocada em forma narrativa e estabelece minha singularidade, e há (2) *relações primárias*, irrecuperáveis, que formam impressões duradouras e recorrentes na minha história de vida, e por isso (3) uma história que estabelece minha *opacidade parcial* para comigo mesma. Por fim, há (4) *normas* que facilitam meu ato de contar sobre mim mesma, mas que não crio e fazem de mim substituível no momento exato em que busco estabelecer a história da minha singularidade. Essa despossessão da linguagem é intensificada pelo fato de que dou um relato de mim mesma para alguém, tanto que a estrutura narrativa desse ato de relatar é suplantada pela (5) *estrutura de interpelação* na qual ela acontece. (Ibidem. P. 54-55)

Neste esquema, é importante notar que uma noção de eu só é passível de ser construída diante de cenas de interpelação que nos questionam a nos identificarmos – e nos produzirmos. Desta forma, é também a partir de um reconhecimento diante do outro que

²³ A autora se refere aqui às vivências do corpo e do indivíduo, à exposição às ações e modulações sensíveis com o mundo.

podemos nos construir como um *eu*. Isto é, o Eu que construímos só existe porque pressupomos, lidamos com e fabulamos um ou vários *outros* para os quais precisamos nos relatar. Nesta lógica, enquanto somos convidados a nos relatar, também demandamos um relato dos outros e estas estruturas de interpelação produzem reconhecimentos que são sempre relativos a como nos construímos e a como entendemos estes outros. Desta maneira, alguns sujeitos podem se tornar ininteligíveis diante de determinados sujeitos ou grupos, o que nos lembra constantemente de como estes processos de sujeição estão ligados às normas éticas e as nossas impossibilidades de nos assimilar plena e vitalmente a elas²⁴; a dissidência no reconhecimento, afinal, está diretamente ligada às questões de valor.

A opacidade dos sujeitos e destas estruturas de interpelação se torna ainda mais acentuada quando lidamos com pessoas e personagens que estão inscritos dentro da lógica do cenário midiático e mais especificamente da música pop. Por conta disso, João André da Silva Alcântara e Jeder Janotti Júnior (2016) ao refletir sobre o videoclipe, uma das diversas instâncias que produzem o sujeito no pop, consideram importante compreender estas aparições – que operam como relatos – a partir do estatuto da performance. Com isto, eles propõem que não busquemos correr atrás de uma suposta verdade anterior ou escondida destes sujeitos, mas que lidemos com aquilo que se torna aparente.

Como ensaiado até aqui, afinal, pensar as ações performaticamente envolve dissolver o sujeito de uma suposta essência e pensar a sua produção a partir de suas ações e da presença, que são, também, relatos do reconhecimento de si. Nesta lógica e pensando os sujeitos do pop, “precisamos considerar que o audiovisual no universo da música popular massiva é parte de uma complexa rede de coletivos humanos e não humanos que compõe escutas conexas que integram música, audiovisual, entrevistas, participação em filmes e novelas, etc.” (ALCÂNTARA e JANOTTI, 2016. P. 358).

Com isto, os autores chamam atenção para a importância de considerar os diversos aspectos que nos agenciam na compreensão destes relatos dos sujeitos inscritos na música popular. Assim, fornecem uma espécie de base teórico-metodológica bastante relevante para que consideremos tanto a relação destes relatos com a produção de autenticidade, como

²⁴ Esta ideia reverbera imensamente com a teoria de Louis Althusser (1971), que também traz questões pertinentes sobre esta ideia do sujeito que se constrói a partir da interpelação – Butler a emprega para pensar sua teoria da sujeição (2017). Para Althusser, o processo de se entender como sujeito é um duplo: envolve tanto a consciência de um Eu que tem o poder de subjetivar, quanto a submissão, o ato de estar sujeito, às estruturas ideológicas que nos interpelam. O valioso neste pensamento, para este trabalho, é perceber que ao assumirmos uma posição de sujeito, ao nos apresentarmos como um Eu, respondendo às interpelações que atravessam autoridades – e aqui podemos pensar todas as estruturas ideológicas que exercem poder sobre nós, da heteronormatividade ao mundo do trabalho e do capital – estamos, também, nos submetendo ao poder e normas que circulam na sociedade, construindo um Eu que está sempre em diálogo com estas normas.

também a atenção aos cuidados específicos que se deve ter quando tomamos as diversas performances como relatos de si – interessa-me aqui, principalmente, a observação sobre a atenção que se deve ter com a materialidade em que cada relato é inscrito:

o relato de si mesmo não é feito de forma linear, contínuo, tampouco realizado somente através do discurso verbal. Gestos, acenos e expressões podem ser lidos por fazerem parte de códigos de linguagem que agenciam traduções de sentidos e podem operacionalizar ideias de autenticidade. Com estas informações, formulamos uma espécie de cartografia que aciona o videoclipe como performance através de elementos que podem articular os relatos de si, em meio às particularidades ou configurações da música popular massiva. Continuamos a priorizar os pontos que já explicitamos: a) a materialidade da inscrição; b) a sua configuração; c) as possíveis interpelações e d) a opacidade e despossessão nestes relatos. (Ibidem, p. 360).

Em suma, a ideia do relato de si é importante para que demos conta das instâncias performáticas dos sujeitos – e no caso deste trabalho, das aparições de Lady Gaga – que lidam diretamente com a produção de um *eu* e com maneiras de reconhecimento. Participam aqui agenciamentos performáticos diversos, como entrevistas, videoclipes, discursos, aparições em premiações, etc, que trazem, cada um, especificidades ligadas a estes suportes. Com esta noção, tentamos nos apegar aos efeitos de presença, em detrimento à busca por um sujeito anterior a sua presentificação e, assim, compreender que é principalmente a partir da performance que podemos perceber a ideia de relato.

2.5 Coerência expressiva e o pensamento por eras

Se o sujeito está sempre se construindo à medida em que performa, se relata e se reconhece, sendo marcado sempre pela duplicidade e pela ambivalência, a coerência parece se tornar, como as outras características subjetivas, um norte idealístico da produção de si. Quando lidamos com artistas inscritos na mídia – e ainda mais no pop, cujos produtos são em grande parte marcados pela efemeridade – a incapacidade de ser plenamente coerente parece se potencializar: estes sujeitos estão sempre mudando aos nossos olhos, seja pela incapacidade que todos temos de permanecer, pelo desejo de realizar inovações frente ao mercado em que se inserem ou pela acentuação dos aspectos fabulados de si que a existência midiática lhes confere. Esta questão, ligada à coerência, é importante porque lida diretamente com nossas percepções sobre o quão autênticos são os artistas com os quais lidamos. Para aprofundar esta discussão, recorro à noção de coerência expressiva proposta por Simone Pereira de Sá e Beatriz Polivanov (2012).

As autoras compreendem que a fabulação da auto-identidade é um empreendimento relativamente organizado e importante para se pensar o sujeito na modernidade (GIDDENS apud SÁ et POLIVANOV, 2012. P. 577), isto é, existe um “projeto reflexivo do eu” que é

continuamente reelaborado pelos sujeitos, que está ligado a estilos de vida²⁵ e que consiste numa tentativa de criar coerência às narrativas biográficas; a esta coerência que se produz e se torna presente, que as autoras nomeiam “coerência expressiva”.

Esta discussão é especialmente interessante porque Sá e Polivanov entendem que só podemos compreender a coerência a partir de uma articulação entre todos os arranjos, dos “gestos involuntários” ao desejo e tentativa de produzir coerência (2012. P. 582). Isto é, enquanto reconhecem a opacidade que recobre os sujeitos, as autoras delineiam a coerência como uma produção intimamente ligada à ideia de autenticidade. Neste jogo de auto-reflexividade, então, “o conceito de autenticidade deve ser entendido não enquanto verdade ontológica, mas como uma ‘história partilhada’, construída pelo ator e negociada com os outros” (SÁ E POLIVANOV, 2012. P. 581). Assim, se a ideia de “relato de si” nos permite aprofundar nas maneiras de reconhecimento que os artistas do pop produzem recorrentemente, a ideia de coerência expressiva inclui na nossa discussão uma espécie de parâmetro para relacionar a produção de coerência com a ideia de autenticidade – não é, afinal, a partir das coerências entre aparições performáticas, que se reiteram, que compreendemos narrativas de identidades nos sujeitos? Questões como estilo, assinatura e marcas de autoralidade não são, também, reconhecidas a partir de uma produção de coerência?

Trazendo a discussão para o contexto dos artistas do pop, podemos reconhecer que a busca por coerência, por nós que os percebemos e por eles que produzem suas performances, é sempre ambivalente – ou seja, enquanto muitas das percepções que temos sobre suas ações podem fragilizar suas coerências expressivas, também organizamos suas trajetórias e biografias, muitas vezes, a partir de um apego a suas partes coerentes. Isto ocorre tanto quando pensamos suas carreiras de maneira mais prolongada, quanto quando levamos em consideração a ideia de fases estilísticas ou performáticas, imperativa para discorrer a maior parte das trajetórias de cantores de música pop.

É preciso se ter em mente que enquanto faz parte da dinâmica mercadológica do pop o funcionamento por fases – constantemente às transições de fase de artistas muito mutáveis, como Madonna e Lady Gaga, por exemplo, são vistas como se suprissem sempre demandas mercadológicas, aplicando maneiras de se reinventarem diante do mercado enquanto se mantêm relevantes (DEFLEM, 2017) – esta noção produz experiências e formas muito

²⁵ As autoras afirmam que não se deve tomar o conceito “estilos de vida” como algo “trivial ligado a uma ideia de ‘consumismo superficial’, mas sim a um processo mais complexo que são as escolhas efetivadas cotidianamente pelos sujeitos em sociedades modernas que acabam por construir rotinas e, mais do que isso, acabam por compor quem são esses sujeitos”. (SÁ E POLIVANOV, 2012. P. 577)

particulares de perceber os sentidos do pop. A divisão em fases já indica, afinal, uma efemeridade, demarcando começos e fins que se sucedem repetidamente: a engrenagem produtiva do pop, aqui, age diretamente sobre as maneiras como percebemos, experienciamos e reconhecemos tanto os produtos pop quanto os sujeitos que os criam.

De maneira geral, especialmente na trajetória de divas pop, a ideia de fase é construída a partir da noção de “*era*”, que é comumente empregada por veículos jornalísticos e pelos fãs de música pop para se referir às fases que as artistas deste gênero atravessam, geralmente associando-as ao período de divulgação de cada álbum – cabendo aqui as articulações entre videoclipe, premiações, turnês, músicas e entrevistas. O termo “*era*”, que é tomado da história e que se refere a um modo teleológico – e, em certo ponto, romântico – de organização de períodos de tempo, é evidentemente bastante problemático, especificamente por nos levar a engajar numa perspectiva demasiadamente ordenada e coerente dos processos históricos. Seu uso em cenas pop, porém, parece tomar a ironia como forma e, inclusive, ressignificar ou atenuar o peso historicista que vêm atrelado a ele. Compreendo que o tom grandioso atrelado aos sentidos de “*era*” se aproxima das hipérboles das cenas pop – como “que hino!”, alusão religiosa para enaltecer uma performance, ou a substituição da palavra “Deus” por “Cher” em expressões como “pela glória de Cher!” – e que, ao passo que atribuem valor positivo às produções do pop, também desestabilizam as categorias a que se referem, atuando por vezes de maneira subversiva.

Sabemos, afinal, que existe uma tendência à serialidade nos produtos da cultura pop que não permite que enxerguemos o que seriam “novas eras” com olhares tão impressionados, por mais que dentro da cultura pop existam possibilidades de quebras da serialidade. De certa maneira, assim, a ideia de era age por um duplo: ao passo que faz parte de um engajamento às narrativas de inovação exageradas do pop, também é um termo irônico, que pauta visões que, ao passo que fruem com o pop por experiências genuínas e entusiastas, também reconhecem e ironizam os limites de sua serialidade. Pensar “eras” no pop parece ser uma maneira, inclusive, de evidenciar o caráter hiperbólico que percorre as suas produções de sentido. Isto é, o uso de “*era*” em cenas pop é um uso que parece banalizar o academicismo sério que a palavra invoca, enquanto se vale de seu “peso” para referenciar os artifícios do pop. Acredito, de toda maneira, que aderindo ou não ao termo, a noção de “*era*” na música pop atual é muito importante para a fruição com seus produtos e que parte do processo de experienciar as produções estéticas do pop enquanto gênero envolvem, em algum ponto, lidar com a noção de “*era*”, seja a partir de uma assimilação às suas narrativas ou a um consumo ambivalente delas – e que, por isso, não pode ser completamente ignorada.

A noção de era se centra, noto, a partir de uma percepção de que há certa coerência entre cada uma das instâncias performáticas de artistas, sendo que características sonoras e semióticas das produções audiovisuais passam a se relacionar com as demais performances dos artistas, acionando arquivos e repertórios que dialogam com gêneros musicais específicos e com condutas e discursos que fabricam o sujeito-artista em torno de alguns eixos. A fase da cabala de Madonna – relacionada ao álbum *Ray of Light* (1998), em que passou a experimentar sonoridades menos dançantes e mais ligadas ao orientalismo e o *new age* enquanto falava sobre suas práticas espirituais e se encobria de esoterismo – e a *era Malibu*²⁶ de Miley Cyrus – que marca a volta da cantora para sonoridades mais próximas do country e menos dançantes, comportamentos mais ligados às normas sociais e um distanciamento do imaginário de drogas e festas – são exemplos do pensamento por era. A divisão da carreira de Lady Gaga que fiz na introdução deste trabalho, apontando em cada álbum personas performáticas distintas, é também um efeito desta maneira, sempre tensiva, de organizar o pop.

Assim, é porque percebemos estas carreiras a partir de uma organização em fases, compreendendo que existem estilismos que se exacerbam em cada uma, que podemos (a) produzir coerências entre performances de uma fase – seja ela marcada por nenhum, um ou mais álbuns – e (b) perceber e dilatar as distinções com os demais momentos das trajetórias destas cantoras. Nesta lógica, é importante percebermos que as “eras”, como empregadas pelos fãs, não têm limites rígidos e nem são fabuladas simplesmente por recortes temporais: elas parecem funcionar de maneira metonímica – são as partes mais coerentes que produzem a ideia do “todo” da era, numa dinâmica frágil, já que frente todas as presentificações que experienciamos dos artistas, a coerência plena nunca se estabelece.

A fabulação da era, então, tanto pode fragilizar quanto criar densidade nas encenações biográficas dos artistas: as mudanças às vezes fortalecem as concepções que temos sobre seus potenciais criativos, às vezes vão de encontro aos papéis anteriormente desempenhados por eles. É, inclusive, a partir das ficções mais assumidas de cada fase que os artistas conseguem também construir suas biografias como um todo: resgatando o exemplo de Madonna, não foi

²⁶ A ideia de uma *era Malibu* surgiu a partir do lançamento do videoclipe de mesmo nome da cantora. A música é a principal faixa do seu álbum *Younger Now* (2017) e é narrada como sendo o prenúncio desta nova fase da cantora, mais *clean*, que estava estigmatizada pelo uso de drogas e pela aproximação com a cultura festiva urbana americana desde os álbuns *Bangerz* (2013) e, principalmente, *Miley and Her Dead Petz* (2015). Este roteiro – das drogas e urbanidade à calma e purificação – é reforçado por veículos de imprensa, a exemplo da notícia disposta neste link: <https://g1.globo.com/musica/noticia/miley-cyrus-lanca-clipe-de-malibu-seu-novo-single.ghml>.

a partir do *Ray of light* que a cantora dialogou mais abertamente sobre a sua fé e espiritualização, que se tornaram importantes para suas construções posteriores?

No caso específico de Lady Gaga é importante perceber que suas personas são, às vezes, tão distintas uma das outras que vivenciar sua trajetória por meio das eras é assumir a incoerência que percorre sua carreira-vida – é a distinção entre as fases, enunciadas pela própria artista como sendo eras, que condiciona estes ciclos estilísticos. Existe uma tentativa dilatada, afinal, de produção de coerência em cada fase – compondo figurinos, temáticas, motivos e formas de se portar que sejam fortemente relacionados entre si e que se distingam dos de outras fases²⁷; claramente, cada fase não consegue ser plenamente coerente e cada nova “era” não pode ser simplesmente original. Observar as reincidências, então, como busco fazer neste trabalho, é uma forma de, mesmo frente todas as transições, incoerências e mutabilidades, tentar dar conta de questões que sejam reiterativas frente este contexto. Neste panorama, levar em conta o pensamento por eras é importante aqui metodologicamente, pois me permite tentar lidar com esta forma de organizar o pop que já existe – dentre os fãs, na engrenagem da indústria, na imprensa especializada – e que parece fazer parte da dinâmica de fruição com as divas pop, ao passo que também problematizo esta maneira de sistematização, reconhecendo que estas produções de coerência não podem simplesmente ser assimiladas em nossas experiências.

Por fim, é com estas reflexões teóricas sobre a performance como um caminho epistemológico que nos articula para pensar a cultura pop e o pop enquanto gênero musical, levando em conta as maneiras como concebemos os sujeitos na cultura midiática e como organizamos suas trajetórias, que me encaminho para os processos de análise das performances escolhidas para este trabalho.

²⁷ Um exemplo disso são os momentos em que vemos Lady Gaga debatendo com a *Haus of Gaga*, sua equipe criativa, as preparações para o lançamento do álbum *Joanne*, no documentário *Gaga Five Foot Two* (Chris Mourkabel, 2017). No filme, ela debate minuciosamente com seus estilistas e designers sobre o conceito das roupas, das apresentações, das artes de divulgação, numa busca por amarrar estes aspectos ao clima do álbum.

3 A VOZ, A FABULAÇÃO E A PRESENÇA

Dentre os autores que abordam a questão da voz, uma noção parece ser recorrente: a de que a voz é uma instância da corporalidade²⁸. A afirmação, que pode soar óbvia, é importante porque nos lembra que, se grande parte das experiências que temos com outros sujeitos corporificados – em especial os midiáticos – se dá pela percepção que temos de imagens, é pelo som que podemos esbarrar presencialmente com eles – ou pelo menos com aqueles que fabulamos em nossas escutas.

Existe na escuta das vozes, assim, um efeito de presença que nos permite experienciar de maneira relativamente tangível a fisicalidade que emite a voz. Neste aspecto, uma escuta de um material gravado nos remete ao ato da emissão vocal, aos momentos em que a voz que ouvimos foi produzida nas entranhas de um corpo, captada – e transformada – por um dispositivo de áudio, processada por um estúdio e modulada por nós em nossos aparelhos. Em termos audiovisuais, esta voz pode estar vinculada a imagens, distanciando ou aproximando o corpo que imaginamos na escuta com o corpo que vemos em nossas telas. Quantas vezes não consideramos que as articulações da voz que ouvimos não coincidem com as dublagens que consumimos em videocliques e filmes musicais? É pela fabulação que realizamos na escuta e pelos sentidos que produzimos sobre o corpo que constrói a voz – e todas as instâncias materiais que influenciam neste processo – que podemos perceber a vocalidade como uma instância que ajuda – ou não – a autenticar biografias.

Reconheço, diante disto, que nossos corpos são produtos de circunstâncias sociais e que a própria maneira como nos definimos corporalmente e como entendemos o que é um corpo é determinada por práticas discursivas e agenciamentos culturais – não pretendo, assumindo a voz como uma instância da corporalidade, obliterar esta perspectiva. Entendo, afinal, como indica Nikolas Rose (2001), que nossos corpos não são simplesmente orgânicos, já que se constituem a partir de uma rede de interações com tecnologias e com outras pessoas, se instrumentalizando em maquinações diversas: por processos técnicos de socialização nos tornamos máquinas de falar, de escrever, de dançar, de comer; nos constituímos a partir de adaptações corporais que não nos permitem que nos compreendamos simplesmente como matéria orgânica. A técnica faz parte, afinal, de nossos processos subjetivos e corpóreos e é pelas maneiras que agimos, imaginamos e compreendemos nossas anatomias que constituímos o que entendemos enquanto corpo.

²⁸ Esta reflexão parte das discussões levantadas pelos teóricos da expressão vocal que investiguei para este capítulo; cada um deles, à sua maneira, se interessa pela tensão entre associação e alienação da voz ao corpo. São eles Simon Frith (1996), Adriana Cavarero (2011), Roland Barthes (2012), Wayne Koestenbaum (1991) e Thiago Soares (2014).

O corpo de celebridades como Lady Gaga, que constituímos esteticamente a partir do dispositivo midiático, parece ser um corpo que é fabulado e produzido nas mídias – como abordei ao refletir sobre os corpos midiáticos como sendo, em si, encenações performáticas construídas através da materialidade midiática. Ainda assim, a reafirmação de organicidade dos corpos dos artistas, por meio do dispositivo midiático, parece ser uma ação constante, em especial na música pop, em que a técnica opera intensamente na construção do imaginário de que os artistas são fabricados, alienando, de maneiras diversas, suas subjetividades de suas corporeidades – Thiago Soares (2012) investiga, por exemplo, como a dança de Britney Spears e a presença em shows de Justin Bieber atuam de maneira a projetar e consolidar seus corpos, sendo características centrais nas suas positivações. Estou tentando delinear que se, sim, os corpos destes artistas – como os nossos – não são simplesmente orgânicos, o jogo com a construção de si como um sujeito coerente e do seu próprio corpo como sendo natural parece ser importante para o sistema de valor que percorre a música pop.

A voz, sendo uma projeção da corporeidade – dessas maquinações complexas que entendemos como “corpo” – é uma instância de projeção tanto do corpo maquinado, ciborguiano, quanto da encenação de organicidade que parece ser importante para as narrativas hegemônicas de sujeito coerente. Evidentemente e diante disso, a voz de Lady Gaga é uma instância performática central na construção e delimitação de seu corpo, já que é a partir da música que se dá grande parte de nossa relação com a cantora – ela se apresenta, também, como um corpo sonoro. Isto não aparece, evidentemente, sem tensões: ao passo que Lady Gaga reafirma seu corpo orgânico, ela também evidencia si mesma como uma máquina de canto, instrumentalizando-se para o ato de cantar. Aqui, dedico-me, então, a analisar três apresentações de Gaga que nos permitem adentrar nas problemáticas ligadas à voz, localizando, em cada uma delas, aspectos que se relacionam com as formas como atribuímos valor à sua performance.

A primeira performance (a apresentação de *Paparazzi* para a rádio Capital FM, 2009) remonta aos primeiros momentos de sua carreira no pop e traz efeitos que se presenciavam recorrentemente em sua trajetória: a conversão de músicas originalmente voltadas à pista de dança em versões acústicas ao piano, com ênfase à performance vocal – debato aqui a relação entre atribuição de autenticidade e a construção de unicidade na voz. A segunda análise (referente à performance no *Grammy* de 2016) visa problematizar o papel do acionamento de outros gêneros musicais na construção performática de Lady Gaga, enfatizando a construção de roteiros que dialogam com a ideia do treino vocal. A terceira performance que analiso – a homenagem ao filme “A noiva rebelde” no Oscar 2015 – surge, neste fluxo, para alavancar

os conflitos entre domínio e liberação do corpo e entre artifício e organicidade, destacando o papel da voz na assimilação aos arquivos canônicos, mas debatendo, por conta da relação forte que estabelece com a corporalidade, as tensões entre treino e fisicalidade.

3.1 Paparazzi: quando a versão é arquivada como um novo original

Lady Gaga veste um terninho branco e preto, um chapéu de pirata e óculos escuros numa sala de gravação de rádio. Sentada diante de um microfone sustentado por um pedestal (em que repousa um guarda-chuva), a cantora toca uma melodia veloz em um teclado, enquanto aplausos e gritos de incentivo – provavelmente emitidos por um grupo pequeno de pessoas – irrompe pelas minhas caixas de som. Só depois de cerca de 50 segundos de prelúdio, quando Gaga toca, em seu instrumento, a melodia de voz do refrão de *Paparazzi* – do álbum *The Fame* (2008) –, posso reconhecer pela sonoridade a música tocada. Como o título do vídeo postado no *Youtube*²⁹, afinal, já indica, a versão ali colocada não é a original, mas uma outra, acústica e “ao vivo”. Nos primeiros comentários, rolando a tela abaixo, já podemos ler: “Sem autotune? Este é o verdadeiro negócio!”³⁰ e “Eu prefiro esta versão à original”³¹.

Este tipo de apresentação, seguido de comentários que reiteram a ideia de que ali podemos vislumbrar o verdadeiro talento de Lady Gaga – como pianista e como vocalista –, que estaria outrora obliterado pelo mecanismo da indústria do pop, é bastante recorrente na carreira da artista. Enquanto algumas de suas músicas já possuem uma melodia de piano presente e forte mesmo na versão de estúdio, são as versões acústicas de músicas dançantes e pautadas em sons eletrônicos que parecem chamar mais atenção dentre estas primeiras apresentações acústicas. A versão da música *Paparazzi* citada acima, por exemplo, parece ter fornecido bases fortes para a versão da mesma música feita por Greyson Chance em 2010, um garoto americano, à época com onze anos, que viralizou no *Youtube* ao tocar a canção num piano em seu colégio³²; de maneira parecida, uma versão acústica de *Poker Face*, executada por Lady Gaga na mesma ocasião, é cognoscível no cover da canção realizado pela série *Glee* também em 2010³³. Este arquivo performático de Lady Gaga atua, ainda, nas maneiras como

²⁹ O vídeo em que me baseio para esta análise é o “Lady Gaga – Paparazzi (live acoustic)”, postado em 24 de abril de 2009 por GaGax4Ever, contando com mais de 17.000.000 de visualizações e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oP8SrlbpJ5A> (último acesso em: XXXXXX).

³⁰ Comentário do usuário Bracer Jack, postado originalmente em inglês: “No Autotune ? This is the real deal !”

³¹ Comentário do usuário Charlie Marin, postado originalmente em inglês: I like this version better than the original”

³² O vídeo está disponível, dentre vários endereços virtuais, na própria conta de *Youtube* de Chance (<https://www.youtube.com/watch?v=bxDIC7YV5is>) e conta com mais de 62 milhões de visualizações.

³³ O cover é apresentado no vigésimo episódio da primeira temporada da série, intitulado “Theatricality”, nas vozes e performances de Lea Michele e Idina Menzel.

percebemos suas performances ao longo da carreira, em que a balada ao piano ocupa uma parte importante nas apresentações da artista, à exemplo das performances de *Million Reasons*³⁴ e a versão acústica de *Born This Way*³⁵.

Como anunciado nos comentários do vídeo no *Youtube*, percebo que estas apresentações parecem operar por uma relação de oposição às versões de estúdio das músicas na carreira de Lady Gaga, dando densidade ao valor que atribuímos a ela enquanto musicista. Argumento aqui, então, sobre (a) como o uso do piano e transformação dos arranjos “originais” parecem atuar no fortalecimento de seu papel enquanto instrumentista e (b) sobre as tensões que a voz da artista produz nas duas gravações – a do álbum e da versão “ao vivo” e acústica. Para dar conta destas duas questões precisamos, primeiramente, compreender com que Lady Gaga estávamos lidando neste momento de sua carreira – e em especial, com que sonoridades a cantora se construía. Dedico-me primeiramente a esta reflexão por compreender que a performance de Gaga levantada em sua primeira fase agencia as percepções que temos de suas demais produções.

3.1.1 A fama como temática, a noite como destino

É difícil pensar as primeiras músicas pop de Lady Gaga sem relacioná-las ao roteiro de ascensão à fama que a cantora vivia e encenava neste momento: apesar de já ter estabelecido uma carreira relativamente consistente em meios alternativos – circulando por bares e clubes de Nova York e festivais como o *Lollapalooza* 2007, enquanto transitava entre o *poprock* e o pop dançante (CALLAHAN, 2010) –, Lady Gaga surgiu como uma promissora diva do pop com o lançamento do single *Just Dance*, vinculado ao álbum *The fame* (2008). Neste primeiro momento da carreira, ligado à divulgação e sucesso do álbum, a cantora – que até então não era exatamente famosa – direcionava seus discursos e apresentações principalmente em torno de uma celebração a ideia de fama, que ela concebia de maneira mítica.

Como observa Mathieu Deflem (2017) em *Lady Gaga and the Sociology of fame*, a apresentação de si introduzida por Gaga nesta fase parece ser direta e deliberadamente envolvida com problemáticas do mundo da fama, principalmente a partir da divisão que a cantora fazia discursivamente entre “fama” e “A fama”. A primeira (*fame*, em minúsculo) sendo a forma mais conhecida de fama, associada a celebridades e ao sucesso material e midiático, e a segunda (o *The Fame* que nomeia seu álbum) como sendo uma característica

³⁴ A música, lançada como *single* do álbum *Joanne* (2016), parece ser a mais empregada desta fase para suas demonstrações de talento vocal; em sua apresentação no SuperBowl 2017, por exemplo, o “momento ao piano” de Lady Gaga foi realizado especificamente com esta canção.

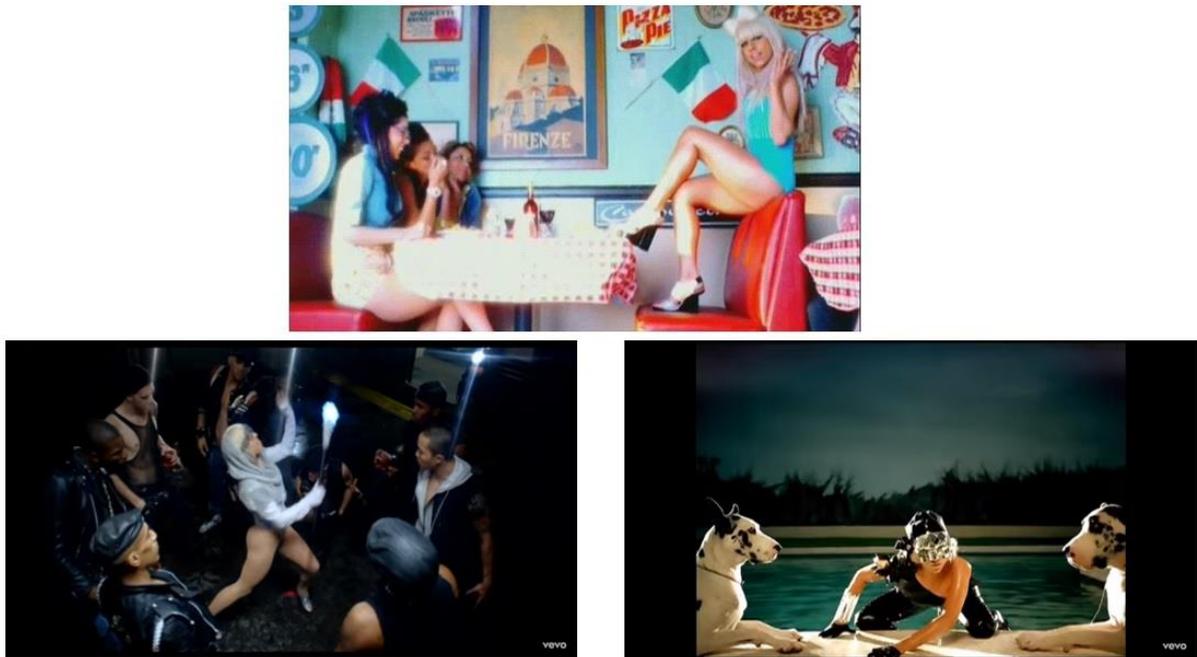
³⁵ A versão que me refiro aqui foi a apresentada pela cantora no aniversário de 90 anos do cantor Tony Bennet, que adentrou os arquivos performáticos da cantora principalmente a partir de sua inclusão no documentário *Gaga: Five Foot Two* (Chris Mourkabel, 2017).

mais positiva e experienciada subjetivamente, que não tem a ver necessariamente com ser famoso, mas com se relacionar com uma ideia de fama que romantiza suas formas de estar no mundo (DEFLEM, 2017). Como colocado pela própria cantora em entrevista ao Telegraph, em 2007: “eu sempre fui uma artista (...) e eu sempre fui famosa, vocês só não sabiam disso ainda” (Lady Gaga apud McCormick, 2010. Tradução nossa).

A questão é que esta ideia de fama trazida por Gaga, que joga com o acionamento de diversos outros artistas do pop que se constroem a partir de seus comportamentos extravagantes – de David Bowie, à Madonna, a Elton John, à Christina Aguilera –, parece ter sido importante especificamente para situá-la dentro do pop enquanto gênero musical e, contraditoriamente, produzir singularidades que ajudam a auxiliar seu sucesso nesse começo de carreira. Ao mesmo tempo, quando associada aos seus relatos, esta ideia de fama nos leva a esbarrar com o processo de celebração enquanto uma conquista do esforço, da excentricidade, do sujeito diferenciado, que norteia valores do capitalismo artista; um roteiro que narra um sonho americano do pop, vinculando questões materiais (o enriquecimento, a ostentação) com a fama enquanto “estado de espírito”. Neste aspecto, cada um dos primeiros singles de Lady Gaga traz elementos que nos ajudam a compor uma coerência a partir da ideia deste sujeito que, mesmo sem ser mundialmente conhecido, já tentava se produzir a partir de características que se diferenciavam dos outros por não ser “básico”.

Neste aspecto, a narrativa visual dos videoclipes e das apresentações de Lady Gaga foram bastante importantes para que pudéssemos reconhecer a extravagância e artificialidade de suas performances, mas também para que pudéssemos encontrar vestígios deste universo que compõem a cantora: desde o ambiente noturno, ostentativo e frenético de *Lovegame*, *Just Dance* e *Poker Face* à encenação de suas origens ítalo-americanas a partir de uma glamourização da *Little Italy* de Nova Iorque em *Eh, Eh (Nothing Else I Can Say)*.

FIGURA 1 – Frames dos clipes Eh Eh (Nothing Else I Could Say), LoveGame e Poker Face.



FONTE: capturas de vídeo.

Os ambientes e encenações ligados à festa e à vida noturna urbana destas performances se relacionam fortemente com a maior parte da sonoridade do álbum, que preza pelo clima dançante a partir de ritmos muito marcados por batidas eletrônicas, obedecendo às articulações sonoras que são comumente associadas ao pop voltado para o *dancefloor*: enquanto *Lovegame* e *Poker Face* parecem remeter um pouco ao *rap*, pelo verso com melodia de voz quase falada e rápida, articulando muitas imagens discursivas sobre sexo e ascensão à fama, *Papparazzi*, por exemplo, mantém o mesmo potencial dançante a partir de uma balada que aplica a voz de maneira mais melódica e suave. *Eh Eh (Nothing Else I Can Say)*, que alude a um clima mais diurno, também emprega uma voz melódica, mas a articula com uma base de teclado sintetizada que parece flertar com gêneros latinos, como a salsa e a lambada. *Brown Eyes*, a grande balada do álbum, traz um piano forte e uma estrutura melódica que valoriza a voz da cantora, a distanciando um pouco do clima elétrico do resto do álbum e fazendo uma associação com as apresentações acústicas da cantora bem como com diversos estilismos de composições que veríamos nos álbuns futuros de Lady Gaga.

Devido a estas instâncias sonoras e performáticas, parece haver um consenso – especialmente na crítica especializada – de que o pop de Lady Gaga neste primeiro momento se voltava primordialmente para o consumo dançante em festas, pistas de dança, bares e clubes. Com base nisso, a sua música parecia ser referida como sendo sonoramente genérica –

e emprego o termo aqui com seu potencial ambíguo: tanto por obedecer às regras sonoras do pop em que se insere, quanto por soar pouco “singular”.

O crítico Alexis Petridis (2009), em crítica ao *The Guardian*, por exemplo, afirma que o poder de distinção de Gaga está em sua performance visual e na coerência expressiva do álbum, já que sonoramente ela “não traz nada que já não tenhamos escutado”³⁶; o jornalista prossegue afirmando que, em suas músicas, “sintetizadores atacam de maneira extravagante, enquanto sua voz acerta algum ponto entre Madonna e Christina Aguilera”³⁷. Talia Kraines, da BBC, em consonância, se refere ao álbum como sendo um sucesso do pop dançante, afirmando que apesar de Lady Gaga poder ser um “clone de Christina Aguilera”, o fator chiclete de suas músicas e sua extravagância simbolizam o que o pop precisava naquele momento.³⁸

Percebo que estas visões que reconhecem um potencial dançante e genérico nas sonoridades do álbum, mas que encontram na performance de Lady Gaga uma chave para a extravagância, dialogam com o roteiro de ascensão à fama encenado pela artista que a localiza muito fortemente à cidade de Nova Iorque³⁹: o imaginário da cidade na cultura pop atravessa, afinal, as grandes festas, a noite que não termina, a extravagância da moda-conceito, uma forte cena *drag* e a cultura feroz dos *club kids*⁴⁰, mas também os lugares onde os artistas são fabricados e moldados genericamente para a *Broadway* em aulas de dança, teatro e música.

³⁶ “Sonically, there’s nothing here that you haven’t heard already”.

³⁷ “Synthesisers grind away raveishly, there are plenty of modishly knowing 80s influences, while her voice lands somewhere between Gwen Stefani and Madonna.”

³⁸ “A Christina Aguilera clone, perhaps, but in these days where we’re crying out for our pop stars to have a personality, Gaga’s flamboyance and ultimately the catchiness of her songs is surte to cement her place in the list of pop idols.”

³⁹ Nos clipes de *Eh Eh (Nothing else I could say)* e *LoveGame*, a megalópole é usada explicitamente como cenário; as letras de músicas do álbum fazem recorrentemente referência à cidade; em diversas entrevistas, a cantora se relata enquanto Nova Iorquina e grande parte de suas aparições extravagantes em ruas são flagradas na cidade. O grande paradigma desta vinculação do roteiro de ascensão à fama à cidade de Nova Iorque na carreira de Lady Gaga, porém, parece ser o clipe *Marry the night* (2012). No vídeo de quase 14 minutos, a artista encena tentativas de suicídio, participa de aulas de dança competitivas e se refere a um pacto com a noite e com “o estranho” como parte de seu caminho esforçado para o sucesso.

⁴⁰ O termo é usado para se referir aos jovens dos anos 80 e 90 que, em contraponto ao *grunge*, iam aos clubes de música eletrônica de Nova Iorque utilizando trajés extravagantes de referências diversas, como o gótico, o *sci-fi*, *glam rock*, o movimento *hippie*, etc, sendo pautados recorrentemente pela emancipação sexual e pela ligação forte com a cultura *queer*. Celebidades expoentes desta cultura são Michael Alig – o “*party monster*” – e a drag queen RuPaul.

FIGURA 2 – Club Kids no Tunnel Club, NY, nos anos 90.

FONTE: Huffpost⁴¹.

A Nova Iorque de Gaga, assim, se constrói por meio de vários arquivos performáticos ligados à fama: é a mesma cidade selvagem que encena os roteiros de Madonna e Jennifer Lopez, que passaram do anonimato ao estrelato em meio a aulas de dança, esforço e uma série de “nãos”. É a cidade competitiva dos alunos do colégio Fiorello La Guardia, do filme *Fame* (Alan Parker, 1980), que vão às ruas da megalópole enquanto lutam para fugir do vazio que é uma vida no anonimato. É a Nova Iorque de *Holly Golightly*, personagem de Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, dir. Blake Edwards, 1961), que, em consonância com Lady Gaga, cria um novo nome e vive em extravagância para se distanciar da mundanidade ao seu redor. É, também, o lar de *Carrie Bradshaw*, protagonista de *Sex and the City* (HBO, 1998), que gasta quase todo seu salário em sapatos *Manolo Blahnik* de alta costura. Todos estes roteiros – que permeiam nossas fabulações sobre Nova Iorque – parecem formar o corpo de Lady Gaga e ajudam a criar este tom genérico que o compõe, ao mesmo tempo que produzem uma certa autenticidade à sua “montação” extravagante.

FIGURA 3 – Lady Gaga desfila um dos seus looks nas ruas de Nova Iorque

FONTE: CapitalFM⁴².

⁴¹ Disponível em: < https://www.huffpostbrasil.com/entry/michael-alig-club-kids-glory-daze_us_5818defbe4b00f11fc5c1616 >.

Com isto em mente, o clipe de *Paparazzi* (Jonas Akerlund, 2009) é um ponto interessante nesta era de Lady Gaga porque ele aciona um outro roteiro que dialoga não com “A Fama”, o estado de espírito dos jovens extravagantes de Nova Iorque, mas com a “fama”, em minúsculo, de Los Angeles, das celebridades ricas, da distorção do sonho pelo lado sombrio da existência midiática. No enredo do vídeo, o primeiro da cantora a possuir uma narrativa fortemente pautada no cinema, após ser jogada de uma sacada pelo “namorado”, interpretado por Alexander Skarsgard, a personagem da artista passa por uma trajetória de superação em caminho da retribuição, em que dança em trajes de alta costura em cadeiras de rodas e muletas até assassinar seu algoz com veneno, num enredo dançante que aborda uma vingança lenta e calculista – em consonância tanto com o lirismo quanto com a sonoridade da canção.

O clipe se utiliza de arquivos de filmes B e traz várias similaridades ao cinema *Trash* de Quentin Tarantino, reforçando o roteiro de vingança popularizado em filmes como *Kill Bill* (Tarantino, 2003) – em que, não por acaso, a personagem de Uma Thurman atravessa uma jornada violenta, marcada por um longo coma e pela paralização das suas pernas, para assassinar as pessoas que tentaram lhe matar – em especial o personagem *Bill*⁴³. O clipe parece, assim, ser um dos grandes produtos que acentuam esta predileção pela narrativa visual em Lady Gaga, produzindo uma ideia de inovação pela duração prolongada e pelo aspecto cinematográfico do vídeo (o que se tornou recorrente na carreira da cantora), mas também pelo afeto com o que Susan Sontag (1989) chama de sensibilidade *camp*: uma celebração do *inatural* a partir da predileção pelo exagero; “uma maneira de enxergar o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (p. 320). Os modos do *camp* são associados por Sontag à cultura gay urbana e americana e acredito que não por acaso a celebração dos artifícios de Lady Gaga se associa ao senso de pertencimento da cultura da montagem, das *drag queens*, do sábado à noite numa boate LGBT: seja pelo sueco empregado nos diálogos do início do clipe, pela glamourização fornecida pela alta costura ao corpo representativamente paraplégico de Gaga ou pelo visual icônico de referência ao camundongo *Mickey Mouse* – utilizado pela cantora na cena de assassinato do seu amante –, boa parte do vídeo parece ser uma grande celebração aos afetos pelo artificial.

⁴² Disponível em: < <http://www.capitalfm.com/features/pop-stars-all-in-white/lady-gaga/> >.

⁴³ As referências se tornaram ainda mais fortes, com uma menção clara a *Kill Bill*, em *Telephone* (Jonas Akerlund, 2010), continuação direta do clipe de *Paparazzi* feita em parceria com a cantora Beyoncé. A performance das duas no clipe forneceu diversas das imagens icônicas que povoam o imaginário dos fãs e consolidou Lady Gaga, à época, como uma das artistas mais disruptivas do pop.

FIGURA 4 – Lady Gaga e Alexander Skarsgard em Paparazzi



FONTE: Caras⁴⁴.

Por fim, pensando a performance marcante e ousada de Lady Gaga e sua produção de sonoridade chiclete e dançante junto à sua capacidade de tematizar e problematizar a fama, a indústria e o pop, podemos perceber que existe uma tendência a produções de discursos que a encenam como uma *Madonna* – termo metonímico que a pesquisadora Linda Lister utiliza para se referir às cantoras que constroem seu valor em torno da inovação, da gerência de uma autoimagem progressista e que não estão necessariamente se baseando em seus talentos musicais para fazê-lo. Apesar deste enquadramento, a performance de Lady Gaga colocada neste papel nos permite identificar diversas tensões, em especial as ligadas à sua reivindicação enquanto musicista – a discussão em torno da performance acústica de *Paparazzi* surge especificamente para abordar esta questão.

3.1.2 A vocalidade de *Paparazzi*: o grão e o pixel

Uma primeira questão para pensar a performance acústica de *Paparazzi* é entender que, na narrativa que presenciamos de Lady Gaga, a versão acústica da canção performada para a rádio britânica deriva da “original”, de estúdio. As duas existem, de toda forma, sempre em relação – o “ao vivo”⁴⁵ só existe numa lógica de reprodutibilidade e a de estúdio só pode ser definida desta maneira a partir do momento que existe a possibilidade de outras versões, performadas “ao vivo” – e o consumo de cada uma delas, mas principalmente da acústica, não pode ser realizado sem reconhecer este potencial dialógico. Abordo primeiro, assim, a versão de estúdio, por compreender a organização prioritária que ela tem na nossa escuta ao se

⁴⁴ Disponível em: < <http://caras.uol.com.br/musica/alexander-skarsgard-paparazzi-clipe-de-lady-gaga-beijamos-de-lingua.phtml> >.

⁴⁵ Utilizo o termo “ao vivo” para me referir à performance na rádio por entender que, mesmo inserida num contexto de reprodução e se configurando como um arquivo, a transmissão da apresentação foi feita originalmente de maneira simultânea à performance, diferentemente da gravação do álbum, cujo processo só podemos fabular.

configurar como um arquivo mais sólido, com um potencial mais basilar e fundante, com mais poder de configuração como original do que a versão acústica que introduzi anteriormente – à princípio, uma dentre várias, em oposição à única e singular do álbum.

Na escuta da *Paparazzi* do álbum, enquanto somos apresentados a uma batida dançante e acelerada, marcada pela base sintetizada e repetitiva, a melodia de voz da canção já indica uma musicalidade mais próxima das baladas disco. Nela, pode-se notar a presença de vocais que na maior parte do tempo se distanciam da oralidade falada, principalmente se nos atentarmos ao refrão, que escala às notas agudas, acionando a voz num legato, cortado apenas pelo som estacado da maneira como Lady Gaga pronuncia a palavra “Paparazzi” (“*Pa-pa Pa-parazzi*”).

A voz de Gaga aqui adquire uma atmosfera levemente juvenil, modulando um timbre claro e suave – com breves escurecidas em momentos específicos da canção. Com a entrada do refrão, inclusive, em que o acompanhamento instrumental se encorpa, a voz de Lady Gaga que ouvimos – mesmo subindo a tons mais agudos – se torna mais leve, o que vai de encontro a muitas das vozes de músicas pop que tendem a se mostrar mais potentes nos trechos mais agudos das canções – a exemplo de grande parte das performances de Christina Aguilera, com quem Gaga foi constantemente comparada.

Estas modulações vocais presentes na versão de estúdio são importantes porque elas permitem não só que construamos um corpo ao ouvir a música, mas também a constituir, pela escuta, os esforços⁴⁶ envolvidos nos atos de gravação em estúdio. Roland Barthes (2012), uma referência importante para pensar estas questões, denomina de “grão da voz” este corpo que reconhecemos especialmente na voz cantada: uma produção da experiência estética de reconhecimento do metal fônico que reverbera materialidade pela ressonância vocal. O grão da voz, afinal, envolve uma predominância do corpo à dramaticidade da significação; um deslize em direção ao prazer, em lugar do puramente semântico. É o encontro entre a linguagem e a vocalidade e “concerne, sobretudo, ao modo como, por meio da volúpia da emissão sonora, a voz trabalha com a língua”. (CAVARERO, 2011. P. 30). Os melismas⁴⁷ e articulações vocais demasiadamente genéricos, que jogam com os códigos de determinadas linguagens musicais, por exemplo, obliteram o reconhecimento do grão.

⁴⁶ Penso a ideia de “esforço” aqui próxima ao que Rudolf Laban (1978) constitui como sendo “os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento” (LABAN, 1978. P. 51), sendo “visível” em vozes e corpos a partir do momento que fabulamos os movimentos envolvidos nas produções de sons e gestos. Alguns autores que abordam Laban no Brasil, como Ciane Fernandes (2006), preferem o termo “expressividade” para se referir ao mesmo fenômeno – mas acredito que, para este trabalho, o termo esforço remeta mais diretamente à fisicalidade do movimento.

⁴⁷ O melisma é uma técnica de canto que modula transformações na nota original de uma única sílaba do texto lírico. Mariah Carey, Whitney Houston e Christina Aguilera são famosas pelo emprego da técnica, por exemplo.

Deparar-se com o grão é encontrar, assim, no material fônico, “o corpo na voz enquanto canta, a mão enquanto escreve, o membro enquanto performa” (BARTHES, 2012. P. 509, tradução nossa); é fabular a corporalidade que vocaliza e enuncia a voz. Neste aspecto, é o que podemos encontrar como grão que pode, à primeira vista, nos seduzir na voz de Lady Gaga na *Paparazzi* do álbum. A suavidade que pode ser ouvida em sua voz no refrão, em oposição ao crescimento dos instrumentos, é especialmente importante pois parece, em meio às distorções de voz da música e do álbum, materializar uma juventude que constitui uma parte importante desta Gaga que se constrói na canção⁴⁸. Sua promessa de perseguição⁴⁹, que poderia ser facilmente entendida como compulsiva – principalmente quando colocada diante da encenação de seu videoclipe –, ganha na voz uma amenidade: a vocalidade sem imposição que compõe a ameaça ao seu interlocutor é especificamente o aspecto que desloca semanticamente o perigo; o esforço que imaginamos em seu corpo nesta gravação é, afinal, leve: a maneira como a palavra se presentifica aqui age sobre sua significação.

Entretanto, se encontro no refrão da música este grão que erotiza e punge pela suavidade, que produz a significação de maneira específica, me parece que é porque, nesta canção, a performance vocal do refrão consegue produzir certa coesão em um todo mais difuso – e talvez o legato das frases, aqui, seja importante para produzir uma “liga” na vocalidade. Sabemos que o ato da gravação da canção, isto é, a performance de Lady Gaga cantando no estúdio, dificilmente foi um só, mas é produto de várias sessões, unidas posteriormente numa bricolagem digital. O corpo que Lady Gaga produz no álbum não é – nem tem como ser – simplesmente uno; a cantora do refrão não estabelece necessariamente uma relação forte com a do verso, com a da parte falada. Inclusive, podemos notar diversas vozes simultâneas de Gaga durante a música, harmonizando em *backing vocals* ou cantando em uníssono para criar um corpo sonoro maior: são assim diversos gestos de produção sonora, que nos impedem de produzir uma unicidade no corpo da cantora – ela gravou a música várias vezes, de diferentes maneiras e as modulou em estúdio. Como nos lembra Norie Neumark (2010), afinal, a voz captada pelo dispositivo técnico não é simplesmente mediada pela cultura, mas também se torna uma mediação da corporalidade, já difusa e também

⁴⁸ O canal de Youtube *Dylan Will Not Participate*, famoso pelas críticas e reações a produtos do pop, comenta sobre esta voz suave de Lady Gaga em seu início de carreira, chamando atenção especificamente para o uso da voz na música de *Paparazzi*: <https://www.youtube.com/watch?v=DbS6Jo-60Oo>.

⁴⁹ A música inteira se baseia numa paixão compulsiva; no refrão, Lady Gaga promete perseguir seu objeto de desejo como se fosse uma paparazzi: “I’m your biggest fan / I’ll follow you until you love me / Papa-paparazzi / Baby there’s no other superstar / You know that I’ll be / Your papa-paparazzi / Promise I’ll be kind / But I won’t stop until that boy is mine / Baby you’ll be famous / Chase you down until you love me / Papa-paparazzi”

culturalmente mediada, que a emitiu. Se identifico em momentos o grão de Lady Gaga, assim, parece-me que ele me escapa a todo momento.

Para além dos múltiplos gestos de emissão sonora, podemos perceber, nas vozes de Lady Gaga, aspectos que parecem distorcer o que imaginamos como sendo sua materialidade, o corpo orgânico que utopicamente atribuímos à cantora. O que percebemos de seu grão é profanado, corrompido pela virtualidade, tanto pelo aspecto digital de sua propagação quanto pela estetização da voz robô, fruto de um processo de “eletronização” de seu timbre que a transforma em um dos ciborgues que povoam vocalmente os arquivos da música pop. Parece emergir aqui um “pixel da voz”, como proposto por Thiago Soares (2014), que, se estabelece um forte diálogo com a ideia de grão, a entende como insuficiente para lidar com a produção fonográfica da indústria atual:

As vozes que ouvimos nas canções são construídas em estúdios de gravação, moldadas por volumes, texturas, corretores, ou seja, dispositivos que as alteram ou tentam emular o que seria uma voz “correta” ou “original”. Estou tentando aqui construir uma argumentação que leve em conta a ideia de que, de fato, a noção de grão da voz é um importante aporte conceitual para pensar os estatutos biográficos, retóricos e estéticos da música popular, e tento rascunhar uma instância não prevista nos escritos barthesianos: a da produção musical e seu fundamental papel na produção de sentido daquilo que ouvimos nas canções, refletindo também sobre os gêneros musicais e as dinâmicas performáticas oriundas desses fenômenos. (SOARES, 2014, p. 24).

Com base nisso, compreendo que a versão de *Paparazzi* em estúdio joga com estes dois lados, do pixel e do grão, numa constante disputa por localizar uma materialidade no vocal, ao passo que também produz afetos pela virtualização – o corpo corrompido também parece nos seduzir: seus excessos e sua imaterialidade produzem diversas possibilidades de encontrar cantoras como Christinas, Madonnas ou Britneys na voz de Gaga. Se o grão de sua voz pode nos atrair pela suavidade do seu vocal no momento mais agudo do refrão (*Promise I'll be kind*), por exemplo, ele também nos punge pelo seu processamento, pelas vozes diversas de Lady Gaga que harmonizam com a faixa principal de voz – o grão e o pixel são, os dois, responsáveis pela experiência estética singular que temos com a canção. A questão é que se a autenticidade está ligada também à unicidade, como proposto por Walter Benjamin (2012), a bricolagem, a alienação da voz e a possibilidade de forjar afinação profanam o corpo da cantora de uma maneira que é também basilar nas formas como autenticamos seu talento vocal e musical.

3.1.3 Do estúdio que não vemos à performance que assistimos: a produção de uma unicidade vocálica

Como apresentado ao início desta seção, a versão acústica de *Paparazzi*, apresentada por Lady Gaga na rádio britânica Capital FM e difundida em vídeo por diversas plataformas na Internet, se inicia com um preâmbulo musical de cerca de um minuto e meio. Neste primeiro momento, trocas simples de câmera alternam entre planos fechados e abertos. Nos mais fechados, podemos ver ora uma Gaga de óculos escuro e chapéu de pirata, movendo o pescoço a cada tecla que supomos tocar com os dedos, ora suas mãos rápidas passeando pelo teclado. Nos abertos, podemos ver o local em que se insere – a sala de gravação da rádio – com sua xícara de chá repousando ao seu lado, o guarda-chuva pendurado no pedestal do microfone, seu torso recorrentemente se contorcendo sobre seu instrumento.

FIGURA 5 - Lady Gaga se contorce sobre o teclado em introdução de *Paparazzi*



FONTE: Captura de frame do vídeo

Ao passo que a melodia preambular de teclado é tocada, com escalas rápidas e inéditas à versão de estúdio, fazendo a cantora percorrer suas mãos por uma parte extensa do instrumento, a imagem de uma Lady Gaga pianista se forma à nossa frente – quantas vezes já não vimos artistas do piano debruçados sobre seus instrumentos, engajados na eficiência do ato de tocar? Ao mesmo tempo, parece haver um certo deslocamento: poucas cantoras na música pop se dedicam ao instrumento, especialmente as que atuam no pop que se volta para pistas de dança. As recorrências de pianistas no pop parecem operar mais no *crossover* com o rock, como é o caso de Elton John – com quem Lady Gaga já se apresentou algumas vezes⁵⁰ –, de Tori Amos e da *indie* Regina Spektor.

⁵⁰ Exemplos são as duas performances que fizeram utilizando um piano “duplo”, isto é, com dois teclados em lados opostos: a primeira no *Grammy 2010* – tocando *Speechless* (do álbum *The Fame Monster*, 2009) e *Your song* (de Elton John) – e a segunda no especial para televisão *Lady Gaga and The Muppets* (2013), em que tocaram *Artpop*, do álbum homônimo da cantora (2013).

FIGURA 6 – Tori Amos, seu piano e teclado em concerto



FONTE: Ink19⁵¹.

FIGURA 7 – Elton John pausa com seu piano



FONTE: Pinterest⁵²

Esta imagem, de Lady Gaga ao teclado, tocando uma melodia veloz em uma sala de gravação pouco produzida, engendra uma Gaga diferente da que costumamos fabular. Aqui, a escuta é também outra: enquanto a versão do álbum se relaciona fortemente à dança “codificada” da pista, este preâmbulo da versão acústica já nos posiciona em outras maneiras de fruir com a canção e, por conseguinte, outras maneiras de valorar a música. A atenção se volta para a fruição com a imagem, para os trejeitos de Lady Gaga, para sua relação com o teclado, para quão boa é sua habilidade técnico-musical.

O final do preâmbulo se constitui pela introdução à melodia de voz do refrão de *Paparazzi*, tocada no teclado. Ao passo que podemos reconhecer a música, também percebemos algo novo: a melodia tocada ao teclado converte os fonemas cantados – que formavam sílabas e palavras – em notas musicais não-verbais. O deslocamento da palavra em direção à nota simplesmente sonora, do corpo ao instrumento, parece também agir de maneira pedagógica na nossa escuta: há um destaque da melodia, em que podemos, diante do contexto da canção do álbum, perceber suas harmonizações, o quão agudo é o refrão, notar os pequenos saltos de tons.

Entre o preâmbulo instrumental e a canção, há uma cisão marcada pelo breve reposicionamento da cantora diante do teclado e por um pigarro rápido, que Lady Gaga executa com uma das mãos à boca – esta ação é especificamente interessante pois aciona uma transição da execução voltada para o piano para uma outra, marcada pela vocalidade de Gaga;

⁵¹ Disponível em: < <https://ink19.com/2009/08/magazine/event-reviews/tori-amos-3> >.

⁵² Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/34438470273885035/?lp=true> >.

isto é, nos faz percorrer duas das máquinas que, aqui, constroem o corpo da cantora: do instrumento – o teclado – ao outro instrumento – a máquina fonadora.

Quando a cantora retorna à ação de tocar, o teclado já é empregado para a produção da base sonora, criando espaço para que a melodia de voz de Lady Gaga se acentue. O andamento da canção aqui é bem mais rápido do que a versão de estúdio e a densidade das bases sintetizadas é substituída pela velocidade dos acordes e ornamentações do teclado. A voz empregada pela cantora nesta versão é, desde os primeiros versos, uma nova, se tomarmos a *Paparazzi* de estúdio como referência: o timbre claro, juvenil e metalizado do álbum dá lugar a uma voz levemente rouca, mais escura e cheia, que parece ressoar bem mais pela máscara fônica.

A maior parte da vocalidade é demarcada, nesta versão, pela forte imposição da voz, por esforços que, ao contrário da suavidade da versão do álbum, reforçam o empenho que demanda a ação de cantar. Os primeiros versos do refrão representam o apogeu desta imposição, dado que os agudos suaves são substituídos por uma voz cheia, forte, ressoante e, em alguns momentos, rasgada. A amplitude do som da voz cresce junto ao do teclado e, por vezes, o andamento do refrão é lentificado, de maneira que a cantora enfatiza ainda mais seus vocais, executando melismas e modulando sua voz – a palavra “paparazzi”, por exemplo, anteriormente empregada em um staccato bem marcado, ganha aqui uma enunciação em legato.

Curiosamente, o momento mais agudo da canção no álbum, como descrito anteriormente, tem, nesta versão, a melodia alterada e Lady Gaga desce alguns tons para executar os versos. Neste momento, sua voz cantada se fragiliza, modula um outro timbre, se aproxima de uma voz falada e juvenil, que podemos reconhecer também em um outro momento desta performance: quando para de cantar para dedicar com ironia a música aos paparazzis que supostamente a esperam fora do estúdio. A ênfase vocal do verso “*Promise I’ll be kind*” do estúdio aparece aqui trocada pelo verso que o sucede (“*But I won’t stop until that boy is mine*”) e a articulação das palavras, assim, também se altera. Sendo esta uma performance marcada pela reverberação vocal, a transição para a voz falada parece se apresentar como um outro modo de apogeu da voz, que dá ênfase à significação.

Ver Lady Gaga tocando ao piano enquanto canta, sua voz se alterando ao se aproximar ou afastar do microfone, tendo o poder de parar, acelerar, lentificar a música, rasgando seus vocais, transitando do falado ao cantado, nos permite construir uma espécie de unicidade à sua voz, diferentemente dos vocais bricolados que podemos ouvir na versão de estúdio. As distorções robóticas do álbum também não aparecem aqui: as distorções que se

presentificam na voz de Gaga são fruto de sua relação com o microfone, pequenas mudanças de volume que não distorcem a ideia de um corpo orgânico – pelo contrário, enfatizam seu lugar de agência diante dos instrumentos; ainda que compreendamos que são estes instrumentos que compõem, para nós, seu corpo. Parece-me, assim, que há aqui uma exacerbação do grão da voz, uma perda do tom genérico da versão de estúdio, dos vocais corrompidos, da pixelização. O corpo que fabulamos nesta escuta se conecta diretamente ao corpo que vemos e às suas singularidades – ainda que reconheçamos os maneirismos, gestos e estilismos genéricos que compõem o corpo singular de Gaga.

Adriana Cavarero (2011), em “Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal”, traz uma discussão interessante para pensar este aspecto de unicidade que reconheço na versão acústica de *Paparazzi* e que é, de certa forma, obliterado na sua versão de estúdio. A autora reconhece que “a emissão fônica exaltada pelo canto, a voz que pressiona o ar e que faz vibrar a úvula, tem justamente uma função reveladora. (...). E comunica precisamente a unicidade única, vital e verdadeira de quem a emite.” (CAVARERO, 2011. P. 20). Nesta função da voz, ela compreende uma “fenomenologia vocálica da unicidade”, sugerindo que a emissão e escuta de voz esbarram sempre nas questões únicas que atravessam os corpos que produzem o som, dizendo respeito à “singularidade encarnada de cada existência enquanto esta se manifesta vocalmente” (ibidem. P. 22).

Compreendo que a voz tem o potencial de enganar, de forjar identidades⁵³, mas, pelos escritos de Cavarero, a ideia de unicidade não está pautada em visões essencialistas sobre o sujeito – de que existiria um Eu oculto e verdadeiro que poderíamos conhecer pela voz – mas sim na ideia de que a produção vocal elabora, no campo da experiência e da presença, um corpo singular com atributos específicos e que não poderiam ser emitidos por outra existência – e que se conecta a uma percepção da vitalidade dos corpos. A autora, inclusive, pontua que nossas vozes são plurais, que só existem em contextos relacionais e dialógicos, a partir de reconhecimentos de “eus” e “outros” singulares – a voz aqui não é uma categoria genérica, mas parte da forma como a unicidade se articula com a linguagem, com as sonoridades semióticas, com a palavra. Cada corporeidade produz uma voz, que só é singularizada quando conseguimos percebê-la como diferente dos nossos e demais corpos – o que acontece na escuta. O campo fenomenológico que produz singularidade na voz não é necessariamente o

⁵³ Como argumenta, Simon Frith: “a voz, em síntese, pode ou não ser uma chave para a identidade de alguém, mas certamente é uma chave para as formas como nós mudamos de identidade, para como fingimos ser algo que não somos, para como enganos pessoas, para como mentimos” (FRITH, 1996. P. 197. Tradução nossa.).

mesmo campo de sentidos que fabula o sujeito, a identidade – apesar de este segundo está intimamente ligado às possibilidades do primeiro.

Esta ideia de unicidade é a que nos permite, nesta versão de *Paparazzi* acústica, mas também em outras apresentações “ao vivo” e até em diversas canções de álbum da cantora, dissociar o corpo de Lady Gaga das outras vozes que conhecemos. As Lady Gagas que fabulamos no estúdio, da disputa do pixel com o grão da voz, apresentavam diversas possibilidades de produção corpórea, por mais que todas as vozes, acreditamos, tenham sido elaboradas em algum momento na corporeidade singular de Gaga – e depois reelaboradas pelo processamento digital.

Esta unicidade parece operar de maneira muito enfática na atribuição de valor vocal à Gaga: ela canta “de verdade”, com uma voz, como as nossas, singular, e com bastante eficiência técnico-musical. Sua destreza no piano ajuda também a formar este corpo virtuoso, que, para além de uma personalidade do pop, é uma musicista com certa habilidade e que apresenta suas singularidades “ao vivo” – dificilmente a associação com Madonna ou Christina Aguilera, por exemplo, emerge nesta performance de Lady Gaga. Por mais que possa reiterar e repetir comportamentos e estilismos de outras cantoras, seu corpo se constitui aqui de maneira fenomenológica distinta: enquanto reconhecemos em Lady Gaga os arquivos de outras cantoras e cantores, é uma articulação específica entre estes arquivos – do piano de Elton John à vocalidade de Christina Aguilera –, junto à projeção de si, pela voz, como portadora de uma vitalidade singular, que afirmam sua autonomia. Percebo que parte destas suposições está relacionada a um certo deslocamento da música *Paparazzi* do subgênero do pop dançante a outros gêneros menos *mainstreams* no pop, que flerta com o rock, com a música clássica instrumental e até com o jazz. Sobre esta questão, aprofundo-me adiante.

3.2 O papel dos acionamentos de gênero musical na validação do talento

O acionamento de outros gêneros musicais nas produções e performances de música pop é recorrente – comumente nos referimos, por exemplo, aos flertes com o *country* de Madonna⁵⁴, ao acionamento do *Raggaeton* em Rihanna⁵⁵, a performances inclinadas ao *rock* de Miley Cyrus⁵⁶. Na carreira de Lady Gaga não é diferente: enquanto todos os seus quatro primeiros álbuns se alternam sonoramente entre músicas dançantes e baladas animadas, cada um traz particularidades em relação às codificações de gênero: o *The Fame* (2008) e o *The*

⁵⁴ Relacionados ao álbum *Music* (2000).

⁵⁵ Como notado em performances de músicas como *Rude Boy* (2009) e *Work* (2016).

⁵⁶ Principalmente nas apresentações relacionadas ao álbum *Can't be tamed* (2010).

Fame Monster (2009) atuam mais fortemente na música pop genericamente voltada ao *dancefloor*, o *Born this way* (2011) parece ter uma levada mais *rock* e o *Artpop* (2013) carrega, na sonoridade, muitas influências da música eletrônica da cultura de *rave* – performaticamente o álbum é permeado por referências à arte contemporânea. O *Joanne* (2016), quinto álbum pop de Lady Gaga, traz sonoridades e performances intimamente ligadas ao *country* e ao *rock* – se afastando um pouco do pop genérico dos demais discos.

FIGURA 8 – Lady Gaga incorpora Frank Sinatra em tributo (2015)



FONTE: Little Monsters Official⁵⁷.

Estes acionamentos de gêneros e deslocamentos dentro do pop também acontecem de maneira menos coerente ao pensamento em eras: na performance de *Poker Face*, apresentada por Lady Gaga na rádio britânica Capital FM, na mesma ocasião da versão de *Paparazzi* discutida anteriormente, podemos perceber uma forte levada jazzística nas articulações sonoras tanto do piano quanto da organização de vocais, por exemplo⁵⁸. Numa versão jazz estereotipada da música *Applause* – do álbum *Artpop* – apresentada no Saturday Night Live⁵⁹ em 2013, a cantora utilizou figurino, aplicou a voz e dançou aos moldes do cinema musical da década de 1950 e 1960. De maneira semelhante, aparições e performances junto a bandas como Metallica ou Queen⁶⁰ ou o tributo que realizou a Frank Sinatra⁶¹ (Figura 08) também deslocam a cantora, criando tensões nas produções de coerência que temos com sua posição de “artista pop”. Em parte, afinal, são demonstrações de versatilidade e ajudam a averiguar

⁵⁷ Disponível em: < <http://www.littlemonstersofficial.com/2015/12/lady-gaga-frank-sinatra-tribute.html> >.

⁵⁸ A performance está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=oP8SrlbpJ5A>.

⁵⁹ Programa da NBC, famoso pelas esquetes humorísticas com atores convidados e performances musicais.

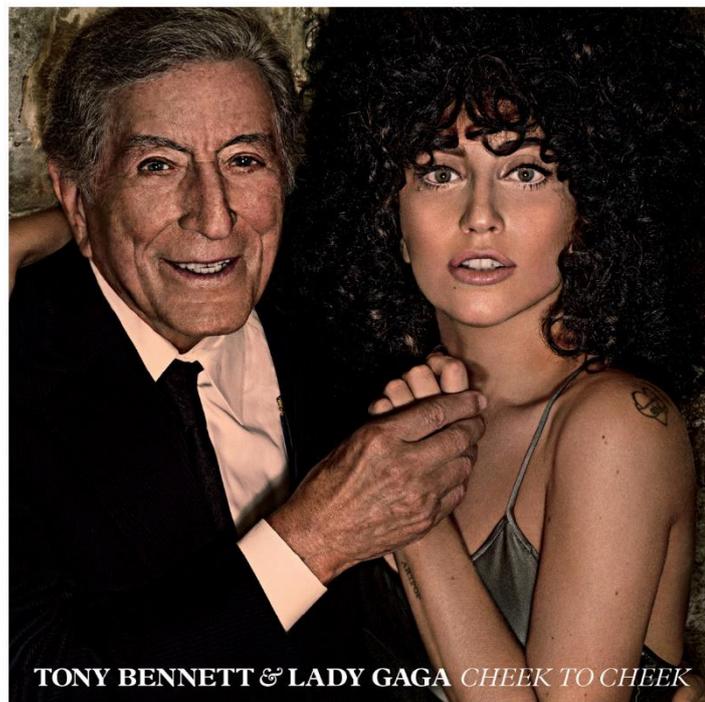
⁶⁰ Lady Gaga participou de um show da *Queen* em 2014; se apresentou com *Metallica* no Grammy 2017.

⁶¹ O tributo ao qual me refiro foi o realizado por Lady Gaga no evento Sinatra 100 (2015), em que cantou *New York, New York* performando uma versão *drag king* do cantor americano.

autenticidade por irem de encontro ao imaginário de artista fabricado no engessamento com o qual Lady Gaga disputa.

Enquanto estas apresentações já produzem diversas questões sobre as disputas de valor, há na carreira de Lady Gaga um ponto de deslocamento ainda maior com os estilismos e performances ligados à música pop: a sua aproximação com o cantor Tony Bennet, estabelecida pela produção do álbum-dueto *Cheek to cheek* (2015), em que performaram composições bastante canônicas do cancionário de jazz americano, de Cole Porter a Oscar Hammerstein II. Da capa do álbum às performances ao vivo, as produções se alinham às tradições das canções do jazz orquestral americano e Lady Gaga fabula, neste processo, uma persona construída em torno de diversos arquivos caros à construção mítica do gênero.

FIGURA 9 – Capa do álbum *Cheek to Cheek* (2015)



FONTE: Thoughts about Gaga⁶²

Para abordar os processos de construção corporal que circundam esta aproximação com outros gêneros, e mais especificamente com o jazz, optei por realizar uma análise da performance da canção *Cheek to cheek*, realizada pela dupla na 58ª edição do *Grammy*, em 2016. Percebo que a apresentação funciona de maneira paradigmática no estabelecimento da “Gaga fora do pop” e, por ser localizada numa das premiações mais influentes de música – americana e do mundo –, traz certa legitimação ao jazz de Lady Gaga. Dedico-me aqui, então,

⁶² Disponível em: < <https://sites.google.com/site/thoughtsaboutgaga/albums-1/cheektocheek> >.

a analisar (a) como o acionamento do jazz modula a voz de Lady Gaga e (b) como estas modulações atuam nas disputas de valor de seu corpo, acentuando biografias e roteiros em sua formação.

3.2.1 A canção *Cheek to cheek*

É importante frisar, primeiramente, que a música performada por Lady Gaga e Tony Bennet na ocasião do *Grammy*, em 2016, a canção *Cheek to cheek*, não pode simplesmente ser assimilada como uma canção padrão de jazz, apesar de habitar os repertórios do gênero. A música foi composta, afinal, originalmente por Irving Berlin para o filme *O Picolino (Top Hat)*, dir. Mark Sandrich, 1935), musical estrelado por Ginger Rogers e Fred Astaire, que apresentou outras canções que também se tornaram canônicas no pop americano, nas performances vinculadas ao teatro musical americano e no *crossover* com o jazz – como é o caso da música *Top Hat, White Tie & Tails*.

FIGURA 10 – Ginger Rogers e Fred Astaire performam *Cheek to cheek* em *Top Hat*.



FONTE: captura e montagem de imagens do filme.

A versão original de *Cheek to cheek*, apresentada no filme, é acompanhada por uma base sonora orquestral grandiosa, que parece apelar principalmente aos sons melodiosos de instrumentos de corda, gravados pela Leo Reisman Orchestra para o produto. Na cena do filme em que Fred Astaire performa a canção, liderando os vocais e dançando junto a Ginger

Rogers, o casal passeia entre a valsa, o *fox trot*, movimentos de ballet e, especialmente, uma complexa coreografia de sapateado – dançando e cantando primeiramente por um baile repleto de casais e, em um segundo momento, em um salão vazio e elegante –, tudo isso enquanto vestem roupas de gala; elementos que se distanciavam da gramática do jazz de sua época e os relacionam fortemente às culturas brancas de elite. Ao longo do século XX, a canção, porém, foi regravada por diversos artistas e passou a assumir, a cada interpretação, novas roupagens.

Na primeira leva de versões gravadas da música, nos primeiros anos que se seguiram o lançamento do filme estrelado por Astaire e Rogers, a canção não parece ter tido seu formato e sonoridades muito transformados. Nos anos 50, entretanto, uma série de regravações parecem ter averiguado formas e interpretações mais próximas às codificações do jazz: a versão de Bing Crosby (no álbum *Bing Sings Whilst Bregman Swings*, 1956) adiciona instrumentos de sopro mais intensos e levadas rítmicas percussivas mais marcadas, ao passo que também reconfigura a melodia de voz interpretada por Astaire; Louis Armstrong e Ella Fitzgerald (no álbum *Ella and Louis*, 1956) performam a canção como um dueto, levados por um andamento lento marcado por uma bateria, que atravessa toda a música, e um piano suave, incorporando um trompete forte e vocalidades bastante marcadas por melismas, *riffs* e demais técnicas associadas ao jazz e à negritude – a incorporação da canção aos seus corpos negros, em shows ao vivo, inclusive, já parece deslocá-la performaticamente de maneira mais contundente da sua performance originária. (Fitzgerald incorporou *Cheek to cheek*, ainda, ao seu repertório, cantando frequentemente a música como uma performance solo em seus shows de jazz, modulando a canção a partir de improvisos.) Frank Sinatra regravou a canção em 1959 (no álbum *Come Dance With Me!*), parecendo enfatizar – pelo contexto do álbum, pela instrumentação efusiva – seu caráter festivo, acentuando o potencial dançante das sonoridades marcadas pelo jazz.

Evidentemente, a incorporação da *Cheek to Cheek* às culturas, sonoridades e performances do jazz não obliteram o poder de seus primeiros arquivos: a versão de Julie Andrews (em *Julie Andrews Sings*, 1958), por exemplo, parece reencenar a leveza vocal e as melodias de cordas – bem como o clima branco e elitista de sofisticação – da versão original da canção; Andrea Bocelli e Veronica Berti, mais recentemente (no álbum *Cinema*, 2015), lançaram uma versão em dueto da música, misturando vocais em inglês e em italiano, e se aproximando, também, da versão performada por Fred Astaire, apesar de adicionarem, em alguns momentos, técnicas mais próximas do canto popular italiano e, por associação, à ópera.

Cada uma destas versões, que incorporam diferentes corporeidades, modos de escuta e performances à *Cheek to Cheek*, são acionadas nas nossas maneiras de fruir com a canção. Na versão de Lady Gaga e Tony Bennet, inscrita dentro do contexto do álbum declaradamente de jazz e que é também homônimo à música em questão, diversos dos arquivos sonoros, mas também de corpo, parecem atuar sobre a vocalidade e performance de Gaga e Bennet; sendo que podemos reconhecer memórias que se aproximam, pelo caráter de dueto, tanto aos roteiros encenados por Astaire e Rogers quanto por Fitzgerald e Armstrong, mas também às vocalidades de Julie Andrews, Frank Sinatra e das versões solos da própria Ella Fitzgerald. Sobre estas questões, discorro a seguir, ao pensar a performance no *Grammy*.

3.2.2 A premiação como palco, o jazz como uma coreografia de sentidos

A primeira questão que podemos perceber ao nos voltarmos para uma apresentação como a do *Grammy* é que, diferentemente de apresentações como a realizada na rádio Capital FM, a performance é assumidamente dirigida para os dispositivos audiovisuais. Isto é, por mais que a apresentação se dê como um concerto – celebridades e fãs assistem à premiação *in loco* –, a performance é pensada para a câmera e voltada também para o público que a assiste por telas – em transmissão ao vivo ou não. Assim, o *Grammy* não é montado simplesmente para o público lá presente, mas principalmente para nós, que o assistimos por emissoras de TV e pela Internet.

Tento, com isso, compreender que, para além de uma prática repertorial registrada em arquivo, este tipo de apresentação já nos convida a ser percebida, desde o primeiro momento, a partir de seu caráter arquivado e duradouro. Ainda assim, o fato de ser gravado em transmissão ao vivo, no tempo presente e com pessoas *in loco*, faz com que algumas questões do repertório se configurem: as apresentações se localizam em algum lugar entre o registro arquivado de um *show* – a arquivagem de uma vivência do repertório – e a performance voltada para o dispositivo técnico – que tem sua gênese já no arquivo – trazendo significações e afetos que dialogam com as duas esferas de memória.

Desta maneira, a coreografia de câmeras, com *close-ups* e movimentos translativos que nos aproximam e guiam pelo palco, é, desde o início da apresentação, modeladora para a construção de corpo dos artistas que vemos na tela e não pode ser ignorada. Pensando estas roteirizações, também é relevante a forma como o vídeo é recortado para a propagação: na maior parte de sua circulação online (pelo *Youtube* e *Facebook*) ele foi cortado de maneira a

incluir a participação de Katherine Mcphee⁶³ como apresentadora que introduz Tony Bennet e Lady Gaga. Esta ação, de uma celebridade conhecida pela eficácia vocal dentro da esfera do pop apresentando uma performance cujo virtuosismo musical é um dos principais pontos de fruição, parece sintetizar a aproximação do jazz tradicional de Bennet com a aura pop de Gaga. Além disso, a introdução de Mcphee também tem certo papel legitimador: a cantora anuncia, em sua pequena apresentação, que Tony Bennet e Lady Gaga foram os ganhadores da categoria “*Best traditional pop vocal album*”⁶⁴, fornecido ao melhor álbum cantado que apresente canções do *Great American Songbook*⁶⁵.

A troca de quadros de Mcphee à Lady Gaga e Tony Bennet é composta por uma simples mudança de câmera: do plano fechado no torso da primeira cantora a uma câmera que mergulha suavemente em *plongée*, em um enquadramento que delimita cada vez mais o palco redondo em que a dupla e sua banda se inserem. Enquanto o público é visto apenas na profundidade de campo do enquadramento de Mcphee, nos primeiros momentos da filmagem do palco de Bennet e Gaga o público os circunda em aplausos, passando ao extracampo lentamente em quanto a câmera nos aproxima dos artistas. A disposição do grupo no palco valoriza a presença da banda de jazz – não estamos prestes a ver uma apresentação apenas da dupla, mas de um grupo que toca ao vivo: Lady Gaga e Tony Bennet se posicionam cada um a um lado de um piano de corda; atrás deles, podemos ver um baixista, um guitarrista e, à lateral direita do palco, um baterista também está posicionado.

À medida que a câmera nos aproxima de Lady Gaga, atravessando toda a banda, podemos ouvir os primeiros acordes de piano, abafados pelos aplausos e gritos do público – e aqui o caráter de show opera com mais força. Desde este primeiro momento, já nos deparamos com uma nova forma de presentificação de Lady Gaga: se a euforia causada pela artista pop permanece – a presença de um público entusiasmado parece demonstrar isso –, a banda, o palco, as tradições de apresentação são novas. As roupas de gala vestidas por Bennet, Gaga e integrantes da banda reforçam as distinções na maneira de aparecer na ocasião, que é tanto consonante com o processo de glamourização do jazz, quanto com o primeiro arquivo de *cheek to cheek*: a elegância branca e elitizada de Fred Astaire e Ginger Rogers no filme em que a música foi encenada. Diferentemente do vestido branco e esvoaçante de Rogers, porém,

⁶³ Mcphee é uma ex-participante do *Reality Show American Idol* e é particularmente famosa pela sua habilidade vocal – a cantora/atriz já atuou em musicais e está sempre sendo colocada em cena pela sua versatilidade de cantar músicas pop, da Broadway, de jazz...

⁶⁴ A categoria curiosamente passou a integrar, no ano da vitória do álbum *Cheek to Cheek*, a chave de música pop nos anais do *Grammy*.

⁶⁵ Termo utilizado para se referir ao conjunto de canções norte-americanas canônicas do século XX, especialmente as relacionadas ao jazz, à Broadway e ao cinema.

Lady Gaga utiliza um vestido negro e brilhoso rente ao corpo, com um amplo decote em “V” nos seios, e tem o rosto pintado com uma maquiagem pesada, enfatizando uma forma de sensualidade não empregada ao corpo da atriz dos anos 30.

A música se inicia quando Tony Bennet faz um gesto com a mão apontando à Gaga e, em um breve intervalo sonoro do piano, a cantora introduz em voz falada: “*You know where I am*” – dito para brincar com a primeira palavra da música *Cheek to cheek* (“*Heaven*”), que canta em seguida. O diz de maneira suave, não-impositiva e aguda, com um timbre limpo, bem distante da rouquidão da voz falada que podíamos perceber na versão acústica de *Paparazzí*, por exemplo.

FIGURA 11 – A performance de *Goody Goody* no show de *Cheek to cheek* reforça a persona juvenil e sedutora de Gaga.



FONTE: Captura de imagem do videoclipe oficial da canção

Esta outra maneira de modular a voz se aproxima bastante dos enunciados falados de Gaga no álbum com Bennet, em especial ao emprego de voz na música *Goody Goody*, em que, enquanto o cantor canta a melodia principal, Gaga faz inserções faladas a cada verso, em resposta aos enunciados cantados do artista. A presentificação no “ao vivo” da voz do álbum parece produzir certa coerência à esta persona da artista. A maneira como a voz joga com a linguagem, como aciona o verbal com a vocalidade, parece averiguar ao enunciado um tom de provocação, que remete a um estereótipo da era de ouro de Hollywood: o da mulher jovem branca e de classe alta das comédias musicais americanas – uma figura que é permeada pela fantasia dupla masculina e heterossexual da mulher que é, simultaneamente, recatada e provocativa.

Destas figuras fabuladas e eternizadas pelo cinema podemos tirar vários exemplos: a personagem provocativa e ativa de Grace Kelly no filme *High Society* (dir. Charles Walters, 1956) – que não por acaso se situa na fase de inserção do jazz “ruim para o coração, mas bom

para os pés”⁶⁶ na elite americana –; a personagem de Juno Temple em *Wonder Wheel* (dir. Woody Allen, 2017) – que mesmo envolvida romanticamente com *gagsters* italianos, se porta de maneira ingênua, jovial e sempre disposta ao romance –; e basicamente qualquer personagem de Marilyn Monroe – incluindo a própria Marilyn Monroe, o grande paradigma desta persona feminina⁶⁷. Claramente, a voz de Lady Gaga falada não consegue sozinha reconstruir ou agenciar todos estes arquivos, mas todos os elementos performáticos que engendram e potencializam sua performatividade de gênero, aqui, caminham neste sentido: Lady Gaga, afinal, utiliza um vestido longo e brilhoso, com uma calda que pode ser segurada de lado, veste cabelos lisos e loiros e muitas joias prateadas; rebola enquanto anda de maneira deslizante e parece atuar dentro de uma sensualidade feminina. No mais, o próprio gênero musical com o qual Gaga se envolve e a aproximação e interação com Tony Bennet ajudam a compor esta atmosfera que nos remonta à era de ouro do jazz no cinema de Hollywood.

FIGURA 12 – Grace Kelly interage com Bill Crosby e Frank Sinatra em *High Society* (1956)



⁶⁶ A frase é dita pelo personagem interpretado por Louis Armstrong – único personagem negro, além da sua banda de jazz, no filme. Armstrong funciona como uma espécie de narrador da história e faz inserções cômicas sobre a vida da “alta sociedade”. Na cena da citação aqui trazida, o personagem de Bill Crosby tenta reconquistar a protagonista a partir de uma canção de jazz dançante e falha. Em outra cena, ao final do filme, a personagem de Grace Kelly se embriaga ao som da banda de jazz e trai o noivo com o personagem de Frank Sinatra, que a seduz com a erótica *Mind if I make love to you*. O jazz aparece, assim, de maneira dupla: por um lado tem um potencial romântico, por outro lado se associa à libertinagem.

⁶⁷ Curiosamente, na mitologia conspiracionista sobre celebridades, Marilyn Monroe é o paradigma do que chamam de “programação sex-kitten”, se referindo a uma forma de programação mental que converte as mulheres famosas em versões de Marilyn, visando sua escravização sexual para o que chamam genericamente de “elite”, que estaria fortemente relacionada aos “Iluminatti” (SIC). Apesar de me distanciar bastante dessas maneiras de enxergar o mundo, considero que o reconhecimento de tipos “sex-kitten” – constituídos por atos de transferências performáticas que constroem em cada singularidade personas que remetem recorrentemente a Monroe – é um apontamento sobre como este arquivo de Hollywood opera nas performances diversas que presenciamos na cultura midiática.

FONTE: CBS News⁶⁸.

Logo após a afirmação falada, a cantora prossegue cantando – numa voz articulada de maneira muito distante da voz empregada para falar – a introdução da canção *Cheek to cheek*. Como na versão do álbum, o andamento é lento e parece, aqui, ser mutável de acordo com o prosseguimento vocal dado por Lady Gaga – o pianista parece “seguir-la” neste primeiro momento. Desta maneira, a cantora cria espaço para reverberar a voz, jogando com as mudanças de tom da melodia. Em alguns momentos, deixa a voz soar num vibrato⁶⁹ consistente, em outros a suaviza descendo aos tons mais graves. Na palavra *speak* (*And my heart beats so that I can hardly speak*), transformada nesta versão de Lady Gaga na nota mais aguda da introdução, a cantora deixa reverberar uma voz de cabeça cheia, sustentando a nota e a finalizando com um vibrato limpo. Poucos momentos depois, constrói um melisma bem executado ao enunciar a palavra *seek* (*And I seem to find the happiness I seek*). Tudo aqui parece nos chamar atenção para a maneira como a cantora joga com a voz, passeando por diferentes técnicas e exacerbando seu virtuosismo como vocalista. Para fazê-lo, emprega referências que carregamos do jazz, gênero marcado tanto pelo *swing*, pelo ritmo, quanto pelo virtuosismo – na afinação, no improviso musical.

Este primeiro momento de improviso, apesar de breve e muito marcado pelo arquivo sonoro do álbum, parece ser um dos pontos de acesso às performances de jazz: enquanto canções entendidas como boas e composições complexas fazem parte da história do gênero, grande parte dos artistas vinculados ao jazz são conhecidos pela sua capacidade de performar música, de construir variações e reformular composições por meio do improviso. Como argumenta Simon Frith (1996), diversas das culturas não-europeias e das músicas derivadas em especial dos povos negros parecem enfatizar especificamente o papel da performance na construção musical, o que acentua o caráter de presença, do agora, de que há decisões sendo tomadas à medida em que a música é construída no corpo. Os pequenos espaços de desvio que o suposto improviso de Gaga incorpora ao começo da canção, assim, parecem aproximá-la de uma prática comum no jazz que enfatiza a presença e o ao vivo, ao passo que, por performar de maneira demasiadamente codificada, fragiliza sua assimilação plena à cultura do jazz.

Desta maneira, esta forma de cantar, da voz embelezada acompanhada de um piano suave e que passeia entre tons graves e agudos empregando diferentes maneiras de reverberar,

⁶⁸ Disponível em: < <https://www.cbsnews.com/pictures/grace-kelly-princess-grace-of-monaco/25/> >.

⁶⁹ Efeito vocal que resulta na oscilação de altura (frequência) em torno da nota principal, acentuando a reverberação da voz. Comumente, é associado à performance de bons vocalistas e quando exacerbado remete ao treino clássico.

nos permite reconhecer em Lady Gaga uma referência a artistas negras do jazz como Ella Fitzgerald, que executava um jazz vocal marcado pelo improviso, voltado principalmente para a escuta das sonoridades, para a beleza das harmonias e da voz – menos impositivo, porém, que o de Gaga. Remete também ao jazz ocasionalmente empregado por Judy Garland, Barbra Streisand ou ainda Julie Andrews – cujas belezas das vozes se misturavam com suas interpretações vocalmente dramáticas, em assimilações ao pop potencializadas por suas performatividades brancas. O fato de a composição já ter sido interpretada por diversos artistas celebrados, que criaram versões canonizadas – como a da própria Fitzgerald – cria uma situação específica: existem tradições, maneiras de se portar e utilizar a voz que atuam na validação de Lady Gaga aqui – o seu talento como intérprete é colocado em foco e é a partir dos outros intérpretes que a performance de Gaga é também valorada.

Enquanto a cantora canta a introdução, ela circunda lentamente o piano – a câmera, em plano fechado, a segue – até ficar lado a lado, “bochecha à bochecha”, com Tony Bennet; a encenação romântica deste deslocamento até Bennet se apoia na narrativa da canção, ancorada no roteiro amoroso da performance de Fred Astaire e Ginger Rogers. Na passagem para a próxima estrofe, a banda inteira entra compondo as sonoridades, o andamento da música acelera e se torna mais dançante – se afasta do jazz mais melancólico de Fitzgerald e se aproxima do jazz dançante dos filmes musicais com Frank Sinatra, como o próprio *High Society*, citado anteriormente.

Durante a apresentação, Lady Gaga dança com pequenos movimentos de quadril, se move um pouco pelo palco, brinca com sua calda lateral do vestido, se aproxima e se afasta de Bennet à medida que alternam versos e se encontram em outros. Algumas vezes, a cantora se insere com a voz falada – muito próxima da descrita anteriormente – entre versos cantados pelo seu parceiro cênico. A ênfase aqui parece se voltar não só a performance vocal dos dois artistas, mas a como eles interagem, a como se dá a dinâmica do duo com a banda, a como Gaga se porta de maneira diferente se tomarmos como referência suas outras apresentações coreografadas do pop. Neste modo de se apresentar, o modo do jazz, os aspectos de entretenimento parecem se dar por outras maneiras: pela encenação de espontaneidade, pelas pequenas brincadeiras que circundam as pequenas danças e as interações.⁷⁰ Enquanto a voz de Lady Gaga se distancia muitas vezes da voz falada, suas movimentações e caracterização

⁷⁰ Grande parte das críticas de performances dos artistas como um duo pontuam estas diferenças: Neil McCormick (2014 e 2015), do *Telegraph*, acentua que, no álbum, os artistas parecem atacar as músicas por perspectivas diferentes e que, na performances ao vivo, eles se unem pela emoção – apesar de Gaga parecer compor a músicas a partir da performance corporal e Bennet se apegar mais às sonoridades; Caroline Sullivan (2015), do *The Guardian*, reconhece também posturas diferentes entre os dois artistas, que por meio da brincadeira com o flerte tentam jogar com as diferenças.

parecem voltar com certa recorrência às mocinhas brancas das comédias hollywoodianas, de Ginger Rogers a Grace Kelly a Marilyn Monroe.

FIGURA 13 – Gaga e Bennet encenam descontração me performance no Grammy



FONTE: NJoy Radio⁷¹.

Esta forma de se relacionar em cena entre Lady Gaga e Tony Bennet atravessa uma brincadeira com o flerte e coloca em foco as diferenças dos dois artistas: de idade, de estilos, de abordagem cênica. Um grande roteiro parece atravessar a apresentação: é difícil não reconhecer na persona provocativa de Lady Gaga diante da sobriedade masculina de Tony Bennet a estereotípica relação do homem, geralmente mais velho, mas certamente mais poderoso, com a mulher bonita e mais jovem – ou jovial –, dois papéis acionados de maneira repetida no universo do jazz embranquecido. Podemos reconhecê-los de diferentes maneiras nas vedetes joviais que compõem o coro dos musicais de jazz da Broadway⁷², como *Chicago* e *Cabaret*, dirigidos originalmente por Bob Fosse, nas parceiras sedutoras que podiam ser avistadas na vida noturna dos cantores da década de 1950 e 60 ou ainda nos pares românticos das comédias musicais fílmicas da mesma época.

Acredito, aqui, que a figura de Frank Sinatra possa operar como um paradigma memorial para a ideia genérica de um cantor tradicional, masculino e branco de jazz; em contraparte, a imagem de suas parceiras – no cinema, em revistas, em bares – ajudam a compor um tipo que modula a imagem de Lady Gaga neste roteiro com Tony Bennet – é

⁷¹ Disponível em: <

http://www.njoy.bg/bg/news/view/19030/legendarnijat_pevec_toni_benet_otbeljazva_90_ija_si_rojden_den/>.

⁷² A própria Lady Gaga parece brincar com isto na apresentação tributo a Frank Sinatra que realizou: utilizando vestes masculinas e acionando uma performatividade de acordo, a cantora conta com dançarinas seminuas e esbeltas, com quem interage algumas vezes de maneira provocativamente estereotípica.

difícil pensar o jazz branco nova iorquino sem atravessar, afinal, Frank Sinatra. Gay Talese (2016) escreveu um perfil do cantor que nos ajuda a refletir sobre estas questões – especificamente sobre como os embates entre masculinidade e feminilidade aparecem no texto do jornalista.

No texto de Talese, originalmente publicado na revista *Esquire* em 1965, Sinatra é representado a partir de uma duplicidade que mobiliza duas personas estereotípicas: a do chefe patriarca e potencialmente mafioso e a do artista boa pinta:

Por um lado, ele é o *swinger* – como quando está conversando e brincando com Sammy Davis Jr., Richard Conte, Liza Minelli, Berni Massi, ou qualquer outra pessoa do *showbiz* que consiga um lugar à sua mesa; por outro lado, como quando está acenando com as mãos ou cabeça para seus paisanos próximos (...), Frank Sinatra é *Il Padrone*. (TALESE, 2016. Tradução nossa.)

A figura feminina a qual me refiro existe à sombra dos dois Sinatras e interage com os dois simultaneamente; enquanto o cantor da escrita de Talese alterna entre as duas personas, as mulheres que o acompanham cochichando em seus ouvidos, utilizando roupas sensuais e elegantes, parecem lidar diretamente com o duplo: são seduzidas tanto pelo poder do *padrone* quanto pelo balanço do *swinger*. Desde a primeira frase do texto de Talese podemos perceber o papel passivo das mulheres belas e decadentes a que ele se refere: “Frank Sinatra, segurando um copo de *Bourbon* em uma mão e um cigarro na outra, estava de pé em um canto escuro do bar entre duas loiras atraentes, porém em processo de amadurecimento, que sentavam à espera que ele falasse algo.” (Ibidem. Tradução nossa).

Enquanto este papel dialoga com Lady Gaga nas performances com Bennet, a tensão é clara: o cantor não possui a mesma imponência de meia idade de Sinatra e Gaga é uma personalidade cuja trajetória é marcada pelas suas afirmações de distinção, assim como a sua performance, inclusive vocal, é impositiva demais para caber simplesmente nestas figuras secundárias dos bares de elite do século XX; de certa forma, Gaga também é a *swinger*, a artista boa pinta, com talento e carisma. Ainda assim, a voz falada, a maneira de dançar, os flertes com Bennet parecem referenciar e brincar com estes arquivos, principalmente quando a música adquire um andamento mais festivo; o romance entre a jovialidade e beleza de Gaga e a sobriedade madura de Bennet parece estar no centro da encenação.

Em contraparte – pensando no contexto desta performance –, nas baladas mais melancólicas do álbum com Bennet, a voz de Gaga assume uma postura mais próxima da emplacada pela cantora na introdução de *Cheek to cheek* no Grammy e se distancia da voz da comédia. Esta versatilidade é incorporada pela cantora na apresentação a partir do contraste entre a introdução e a parte mais animada de *Cheek to cheek* e nos ajuda a localizar seu corpo

diante deste papel da mulher branca das comédias de jazz ao mesmo tempo que a hibridiza ao papel agente de um Bennet, de um Sinatra, de uma Fitzgerald ou de uma Barbra Streisand – esta última talvez reverberar mais por conta de sua forte e assumida teatralidade, assimilada à estética dos musicais da Broadway e, também, às construções ligadas à branquitude.

Em todos os casos, como é de se esperar no jazz, é o refinamento vocal e o poder de ser intérprete – musical, mas também do *ethos* da noite sofisticada americana – que são exacerbados na performance de Gaga com Bennet. O jazz de Gaga é um que parece brincar com o carisma, com a ideia de espontaneidade que vai de encontro às instâncias de fabricação que circundam o pop: a voz é feita ao vivo e há espaço para o improviso, a brincadeira com o ritmo, com a fala, com a mudança de melodia – tudo isso se faz presente e reafirma um modo de ser que não está necessariamente associado ao pop, e muito menos com sua necessidade de distinção dentro do pop. Aqui, o que parece importar é sua capacidade de se assimilar às tradições e vozes do gênero canônico, ainda que sua unicidade vocal esteja sendo reafirmada o tempo inteiro pela maneira como legitimamos sua emissão: o reconhecimento de Ella Fitzgerald na voz de Lady Gaga, do *swing* de Frank Sinatra em seu corpo e da elegância branca de Ginger Rogers e Fred Astaire em sua caracterização é central para que valorem positivamente a performance de Lady Gaga – ao mesmo tempo, sua irreverência juvenil, sua sensualidade exacerbada e sua vocalidade singular demarcam, também, sua distinção.

3.2.3 A voz do jazz: a reafirmação de uma história de origem de Lady Gaga

Diante destas reflexões, podemos perceber que uma das questões centrais sobre a maneira como a inserção performática no jazz e como a aproximação com Tony Bennet operam na carreira de Lady Gaga é a consolidação de uma, das suas várias, narrativas de formação. A sua capacidade de cantar e performar jazz, como demonstrado na apresentação do Grammy, de lidar com estas canções canonizadas e satisfazer – tanto musicalmente quanto em construção de personagem – as demandas do gênero parece atuar como um aprofundamento de seu talento musical. Aqui, a performance no jazz se aproxima da narrativa biográfica de seu treinamento vocal “clássico”; como colocado pelo crítico Jon Dolan (2014), na Rolling Stones: “o treinamento clássico de Lady Gaga sempre foi central na sua história de origem, então o álbum com o cantor romântico de 88 anos Tony Bennet não é uma grande surpresa.” (DOLAN, 2014. Tradução nossa).

Esta narrativa, do jazz como uma validação técnica de si enquanto cantora, parte também da própria Lady Gaga. Em diversas entrevistas, como na fornecida pela dupla ao

Fantástico em 2014⁷³, e no próprio DVD de registro do show *Cheek to Cheek*, Gaga afirma que Bennet a valida enquanto vocalista e que a faz se reconhecer como uma cantora de jazz; esta afirmação geralmente aparece associada de uma outra – que a edição do Fantástico afirma ser uma revelação – de que Gaga, antes da fama, cantava jazz em Nova Iorque⁷⁴, o que ajuda a produzir coerência entre sua biografia e sua performance.

Se o talento vocal está intimamente relacionado à construção do jazz enquanto gênero musical – a história do gênero está repleta de reconhecidamente virtuosos vocalistas – é importante notar que a maneira como o jazz é acionado em Lady Gaga se relaciona mais fortemente com os valores relacionados ao jazz branco de Nova Iorque, dos cantores ítalo-americanos, da vinculação do treino ao *swing* – não à toa, grande parte dos arquivos que reconheço na performance de *Cheek to Cheek* corresponde a mulheres e homens brancos. Se pensarmos em um recorte de gênero e focarmos nas grandes cantoras tradicionais de jazz americanas – marcadas fortemente pela negritude – perceberemos que seus virtuosismos, apesar de percorrerem o treino, se fundem a histórias de origem roteirizadas a partir de uma ideia de resiliência e mitificada por uma sensibilidade distinta e carnal com as músicas.

Trago dois dos exemplos paradigmáticos para cantoras negras de jazz: Ella Fitzgerald, conhecida pela interpretação de canções canônicas, mostrava seu talento em improvisos e *scats*⁷⁵, teve sua formação vocal em coros de igrejas negras nos EUA e é referenciada pela sua sensibilidade musical narrada recorrentemente como sendo *natural*⁷⁶. Billie Holiday, com uma trajetória de origem por bares pequenos e bordeis, é constantemente tratada como um talento bruto demarcado pelo vigor e visceralidade, considerada difícil de ser controlada musicalmente pelas gravadoras e emocionalmente vinculada ao improviso melódico⁷⁷.

Enquanto estas características se conectam cada uma às histórias de origem destas cantoras, elas também se relacionam às construções que temos sobre os aspectos duais da negritude e branquitude na cultura eurocentrada e no papel que a raça desempenha sobre as maneiras como valoramos estas artistas. Noto que esta percepção do talento a partir de uma

⁷³ A entrevista está disponível nos arquivos virtuais da Globo e, de maneira pública, no link: https://www.youtube.com/watch?v=s3fAd_SzrQc.

⁷⁴ O pai de Gaga, Joe Germanotta, colabora com a informação de que Lady Gaga costumava cantar jazz, afirmando que o gênero é uma ótima fundação para o canto (apud MCLEAN, 2014).

⁷⁵ Técnica de improviso vocal que aplica a voz como instrumento musical, imitando sonoridades ligadas aos instrumentos metálicos de sopro. Fitzgerald é tida como uma das percussoras da técnica.

⁷⁶ Muitas das narrativas em torno da cantora relatam sua relação passional e irrepreensível com a musicalidade pela voz enquanto a opção ao senso estético refinado do jazz e ao treinamento clássico, como pode ser notado nas matérias de João Máximo (2017) e Helô D'Angelo (2017).

⁷⁷ As narrativas associadas à Holiday costumam atribuir seu histórico de sofrimento à sua visceralidade musical, pontuando seus improvisos surpreendentes e a associação de seu trabalho musical às causas ligadas à negritude e aos direitos civis (COELHO, 2015 e WELLE, 2015).

sensibilidade física distinta, de um enredo de sofrimento que relaciona as cantoras negras ao talento musical por meio de sua carga emocional, se associa a um imaginário da negritude como uma existência material e imanente, que conecta o negro ao corpo, ao trabalho, à percepção pela fisicalidade.

Diversos autores preocupados com o racismo, inclusive, apontam a construção da cultura que relaciona a negritude à esfera do corpo e à obliteração da racionalidade; do espírito: Aníbal Quijano (2005) observa como as divisões materiais históricas de trabalho, os discursos científicos e religiosos operam na construção do

mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização europeia, algumas raças – negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa sequência – estão mais próximas da ‘natureza’ que os brancos. (P. 129).

O autor argumenta que a ideia de raça que temos hoje, construída no processo colonial das américas, gera, à medida que inventa os povos não-brancos, uma liga na branquitude, já que os povos europeus, até então, se demarcavam a partir de diferenças culturais e étnicas que se obliteram na construção de raça. A negritude, constituída enquanto raça neste processo, parece ser fortemente vinculada ao trabalho e culturas do corpo, tanto pelos estereótipos das culturas africanas quanto, principalmente, pelas posições produtivas as quais eram submetidos nas américas – o que é reforçado pelo racismo científico, pela literatura, por discursos religiosos e pelas próprias práticas produtivas da sociedade. Stuart Hall (2003), atento também ao estereótipo que deriva destes processos, problematiza as representações primitivistas que atravessam o negro na cultura popular negra, preocupado com uma folclorização da negritude e da superficial celebração das diferenças, abordando, inclusive, a sobrevivência destes discursos e representações na cultura midiática.

Claramente, a exacerbação da sensibilidade física, do emocional, do desejo, não é por si só negativa – a questão da presença, obliterada muitas vezes pela cultura eurocentrada, é um grande problema –, mas quando se constroem imagens que associam e submetem o negro de maneira indissociável ao corpo, enquanto boa parte das imagens sobre a branquitude parece negar a fisicalidade, começamos a ter um problema grave.

Richard Dyer (2017), em ensaio que relaciona os princípios do cristianismo, os mitos de origem dos povos brancos⁷⁸ e as narrativas de colonização e expansão imperial, percebe o quanto a ideia de branquitude está associada a construção romântica da encarnação, da

⁷⁸ Boa parte das histórias sobre a população europeia incluem situações do ambiente adversas e a capacidade dos brancos de instrumentalizar a natureza para sobrevivência, numa espécie de superação, pelo intelecto, dos seus corpos racializados. Enquanto todas as populações – às suas maneiras – realizam processos semelhantes, a narrativa eurocêntrica mitifica seu desenvolvimento a partir de uma ideia de ineditismo e distinção.

contenção de um espírito transcendental num corpo físico. Esta visão tem, por vezes, cunho religioso, mas por outras reflete sobre a forma de pensar os corpos brancos de maneira menos estrita – a ideia de que o corpo é um receptáculo para nosso Eu (supostamente, a mente) é uma das dilatações desta ideia da encarnação. Nesta esfera, parece fazer parte das narrativas ligadas à branquitude, uma luta contra a corporalidade, um embate entre mente e desejo, em que “pulsões são normalmente vistas como *escuras*” (DYER, 2017. Tradução e grifo nosso). Estes desejos escuros parecem compor boa parte dos dramas e representações de branquitude, por serem parte de uma das grandes lutas simbólicas que permeiam os corpos brancos.

Parece-me que o tipo de associação feito às cantoras negras de jazz sobre seus talentos musicais, vivências sofridas e ao que seria uma sensibilidade natural à reverberação vocal provoca esta ideia da negritude como algo que permite esses *desejos escuros* sobre seus corpos. Existem diversos argumentos sobre como a voz, ligada diretamente ao corpo, remete a um prazer carnal, a reverberação do desejo, à sedução (CAVARERO, 2011) e esta é uma esfera do canto que não tem como ser obliterada. Ainda assim, parece-me que, no caso de Lady Gaga, o virtuosismo ligado ao treino é colocado em maior evidência na sua aparição como cantora de jazz e, mesmo que o gênero faça parte de sua trajetória, ele surge mais como uma fundação técnica do que como um caminho sensível, físico e emocional – talvez por isso a aproximação, em *Cheek to cheek*, com o tipo de jazz realizado por Fitzgerald reverbere no corpo de Gaga mais a partir dos malabarismos vocais do que das narrativas de sensibilidade. Neste sentido, a racialidade é central para a maneira como percebemos as vozes e talentos de cada uma destas cantoras nesta esfera e a branquitude parece ser importante para endossar o deslocamento do canto de Lady Gaga da “naturalidade” ao treino, ao domínio pelo esforço e técnica sobre o próprio corpo.

Em suma, acredito que o roteiro de treino de Lady Gaga – perceptível tanto em discursos sobre a cantora quanto na sua demonstração de técnica vocal em apresentações como a do *Grammy* – apareça de maneira destacada diante do jazz por conta também de sua branquitude. Isto não impede que muitas das performances de Lady Gaga sejam descritas como emocionais, mas nos ajuda a perceber como a disputa entre técnica e emoção, controle e corpo, é encenada em sua narrativa.

Dito isto, se sua performance relacionada ao jazz opera como um relato de si sobre seu percurso de treino, ela também relata sua condição de ítalo-americana e fortalece uma associação que fazemos entre Gaga e suas principais contrapartes arquivais masculinas: Sinatra e Bennet. A etnicidade que opera dentro da branquitude, afinal, parece localizar o

italiano – a partir do imaginário do sul-italiano⁷⁹ – como uma identidade passional e romântica, que tenta se produzir de maneira menos pura em relação à branquitude do que etnias britânicas (DYER, 2017), por exemplo.

FIGURA 14 – Em *Nine*, a personagem de Fergie canta sensualmente sobre como ser italiano se associa à paixão e fisicalidade.



FONTE: captura de imagem

Se esta imagem, do italiano como mais entregue aos desejos do que outros povos brancos, opera na cultura popular – e na mídia –, ela também falha à medida em que é produzida: a racialidade que constrói a branquitude não pode ser simplesmente apagada. Lady Gaga, por exemplo, parece acionar a italianidade para se beneficiar de um imaginário de latinidade que opera dentro, e a partir, dos privilégios de sua branquitude, sem, porém, fragilizá-los: sua voz do jazz pode referenciar a Ella Fitzgerald, mas a gestualidade de Ginger Rogers ainda habita seu corpo.

Neste viés, os acionamentos da italianidade por Gaga são frequentes em sua carreira para se referirem a seus comportamentos mais impulsivos e passionais – como quando no documentário *Gaga: Five Foot Two* (Chris Mourkabel, 2017), afirma para a câmera, em resposta às críticas de Madonna sobre seu próprio trabalho, que, como uma italiana, ela esperava que a rainha do pop a jogasse contra a parede, lhe desse um beijo e dissesse que acha seu trabalho redutivo, ao invés de falar disso por terceiros. À medida que aciona um ideal que

⁷⁹ Na cultura pop, a Itália parece ser associada a uma passionalidade distinta: Gay Talese (2016), no texto sobre Frank Sinatra, se refere constantemente às ações passionais do cantor como sendo fruto de seu lado siciliano. Se pensarmos nas encenações ligadas à máfia italiana – baseada em relações familiares fortes e na constante reivindicação de vinganças – notaremos como este imaginário é consistente, à exemplo de filmes como *O poderoso chefão* (de Francis Ford Coppola, 1972) e series como *Os sopranos* (de David Chase, estreada em 1999 na HBO). Neste sentido, penso que a canção *Be Italian*, do musical *Nine* (versão em filme de 2010, por Rob Marshall), funciona como um exemplo paradigmático deste estereótipo étnico do italiano, já que nela a prostituta Saraghina associa a identidade italiana aos beijos ferosos, ao sexo carnal, a viver cada dia intensamente.

já opera sobre a italianidade, a cantora também o reconfigura, produz irreverência, agrega ao seu corpo branco uma forçosa e tensiva passionalidade.

FIGURA 15 – A fala de Gaga sobre Madonna foi transformada em meme pelos seus fãs.



FONTE: Tumblr⁸⁰.

Assim, a aproximação com o jazz, como feita por Gaga, parece construir um relato que aproxima seu treino técnico e virtuoso à passionalidade que atravessa sua carreira e à interpretação romântica do jazz, exacerbada pela sua reivindicação enquanto ítalo-americana: é a mistura da habilidade adquirida pelo treino e o *swing* supostamente fornecido pelo sangue que parecem averiguar seu talento. Certamente, enquanto sua branquitude ajuda a encenar seu roteiro de maneira distinta ao das grandes cantoras de jazz negras americanas, quando associada à sua performatividade – inclusive vocalmente – também a relaciona a outras mulheres brancas que habitam nossos arquivos. São elas tanto aquelas que faziam de suas performances uma mistura de virtuosismo exacerbado com uma forte dramaticidade emocional, vinculada não necessariamente a suas biografias, mas aos excessos teatrais, como são os casos de Judy Garland, Liza Minelli e Barbra Streisand, quanto as sensuais e joviais personagens de cinema descritas anteriormente.

Em suma, a aproximação com o jazz parece ajudar a reconstruir, em Lady Gaga, um histórico de treino, enquanto reafirma seu potencial de interpretação emocional. Sua adequação às regras do gênero musical surge a partir da mistura entre o treino vocal clássico e a capacidade de aplicar seu corpo e emoção às interpretações das canções, jogando tanto com os arquivos do jazz divertido dos musicais, quanto com a densidade dramática das baladas românticas. Enquanto isto se fortalece quando a cantora se desloca da música pop enquanto gênero, estes aspectos também são acionados em suas performances pop, ao agenciar sonoridades e práticas de diversos gêneros musicais consagrados. Neste espectro, esta capacidade de encenar no próprio corpo arquivos canonizados é relevante para a disputa de

⁸⁰ Disponível em: < <https://www.tumblr.com/search/gaga%20documentary> >.

valor que Lady Gaga atravessa vocalmente e sua teatralização excessiva sempre opera a partir da duplicidade entre o artificial – o treino – e o que seria um talento inato ou adquirido sem esforço. Um grande conflito em sua vocalidade é, assim, a afinação entre seus excessos teatrais e os referenciais de bom-gosto, com os artifícios mais comedidos, que esbarram no conflito entre a liberação e o controle do corpo, como discuto adiante a partir da apresentação da cantora no Oscar 2015.

3.3 *The Sound of Music*: exagero e canonicidade

Lembro-me de quando assisti pela primeira vez – e em transmissão ao vivo – a apresentação de Lady Gaga no Oscar 2015. O primeiro contato com a performance se deu antes de seu começo, já que os canais de transmissão nos lembravam repetidamente que em breve assistiríamos à participação da cantora prestando homenagem ao filme “A noviça rebelde”, originalmente lançado em 1965 sob o título *The sound of music* (dir. Robert Wise). Até mesmo os comentaristas dos canais brasileiros, no meu caso da TNT, endossavam – como que para gerar ansiedade – que em breve veríamos Lady Gaga e que, como era de praxe nas apresentações da cantora, não poderíamos saber o que esperar.

Lady Gaga foi a última atração musical da noite e performou um número apoteótico, trajando um longo vestido branco, acompanhada de uma orquestra de mais de 20 músicos e com um coral – que entrava de “surpresa” para cantar a última música – igualmente grande, em que realizava um *medley* das principais canções do filme homenageado. Sem próteses faciais, maquiagens não-convencionais ou qualquer excesso teatral na caracterização, a cantora deslocou os clássicos da década de 1960 para seu corpo de cantora pop de 2015, negociando com o ambiente em que se inseria e com as músicas que cantava (e com todo o valor que as acompanha desde o lançamento do filme).

FIGURA 16 – Lady Gaga se presentifica de maneira elegante no Oscar 2015



FONTE: Captura de vídeo

Lembro-me de, junto a um grupo de amigos, assistir à performance afetivamente, numa mistura de surpresa – Lady Gaga não colocava em cena o que esperávamos – e de torcida – a apresentação era “ao vivo” e as músicas vocalmente demandantes – o que em muito remetia à sensibilidade que experimentei em outras circunstâncias ao assistir apresentações cênicas, como números circenses, por exemplo. Se o virtuosismo vocal da cantora se presentifica em suas apresentações acústicas e se exacerba na sua capacidade de se assimilar às condutas do jazz, aqui o apelo excessivo à presença da voz, a sua capacidade de reverberar, vibrar e expandir a notas agudas, parecia ser o ponto chave.

Por conta disso, inclusive, foi nesta performance, lendo os comentários posteriores em redes sociais e sites de notícia⁸¹, que fortaleci a intuição de que a aparição de Gaga, por mais que atendesse aos gostos hegemônicos da cultura hollywoodiana e elitizada americana, levava ao palco do Oscar um pouco do monstro e do exagero que a artista fabricara durante seus anos de carreira e que, ao fazê-lo, borrava algumas das fronteiras entre artifício e autenticidade – a disputa entre a liberação e o domínio do corpo e se encenam neste tipo de apresentação. Se esta disputa pode ser notada em todas as suas apresentações vocalmente trabalhadas, aqui ela aparece de maneira exacerbada. Não à toa, poucas horas antes da apresentação, Gaga desfilava no tapete vermelho vestindo um *look* com estranhas luvas vermelhas, que renderam

⁸¹ Uma entrevista, viralizada por diversos sites de notícia, me chamou a atenção e indicou para o caminho que seguiria nesta análise: Stephen Sondheim, consagrado compositor de teatro musical americano e entusiasta declarado dos compositores do musical Rogers e Hammerstein II – tendo sido aluno deste último – se referiu à performance de Lady Gaga como sendo uma “farsa semi-operística”, externando um incômodo com a apresentação da cantora. Disponível em: <<http://people.com/celebrity/stephen-sondheim-hated-lady-gagas-sound-of-music-performance-at-the-oscars/>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

piadas e memes na internet⁸² – um sinal performático do potencial disruptivo de sua presença. Destaco, assim, esta performance no Oscar 2015 para debater estas questões, visando discutir mais à fundo o potencial desviante do excesso vocal, conflitando-o com o papel que ele exerce na validação técnica de Lady Gaga e me aprofundando nos efeitos de presença que circundam sua vocalidade.

Evidentemente, a discussão em torno das disputas do corpo de Lady Gaga não oblitera a hegemonia que o habita, especialmente na ocasião do Oscar. O poder de aparecer, de ser destaque na premiação, de performar uma reconhecida elegância na ocasião, já indicam uma cadeia produtiva, jogos de bastidores e seu poder de distinção que a posicionam, neste momento, dentro de um campo normativo e hegemônico da mídia. Nesta análise, não me volto para os excessos de Lady Gaga a fim simplesmente de buscar suas quebras com as normas, mas de reconhecer as disputas que operam na validação de talento mesmo quando artistas como ela habitam as posições e lugares mais normativos de suas carreiras. A hegemonia desta apresentação – o capital cultural que a acompanha – parece estar dada, afinal. As disputas em torno de talento, enquanto operam sobre a performance, porém, não parecem se evidenciar neste quadro.

3.3.1 *Malabarismo vocal e assimilação aos cânones*

Discuti anteriormente sobre como as performances gravadas em shows e premiações ao vivo, especialmente as que visam a transmissão televisiva, conseguem jogar com afetos tanto do repertório, da experiência vivida *in loco*, quanto do arquivo. Em ambientes como o do Oscar, por ser uma premiação – acredito que não à toa – gravada num ambiente teatral, existe um reforço do seu senso de imediatismo a partir da evocação de sensibilidades caras ao teatro: como os comentadores não cansam de repetir, tudo acontece “ao vivo”.

Neste sentido, o dispositivo teatral opera fortemente em nossas telas, de maneira que as pessoas que estão na posição de espectadores no teatro, os convidados e artistas, tem suas performances colocadas no centro da cena por meio da midiaticização; esse ponto é especificamente importante porque oferece recursos técnicos e estéticos que ajudam a guiar os roteiros sensíveis que percorrem a transmissão enquanto nos averiguam de que o aspecto “ao vivo” da produção é legítimo e está passível a reações diversas.

⁸² As notícias, em sua maioria, falavam do *trunfo* da sua apresentação e exaltavam o seu visual clássico, em contraponto à *piada* que teria sido o seu *look* do tapete vermelho. Exemplos a seguir:

UOL: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/02/23/apos-virar-piada-lady-gaga-triunfa-em-tributo-a-novica-rebelde-no-oscar.htm>

Papel Pop: <http://www.papelpop.com/2015/02/lady-gaga-faz-apresentacao-impecavel-no-oscar-2015-montagens-do-vestido/>

Na performance de Lady Gaga, por exemplo, podemos observar que uma vez iniciada a apresentação, o áudio do público é cortado e o jogo de câmeras passa a se concentrar exclusivamente no palco: passeamos pelo rosto e corpo da cantora, por detalhes dos instrumentos da orquestra, pelo exuberante cenário, mas nunca pelas celebridades sentadas ao teatro. Uma vez terminada a apresentação, os microfones da plateia parecem ser acionados e a transmissão passa a se alternar, por alguns momentos, entre Gaga em posição de agradecimento e imagens do público, no qual podemos reconhecer Nicole Kidman, Meryl Streep, entre outras celebridades, aplaudindo de pé e efusivamente. Acredito que esta narrativa construída na TV utilizando o ambiente teatral ajude a legitimar a apresentação de Gaga a partir da reação das celebridades que possivelmente admiramos e a guiar sensivelmente nossas reações – as celebridades são encenadas também para garantir legitimidade à performance da artista.

FIGURA 17 – Lady Gaga sustenta a pose enquanto recebe os primeiros aplausos do público



FONTE: captura de vídeo

Esse senso de legitimação se acentua quando pensamos que a própria noção de transmissão ao vivo, que condiciona toda sua lógica de produtibilidade, prevê a possibilidade de repetição a qual se opõe, já que estar “ao vivo” só existe numa oposição à ideia de que o produto gerado pela transmissão poderia ser repetido tecnicamente. No caso do Oscar, seja no uso de microfones e no abrir e fechar de cortinas ou no nosso controle de volume no televisor e a constante troca de planos das câmeras, todas as técnicas empregadas reforçam o caráter midiático da transmissão – como na maioria das performances que presenciamos de Lady Gaga, a ideia de que estas apresentações se dão por meio do arquivo impera o tempo inteiro.

Assim, a fruição do evento é centrada na experiência televisiva do *agora*, sendo montada de forma a evocar uma certa teatralidade – que em muito se relaciona com a

espetacularização das reações, ainda que mínimas, dos sujeitos presentes no “público” –, chegando a nós a partir da consciência de que toda exibição carrega o peso de sua possível repetição. Esta noção é importante para que estejamos conscientes dos conflitos que são negociados ao assistir uma performance no Oscar: não só estamos lidando com um ambiente que agencia questões mercadológicas e normatiza sensibilidades e gostos, mas também com um local que carrega, na efemeridade da performance televisiva, a legitimação pelo registro arquivado.

Acredito que, por essas questões, a experiência gerada pelas performances do Oscar, e de outras premiações, tem particularidades que ajudam a gerar o impacto global que adquirem quando são exibidas. Seja pela formação de *memes* com o *look* do tapete vermelho de Gaga, ou pelo *frisson* gerado pela possibilidade de um erro vocal, a existência da performance enquanto arquivo garante sua reprodutibilidade e, por isso, ameaça preservar em memória reprodutível um momento presente de frustração, por exemplo. Quando torcemos para que Lady Gaga suceda, afinal, torcemos não só pelo que vemos agora, mas pela possibilidade de sua repetição futura.

Essa sensação se torna mais forte quando pensamos que a apresentação da cantora foi inclinada ao malabarismo vocal: a cantora performou as músicas do filme que homenageava no tom original, sendo elas, principalmente as originalmente gravadas por Julie Andrews, bastante agudas, se comparadas à extensão normalmente empregada por Lady Gaga em performances transmitidas ao vivo⁸³. As músicas de *A noviça rebelde*, neste sentido, parecem apresentar um risco maior ao erro do que as músicas de jazz, por exemplo, já que estas, mesmo sendo vocalmente demandantes, são mais flexíveis, permitem – e até preveem – mudanças de andamento e uma construção mais singular de Lady Gaga – em suma, estão menos presas a uma partitura e a um único arquivo. Ao performar as músicas canonizadas por Julie Andrews dentro dos moldes previstos no repertório do teatro musical, Gaga não só gerou um impacto pelo domínio de notas agudas, como o fez de forma impostada e exagerada; optou de maneira predominante pela voz excessivamente estilizada, pelo *vibrato*, pela sustentação de notas longas.

Desde o primeiro momento da apresentação, afinal, Lady Gaga emprega nesta performance uma nova maneira de aplicar a voz, seguindo as normas do cânone: ainda que

⁸³ Em entrevista, Julie Andrews reafirma – em meio a parabenizações e exaltando a dificuldade das músicas – a escolha de Lady Gaga por cantar o *medley* no tom original, chamando atenção para os ensaios que teoricamente teriam se estendido por dois meses. Mesmo que não tenhamos acesso pleno às informações citadas por Andrews na entrevista, gostaria de chamar atenção para a sua performance de exaltação de Gaga, que ajuda a fortalecer a ideia da dificuldade e do virtuosismo vocal da cantora. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m7uj8flByqs>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

reconheçamos seu timbre – por conta da unicidade vocálica que compete ao material vocal de Gaga certa singularidade –, as primeiras notas da cantora no verso “*the hills are alive with the sound of music*” já são, como demanda a partitura, agudas e abrangem a sua voz a uma tessitura que parece pouco usual para a cantora. Enquanto notas agudas são recorrentes em sua carreira, raramente Gaga imposta frases inteiras em voz de cabeça, prezando pela pureza, e por vezes leveza, do som vocal, como faz aqui. Em cada uma das sílabas do começo da frase (“*the hills are a/li/ve*”), colocadas na música de maneira espaçada e prolongada, Lady Gaga deixa emergir um forte vibrato, reverberando as vogais, de tal maneira que a frase parece ser embalada mais pelos fonemas do que pela formação de palavras propriamente ditas.

FIGURA 18 – A gestualidade de Gaga ajuda a enfatizar suas notas agudas



FONTE: Captura de vídeo

Neste fluxo, nos primeiros trechos do *medley* (nas músicas *The Sound of Music* e *My Favorite Things*), a cantora passeia entre diferentes registros de sua tessitura, preservando certa maciez nas transições e parecendo ter alguma preocupação em demonstrar os sons mais suaves de maneira exacerbada ao passo que aproveita as deixas mais graves da música – mas também alguns momentos agudos – para encher a voz. Notas agudas são especialmente enfatizadas, como a contida na palavra “*flies*”, da segunda estrofe da primeira canção, que é colocada em foco tanto vocalmente, quanto pelo jogo de câmera – um plano médio curto do rosto da cantora – e pela gestualidade da Gaga – de olhos fechados, com uma das mãos voltada para cima, como se sustentasse algo (Figura 16). Esta cisão de algumas notas – e palavras – do fraseado do verso lírico parece construir um efeito próprio, que valoriza a habilidade vocal e a particularidade de cada momento, em detrimento de uma abordagem mais generalizada à canção.

A segunda parte do *medley*, em que canta *Edelweiss* e *Climb Every Mountain*, tem uma aplicação de voz em registros mais graves, aproveitando a reverberação de peito, com vibratos consistentes em emissões cheias, prezando principalmente pela potência – e não somente pela pureza dos agudos, dado que a cantora emprega diversas notas em uma espécie de *belting*⁸⁴. Ainda assim, sua voz não apresenta rouquidão, rasgaduras ou técnicas como *riffs* e *melismas*, presentificando-se de maneira a deixar a maciez da voz em evidência.

Estes percursos da voz que presam pelas suas qualidades da presença e que se distanciam de maneira sectária da voz falada me levam a perceber que Gaga, ao cantar, fez das canções mais vocais do que verbais, mais sonoras do que enunciadas; dissecou as sílabas em fonemas e favoreceu as reverberações das vogais em relação às articulações das palavras. Se ainda reconhecemos palavras e frases, elas ganham sentidos que jogam com suas volúpias sonoras, com as modelações de voz que averiguam a cada termo uma particularidade nova.

Nos poucos momentos em que Lady Gaga suavizou a voz, quando não o fez nas notas mais graves, o fez em notas agudas e geralmente nos finais dos fraseados, empregando um *pianíssimo* que intuitivamente nos remete ao controle e técnica vocal. Mesmo fazendo parte de um público que não compreende a fundo técnicas de canto, sabemos as sensações e os movimentos corporais que envolvem o canto. Como traz Frith ao discutir a percepção da voz enquanto corpo:

A voz como expressão direta do corpo é tão importante para a forma como a ouvimos como para a forma como interpretamos o que ouvimos: nós podemos cantar junto, reconstruir em fantasia nossas próprias versões cantadas de músicas, de formas que não podemos fantasiar técnicas de instrumentos – não importa o quão esforçados sejamos com nossas guitarras imaginárias – porque com o cantar, nós sentimos que sabemos o que fazer. Nós também temos corpos, gargantas e estômagos e pulmões. E mesmo se não conseguimos acertar a respiração, a afinação, as durações das notas (e é por isso que nossas performances só soam bem para nós mesmos), nós ainda sentimos que entendemos o que o cantor está fazendo em princípio físico (esta é outra razão de porque a voz parece - de maneira tão diretamente expressiva - um instrumento: não é necessário esforço mental para saber como o barulho vocal foi fabricado). (Ibidem, p. 192, tradução nossa).⁸⁵

⁸⁴ Técnica vocal que mistura as ressonâncias vocais mais graves e agudas para atingir notas altas com muita potência e brilho, mas mantendo certa distância da voz de cabeça pura do canto operístico. É bastante aplicada no teatro musical americano, mas é também empregada em diversos gêneros da música popular, como a música gospel, o jazz e o pop.

⁸⁵ The voice as direct expression of the body, that is to say, is as important for the way we listen as for the way we interpret what we hear: we can sing along, reconstruct in fantasy our own sung versions of songs, in ways we can't even fantasize instrumental technique-however hard we may try with our air guitars-because with singing, we feel we know what to do. We have bodies too, throats and stomachs and lungs. And even if we can't get the breathing right, the pitch, the note durations (which is why our performances only sound good to us), we still feel we understand what the singer is doing in physical principle (this is another reason why the voice seems so directly expressive an instrument: it doesn't take thought to know how that vocal noise was made). (FRITH, 1996, p. 192).

Assim, percebemos, ao ouvi-la e vê-la cantando, as transições de amplitude empregadas no som vocal que ouvimos, a segurança de seu semblante, o fôlego que não falha. A voz expansiva que ouvimos de Gaga tende a gerar uma sensação dupla: ao mesmo tempo que nos remete ao prazer que atravessa a reverberação vocal, nos lembra constantemente do esforço forte, da disposição física que envolve este tipo de canto.

O microfone, como pontua Frith (1996), possibilita trazer o público para perto – utilizando as vozes de maneiras que em performances vocais não mediadas por esse dispositivo seriam impossíveis – e gerar nuances nas apresentações a partir do domínio da utilização da voz em conjunto com o aparelho de mediação sonora. Ainda assim, Lady Gaga canta, ao microfone e para os nossos dispositivos, impositivamente, empregando técnicas e construções vocais que muitas vezes prezam pela potência, pela reverberação no espaço, pelo impacto do som no corpo. O prazer de assistir a performance vocal de Lady Gaga aqui parece estar apoiado principalmente nestas questões que atravessam a esfera da presença e que colocam em foco, assim, nossos corpos – percebemos a voz aqui principalmente pelos seus efeitos sensoriais.

Ouvimos a voz impostada, a potência, a técnica vocal empregada, os agudos e entendemos, em sua performance, aspectos que reforçam questões de sua performatividade, como feminilidade e branquitude (não associamos a apresentação necessariamente, por exemplo, ao *jazz*, ao *R&B* e a outros gêneros que ajudaram a condicionar a forma de cantar de Gaga em outras ocasiões – a ausência de melismas e *riffs* endossam isso). Todas essas assimilações que fazemos a partir da voz são reforçadas, também, pelo uso do corpo da artista na apresentação: o longo vestido branco de corpete que delineia seu tronco e a saia longa esvoaçante e densa, o também longo cabelo loiro – ondulado, de forma a gerar movimento –, os deslocamentos pelo palco, gerados principalmente por ações de deslizar, as gesticulações dos braços, que variam de controladas, voltadas para dentro e lentas a movimentações firmes, extrovertidas, amplas e lineares, apresentando expressividades ligadas à leveza, à flutuação. Quase tudo nos leva aos ideais de beleza tradicionalmente construídos e reproduzidos na *Hollywood* clássica e passeia, de alguma forma, entre suas jovens mulheres doces e ingênuas e suas outras personas, divas imponentes – as tatuagens de Lady Gaga, neste âmbito, parecem nos fornecer pequenas subversões deste corpo canonizado.

Considero, diante destas reflexões, que a performance de Gaga diante do espaço do Oscar, do ao vivo, da possibilidade de adentrar os arquivos num lugar de legitimação, dos valores construídos em cima das canções que interpreta, produz uma espécie de reivindicação, pelo menos a princípio, de um lugar canônico enquanto cantora. Esta performance que age

sobre um ideal de elegância, das conformidades performáticas aos padrões da branquitude, de condutas sexuais hegemônicas, parece dialogar com as expectativas do bom comportamento no Oscar e se afasta, por exemplo, até mesmo do *swing* e do clima noturno e sexual que habita suas personas no jazz. A voz de Lady Gaga aqui, da técnica, da reverberação, da potência e beleza, produz um corpo que parece ser, em termos de sentido, coerente ao que vemos no palco, ainda que o esforço de seu grão vocal seja bem mais pesado do que o da movimentação. Seu corpo, assim, se consolida dentro de normas hegemônicas de gênero, de branquitude, de técnica vocal e de comportamento sofisticado – estando cada um desses aspectos relacionados entre si e sendo reforçados pelo poder de aparecer, de se tornar presente, na cerimônia do Oscar. Existem, porém, questões ligadas a reverberação vocal, como insinuado anteriormente, que colocam em foco o desejo, a sexualidade, e que, mesmo num corpo como o de Lady Gaga, que se assimila aos padrões normativos, produz tensões na assimilação vital às boas condutas da performance musical.

3.3.2 *O monstro da voz*

Em *The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing*, Wayne Koestenbaum (1991) investiga os manuais de canto operístico, principalmente os desenvolvidos durante o século XIX, para traçar relações entre os estudos de corpo, sexualidade e voz da época. Segundo o autor,

a cultura da voz (e por extensão, o próprio canto operístico) é inseparável dos discursos dos séculos XIX e XX sobre o corpo sexual, um emaranhado de coros em que ‘homossexualidade’ era um enorme agente, embora taciturno, afogado por dois discursos irmãos e mais falantes – psicanálise e histeria.” (KOESTENBAUM, 1991, p. 209, tradução nossa)⁸⁶

Em seu estudo, o autor entende por voz operística a voz classicamente treinada, que tem impostação, flexibilidade e controle que se distancia da voz comumente falada⁸⁷, compreendendo que a voz operística evoca técnicas fisiológicas que produzem sentidos sociais e culturais específicos.

Ao se referir às relações com o discurso de histeria e psicanálise, foco da análise do autor, Koestenbaum aborda que os estudos de canto e corpo que afetam o entendimento que

⁸⁶ voice culture (and, by extension, operatic singing itself) is inseparable from nineteenth – and twentieth-century discourses of the sexual body, a choral entanglement in which ‘homosexuality’ was a major though taciturn player, drowned out by two more talkative sibling discourses – psychoanalysis and hysteria.

⁸⁷ By operatic singing, I mean what we commonly call the ‘classically’ trained voice – a style of tone production (cultivated for religious and declamatory singing even before opera was invented) whose control, volume and flexibility – its distance from speech, its proximity to the purely instrumental – is now closely linked to opera because opera composers made such protracted and inspired use of it. Whether trained for theater, concert hall, church, or parlor, and whether or not it is draped by plot, set, and costume, this kind of voice is suitable for opera, and thus it connotes all that the ‘operatic’ has come to mean (KOESTENBAUM, 1991, p. 206).

temos hoje sobre a voz operística é ambivalente: enquanto por um lado percorre um sistema de construção de valor de beleza, por outro também aborda o aparelho fonador e a voz impostada como uma espécie de liberação do corpo, que se associa com a perversão. Sobre esta última questão, o autor destaca que os manuais de canto, que alternam funções entre o adestramento e a liberação vocal, se dirigem geralmente para os não-cantores, numa espécie de papel crítico de legitimação do canto da época, mas também de uma busca por entendimento, de fora para dentro, do corpo, compreendendo a voz que se forma como uma instância da histeria.

A impossibilidade de cantar é histérica – as cordas vocais são paralisadas porque lembram (...) de um trauma anterior –; mas o ato de cantar é tão histérico quanto. Coloratura e mudez são, cada uma, uma forma de conversão histérica. (KOESTENBAUM, 1991, p. 206, tradução nossa)⁸⁸

De acordo com Koestenbaum, os manuais de canto do século XIX eram simultâneos aos primeiros estudos sobre sexualidade e também às primeiras utilizações do termo *homossexual*. Desta forma, os paralelos entre os estudos do desejo e da voz são diversos. Nos dois espectros de estudo do corpo – de sexualidade e de voz – os pesquisadores entendiam que estavam abordando uma formação criada dentro do corpo, que passava por filtros em direção ao ressonador, num caminho de liberação de dentro para fora, passível de repressão e controle. A laringe, ainda, é constantemente vista como feminina e comparada ao órgão vaginal, associada à possibilidade de ser porta de saída, expressão e liberação, mas também de entrada, corrupção e penetração. Nessa perspectiva, a liberação da voz nos embala à liberação do sexo e a seu potencial perverso; esbarrar com o som vocal é, em parte, esbarrar também com a noção do corpo sexual.

Se à primeira vista essa construção do imaginário pode parecer distante, produtos diversos assimilados à cultura pop podem nos demonstrar o quanto é atual: o jogo entre a mudez traumática e a associação do canto como liberação dramática e sexual aparece em filmes como *A Forma da Água*⁸⁹ (*The Shape of Water*, dir. Guillermo del Toro, 2017), em

⁸⁸ The failure to sing is hysterical (the vocal chords are paralyzed because they remember, as Rosalia cannot, a prior trauma); but singing itself is just as hysterical. Coloratura and muteness are each a form of conversion hysteria.

⁸⁹ No filme, a personagem de Sally Hawkins sofre de uma mudez inexplicável; em determinada cena, em que se declara para seu amante (que é um ser monstruoso e aquático), a atriz performa um número musical com orquestra e coreografia, em um dos apogeuos dramáticos da obra. Apesar de a música performada ser do cancionário popular americano, a voz que a canta é da cantora de ópera Renee Fleming, que emprega uma impostação robusta e operística; a dramaticidade da situação concede à personagem de Hawkins uma expressão vocal exacerbada, relacionada ao erotismo de sua relação com o monstro e à tragédia que os espera.

séries adolescentes como *Riverdale*⁹⁰, em encenações de cantoras como Maria Callas⁹¹ e até nas ficções e mitos sobre sereias – Cavarero (2011) reconhece um roteiro misógino de emudecimento na transformação das sereias aladas que cantam histórias, da Odisseia, para as sereias das profundezas aquáticas que emitem cantos mortais sem significação.

A voz como uma instância do corpo, assim, é que parece oferecer perigo, ao reverberar excessivamente, aos padrões de comportamento de sexo e gênero. Como se dedica a compreender Cavarero, a maneira como a voz cantada lida com a palavra, jogando-a ao segundo plano, é um “alegre triunfo do vocálico sobre o semântico” (CAVARERO, 2011. P. 149). Como associa a autora, o potencial disruptivo do corpo sexual que se presentifica na voz ameaça o estoicismo logocêntrico e masculino da cultura ocidental. Aqui, entram em jogo diversas questões que atravessam desde os mitos que percorrem o corpo da mulher como sendo mais próximo da natureza⁹² – sendo a voz uma instância de liberação feminina do corpo – até a relação que as entonações e articulações sonoras da voz melodramática estabelecem com o grito, com o choro, com o riso e com os sons dissociados das palavras⁹³.

A voz de Gaga emplacada no Oscar para ser potente, ressoar e vibrar excessivamente, parece se associar às noções de histeria e perversão que Koestenbaum descreve ao pensar o canto operístico e também à exacerbação do corpo em relação ao sentido que Cavarero descreve, produzindo maneiras muito específicas de lidar com a significação das canções. Se, por um lado, todo canto tecnicamente treinado é perpassado por este lugar de controle/liberação, quando pensamos na apresentação de Gaga, pensamos na gradação de excesso, no drama que ao se tornar mais vocal do que verbal, coloca a forma acima do conteúdo. Sontag (1989), ao abordar a sensibilidade *camp*, cita as óperas do *bel canto*⁹⁴, período ao qual Koestenbaum se refere para pensar o canto operístico, como sendo

⁹⁰ No episódio *Tales from the darkside*, a personagem Josie – uma recriação da vocalista de Josie e as gatinhas – passa por uma série de traumas e perde a voz a partir de um pesadelo que une o medo da morte e do estupro numa só narrativa.

⁹¹ A personalidade da cantora é recorrentemente associada a suas interpretações dramáticas de voz e a sua incapacidade de continuar cantando, e até mesmo a sua morte prematura, é comumente associada à sua biografia sofrida.

⁹² Richard Dyer (2017), com base neste tipo de argumentação, comenta que as mulheres brancas parecem sofrer mais para gozar dos privilégios da branquitude em respeito aos caracteres de elevação espiritual do que os homens brancos, ainda que consigam encenar papéis de pureza, principalmente frente pessoas não-brancas.

⁹³ Grande parte desta argumentação de Cavarero se baseia na noção de *chora semiótica*, de Julia Kristeva, que consiste na “esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal.” (CAVARERO, 2011. P. 161). Esta *chora semiótica* é filtrada pelo processo de aquisição da linguagem e se incorpora ao processo da fala; possui, porém, uma relação tensiva com o discurso e por vezes o fragiliza a partir da exacerbação do corpo, da relação que estabelece com o estado de pré-consciência do Eu.

⁹⁴ O termo *bel canto* se refere a um estilo da ópera italiana que surgiu no fim do século XVII e teve seu auge durante o século XIX. Em tradução livre, significa “canto belo” e representa uma tradição técnica, expressiva e vocal marcada pelo virtuosismo e grande controle da voz – as composições, em geral, demandam uma técnica ágil. O estilo voltou a adquirir grande espaço a partir dos anos 50 com a presença forte de Maria Callas.

ingenuamente *camp*, por dramaticamente exageradas situarem explosões de agudo a cada fraseado da partitura. Penso que há uma relação – como a própria Sontag coloca ao associar a sensibilidade do *camp* com a produção cultural homossexual e urbana americana – do exagero formal, do drama excessivo, com a perversão e o desvio do corpo, que se situam, em alguns aspectos, em campos estéticos próximos.

Assim, parece-me que Gaga, ao evidenciar sua voz operística no Oscar, evocou as questões culturais que a relacionam com a histeria e com a perversão, ao mesmo tempo em que afetou algo demarcado pelo bom gosto para um campo de farsa – pelo menos para parte do público – que em muito se relaciona com pensar o corpo como desviante. Se pensarmos o comentário de Stephen Sondheim sobre a apresentação, trazido anteriormente, podemos fazer uma relação simples entre as palavras utilizadas para descrever a performance de Gaga: *travesty*⁹⁵, *ridiculous* (ridículo), *semi-operatic* (semi-operático); elas indicam, juntas, uma noção de forjamento, de construção malsucedida, da incorporação mascarada de algo que não é inteiro. Faz parte também do comentário do compositor a afirmação de que a cantora não estabelecia nenhuma relação com as palavras que cantava: a predominância do corpo e da ênfase sonora parece, assim, fragilizar a norma do que seria uma “boa interpretação” destas canções.

Nesse fluxo, se anteriormente pontuei que a performance de Gaga reforçava aspectos performativos, como feminilidade e branquitude, que estão associados às normas do que entendemos por belo, penso que o mesmo canto, as mesmas técnicas e a mesma forma de se encenar, por outro lado, nos permitem pensar a voz pelas suas ambivalências do desvio: as normas de gênero, por exemplo, não conseguem ser simplesmente incorporadas de maneira plena pelo sujeito, pois, sendo produzidas e transformadas em corpos diversos, estabelecem padrões que são incoerentes entre si (BUTLER, 2015). Se Lady Gaga construiu feminilidade em cena, o fez de forma exagerada, levando consigo a perversão e a histeria que por séculos foram e são associadas à *mulheridade* – a exacerbação do corpo numa performatividade feminina, ainda que por uma performance de recatamento, parece se opor a lógica racionalista que percorre a masculinidade (CAVARERO, 2011). Já a branquitude evocada por Gaga possui, simultaneamente, um certo senso aristocrático, visto que a cultura de voz classicamente treinada está associada à garantia de posição de classe, a como indicar refinamento (KOESTENBAUM, 1991, p. 225). Em meio a esse embate, que negocia o corpo liberado com o controle que é socialmente esperado, a feminilidade em seu estereótipo purista

⁹⁵ Em inglês, o termo *travesty*, grafado desta forma, não se refere à transexualidade, mas à uma fantasia grotesca, à estética burlesca do exagero; a um fingimento grotesco.

com a perversão do exagero vocal, temos um conflito que, se sempre foi encenado nas performances de Gaga, parece, aqui, se tornar mais evidente.

Tanto Koestenbaum (1991) quanto Frith (1996) abordam o caráter inventivo da voz e a sua importância para a construção do senso de personalidade – para a capacidade de criar identidades. Koestenbaum levanta que a voz ajuda no processo de autoinvenção e indica que ela tem papel importante na construção de *máscaras* – termo que o autor usa de forma astuta para embaralhar a noção de máscara facial, que faz parte do aparelho de ressonância, e a social. Indo adiante, Koestenbaum também entende que a voz reflete de alguma forma o histórico e a situação corrente de vida e treino do indivíduo. Comparada constantemente a mecanismos de fábricas e envolta em metáforas hidráulicas ou sexuais, o autor percebe que a emissão de voz tende a ser lida como indicativo do aspecto de saúde e de funcionamento do sujeito: “a voz não pode evitar a confissão do estado de encanamento do corpo; cantar, como um diagrama, indica se os fluidos e sólidos estão circulando, se o sistema de excreção está funcionando” (KOESTENBAUM, 1991, p. 226, tradução nossa)⁹⁶.

Podemos refletir, a partir disso, que a performance de Gaga no Oscar ajuda, também, a cristalizar a imagem que a cantora recorrentemente reivindica para si ao evocar, por meio da voz, um roteiro da artista que se constrói a partir do treino, do esforço e domínio sobre o corpo – como apresentado anteriormente. A voz limpa nos indica um autocuidado que talvez se distancie da *máscara* grotesca, que muitas vezes era associada por fabulação a um suposto uso de drogas nas suas fases mais “monstruosas”; a voz de Gaga no Oscar, afinal, parece ter uma preocupação com a limpeza maior do que na maior parte de suas apresentações. Ela nos coloca diante da noção de eficiência que, ao associar o treino com o cuidado do corpo, pode nos fazer entrar numa lógica de entendimento do corpo enquanto economia⁹⁷. A narrativa consolidada da superação, do esforço, este *ethos* da jornada capitalista, tudo isto parece ser articular em torno da eficiência apresentada por Gaga aqui.

Esta ideia de eficiência – da repetição do treino – enquanto coloca em jogo a organicidade do corpo, também cria seus próprios monstros no corpo de Lady Gaga: até mesmo seus gestos, com as repetições do ato de alisar os cabelos, por exemplo, parece passar por um processo mimético de incorporação da feminilidade estereotipada que, por repetição, é

⁹⁶ Voice can't help but confess the state of a body's plumbing; singing, a flow chart, indicates if fluids and solids are circulating, if the waste system is functioning.

⁹⁷ Estou aqui amarrando alguns dos apontamentos de Koestenbaum. No texto, ele afirma que “Of course, voice not only describes the system, but makes the system sensational and sonic – encouraging us, thereby, to love (to quiver as we hear) the ideology of body-as-economy”. (KOESTENBAUM, 1991, p. 226). Em tradução nossa: “Claramente, a voz não só descreve o sistema, mas o faz ser sensível e sônico – nos encorajando, portanto, a amar (a tremer enquanto ouvimos) a ideologia do corpo-como-economia”.

afetado pela mecanicidade. O contato com a apresentação de Gaga, assim, nos leva a refletir sobre seu processo de construção corporal e vocal que é demarcado constantemente pelo excesso; seja por reforçar no seu universo fabulado características que se borram com noções identitárias, como as categorias *mulher* e *branca*, ou por levar à cena uma forma de encenação vocal que indica o percurso do treino. Neste aspecto, o *camp* é imperativo mesmo nas performances mais normativas da cantora: a incorporação dos arquivos performáticos no corpo de Lady Gaga, por vezes, se mecaniza de maneira caricatural; o processo que fazemos subjetivamente em nossas práticas repertoriais parece se presentificar, em Lady Gaga, como produto de ações ensaiadas, assumidamente forjadas.

Este duplo – da liberação do corpo e do domínio dele pela eficiência – nos guia a uma disputa que atravessa todo o processo vocal de Lady Gaga: ter suas artificialidades expostas, ao passo que tenta averiguar tanto genuinidade ao seu talento, quanto valorizar suas instâncias de fabricação – o treino, o esforço, o que ela veio a se tornar. Esta disputa parece nos levar, recorrentemente, aos aspectos que a constroem, tanto enquanto sujeito, quanto enquanto artista do pop. Abordei anteriormente que nossos corpos não são simplesmente orgânicos, mas maquinações que nos tornam eficientes e nos instrumentalizam para determinadas ações a partir das maneiras como interagimos com tecnologias de subjetivação – como proposto por Nikolas Rose (2001). Sugiro, aqui, que Lady Gaga, ao evidenciar o treino, tem as maquinações ligadas ao canto e a incorporação de performances normativas evidenciadas, projetando adiante a mecanicidade de si mesma; a cantora, enquanto máquina de performance, se torna exposta. Isto me leva a pensar que uma abordagem possível para, de alguma forma, dar conta da existência de Lady Gaga – pelo menos frente suas performances vocais – seja a do sujeito “ciborguiano”⁹⁸, como proposto por Donna Haraway (2016).

Haraway (2016) evoca a ficção do ciborgue como uma forma de pensar a noção de humanidade. Para a autora, a subjetividade dos sujeitos tem sido construída em torno de um entendimento de si que é atravessado pelo universo técnico-tecnológico que produzimos, sendo autorreferente a partir de metáforas e analogias com os dispositivos tecnológicos que criamos. Apesar de passar por um longo processo em que reflete sobre as tensões de poder da ciência com a sociedade e refletir sobre as vertentes do feminismo, apontando o entendimento

⁹⁸ Originalmente, a autora evoca a imagem do ciborgue para pensar um manifesto que toma a ironia como forma e que pretende pensar um feminismo comprometido com o materialismo marxista, se valendo das relações sociais da ciência, mas que se distancie dos mitos de origem de organicidade que tendem a ser essencialistas. Entendo, porém, que a imagem do ciborgue também nos leva a pensar sobre uma forma de estar no mundo que é associada a autoconstrução por meio da técnica. Mais ainda, nos faz refletir sobre as nossas subjetividades, que são atravessadas por uma forma de construir valor em torno da eficácia.

ciborguiano como uma saída para algumas das crises que enxerga no movimento, Haraway pensa o ciborgue como um monstro que borra as fronteiras entre maquinação e animalidade.

Isto já nos fornece alguns aportes teóricos para adensar as maneiras como olhamos a técnica no corpo de Lady Gaga: ela não aparece apenas nas suas biografias de formação, mas na maneira como a cantora se presentifica para nós: só a conhecemos por meio da técnica, dos meios de comunicação e dos artifícios que ajudam a formá-la diante de nós, mesmo quando estamos correndo atrás de sua materialidade e daquilo que, assim, teoricamente e de alguma forma, antecederia sua autocriação midiática.

O uso da mídia e do dispositivo da transmissão ao vivo, que consegue amplificar a voz de Gaga, aproximar-nos de seu corpo e dançar junto com seus movimentos fluidos, é o contato que temos enquanto espectadores com a voz e corpo de Lady Gaga. Penso que a construção de Gaga, assim, se dá não só por meio dos artifícios e técnicas corporais, mas pelo uso da tecnologia dos dispositivos midiáticos. A imagem que temos de Gaga e a voz que ouvimos da cantora é, então, pautada na mediação tecnológica que nos une e nos permite fabulá-la, reorganizando-a em um corpo coerente.

Enquanto o apelo a uma ideia de naturalidade parece ser importante para a validação do talento vocal na cultura pop – vide os comentários dos vídeos “ao vivo” de Gaga e a maneira como as cantoras negras de jazz são encenadas – é com os artifícios que estamos sempre lidando. A teatralização, o *travesty* que é reconhecido vocalmente em Lady Gaga parece jogar com isso. Como argumenta Haraway em uma de suas conclusões:

Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. Um é muito pouco, dois é apenas uma possibilidade. O intenso prazer na habilidade – na habilidade da máquina – deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do processo de corporificação. A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto da nossa corporificação (HARAWAY, 2016, p. 96).

O canto operístico, a excelência técnica de Lady Gaga e sua capacidade de elencar com eficiência, em seu corpo, os gestos arquivais de outros artistas, como Julie Andrews, parece nos levar, assim, para seus processos de construção por meio da técnica, ao passo que constitui na cantora um corpo exacerbado. Seu corpo oscila entre o prazer e o autocontrole e nossas experiências estéticas parecem seguir este jogo: nos encantamos com sua ressonância vocal e também nos impressionamos com sua habilidade técnica. Sua voz, enfim, se constrói de maneira a projetar seu corpo, que é, também, sua máquina.

3.4 Uma breve síntese: articulando as vocalidades

A voz de Lady Gaga – pensar “as vozes” é provavelmente mais adequado – é uma instância performática que percorre toda sua carreira: das construções vocais pixeladas, bricoladas e moduladas nos álbuns às apresentações ao vivo sem pós-produção. Em cada uma das situações em que se presentifica, assim, produz sentidos e experiências distintas.

Se os álbuns mais pop e dançantes conseguem produzir uma ideia de originalidade, de um primeiro governo, e acionam afetos pelas relações que estabelecem com as sonoridades do gênero, as apresentações ao vivo conseguem produzir no corpo de Lady Gaga singularidade vocal – a partir da noção de unicidade vocálica – que se relaciona com a maneira como autenticamos seu talento, como demonstrado na análise da performance de *Paparazzi*. Além disso, o domínio do piano – instrumento pouco usual na música pop dançante – também parece gerar uma distinção pela sua habilidade enquanto musicista – o que indica uma biografia de treino.

Um aspecto ligado à formação clássica que atravessa a construção de voz de Lady Gaga e que se relaciona a como percebemos seu talento enquanto musicista é a aproximação e acionamentos que a cantora estabelece com outros gêneros musicais; seja a partir da aplicação de técnicas e modulações de gêneros como o jazz e o rock em meio às suas performances de música pop ou a partir da aproximação direta com estes outros gêneros. Neste âmbito, se destaca sua aproximação com Tony Bennet, em que construiu uma persona que jogava com os arquivos das mocinhas da era de ouro de Hollywood, com o imaginário do Jazz da década de 50 e com as performances de outras cantoras de jazz do século passado. A técnica vocal adquirida pelo treino se mistura, neste deslocamento, com o *swing* que se espera de performances jazz e, neste aspecto, a branquitude de Gaga parece colaborar com a narrativa de domínio do corpo que é colocada em foco aqui – dado que o jazz é um gênero musical muito marcado pela negritude, assim como diversas das técnicas vocais empregadas por Gaga.

Este domínio sobre o corpo e aproximação com modelos de voz canônicos, porém, sempre gera efeitos diversos: enquanto averigua talento, também coloca em foco a teatralidade, o exagero e a ideia perversa de liberação do corpo que vai de encontro às políticas heteronormativas e masculinas sobre gênero e sexualidade. Como observado na performance do Oscar 2015, o canto que exacerba o sonoro em relação ao semântico coloca em cheque a ideia logocêntrica que funda grande parte da validação de intérpretes musicais. A valorização do treino que percorre este canto também compõe dois roteiros: o da superação pelo esforço, mas também o de um sujeito não-natural, artificial.

Por fim, lidar com a voz de Lady Gaga é lidar também com a instabilidade que lhe percorre enquanto artista e sujeito, evidenciada e exacerbada pelo contexto midiático em que ela se insere. Sua voz e corpo se constroem para nós por meio de dispositivos técnicos que colocam em foco seus processos fabulatórios: enquanto a ideia de naturalidade parece atravessar diversos dos valores que averiguam talento vocal, o treino e a técnica também operam neste sentido. Na performance vocal de Gaga, o orgânico e o inorgânico se misturam e disputam numa busca de eficiência tanto estética, quanto técnica; neste processo, os artifícios – do treino, do dispositivo midiático – parecem ser evidenciados.

4 REIVINDICAÇÕES DE ARTISTICIDADE COMO AFIRMAÇÃO DE UM EU-CRIADOR

Enquanto o virtuosismo e o domínio técnico sobre o corpo parecem ser importantes para validação de talento de artistas como Lady Gaga, estes aspectos parecem ser acionados junto a outros nas canonizações dos considerados grandes artistas – apesar de já fazerem parte, por si, de uma construção hegemônica do corpo de artista. No âmbito das artes visuais tradicionais – referindo-se ao renascimento europeu, em que as bases para ideia de arte que temos hoje nas culturas ocidentalizadas foram lançadas – Jacques Aumont (2001) reconhece, por exemplo, que as validações de artistas histórica e institucionalmente legitimados dependem das suas capacidades de projetarem um gesto duplo: de execução primorosa – o virtuosismo da técnica –, mas também de criação que deriva da intelectualidade – o autor afirma que este imaginário sobre artistas é vivo ainda hoje. Georges Didi-Huberman (2013), em consonância, percebe que, no surgimento da história da arte enquanto disciplina, artistas-intelectuais, como Vasari, faziam um esforço para afirmar que os artistas possuíam intelectualidade diferenciada, distinguindo a recém-construída ideia de “arte” da noção de “artesanato” – cindindo o virtuosismo da mente do virtuosismo do corpo –, o que se agravou frente o contato com produtos estéticos de culturas diversas em períodos coloniais. Estes conflitos perduram ainda hoje, dado que a noção de arte eurocentrada e, hoje, ocidentalizada, não cabe em todas as produções estéticas de diferentes culturas, especialmente de culturas subalternas, e normatiza práticas, corpos e subjetividades.

No campo da música popular, que se, sim, estabelece relação com os sistemas de valores tradicionais das artes visuais, também possui particularidades que precisam ser notadas, Simon Frith (1996) argumenta, por exemplo, que as maneiras como os músicos performam a si mesmos e suas produções musicais parecem ser centrais para a validação de talento. O autor destaca algumas categorias: seja o comportamento consonante com as regras do gênero musical em que o artista se insere, seja a encenação de inovação aos padrões do gênero, seja a capacidade de vincular sua vida fora das produções artísticas às performances musicais. Evidentemente, isto não impede que procuremos validar músicas como boas a partir de aspectos que escapam os atos performáticos: de maneira geral, a ideia de “gênero musical” por si só já é importante para a forma como validamos músicos e suas produções. Se pensarmos em gêneros como o rock progressivo, ou nas músicas compreendidas como eruditas ou em canções (situadas dentro do amplo espectro da MPB) de Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo, perceberemos que parte dos seus valores estão recorrentemente associados a um tipo de escuta interessada nas complexidades das sonoridades ou no potencial

lírico-poético das canções. Este tipo de construção tida como complexa – das articulações sonoras, da poética da letra e da relação entre estas duas instâncias – é potencializada, porém, a partir da encenação performática dos artistas vinculados a estes gêneros musicais. Afinal, as performances de artistas costumam reiterar os paradigmas e mitos ligados a cada gênero musical.

No caso de artistas do pop, como Lady Gaga, cujas músicas trazem articulações que comumente se afastam das canções “eruditas” ou do que é reconhecidamente entendido como boa música, o valor positivo das criações surge a partir de outras normas e maneiras de validação. Esta maneira, a maneira do pop, parece se aproximar de forma quase indissociável das performances – videoclipes, aparições, shows – dos artistas do meio, e, assim, a ênfase ao corpo – à dança, à fala, à voz – parece se exacerbar, como indiquei nos dois primeiros capítulos desta dissertação. A agência enquanto autor, a tentativa de projetar seu papel na criação das obras, o gesto que vai além da mão, mas que é também intelectual – como argumenta Aumont –, porém, parecem ser reivindicados como maneira de se associar a este processo de canonização de artistas que, se sim, está na cultura e música pop, parece atravessar diversas instituições do que compreendemos como arte nas culturas ocidentalizadas.

Estou propondo, assim, que os valores canônicos ligados à arte enquanto criação do intelecto – seja na esfera da música de maneira ampla, seja na esfera das artes visuais institucionalizadas – influenciam as maneiras como validamos a música pop e, também, as performances de artistas do meio. Isto parece se acentuar como aspecto distintivo na música pop, afinal, pois é uma música que, enquanto gênero musical, se ancora predominantemente em performances de artistas, videoclipes e apresentações audiovisuais que constituem seus sistemas valorativos. Acredito que esta relação entre imagem e música, dança e voz, narrativas fílmicas e videoclipe ajude a aproximar nossas maneiras de valorar música pop, também, a partir de sistemas de valores que percorrem estes outros campos da arte e do entretenimento – diferentemente de outros gêneros musicais cuja escuta pode, mesmo que não exclusivamente, se basear prioritariamente na contemplação de sonoridades.

Diversos artistas da música pop são celebrados, inclusive, pela agência que performaticamente estabelecem às funções de criação de seus produtos: se não por serem compositores, pelo menos pelas posições de autores que exercem em seus atos performáticos e diversas aparições. Madonna, cantora pop que estabelece muitas relações performáticas com as demais divas do pop e especificamente com Lady Gaga – esta é constantemente comparada com aquela –, por exemplo, tem sido valorada, desde da década de 1980, a partir de seus

posicionamentos políticos progressistas, que se materializam tanto em discursos quanto no campo representacional de produtos artísticos. Desta maneira, Madonna tem seu valor intelectual e criativo vinculado a estes posicionamentos, seja a partir de discursos em jornais americanos ou pela maneira como age em seus shows, o que acentua sua agência enquanto sujeito, como nos explica Mariana Lins Lima (2017) em sua dissertação “A estetização da Política na Performance de Madonna”.

O exemplo de Madonna é um, dentre diversos outros, que nos permite perceber como a ideia de valoração por uma intelectualidade criativa, assim, pode estar vinculada, no consumo de música, a aspectos que não estão estritamente relacionados às sonoridades e composições. Se pensarmos a partir da própria carreira da cantora, perceberemos que a maneira como concebe e narra seus shows – próximos técnica e narrativamente de espetáculos de teatro, com números que se aproximam dos musicais da *Broadway* ou da ópera, em oposição a concertos mais tradicionais de música – também é uma instância de projeção de sua intelectualidade e de sua posição de autora. Esta maneira de pensar shows enquanto espetáculos dramáticos, inclusive, parece fornecer as bases para um modelo que atua sobre os shows de outras divas pop hoje, como também nos aponta Mariana Lins Lima (2018), e fortalece o argumento de que para pensar estes posicionamentos de artista-criador na música pop, precisamos pensar na maneira como estes artistas se colocam diante de suas próprias performances. Madonna, por exemplo, enfatizou o aspecto autoral de seus shows quando discursou em defesa dos espetáculos da turnê *Blonde Ambition*, em 1990, que teve shows cancelados por pressão da Igreja Católica e de setores conservadores da sociedade – o discurso adentra nossos arquivos principalmente a partir do documentário *Na Cama com Madonna (Truth or Dare)*, dir. Alek Keshishian, 1991):

Meu show não é um concerto convencional de rock, mas uma apresentação teatral da minha música. E, como no teatro, ele traz questões, provoca pensamentos e leva você por uma jornada emocional. Retratando o bom e o mal, luz e escuridão, felicidade e sofrimento, redenção e salvação. Eu não endosso uma maneira de vida, mas descrevo uma e resta à audiência fazer suas próprias decisões e julgamentos. (Tradução Nossa.)⁹⁹

No caso específico de Lady Gaga, a afirmação de seu próprio trabalho enquanto arte e o seu surgimento, desde o começo da carreira, vinculado ao seu papel de compositora parecem ser instâncias de afirmação de sua posição de “autora”. A cantora fala,

⁹⁹ “My show is not a conventional rock show, but a theatrical presentation of my music. And, like theater, it asks questions, provoke thoughts, and takes you on an emotional journey. Portraying good and bad, light and dark, joy and sorrow, redemption and salvation. I do not endorse a way of life, but describe one, and the audience is left to make their own decisions and judgments.”

constantemente, afinal, de suas aspirações enquanto musicista e da função terapêutica que a composição musical exerce em sua vida e nos demonstra, a partir de performances ao piano, o domínio que tem em volatilizar suas próprias composições – como demonstrado anteriormente. Neste aspecto, a cantora parece tentar vincular seu poder de criação a sua capacidade de compor e de produzir sonoridades diferenciadas – parecendo tentar se aproximar, aqui, de artistas como Elton John e David Bowie que, atuando no *crossover* com o rock, são celebrados tanto por suas performances distintivas excêntricas quanto por produzirem músicas que possibilitam uma escuta contemplativa. Esta ideia de “boa música” em Lady Gaga parece se acentuar no acionamento de gêneros para além do pop dançante, como nas aproximações com o *jazz* e nos hibridismos com o *country* – como apresentado no álbum *Joanne* (2016) e no filme *Nasce uma Estrela (A Star Is Born)*, dir. Bradley Cooper, (2018) e ganha certa legitimação a partir de instâncias como o Oscar, pela qual a canção *Till It Happens to You* (composta em parceria com Dianne Warren) foi indicada na categoria “Melhor Canção Original”, em 2016.

Para além disso, tal qual David Bowie – que afirmou sua posição de artista-criador e performer, também, ao construir a persona performática *Ziggy Stardust* e suas demais maneiras de aparecer performaticamente – e Madonna, Lady Gaga parece centralizar em seus discursos o papel agente que estabelece sobre suas performances (visuais e corporais) enquanto arte, o que é enfatizado por instâncias como a *Haus of Gaga* – equipe criativa da cantora, dedicada a pensar, junto a ela, seus figurinos, maquiagem, aparições, shows e demais aspectos ligados às suas estetizações de si.

Acredito que um recorte específico da carreira de Lady Gaga possa nos ajudar, neste momento, a melhor compreender esta projeção de *intelectualidade artística* performada pela cantora, que, mesmo atravessando toda a sua carreira, parece ter seus artifícios mais assumidos ou expostos em alguns momentos delimitados. Neste sentido, a partir de uma primeira pesquisa exploratória, destaco as performances ligadas ao álbum *ArtPop* (2013), que, se apresentando já nominalmente enquanto arte, marca uma aproximação declarada entre Lady Gaga e o âmbito das artes visuais institucionais americana, permitindo que exploremos com adensamento estas intersecções estéticas entre a performance de intelectualidade na música pop com os sistemas de valor ligados à arte visual institucional.

O álbum em questão marca, afinal, uma aproximação de Lady Gaga com a performer Marina Abramovic e com o artista plástico Jeff Koons. Abramovic é popularmente referida como “a avó da arte performática” – título reivindicado por ela mesma – e, junto ao seu ex-companheiro Ulay, é compreendida como uma das principais expoentes da *Body Art*,

movimento de arte performática que tomou espaço durante os anos 70. A artista se tornou especialmente popular – adentrando a cultura pop – a partir de filmes como *The Artist is Present* (Dir. Matthew Akers, 2012) e *Espaço Além: Marina Abramovic e o Brasil* (dir. Marco Del Fiol, 2016) que exacerbam a persona excêntrica da artista para posicioná-la como uma pessoa especialmente sensível e com aptidões mentais únicas. A aproximação de Lady Gaga com a artista performática se materializa a partir de aparições públicas das duas juntas, de relatos da cantora em entrevistas e também a partir das notícias e vídeos em torno de uma espécie de retiro realizado por Lady Gaga sob a tutela de Abramovic, antes do lançamento do álbum, em que passou por uma formação guiada pela artista da performance no instituto Marina Abramovic – a performance aparece, aqui, como algo que pode ser treinado. Além disso, outras referências à Abramovic podem ser encontradas em diversas aparições midiáticas de Gaga.

FIGURA 19 – Lady Gaga participa do “Método Abramovic”, treinando a arte da performance.



FONTE: Captura de vídeo oficial do Marina Abramovic Institute.

Jeff Koons, artista responsável pela arte gráfica do álbum e também pela construção de esculturas e cenários utilizados por Lady Gaga nesta fase do *ArtPop*, é um artista que dialoga com os preceitos da *Pop Art* a partir do mercado e de perspectivas da arte contemporânea. Seu próprio site oficial acentua sua aproximação com a estética *kitsch* e com a metalinguagem, enfatizando seu potencial de discutir arte a partir da própria arte. Ele ficou especialmente famoso por conta de suas esculturas gigantes, que emulam objetos e animais criados a partir de dobraduras de balões de festas, como nas obras *Balloon Rabbit* (2005-2010) e *Balloon Swan* (2004-2011). Tanto Koons quanto Abramovic estão, evidentemente, bastante ligados ao mercado e valores da arte institucionalizada, por galerias, museus, colecionadores e fundações.

FIGURA 20 – A capa do ArtPop, criada por Jeff Koons.

FONTE: NME¹⁰⁰

A aproximação destes artistas é, evidentemente, importante para o *crossover* entre Lady Gaga e os valores das artes visuais institucionalizadas, mas não é a única instância que define a projeção de sua intelectualidade artística nesta e em outras fases – dedico-me a analisar estas questões adiante. Um ponto importante, porém, que nos ajuda a compreender a maneira como o *ArtPop* é posicionado diante da cena de música pop é a forma como ele foi recorrentemente narrativizado como sendo um *flop*, termo que os fãs utilizam para se referir a fracasso, especialmente comercial. Mesmo tendo atingido alguns topos de venda no seu ano de lançamento (2013), o álbum só se manteve nos *charts* americanos durante 28 semanas, bem menos do que as 54 semanas do *Born This Way* (2011) e que as 173 semanas do *The Fame Monster* (2008), como indica as estatísticas da *BillBoard*. A pretensão conceitual do produto, acentuada pela vinculação às artes visuais, junto ao número “baixo” de vendas, parece gerar uma narrativa dupla: ora de que Lady Gaga se rendeu excessivamente às suas excentricidades, ora de que a cantora é uma artista incompreendida¹⁰¹.

Estas controvérsias ligadas ao álbum tornam as performances vinculadas a ele propícias para refletirmos sobre a exacerbação de uma ideia de *intelectualidade* que parece ser reivindicada por Lady Gaga, mas também pelos discursos que a mediam. Com base nestas

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/why-lady-gagas-album-cover-is-actually-a-world-class-work-of-art-22114> >.

¹⁰¹ Elenco aqui alguns desses enunciados que me ajudam a pensar estas visões sobre a fase em questão: a cantora inglesa Lily Allen, na música *Sheezus* (2014), em que satiriza o panorama do pop à época, se refere à Gaga como “morrendo pela sua arte”, enquanto parodia sonoridades associadas à cantora; Zeca Camargo, em crítica sobre o álbum, aborda o seu forte teor conceitual – de forma elogiosa – e explica que ele não gira em torno de *hits* de pista de dança (<http://g1.globo.com/platb/zecacamargo/2013/11/11/o-problema-de-escrever-sobre-artpop-e/>); o portal de música do UOL associa falas de Gaga sobre sua depressão com o fraco número de vendas do *ArtPop*: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/02/06/lady-gaga-diz-sofreu-depressao-apos-o-lancamento-do-album-artpop.htm>.

reflexões, dedico-me a analisar, neste capítulo, as maneiras pelas quais Lady Gaga projeta pela performance – seja em discursos, seja em apresentações musicais ou ainda em produtos visuais – estas reivindicações de si mesma como uma artista-criadora, com intelectualidade e sensibilidade aguçada – o que faz repetidamente. Assim, esta ideia de autoralidade como algo que deriva do potencial intelectual parece surgir como maneira de (a) ultrapassar os discursos hegemônicos do pop de que os artistas são fabricados e (b) de se distinguir, de maneira bastante conservadora, de outros sujeitos que não estejam envolvidos com as estéticas e concepções institucionalizadas de arte.

Abordo primeiramente, então, os aspectos na performance de Lady Gaga que parecem reiterar seu pop dentro de estéticas da arte institucional – interessa-me pensar como seu pop se projeta como arte. Em seguida, dedico-me a pensar relatos de si (discursivos e performáticos) que produzem em Lady Gaga não só o papel de uma artista-criadora, mas também um roteiro de distinção intelectual dentro do campo da arte.

4.1 “A arte da lata de sopa colocada dentro da lata de sopa”¹⁰²: um pop que performa arte (mas também as tradições do pop)

A primeira apresentação de Lady Gaga vinculada ao álbum *ArtPop* se deu no VMA de 2013, a premiação anual, dedicada à música, da emissora MTV – um dos eventos mais importantes do ano para fãs de música pop, já que lá artistas como Madonna, Britney Spears e Rihanna se apresentaram com grandes cenários e performances construídas especificamente para o evento. A cena de Lady Gaga se inicia com uma imagem pouco usual em premiações do tipo, porém: por um enquadramento que posiciona a cantora em um plano extremamente curto, vemos seu rosto delimitado do fim da testa até parte da boca (fig. 21). Sua cabeça é enquadrada por um adereço, que parece emular uma tela branca, da qual sua face emerge. A cantora lentamente abre os olhos e inicia, suavemente, a cantar uma melodia irreconhecível para o público: era inédita àquela ocasião. Sua voz é emplacada com suavidade, porém de maneira precisa, com vibratos consistentes. A melodia é lenta e fluida, mas constrói tensões aos poucos: à medida que canta, os olhos de Gaga se arregalam. O enquadramento estranho – sua boca parece estar sempre sendo colocada para fora dos limites da imagem – é impreciso – em alguns momentos, a câmera se move, mostrando um microfone ou deixando vaziar mais do que a tela branca que cobre seu rosto.

¹⁰² Esta é uma referência a uma alegoria empregada por Lady Gaga para se referir às pretensões do *ArtPop*; sobre isto, discuto mais adiante, na seção 4.2.1 Intelecto: práticas de relatos de si.

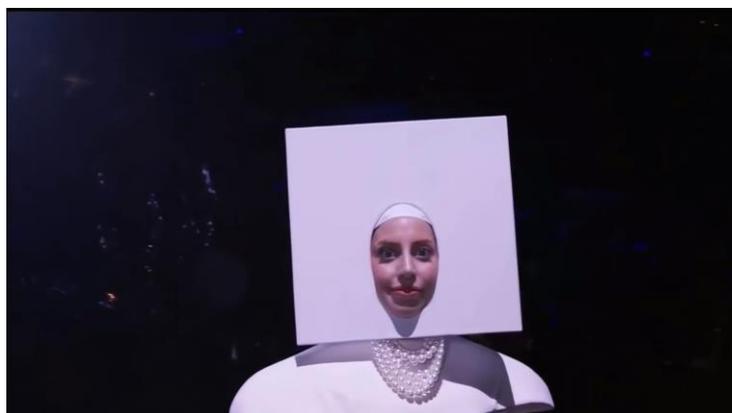
FIGURA 21 – Primeiro enquadramento de Lady Gaga no VMA 2013



FONTE: captura de frame do vídeo

Ao fim da última frase musicalmente enunciada pela cantora (“*ready? It’s showtime!*”¹⁰³) podemos reconhecer a base eletrônica e instrumental da música *Applause*, primeiro *single* do álbum *ArtPop*, lançada pela cantora cerca de duas semanas antes da apresentação, em 12 de agosto de 2013; o videoclipe da canção havia vindo a público há apenas cinco dias (no dia 19 do mesmo mês). Enquanto reconhecemos a música, podemos ouvir sons de vaia – a princípio confundíveis como sendo emitidos pelo público, em seguida, evidentemente vinculados à apresentação – e o enquadramento se afasta lentamente de Lady Gaga. À medida que a cantora caminha, de olhos arregalados, podemos ver mais de seu corpo: está utilizando um estranho vestido branco, com grandes joias no pescoço, e o adereço de cabeça, que funcionava como uma tela branca que enquadrava seu rosto, passa a se tornar mais inquietante, tendo seus limites expostos (fig. 22). A mudança de perspectiva, do plano fechado para este outro, mais aberto, parece evidenciar a estranheza das roupas e comportamentos de Gaga.

FIGURA 22 – A tela branca que enquadra Lady Gaga tem seus limites expostos



¹⁰³ Tradução nossa: “Prontos? É hora do show!”

FONTE: captura de tela

Este ato de mudança, de um enquadramento (o da tela branca vestida pela cantora coincidindo com os limites da câmera) a outro (o que expõe os limites do adereço de Lady Gaga, o posicionando como uma tela dentro de uma tela), parece colocar em risco a primeira imagem de Gaga na apresentação. O enquadramento de seu rosto, pela tela, dentro de um outro enquadramento, o da câmera, afinal, parece enfatizar o fato de que só podemos reconhecer Lady Gaga, aqui, por enquadramentos: o dispositivo da câmera e da sua roupa que a enquadra é exposto.

Gaga se junta, em seguida, a um grupo de dançarinos vestidos com roupas colantes e toucas pretas, posicionados em frente a um cenário abstrato. Juntos, executam uma coreografia cênica que atravessa diferentes estilos de dança e formações de palco: Lady Gaga, nos cerca de 5 minutos de apresentação, veste 5 diferentes *looks*; cada um incrementa diferentes personas e gestualidades à performance. Neste fluxo, a cantora materializa em seu corpo referências a uma persona de sua fase no álbum *The Fame*, incorpora arquivos de movimentos modernos e contemporâneos de arte, como o expressionismo alemão, e interage com uma escultura esférica de Jeff Koons. Grande parte dessas movimentações, inclusive a coreografia de dança executada, são reencenações do clipe de *Applause*.

Enquanto a cantora retoma outros momentos de sua carreira, reencena momentos que já vimos em vídeo e traz arquivos das artes visuais, ela também canta de maneira impostada e com a voz cheia, numa melodia pop dançante, sobre ser aplaudida, sobre precisar do público e sobre as críticas que recebe – materializadas pelos sons de vaia do começo de sua performance. Enquanto dança freneticamente, enuncia melodicamente: “*I’ve overheard your theory / Nostalgia’s for geeks / I guess, sir, if you say so / Some of us just like to read*”¹⁰⁴, abordando as próprias referências de sua performance e assumindo caráter reiterativo delas. Em outro verso, anuncia: “*One second I’m a Koons, then suddenly the Koons is me / Pop Culture was in Art / Now art’s in pop culture in me*”¹⁰⁵, fazendo alusão ao constante jogo da arte, especialmente nas performances pop, que articula as posições de produto e de sujeito criador de maneira confusa, enquanto frisa as negociações entre arte e cultura pop – para isso, aciona a imagem de Jeff Koons, brincando com a possibilidade de se tornar objeto da arte dele e, depois, de assumir um papel de artista.

¹⁰⁴ Em tradução nossa: “Eu ouvi a sua teoria: / Nostalgia é para *geeks* / Eu acho, senhor, que se você diz / Alguns de nós simplesmente gostam de ler”.

¹⁰⁵ Tradução nossa: “Em um momento eu sou uma Koons e então subitamente a Koons sou eu / A cultura pop estava na arte / Agora a arte está na cultura pop em mim”.

FIGURA 23 – Lady Gaga modula diversos looks em apresentação dançante no VMA

FONTE: Twitter¹⁰⁶.

O ponto é que, projetando adiante suas próprias personas, se construindo e desconstruindo em cena enquanto canta sobre seus próprios processos de arte, Lady Gaga expõe também seus artifícios de criação de si mesma: sua performatividade – os atos reiterados que a produzem enquanto sujeito e enquanto artista – parece ser evidenciada. Ao materializar e reencenar arquivos da arte, a performance parece ser sobre o próprio ato de performar e sua arte parece ser, também, sobre arte. Neste primeiro momento dedico-me, portanto, a investigar este aspecto reiterativo do *ArtPop*, tomando como ponto de partida a aparição de *Applause*, a fim de explorar uma perceptível adesão à esfera da arte, que parece se materializar a partir de encenações que remetem ao próprio processo criativo e teatral e, por analogia, à uma intelectualidade criativa; em seguida, avalio uma persona introduzida por Gaga nesta apresentação e adensada em outros momentos: a da Vênus. Compreendendo que a performance atua como atos de transferência de conhecimento, pretendo, aqui, demonstrar como a performance de Lady Gaga que reivindica ser arte já projeta um tipo de agência intelectual sua enquanto criadora.

4.1.1 As reiteraões de *Applause*: incorporando práticas da arte contemporânea

Desde o clipe de *Applause* (dir. Vinoodh Matadin e Inez van Lamsweerde, 2013), a pretensão reiterativa de referências de arte parece ser evidente. Nele, Lady Gaga habita um palco escuro, cujos fundos formam um ornamento que marcam uma entrada para o palco, que sugere também uma saída para os bastidores. O fato de existir um “fora de cena”, que não é mostrado pela imagem, enfatiza o fato de que toda a ação do videoclipe se dá no palco, “dentro da cena”, o que potencializa o caráter teatralizado das performances. Neste palco, a

¹⁰⁶ Disponível em: < <https://twitter.com/gagadaily/status/638032116865966081> >.

cantora, como na apresentação do VMA, aciona uma série de imagens, ora coloridas, ora em preto e branco, que encenam arquivos popularizados na história das artes visuais: do Nascimento da Vênus, de Boticelli (1486), passando pela figura mítica de Ícaro – mote de pinturas de diversos pintores e também de uma esboço de invenção de Leonardo Da Vinci – até o emprego de movimentos codificados de dança moderna e contemporânea, pouco visíveis em coreografias de música pop.

A grande quantidade de arquivos reconhecíveis fez, inclusive, com que o clipe fosse alvo de um grande esforço interpretativo do público e da imprensa, que tentam fechar significados a partir das relações, frequentemente forçadas, que encontram entre as figuras trazidas por Lady Gaga e as obras em que supostamente se baseiam – como se pode notar pelas matérias *Every Cultural Reference You Probably Didn't Catch in Lady Gaga's New Video* (ZAFAR, 2013) do portal *Buzzfeed* e *An Art History Guide To Lady Gaga's Applause Music Video* (HUTT, 2013), da revista *OUT*. Esta prática de *superinterpretação* já parece nos mostrar que alguns acionamentos de Lady Gaga no clipe são estranhos aos arquivos de cultura pop e que, assim, mereceriam um olhar atencioso do público, que o compreenderia como codificado.

Este fenômeno de tentar desvendar significados engessados em videoclipes faz parte de uma maneira comum de fruir com um pop entendido como intelectualizado (o clipe *This is America*, de Childish Gambino, por exemplo, parece ter atravessado o mesmo processo, em 2018¹⁰⁷), mas também nos permite revisitar um mote básico das metodologias de performance: a investigação das repetições e do caráter reiterativo dos atos performáticos. Como dito anteriormente, ao investigarmos as repetições de arquivos, repertórios e encenações de roteiros, como proposto por Diana Taylor (2013), estamos também lidando com as experiências de quem frui com a performance. Afinal, a performance só é reconhecível em determinados contextos culturais, que se transformam na recepção e diante das mediações nas quais a performance se representa. O esforço interpretativo de compreender os arquivos originais sobre os quais as performances essencialmente se construiriam, desta maneira, parece ser contraprodutivo, dado que estudar performance envolve principalmente investigar o que se faz reconhecível primordialmente no contexto da recepção: a performance, afinal, é sempre recebida por um sujeito e, por isso, é entendida também como um ato de transferência de conhecimento e repertórios.

¹⁰⁷ Discussões, listas e vídeos que visavam explicar os significados “ocultos” do vídeo se tornaram tão virais que o próprio Childish Gambino se pronunciou sobre a situação.

Como aborda Jeder Janotti (2016), especialmente quando investigamos música, o pop parece se constituir como um dispositivo de territorialização de afetos, em que os materiais, performances e sonoridades providos pela música pop são, no ato de fruição, reorganizados, reconstruídos e territorializados aos contextos do sujeito que frui com estes produtos. Ao mesmo tempo, o potencial performático de artistas como Lady Gaga de remeter ou de projetar arquivos de outros âmbitos, que não da cultura pop, parece ser uma máquina também de desterritorialização. Os arquivos que antes, afinal, eram compreendidos dentro de seus supostos contextos originários, organizados por narrativas da história da arte, por exemplo, são reorganizados pela performance pop e passam a habitar esta esfera da cultura pop, sendo acionados então de outras e novas maneiras. A história da arte e as tradições das artes visuais certamente não se apagam, mas são flexibilizadas pelo acionamento performático pop.

Neste espectro, não proponho simplesmente identificar as referências arquivais que habitam aqui a performance de Lady Gaga, mas demonstrar os campos performáticos – as fórmulas afetivas – os quais sua performance reitera e remete. A cantora, em *Applause*, joga com este potencial da música pop, afinal, faz conviver, em seu corpo, referências estéticas do renascimento, do cinema expressionista alemão, da própria música pop e dos movimentos de vanguarda do século XX – de maneira assim, generalizada e pouco específica, a não ser por raras referências a objetos que já estão massivamente difundidos dentro da cultura pop e que se tornam facilmente cognoscíveis – como o *action painting*¹⁰⁸. Ao fazê-lo, os transforma em cultura incorporada, em prática corporal, e simultaneamente em arquivo, pelo caráter midiático de seu corpo: não temos acesso pleno e nem pretendemos esbarrar com as supostas obras originais, mas com esta atmosfera de arte que Gaga projeta e corporaliza.

Para adensar isto que chamo de uma “atmosfera de arte” vinculada à encenação de Lady Gaga em *Applause*, opto por descrever brevemente cada uma das personas que são incorporadas na figura de Lady Gaga. Todas elas habitam o mesmo palco, como descrito anteriormente, e realizam diferentes ações, intercaladas por cortes que geram coerência – ou não – entre cada uma delas. São estas personas: (a) uma personagem de touca e roupas colantes pretas, com roupa semelhante as dos dançarinos da performance no VMA – esta persona aparece em diversos momentos, interagindo com diferentes cenários e adereços e, inclusive, compõe uma figura que veste asas de algum material próximo a arames, com uma estrutura armada: a esta figura, venho chamando de “Ícaro”; (b) uma Lady Gaga de roupas de

¹⁰⁸ Conhecido também como gestualismo e pintura gestual, o termo se refere às pinturas feitas a partir de gestos sem apresentar esquemas prévios, a partir de uma lógica da pintura espontânea ou automática. De maneira geral, os gestos abstratos, que variam de intensidade, gravam na superfície – com tinta – suas trajetórias e qualidades, gerando um quadro não figurativo – como exercitado por Pollock.

baixo e cabelos negros, pouco maquiada, que aparece dançando ora uma coreografia codificada de dança contemporânea em cima de um colchão, ora realizando movimentos mais reconhecíveis no universo da música “pop”, que outras personas também realizam; (c) uma persona que aparece somente num close-up do rosto borrado de maquiagem e movendo a boca de maneira estranha, como um animal brabo, enquanto facas são arremessadas em sua direção – parecendo remeter às atrações de circo; (d) uma mistura de centauro e sátiro, que consiste em Lady Gaga, dentro de uma cartola gigante, com as pernas convertidas em patas de cavalo – em alusão dupla ao universo de entretenimento circense e dos mitos gregos; (e) uma Lady Gaga de peruca loira – mais próxima do que comumente conhecemos – dentro de uma jaula, com maquiagem colorida bastante borrada e pele acinzentada – a maquiagem borrada parece remeter tanto a uma Lady Gaga que se despedaça com grande exagero teatral quanto às pinturas de celebridades de Andy Warhol, como o famoso quadro de Marilyn Monroe (*Marilyn*, 1967); (f) uma vênus, aludindo diretamente à pintura de Boticelli (como anteriormente introduzido); (g) um cisne negro, cujo rosto é substituído em computação pelo de Gaga, dentro de um ovo gigante; (h) Lady Gaga, de cabelos curtos, utilizando uma calcinha preta, um sutiã em formato de mãos (como se alguém segurasse seus peitos), botas, luvas e um colar também em formato de mão: esta Lady Gaga é quem, no clipe, aparece de maneira mais enfática junto a um grupo de dançarinos, realizando uma coreografia pop para a canção, como comumente acontece em clipes do gênero musical e na carreira de Gaga; (i) por fim, Lady Gaga aparece, também, como uma figura de comportamento aristocrático, com um pomposo vestido, muitas joias, cabelo longo e negro, carregando um buquê de flores, e fazendo gestos que aludem à magia; esta figura performa ainda, de maneira melodramática, luto ou sofrimento, remetendo aos arquivos das grandes damas da ópera, das feiticeiras elegantes de filmes de fantasia medieval e também das imagens de grandes rainhas europeias.

Algumas dessas personas parecem frisar o processo de construção artificial de Lady Gaga: por meio dos recursos videográficos de corte e montagem, temos a impressão de que estas personas estão em processo de teatralização, mas não completamente teatralizadas, como é o caso da Lady Gaga de cabelos escuros que, sem olhar diretamente para a câmera, dança uma coreografia de chão¹⁰⁹ e também o da persona de touca e roupas pretas, que se converte em várias figuras a partir da adesão a adereços e maquiagens. Esta roupa, preta básica, de toca e colante, reforça uma persona disponível a se converter em diversas figuras.

¹⁰⁹ “Coreografia de Chão” é um termo comumente empregado para se referir às sequências de aula de danças modernas e contemporâneas que prezam pelo uso de apoios e transferências de peso em deslocamentos de contato com o chão. Em inglês, são referidas como *floor routine* ou *floor work*, e fazem parte da gramática de técnicas canônicas da dança contemporânea americana, como a da escola de Martha Graham.

Isto é especialmente reiterado pela performance no VMA, em que a cantora faz diversas mudanças de *looks* utilizando esta mesma roupa como base, a cobrindo com perucas e vestidos; no clipe de *Applause*, esta persona se transforma em Ícaro, interage com grandes lenços brancos e aparece em diversos planos com uma maquiagem que alude de maneira estereotipada aos produtos da *action painting*.

FIGURA 24 – Lady Gaga se monta de Ícaro



FONTE: Fashion Scoop¹¹⁰.

FIGURA 25 – Adereços compõem as teatralizações de Lady Gaga em *Applause*



FONTE: Fashion Scoop¹¹¹.

¹¹⁰ Disponível em: < <http://www.fashionscoop.com/fashion/lady-gaga-behind-the-applause/> >.

¹¹¹ Disponível em: < <http://www.fashionscoop.com/fashion/lady-gaga-behind-the-applause/> >.

FIGURA 26 – Capa do single *Applause* alude à imagem estereotípica da arte contemporânea

FONTE: Billboard¹¹².

A Lady Gaga de cabelos escuros e dançando sem fitar o público, por outro lado, em alguns momentos parece estar sendo representada em um ato de ensaio, executando a mesma coreografia que é performada pela Gaga que dança dentro da gramática do pop com os bailarinos. Enquanto esta última dubla, olha para a câmera e dança energeticamente, a outra, de cabelos longos e negros, parece dançar como quem marca os movimentos da rotina de dança, sozinha, em um ensaio antes da cena. Isto é reforçado também pelo jogo de câmera: enquanto a cena com os dançarinos é filmada ora em um enquadramento aberto e paralelo ao palco, ora em um plano fechado de seu rosto dublando, a cena da Lady Gaga solitária é filmada em *plongée*, em um plano que enfatiza a movimentação do corpo da cantora, mas não sua interação com a câmera ou com uma ideia de “público”. Aqui, uma Gaga parece dançar para si; a outra, para nós.

¹¹² Disponível em: < <https://www.billboard.com/articles/news/5044118/lady-gaga-unveils-applause-single-artwork> >.

FIGURA 27 – Lady Gaga parece ensaiar sozinha



FONTE: Captura de imagem

FIGURA 28 – Lady Gaga dança em cena de grupo



FONTE: Captura de imagem

Outras personas, como a Lady Gaga de cabelos loiros e de maquiagem borrada, em uma jaula, ou a diva operística de vestidos longos, parecem, por outro lado, imersas na ação teatral, de maneira mais engajada ao universo ficcional da cena – o que é enfatizado pelo aspecto *camp* destas personas. Em consonância, às referências ao circo parecem ser também referências ao universo do entretenimento e ao próprio pop, o que é reforçado pelo versochiclete do refrão: “*I live for the applause*”¹¹³ – o caráter *camp*, aqui, mais uma vez, reforça a adesão a estéticas do pop. Este contraste, entre figuras imersas no entretenimento e na ação teatralizada e figuras em “processo de construção”, parece atuar como um relato da própria criação artificial da performance, das linhas pouco firmes sobre o que significa estar dentro ou fora de cena. Aqui, estando no palco, como se torna evidente na performance do VMA, estão todas em cena: tanto as personas mais montadas quanto as que parecem estar ainda incorporando os artifícios teatrais.

A miscelânea de personas faz conviver, enfim, num mesmo clipe e em um mesmo corpo, por meio da performance, referências que estamos habituados a ver nas tradições canônicas de história da arte europeia, ainda que não associemos, uma a uma, necessariamente a arquivos específicos. Estou argumentando, assim, que o clipe de Lady Gaga presentifica uma série de imagens e corporalidades que soam estranhas ao universo de música pop e que projetam uma ideia de “arte”, ainda que traga fortes demarcadores dos clipes de divas pop. Este ato duplo, de deslocar o olhar do espectador para as referências “de arte”, mas também de suprir uma estrutura comum aos clipes dançantes de diva pop, parecem constituir em Lady Gaga uma ideia de artista pop que, sem se perder do gênero musical em que se insere, se vincula ao universo da arte, que traz adiante estéticas da performance artística e das tradições das belas artes. Isto é bem exemplificado, no clipe, se atentamos para a coabitação, no corpo de Lady Gaga, de danças bastante assimiladas tanto ao universo da

¹¹³ “Eu vivo para o aplauso”.

dança contemporânea quanto das coreografias duras e bem marcadas facilmente associadas ao pop.

Este ato, por si, já parece negociar no corpo de Lady Gaga certo capital cultural (BOURDIEU, 2017), pelo próprio esforço de incorporar arquivos que são estranhos ao pop, mas facilmente reconhecíveis às fórmulas estéticas da arte institucionalizada e canônica. Isto é, o uso de referências das tradições das belas artes, do cinema expressionista, de estéticas da dança contemporânea, parece atuar de maneira distintiva na produção de Lady Gaga como sujeito neste momento, projetando uma intelectualidade – pela formação de referências artísticas – que cruza sua habilidade enquanto musicista, dançarina e performer. As referências de arte, afinal, precisam ser adquiridas não só pelo treino e pela repetição, mas por uma formação cultural privilegiada e prolongada, que se intercruza fortemente com questões de classe, como nos demonstra Pierre Bourdieu ao perceber a importância do capital cultural nos processos de distinção e ascensão social. Ainda que saibamos que existe uma equipe vinculada ao videoclipe, a imagem de Lady Gaga, performando de maneiras diversas e incorporando diversas técnicas de movimentação, indicam um processo prolongado de formação cultural distinta. A acentuação de um valor de arte intelectual em *Applause*, porém, vai além do acionamento performático de referências canônicas da arte.

Carolyn Korsmeyer (2004), em livro interessado em refletir as relações entre teorias de arte e gênero por uma perspectiva feminista, demonstra como na arte contemporânea a ênfase ao prazer estético parece ser obliterada por uma espécie de esforço interpretativo – pela ideia de que o campo da produção de sentido, jogado à racionalidade, seria mais importante para a fruição com a arte institucionalizada de hoje do que um olhar desinteressado, que busca o prazer estético a partir da experiência. Evidentemente, as culturas populares tendem a prezar pela experiência estética e pelos prazeres sensoriais. A questão é que Korsmeyer compreende que, desde a gênese da noção de “arte” vinculada às instituições de legitimação artística, o conceito de arte opera também como um valor, como uma categoria que constrói os limites do que pode ou não ser entendido como arte. Isto se agrava frente as vanguardas de arte do século XX, como o dadaísmo e o situacionismo, que traziam enfrentamentos ao mercado de arte ao tentar desenvolver obras de “não-arte”, indo de encontro a valores comuns de validação das obras, como virtuosismo, acabamento e noções neoclássicas de beleza. Evidentemente, mesmo a não-arte destes movimentos acabou por ser assimilada pelo mercado e instituições de arte.

Korsmeyer percebe, assim, a partir de uma argumentação de Arthur Danto, que este processo de assimilação celebratória do dadaísmo, situacionismo e outras vanguardas, por

parte das instituições de arte, enfatiza uma ideia logocêntrica de arte que comenta sobre si mesma. Assim, a autora reconhece que grande parte da arte contemporânea celebrada em museus, discursos sobre arte e academias está vinculada a promover discussões (o que por si só já evidencia o caráter de uma arte que provoca interpretações) sobre os próprios processos de gosto, valor de arte, culturas de massa (como promovido pelo *pop art*) e das próprias tradições conservadoras da arte eurocentrada.

Como comentado anteriormente ao discutir as potências do entretenimento da cultura pop e ao enfatizar o papel da voz na construção de Lady Gaga, sabemos que a música pop está inserida em um contexto fortemente corporal – seja pela exacerbação dos corpos dos artistas, seja pelas nossas maneiras de fruir com a música e performances, pautadas no prazer estético e que desviam, de certa forma, de um logocentrismo. Acredito, ainda assim, que a vinculação de Lady Gaga às referências da arte facilmente reconhecíveis por conta de seu caráter institucionalizado – seja no lirismo da canção, seja nas performances do clipe ao provocar questões sobre o próprio universo da arte e da música pop – se vincula a este valor de arte associado à arte contemporânea. Isto não quer dizer que o clipe, a música e as performances de Lady Gaga não tenham forte apelo à experiência estética e à corporalidade – a própria performance, enquanto arte, parece confrontar este processo de obliteração dos efeitos de presença nas instituições de arte –, mas sim que a adesão a uma discussão mais ampla sobre arte, sobre pop, sobre si mesma, disputa um valor de arte.

Assim, a vinculação de Lady Gaga a uma ideia de arte reconhecível como arte, com todo valor positivo que isto pode angariar, cruza as referências da história da arte no clipe, mas também se agrega a uma discussão sobre si mesma, a uma projeção de seu próprio corpo, música e da indústria do pop tensionada à ideia de arte. Seja na performance do VMA – com trocas de looks que aludem ao videoclipe de *Applause* e à própria carreira de Lady Gaga e também com a exposição dos enquadramentos que constroem a cantora –, seja nas diversas personas do videoclipe de *Applause* ou seja ainda na semântica da canção, o esforço de trazer comentários sobre arte e cultura de massa parece se fazer bastante presente.

Esta “atmosfera de arte” aparece, assim, (a) pela assimilação de estéticas que se deslocam das práticas comuns da cultura pop, (b) pelas referências arquivais a movimentos institucionais de arte e, principalmente, (c) pelo esforço discursivo e performático de relatar a própria noção e conflitos da arte. Noto, desta forma, que um primeiro recurso de potencialização de um eu-criador, associado à reivindicação de seu trabalho enquanto arte, é especificamente a vinculação aos conceitos, estéticas e posições da arte canonizada por instituições e pela própria história da arte. Como Madonna, que recorre à vinculação

discursiva de seus shows a espetáculos de teatro – e não simplesmente a shows de rock –, Lady Gaga parece projetar suas performances, aqui, como sendo não só constituintes de um clipe de música pop, mas também como comentários sobre o próprio universo da arte institucional.

Uma das personas de Lady Gaga nas duas performances da cantora aqui descritas – do VMA e do videoclipe – parece trazer questões específicas também sobre o universo da arte e algumas categorias estéticas vinculada às tradições das belas artes: a incorporação de Gaga da figura renascentista da “Vênus” parece atuar como uma forma de enfatizar sua própria agência enquanto artista, ao passo que coloca em disputa algumas noções clássicas de beleza e, merece, portanto, atenção especial.

4.1.2 Fantasmas da arte neoclássica: a Vênus de Lady Gaga

A primeira aparição de Lady Gaga como uma “Vênus” se deu no clipe de *Applause*. No produto, a cantora aparece com grandes e ondulados cabelos loiros, vestindo, além da peruca, duas conchas para cobrir os seios e uma concha que cobre sua vulva – esta quase não é visível, dado que na maior parte dos enquadramentos Lady Gaga aparece de lado, passando a impressão de estar com o quadril nu. Na performance do VMA, cerca de duas semanas depois, a cantora voltou a vestir a representação da vênus, utilizando um figurino que quase não traz alterações em relação ao clipe.

FIGURA 27 – A Vênus de *Applause*



FONTE: Captura do vídeo

Essas aparições de Lady Gaga como uma vênus são facilmente cognoscíveis por conta da massividade na própria cultura pop do arquivo do Nascimento da Vênus (1486), de Boticelli, um dos grandes marcos do renascimento europeu e do retorno de temáticas e estéticas clássicas no período moderno. A ideia de Vênus está associada, afinal, à beleza e

parece ser um dos arquivos fortes na determinação genérica do feminino na história da arte. A própria noção de Vênus se constrói a partir de um termo que alude não só a deusa romana do amor (Afrodite para os gregos), mas também categoriza estátuas e pinturas de figuras femininas genéricas, não identificadas, como a Vênus de Milo. Assim, diversas figuras, em especial das tradições helênicas, que são marcadas por ideais de beleza ligados à feminilidade, são metonimicamente construídas a partir do arquivo feminino de Vênus, um paradigma da beleza feminina, que conecta sensualidade, fecundidade e erotismo: na Vênus de Boticelli, a concha, a nudez, a alusão ao parto, os seios acobertados pelos cabelos, parecem ser indicativos disso. Desta maneira, acredito que a incorporação da figura da Vênus por Lady Gaga atua de maneira dupla, sendo genérica por conta da generalidade que o conceito traz da história da arte – projetando um valor de arte clássica indeterminado –, mas também particular, pela força performática que estabelece com a pintura de Boticelli.

FIGURA 28 – O Nascimento da Vênus, de Boticelli



FONTE: InfoEscola¹¹⁴.

É importante frisar, aqui, que enquanto a figura da Vênus está fortemente vinculada a corporalidades femininas, alguns dos valores estéticos que a compõem tradicionalmente, como a própria ideia de beleza, parecem ser engendrados em torno da feminilidade, apesar de não estarem exclusivamente vinculados a corpos de mulheres: valores estéticos, afinal, tendem a possuir também vinculações de gênero, dado que a cultura eurocentrada se baseia frequentemente em valores binários e que o sistema de atribuição de gêneros atravessa não só corpos, mas também conceitos. Korsmeyer (2004), por exemplo, nomeia esses conceitos que

¹¹⁴ Disponível: < <https://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/> >.

são posicionados a partir de polos de feminino/masculino, mesmo que aparentemente sejam neutros, como sendo “*gendered*”, imersos numa cultura de gênero.

A ideia de beleza, vinculada à Vênus e a produção de obras do renascimento em geral, por exemplo, se baseia em um tipo de prazer visual, convertido em prazer estético, que é recorrentemente colocada numa posição de feminilidade. Ideais de beleza, afinal, parecem estar vinculados às relações que estabelecemos com determinados atributos formais de obras – penso aqui especificamente nas belas artes – e que são descritos ao longo das teorias de estética em torno de ideias que são engendradas como femininas: curvas, delicadeza, sinuosidade, languidez e fragilidade. Mesmo pensando a partir de perspectivas construídas a partir da teoria kantiana, em que o belo se constitui na relação que se constrói com os fenômenos e objetos e depende de uma capacidade sensorial não-individual – a capacidade estética –, os objetos que disparam as relações com o belo, são, recorrentemente, constituídos a partir de formas feminilizadas. Não à toa corpos femininos, retratados a partir destes atributos, são recorrentemente empregados como objeto do olhar que procura prazer estético e beleza: determinar os corpos de esculturas não identificados como “Vênus”, evidentemente, reitera isso.

A Vênus de Lady Gaga, a princípio, se torna reconhecível especificamente porque adere a esta forma representativa: como as musas das pinturas renascentistas e como a própria Vênus de Botticelli, Gaga é magra, branca, se projeta com longos cabelos loiros, possui curvaturas em seu corpo – acentuadas pelas suas posições e gestualidade – que remetem aos ideais de beleza; a representação da Vênus é, afinal, uma representação paradigmática não só do corpo feminino (branco, hegemônico e objeto de desejo do prazer estético), mas também da feminilidade (fragilidade, sensualidade, sinuosidade, fecundidade).

Ainda assim, a representação, no corpo de Lady Gaga, da pintura renascentista já parece soar estranha por conta da capacidade de Gaga, enquanto vênus, de se mover. As belezas femininas das Vênus, afinal, parecem estar associadas a um potencial da imagem estática de ser apreendida como um todo. Como argumenta Jacques Aumont (1993), a imagem estática se desloca do nosso fluxo temporal e das maneiras como compreendemos sensorialmente o tempo: para ser fiel à argumentação do autor – que se baseia em Henri Bergson (1999): a imagem estática se constrói por meio de um fluxo temporal próprio, que percebemos de formas subjetivas – a partir da “duração”, a perspectiva psicológica e sensorial do tempo. Diferentemente das maneiras como compreendemos o movimento – central na nossa percepção das coisas e do tempo em nossas vidas –, a imagem estática nos convida a ser

apreendida de uma só vez: a noção de sucessão, que guia nossa percepção sensível do tempo, não existe na materialidade da imagem estática.

Assim, a Vênus nua, curvilínea, imóvel é apreendida por nós junto ao mar, à concha, aos anjos que a abençoam, de uma vez. A partir daí, por ser uma representação de pintura extremamente detalhada, nossos olhos podem passear pelos detalhes do quadro, investigar as linhas, as formas e manchas que formam figuras: as curvas, a delicadeza, a sinuosidade não se encontram apenas no corpo da Vênus, mas são reforçadas por toda a construção de mundo do quadro: um mundo que se constrói em torno da ideia de beleza e no qual a Vênus é pintada como mais uma articulação de linhas, formas e tintas que formam a feminilidade.

Quando Lady Gaga se apresenta como Vênus, porém, o processo de reconhecimento é imediato e configura seu corpo a partir de ideias clássicos e hegemônicos, mas também traz, junto, um estranhamento. A Vênus de Lady Gaga, mesmo quando se move a partir de poses e formas que se associam às posturas clássicas de representações femininas, se dá pela imagem em movimento e parece quebrar a languidez das imagens clássicas e neoclássicas – o que é reforçado pela música dançante e pelo contexto *camp* das performances, que posicionam o arquivo da Vênus em contraste a um *ethos* do pop e da arte contemporânea.

A Vênus em *Applause*, especialmente no VMA, dança a coreografia pop junto aos dançarinos e articula, por vezes, posturas hiperfeminilizadas que podemos associar às figuras clássicas de mulheres na história da arte eurocentrada. A coreografia pop é rápida, precisa, e envolve um esforço pesado, com fluxos controlados de movimento – que se afasta dos esforços de mulheres em pinturas canônicas do renascimento, que geralmente possuem indicação de fluxos livres de movimento, com frouxo tônus muscular, realizando posições e posturas leves. As formas de poses clássicas e neoclássicas assumidas por Lady Gaga, tanto na apresentação quanto no clipe, trazem um esforço do corpo do pop – e não do corpo das pinturas e esculturas. A hiperfeminilidade dessas imagens parecem se deslocar no corpo de Lady Gaga pelo potencial do corpo que dança, que se move, que se envolve com esforços pesados.

Nesta negociação, entre o corpo vigoroso de Lady Gaga e a beleza canônica da Vênus renascentista, Gaga parece se beneficiar não só por conseguir se assimilar a um corpo que é um paradigma do padrão de beleza, mas também por dissocia-lo do seu papel estagnado de objeto. Performando-o no contexto da música pop e das referências à arte contemporânea, Lady Gaga parece projetar a sua vênus de maneira a garantir e enfatizar a sua própria agência enquanto artista e performer: é a sua capacidade de assimilação a um ideal de feminilidade sem perder agência que reforça a sua soberania dentro dos seus ambientes performáticos.

Em outubro de 2013, duas semanas antes do lançamento do álbum *ArtPop*, Lady Gaga expandiu sua performance venusiana – e a tensionou – ao lançar o *single Venus*. A canção se baseia em sonoridades dançantes que se vinculam à música eletrônica e à atmosfera sônica de festas *raves*; líricamente constrói relações entre Vênus enquanto deidade, enquanto símbolo da história da arte e enquanto planeta, numa mistura de universos que elenca elementos de mitologias extraterrestres, ficção científica e referências clássicas de arte. De toda forma, seja enquanto deidade, seja enquanto planeta alienígena, a Vênus de Gaga, na canção, é acionada para falar sobre amor e, principalmente, sobre o ato sexual. O lançamento da canção de Lady Gaga e suas respectivas performances trouxeram novos elementos para a figura venusiana da cantora, que também parecem reforçar sua agência enquanto artista e reforçar seu capital cultural a partir de novas interseções com o universo da arte institucional.

Uma materialização disso é o próprio lançamento do *single Venus* a partir de três capas digitais que quebram a expectativa da imagem de Vênus proposta por Gaga até então, parecendo reforçar, junto à canção, as relações com uma atmosfera extraterrestre mais do que com a ideia clássica de Vênus. Em uma das capas, um morcego aparece estirado em uma superfície, de patas e asas abertas, o que parece remeter tanto ao ato sexual quanto à morte. Numa segunda capa, Lady Gaga aparece nua, com suas várias tatuagens à mostra, de perfil, com a pele estranhamente esbranquiçada e segurando algo (seria uma fruta?) aparentemente succulenta com a boca. Numa terceira capa, a cantora aparece também pálida, com um dos mamilos à mostra, com um corte no seio esquerdo e, o mais estranho, com um escorpião negro sobre o rosto.

Cada uma das capas apela ao estranhamento e elenca estéticas que, mesmo com forte erotismo, parecem se basear em deformidades e monstruosidades, que se afastam da ideia clássica de Vênus. As fotografias, afinal, remetem mais a quadros do cinema de horror do que às pinturas renascentistas e esculturas clássicas. Ainda que possamos associar a imagem de Lady Gaga nas fotografias em que aparece nua e esbranquiçada às figuras venusianas da arte, a representação do corpo da cantora neste contexto se distancia bastante dos ideais de beleza anteriormente descritos, atuando como uma subversão deles: se Lady Gaga aqui for uma vênus, é uma vênus que quebra com as formas de representação canônicas da mulher neoclássica.

Cada uma das capas traz, ainda, o nome de Lady Gaga – a identificando como artista da música – mas também o nome do fotógrafo Steven Klein em formato de assinatura digital. O ato de assinar, uma prática comum ao universo da arte por conta do papel que a autoridade exerce sobre a valorização de peças e obras, remete diretamente ao valor de

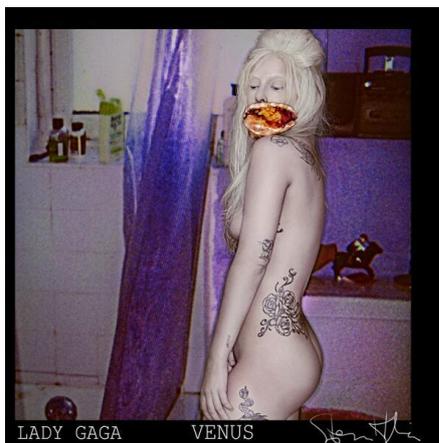
autoria à fotografia da capa. A performance de que Lady Gaga está inserida entre artistas e intelectuais validados por um sistema de arte, e pelo próprio valor de arte, parece se acentuar.

FIGURA 29 – Capa 1 do single *Venus*



FONTE: Rap-Up¹¹⁵.

FIGURA 30 – Capa 2 do Single *Venus*



FONTE: Rap-Up¹¹⁶.

¹¹⁵ Disponível em: < <https://www.rap-up.com/2013/10/25/lady-gaga-unveils-venus-cover-art/> >.

¹¹⁶ Disponível em: < <https://www.rap-up.com/2013/10/25/lady-gaga-unveils-venus-cover-art/> >.

FIGURA 31 – Capa 3 do *Single Venus*

FONTE: Rap-Up¹¹⁷.

Uma das capas, a que traz Lady Gaga com um escorpião sobre o rosto, se sobressai das demais pela forte referência artística que carrega: aqui, a cantora parece referenciar as foto-performances *Portrait with Scorpion (closed eyes)* e *Portrait with Scorpion (open eyes)*, de 2005, por Marina Abramovic, em que a performer posicionou um escorpião venenoso e vivo sobre o próprio rosto para registrar as fotografias. As imagens, expostas no MoMa durante a exposição *Marina Abramovic: The artist is present* (2010), se tornaram especialmente famosas a partir do anteriormente citado documentário que cobriu o processo de montagem e exposição no museu. A performance, passou, então, a partir de mediadores como Lady Gaga, da própria figura pública de Abramovic e da página satírica Marina Abramopug¹¹⁸, a se popularizar. De toda forma, a vinculação imagética de Lady Gaga à imagem e ato performático de Marina Abramovic parece projetar, também, esta aproximação e adesão ao universo da arte institucional, positivando Gaga não só a partir do repertório referencial que ela constrói, mas também a partir da projeção de uma postura agente, que a permite, como artistas contemporâneos, problematizar e discutir a própria noção de arte a partir de suas obras e processos artísticos; a defesa de um pop que é também arte se fortalece nesse tipo de jogo.

¹¹⁷ Disponível em: < <https://www.rap-up.com/2013/10/25/lady-gaga-unveils-venus-cover-art/> >.

¹¹⁸ Marina Abramopug é uma página e perfil do Tumblr que parodia performances de Marina Abramovic. Nela, Marina, um cachorro da raça pug, é colocado de perucas e vestimentas semelhantes as utilizadas por Abramovic e fotografado em situações que brincam com as performances da artista.

FIGURA 32 – *Portrait with Scorpio (open eyes)* de Marina AbramovicFONTE: Pinterest¹¹⁹.

FIGURA 33 – Marina Abramopug satiriza Abramovic

FONTE: Tumblr¹²⁰.

A imagem de uma Vênus clássica, disputada com essas referências da arte contemporânea, da ficção alienígena e do universo excessivamente corporal da música eletrônica, não é completamente abandonada por Lady Gaga, porém. Em performances feitas no programa de talentos *X-Factor* e em programas de auditório, como o *Graham Northon Show*, ambas em 2013, por exemplo, a cantora voltou a se produzir em torno da referência imagética da Vênus clássica – o que não, aparece, claro, sem tensões. Como nas aparições das performances de *Applause*, Lady Gaga aparece vestindo variações, nestas apresentações, de uma ideia neoclássica de Vênus, em um figurino que, como descreve na própria letra da música, sempre se baseia em projetar uma “*Aphrodite Lady, seashell bikini*”¹²¹.

As apresentações da música *Venus*, como um todo, parecem seguir um modelo parecido e que remete a um formato comum de apresentações de divas pop: existe uma

¹¹⁹ Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/218917231858684402/?lp=true> >.

¹²⁰ Disponível em: < <https://marinaabramopug.tumblr.com/> >.

¹²¹ Tradução nossa: “Moça-Afrodite, biquíni de conchas do mar”

coreografia pop bem estabelecida, que Gaga executa junto aos dançarinos, com muitas formações cênicas e precisão de movimentos e que dá espaço, nos momentos que a música cresce, para que a cantora enfatize seus vocais potentes e realize pequenos improvisos musicais sobre a melodia gravada de voz. Por outro lado, nas apresentações de Lady Gaga como Vênus, a cantora parece trazer adiante uma preparação corporal específica que são bastante estranhas não só à Lady Gaga, mas ao corpo das divas pop em geral. Em momentos que parecem ser improvisados ou pelo menos articulados dentro de um espaço premeditado de manobra, Lady Gaga alterna, nestas performances, entre gestos que ora imitam, de maneira pouca rígida, formas clássicas de estátuas e figuras renascentistas, ora se contorce e se curva, dançando de maneira pouco graciosa e a partir de uma estrutura animalesca.

Na apresentação realizada no *Graham Northon Show*, por exemplo, isto se torna evidente. Junto a um grupo de dançarinas vestidas dentro de referências venusianas clássicas, Lady Gaga veste um biquíni de conchas, sobre o qual escorrem fitas verdes. Entre um momento coreografado e outro de dança, Gaga caminha estranhamente pelo palco, posiciona os braços como em posições de balé – sem a rigidez e jogo de linhas, porém, demandados pela técnica neoclássica – e executa pequenos e desajeitados saltos. Sua movimentação parece remontar, de maneira pouco precisa, a uma ideia de movimento que emerge das figuras neoclássicas do renascimento, prezando mais pela fluidez do que pela figura – o que é pouco comum às danças de apresentação da tradição clássica do ballet e do jazz, recorrentemente empregada por Gaga em danças.

Neste sentido, sua movimentação remete à dançarina Isadora Duncan, famosa por, atuando na Europa dos anos 1920, quebrar com a formação clássica de dança e se dedicar a um ideal de beleza que partisse de um corpo não disciplinado pela rigidez, recorrendo, para isso, às formas das estátuas e figuras gregas e romanas – imersas num universo de beleza bem anterior ao da beleza neoclássica. Duncan dançava saltitando, correndo, realizando movimentos simples, com um fácil gestual de braços, bastante próximo do empregado por Lady Gaga nestas apresentações.

FIGURA 34 – Lady Gaga modula figuras de referência neoclássicas ao dançar *Venus*

FONTE: captura de vídeo

Esta maneira de dançar, que remete de maneira não-estática a diversas imagens afetivas – tanto do classicismo quanto de suas revisitações – parece acentuar o potencial do movimento de materializar e referir a imagens. Giorgio Agamben (2012) – em livro que discute a figura da *Ninfa* – recorre ao coreógrafo Domenico de Piacenza para abordar estas vinculações da dança às afecções construídas a partir de imagens. Para o autor, a partir do coreógrafo, existe um elemento que constitui a dança chamado *fantasmata*, os momentos que condensam a relação entre tempo, imaginação e memória pelo qual o dançarino concentra, na tensão interna, no ímpeto de movimento, a memória de toda uma série coreográfica. Agamben explica que “a memória não é possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento” (2012, p. 24) e também que “a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo” (2012, p. 25).

Penso, a partir dessas ideias, que a Vênus de Lady Gaga, seja nas performances de *Applause*, seja na da própria canção *Venus*, ao dançar, a partir de imagens, fantasmas que não identificamos plenamente pela gestualidade, mas que associamos a um campo de belo clássico e neoclássico, projeta uma ideia de corpo que conhecemos por pinturas e esculturas que vazam da imagem da Vênus. Suas materializações no corpo em movimento parecem gerar um estranhamento: estas figuras do belo se produzem, como dito, no tempo estático, na contemplação que é própria da imagem que não se move, mas que indica movimento a partir da representação.

Este estranhamento se acentua pelo ato de cantar que acompanha todo o dançar de Lady Gaga nestas ocasiões: a base de música eletrônica dançante é preenchida, em *Venus*, por técnicas vocais do rock e da música disco, com Gaga aplicando a voz de maneira impostada,

enfatizando os agudos com uma voz cheia, demonstrando o esforço físico do ato de cantar. A voz aqui projeta a vitalidade do corpo de Lady Gaga, uma vitalidade que também compõe seus movimentos de dança e afeta as imagens afetivas (de afecção) que compõem sua gestualidade. As vênus, afinal, têm corpos não-vitais, imagéticos, que devem ser contemplados, mas que são impossibilitados de se manifestar.

Os esforços físicos de Gaga, a vinculação – no contexto de uma música pop dançante – a formas clássicas de beleza e o próprio figurino, com os cabelos exageradamente esvoaçantes, parecem soar como uma paródia da imagem da Vênus, ainda que com grande engajamento aos valores positivos que a hegemonia do corpo venusiano possam averiguar à Gaga. Esta forma de se referir não só à arte e a uma figura paradigmática para a noção de beleza feminina na arte, mas aos próprios ideais canônicos de beleza, deslocando-os para um campo de estranhamento, parece reiterar o potencial do pop de Lady Gaga, aqui, de comentar e interagir com o campo da arte. Esta tomada de posição, o tom satírico que impede um engajamento completo aos valores que percorrem o corpo venusiano, atua também como uma maneira de performar a figura do artista contemporâneo: aquele que, como nos lembra Korsmeyer, referencia, reconstrói e critica os cânones de arte a partir de produtos que visam ser reconhecidos enquanto arte.

4.1.3 Pode o pop adquirir valor de arte?

Neste sentido, penso que as maneiras como Lady Gaga elenca performaticamente referências arquivais e campos afetivos do que é institucionalmente reconhecido como arte, mesclando estéticas do contemporâneo, mas também reconstruindo e revisitando valores clássicos de arte, funcionam em favor de uma performance de si mesma que a produz como uma artista que dialoga e comenta o universo da arte. Suas performances, porém, estando intimamente relacionadas às tradições (coreográficas, rituais, técnicas e ambientais) da música pop, não parecem se desvencilhar do campo do pop, mas vincular uma ideia de arte ao pop da cantora; por analogia, Lady Gaga também vincula, à sua imagem de artista pop, a ideia de uma artista performática de maneira mais ampla. Gaga, afinal, aproxima a arte do pop a partir de reiterações do universo da arte e da modulação do seu pop enquanto arte, o que também parece a reiterar enquanto artista.

Isto se torna mais evidente durante a fase do *Artpop* por conta da miscelânea de assimilações ao universo e estéticas da arte contemporânea e institucional, mas também aparece em outros momentos da carreira da artista: sua forte vinculação à alta costura e a roupas de passarela, a partir de personalidades como o falecido Alexander McQueen, famoso

por criar roupas que geram estranheza ao se proporem conceituais e abstratas, vinculadas a estéticas das artes visuais, é um exemplo disso. McQueen, afinal, forneceu figurinos para Lady Gaga em diversas ocasiões, como nos clipes *Born This Way* (2011) e *You and I* (2012) e em diversas aparições públicas, e não necessariamente musicais, da cantora.

Em uma cena do documentário *Gaga: Five Foot Two* (dir. Chris Moukarbel, 2017) podemos perceber o quanto as aparições públicas de Lady Gaga projetam uma teatralização que dialoga com o universo da arte performática. Em um recorte de cenas, vemos Lady Gaga, ao longo de uma montagem de diversos vídeos de toda sua carreira, fazer um percurso do carro até a porta de sua gravadora: os recortes do vídeo mostram diversos looks empregados por Lady Gaga neste tipo de ocasião, expondo os exageros de seus artifícios e a potência de comoção, pela reação do público, a suas aparições. Evidentemente, este tipo de aparição não se refere simplesmente à arte performática e à arte institucional, mas também ao próprio campo da música na cultura pop: David Bowie, em sua fase *Glam Rock*, e grande parte das bandas de *Metal Glam*, como as Twisted Sisters, também incorporavam este tipo de ação a suas performances. A questão é que este tipo de aparição torna evidente a característica da música pop de se configurar, também, como uma arte performática que é validada para além das performances musicais e que se articula com formas de valoração que se inter cruzam com os valores de artes não-musicais.

FIGURA 35 – David Bowie performa um dos seus plurais looks



FONTE: Altamont¹²².

Uma das aparições mais marcantes de Lady Gaga em seu processo de ascensão na carreira, por exemplo, demonstra isso: quando subiu ao palco do *VMA* para receber o prêmio de Vídeo do Ano, em 2010, a cantora utilizou um traje feito de carne, do estilista Franc Fernandez, e manteve ele vestido durante o fim da premiação e na entrevista que deu, em

¹²² Disponível: < <http://altamont.pt/cancao-do-dia-starman-david-bowie/> >.

seguida, a Ellen Degeneres. Evidentemente, o vestido gerou grande controvérsia – por partes de grupos veganos e vegetarianos, por pessoas que indicavam que era apenas uma maneira de chamar atenção e pela mídia em geral, por ser pouco usual – e deu diversas oportunidades de Lady Gaga se posicionar publicamente sobre este ato. Em entrevistas, a artista o associava a lutas por direitos, politizando-o e levando personalidades, como a própria Ellen Degeneres, a dizer que o vestido levantava questões importantes, ainda que fosse inquietante.

Os relatos de outras celebridades sobre o vestido é de que ele fedia, estava em putrefação e que gerou um incômodo que cruzava os limites da visualidade na premiação. Este ato parece ser um dos grandes paradigmas da projeção de Lady Gaga como alguém que busca se construir não só pela performance, mas pela reivindicação de que o que faz é arte performática: o valor de arte é que é disputado nestas ocasiões. Isto se acentua quando percebemos, o que foi pouco associado por fãs e imprensa, de que o próprio vestido de carne parece constituir uma reperformance de uma obra canônica da arte contemporânea feminista. A fotografia *Vanitas: Flesh Dress For Na Albino Anorectic* (1987), da artista Jana Sterbak, afinal, mostra a performer utilizando um vestido de carne, num ato que reconhecidamente questiona os valores estéticos de beleza, feminilidade e moda.

FIGURA 36 – Lady Gaga exhibe seu vestido de carne



FONTE – Cosmopolitan¹²³.

¹²³ Disponível em: < <https://www.cosmopolitan.com/uk/fashion/celebrity/news/a38329/lady-gagas-meat-dress-what-looks-like-now-photos/> >.

Figure 37 – Jana Sterbak exhibe seu vestido de carne

FONTE – Artsy¹²⁴.

Estou tentando ensaiar que, para além de pensar que o pop de Lady Gaga se constrói enquanto arte performática a partir da mera vinculação às referências estéticas da arte institucional, o ato de pensar o pop de maneira reiterada para além da música – por vezes gerando ações que não estão minimamente vinculadas à prática musical – já é uma maneira de reivindicar a própria existência enquanto uma existência de arte. Como comenta Korsmeyer, o que torna objetos de arte cognoscíveis enquanto artísticos é especificamente suas capacidades de entrar e habitar espaços que o legitimam enquanto arte, o que, por sua vez, se relaciona aos seus potenciais de abordarem a si mesmos, de projetarem consciência de si enquanto arte. Diversos artistas do pop se valem da performance não-musical para construir valor, mas nem sempre a projetam a partir do valor de arte: para artistas como Ariana Grande, Beyoncé e Britney Spears, por exemplo, as distinções entre estar dentro e fora de cena parecem ser importantes quando elas aparecem em premiações, lugares públicos e entrevistas a programas de TV – ainda que suas performances musicais possam se relacionar com suas biografias. Acredito que as aparições performáticas excêntricas de Lady Gaga e a preocupação de se desvincular de um cotidiano de vida comum, teatralizando ações básicas e cotidianas, parecem ser maneiras de tomar a própria existência como uma forma artística de habitar o

¹²⁴ Disponível em: < <https://www.artsy.net/artwork/jana-sterbak-vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic-2> >.

mundo – o que é enfatizado pela adesão midiática e de seus fãs à esta narrativa das aparições enquanto arte.

Na apresentação da canção *You and I*, single relacionado ao álbum *Born This Way*, no VMA em 2012, Lady Gaga parece, por exemplo, ter reforçado esta ideia de que sua existência é, por excelência, uma existência artística. Na performance, a cantora entra ao palco da premiação vestida como um homem e se apresenta como “*John*”, nome genérico masculino em inglês, exercitando uma prática de *Drag King*. A partir de um monólogo teatral de cerca de 3:30 minutos – relativamente longo para uma premiação de música – Lady Gaga, como *John*, conta ser amante da cantora e assume estar cansado de sua fama, reclamando de sua rotina excêntrica de *popstar*: em seu discurso, John remete a situações íntimas da vida de casais – como o acordar juntos, a espera para que a amante saia do banho, momentos sexuais – enfatizando como, com Lady Gaga, nada nunca é real. Ele caçoa do recorrente salto alto da cantora, das suas perucas, de sua constante montagem. Afirma que, mesmo na hora de gozar em orgasmo, a cantora cobre o rosto, por não poder ter um momento “real”. Diz que, ao reclamar, recebe em resposta, da boca de Lady Gaga, que ela não é real: é teatro.

FIGURA 38 – Lady Gaga atua como "John"



FONTE: Captura de imagem

O corpo de Lady Gaga enquanto John encena uma performance masculina, que remete às performatividades de homens brancos, de classes trabalhadoras, masculinos e americanos: é um repertório que já vimos arquivado em filmes, documentários e séries dos Estados Unidos. A estetização exagerada da masculinidade, assim como os aspectos que escapam ao papel da masculinidade, colocam a própria performatividade masculina em risco: a montagem é que se evidencia. A própria voz de Lady Gaga, uma das ferramentas pelas quais, aqui, a cantora articula seu discurso sobre si mesma, nos faz esbarrar, por meio do reconhecimento de sua unicidade vocálica, com um corpo que já conhecemos e que se reconstitui nesta

performance por meio de outros artifícios. A questão é que, aparecendo como outro personagem, declaradamente artificial, mas que comenta a sua própria artificialidade – tanto enunciativamente quanto performaticamente – a cantora parece enfatizar o seu aspecto teatralizado. Lady Gaga, aparecendo como homem e comentando sobre si mesma e se afirmando enquanto teatro, reitera a sua teatralização e seus processos de formações artificiais, assim como suas performances no clipe de *Applause*.

Diversas são, assim, as instâncias performáticas em Lady Gaga que reivindicam sua própria existência enquanto arte – das suas aparições em ruas, tapetes vermelhos e eventos aos discursos em show que atribuem seu próprio “parto” ao seu público, como trazido na introdução deste trabalho. O ponto central é que, a partir de uma série de aparições performáticas, Gaga reiteradamente disputa, para sua performance, um valor de arte: performaticamente, este valor é reivindicado, também, por meio do reconhecimento de si enquanto uma – ou uma pluralidade de – personagem – ou personagens.

Um ponto de tensão parece se sobrepôr, porém, nestas tentativas de vinculação ao valor de arte, em especial de arte contemporânea, a partir da esfera da cultura pop: a performance, enquanto arte, como afirma Diana Taylor (2015), tem historicamente colocado em risco as noções de “obra” e “produto”, bem como os usos do espaço museológico institucional. Tendo como antecedentes as tradições efêmeras que negam as artes visuais – como o situacionismo – e mesmo o teatro, que é caracterizado pela presença *in loco*, a arte performática parece, por excelência, provocar o sistema de arte. Evidentemente, a performance, enquanto arte, faz parte hoje de um processo de institucionalização da não-arte ou dos artistas sem obras, como a exposição de Marina Abramovic no MOMA nos mostra, mas, na menor das hipóteses, demanda ainda assim que o mercado de arte se adapte para operacionalizar a comoditização da performance, o que se dá, principalmente, a partir de registros arquivais.

Na esfera da cultura pop, fortemente vinculada às indústrias da cultura, e mais especificamente da música pop, o caráter efêmero da performance é prontamente substituído pela lógica mercadológica do produto sonoro, visual e audiovisual, como argumenta Simon Frith (1996). Desta forma, o potencial da arte performática de tensionar o funcionamento do mercado de arte, base dos movimentos de performance dentro das artes visuais, não pode ser operacionalizado dentro da cultura pop, ainda que artistas como Lady Gaga disputem um valor de arte que remete ao do mercado de arte contemporânea. Este enfraquecimento de um potencial político da natureza da arte performática parece operar, em termos de valor, na maneira como compreendemos as pretensões artístico-performáticas dentro do pop. Isto é, a

fácil assimilação ao valor de produto e a comoditização da performance – associada ao seu caráter reproduzível – parece fragilizar o valor de arte das performances de Lady Gaga. Neste ponto, especificamente no *Artpop*, parece-me que a narrativização do álbum como um fracasso comercial opera de maneira, em partes, a buscar legitimar o valor artístico do disco e das performances a ele relacionadas especificamente por conta de sua suposta incapacidade de se assimilar as normas performáticas de mercado vigentes na música pop: aqui o esquema binário “bom/ruim” opera analogicamente sobre a binômio “arte/pop”.

4.2 “*My artpop could mean anything*”¹²⁵: relatando a si mesma como uma artista criadora

Vimos, até então, como as próprias maneiras de aparição, referenciando valores da arte performática e arquivos da história da arte institucionalizada, já parecem exercitar uma reivindicação do valor de arte dentro do universo da cultura pop. Venho dizendo, neste processo, que ao reivindicar para suas performances um valor de arte, Lady Gaga reivindica para si, por assimilação, uma posição de artista, que a projetaria enquanto portadora de uma intelectualidade criativa diferenciada. Neste momento, dedico-me, portanto, a destrinchar alguns aspectos e acontecimentos de sua performance que nos permitem compreender mais especificamente estas produções de si enquanto artista.

Analiticamente, então, destaco duas práticas performáticas de Lady Gaga que dizem respeito, cada uma, às maneiras de se distinguir como sujeito criativo. A partir de entrevistas, analiso os momentos em que Lady Gaga fala sobre a própria obra a partir de sua artisticidade, vinculando-se performaticamente a artistas que tentam dar conta, pelo saber e pelo discurso, de suas construções estéticas. Para fazê-lo, realizei um estudo exploratório a partir de entrevistas de Lady Gaga realizadas entre outubro e dezembro de 2013 – momento de lançamento do single *Venus, Do what u want* e do álbum *Artpop* – a fim de investigar estes relatos sobre si e seus trabalhos. Estas entrevistas, realizadas próximas ao lançamento de um novo projeto, fazem parte da intensa rotina de divulgação de álbuns de artistas de música pop e representam um recorte performático interessante a ser investigado por demandarem que os músicos falem diversas vezes sobre sua criação, por vezes respondendo perguntas muito parecidas através das mesmas alegorias discursivas.

Dentre os diversos arquivos de entrevistas aos quais tive acesso deste período da carreira de Lady Gaga – muitos vídeos não estão disponíveis para visualização no Brasil ou

¹²⁵ Referencio, nesta citação, um verso da música *Artpop*, que atua como uma espécie de manifesto da arte (e do pop) proposta por Lady Gaga. Em tradução nossa: “Minha ArtPop poderia significar qualquer coisa”.

não estão mais no ar – destaco cinco entrevistas, todas elas disponíveis na plataforma *Youtube*. Estas entrevistas foram selecionadas a partir de alguns critérios que permitem que olhemos atentamente para os relatos discursivos de Lady Gaga: (a) elas seguem um formato que se baseia em diálogos da cantora com um entrevistador, sem interferência direta de um público ou de outras celebridades e (b) abordam, entre outras questões, especificamente as pretensões artísticas do *ArtPop*, permitindo que Lady Gaga elabore sua concepção de si enquanto artista. Em cada uma das entrevistas, realizadas no espaço de um mês (entre 30/10/2013 e 02/12/2013), Lady Gaga aparece em uma diferente fantasia, utilizando diferentes maquiagens e se relatando a imprensas de diferentes países (Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha). Elas são potencializadas a um âmbito global pela reprodução em internet.

São estas entrevistas: (1) a dada por Lady Gaga à CBC¹²⁶, em 2/12/2013; (2) a realizada na BBC¹²⁷, em 12/11/2013; (3) a feita por Ryan Seacrest¹²⁸, depois do evento de lançamento do *ArtPop*, em 10/11/2013; (4) a feita para a TV ProSieben¹²⁹, em 31/10/2013; e (5) a realizada em uma televisão local da Alemanha, em novembro de 2013, e disponibilizada internacionalmente pelo canal Musik, 2015¹³⁰.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ouFWxdpnpI>. Acesso em: 13/12/2018.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDZ8i2IDwm4>. Acesso em: 13/12/2018.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqTprc2864s>. Acesso em: 13/12/2018.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zK8avCA3XIc>. Acesso em: 13/12/2018.

¹³⁰ Devida à maneira como os conteúdos circulam pela internet, não é possível precisar a data exata da entrevista nem a emissora local na qual a entrevista foi concedida. Mas ela está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcdmKDipRpU>. Acesso em: 13/12/2018.

FIGURA 39 – Lady Gaga modula 5 diferentes visuais em suas entrevistas sobre o *ArtPop*

FONTE: Montagem de capturas de imagem

Em um segundo momento, investigo os seus gestos expressionistas e abstratos em meio às suas performances musicais como sendo constituintes de um corpo performático sensível, que se produz de maneira distintiva – compreendo, afinal, que a partir destas materializações gestuais, a cantora produz performaticamente aquilo que relata em seus discursos.

Este processo duplo, de compreender a produção de um eu-criador a partir dos seus relatos e dos seus gestos abstratos, se dá a partir da ideia de que a genialidade, como venho abordado a partir de autores interessados em investigar os sistemas de canonização de artistas a partir de escritos e estudos sobre estética (KORSMEYER, 2004 e AUMONT, 2001), está relacionada as possibilidades de se produzir e ser reconhecido como um sujeito distinto: pela técnica e treino, pela capacidade criativa e intelectual e, enfim, pela sensibilidade única, que tornaria o artista suscetível a visões privilegiadas e singulares sobre a realidade.

4.2.1 *Intelecto: práticas dos relatos de si*

Lady Gaga olha para algum entrevistador que está no extracampo do enquadramento. Com o rosto pintado de branco, sobrancelhas albinas, um cabelo cheio, seco e igualmente branco, e roupa pomposa que chega até o seu queixo, a artista dialoga sobre a ideia base do

Artpop. A entrevista, que foi lançada no canal *Musik*, gravada em 2013, parece representar bem diversas das narrações de Gaga sobre seu álbum mais recente à época: enquanto discorre sobre o termo *Artpop*, a cantora vincula conversas informais sobre a criação com a performer Marina Abramovic – dizendo ter escolhido o nome do álbum por uma “vibração” da palavra –, fala sobre trabalhar em parceria com Jeff Koons e aborda o processo que diz observar das reverberações da *popart* pela cultura *pop*: pontua a absorção da arte pelo pop, lançando uso de termos como *apropriação artística*, *vanguarda* e uma sofisticada referência ao *Inferno de Dante* – empregada como analogia para a suposta relação imbricada entre pop *popart* contemporânea. Toda a narração de Lady Gaga parece articular bem essas duas esferas de sua vida: a da celebridade pop e a da artista-criadora, parecendo se localizar, por vezes, mais próxima dos seus colegas envolvidos no mercado de arte – de museus e galerias – do que das demais divas do pop.

Acredito que este tipo de narração sobre si mesma, que está localizado na ordem do discurso, seja importante para refletirmos sobre o lugar de sujeito que Lady Gaga assume quando é interpelada, já que falar sobre seu próprio trabalho é algo constante na carreira da artista e é uma ação importante nas suas performances de reafirmação do lugar de autora – especialmente no *ArtPop*, em que a artista parece tomar uma postura exageradamente consciente sobre seu próprio trabalho. Estes momentos performáticos, em que relata a si mesma e a seus processos criativos, evidentemente, como não nos deixa esquecer Judith Butler (2017), parecem emular uma coerência e uma transparência que não há como ser acessada plenamente pelas vivências dos sujeitos. A coerência do relato é potencialmente colocada em xeque pela coerência expressiva (SÁ e POLIVANOV, 2012), que nos permite, a partir das diversas aparições performáticas, questionar ou não a tentativa de coerência produzida pelos relatos, que possuem sempre certa opacidade.

Desta forma, é importante notar que a maneira como Lady Gaga se constrói discursivamente, tentando dar conta do seu passado e do seu presente, formulando cada uma de suas eras (que são constituídas, entre planos de divulgação, performances e turnês, também pela narração) a partir de uma noção de coerência de si própria, tem determinadas particularidades diante de cada contexto de carreira em que a artista se insere. Ao mesmo tempo, não é incomum que percebamos, apesar das notáveis mudanças na forma como relata a si mesma, que algumas questões reapareçam constantemente e de formas muito semelhantes em diferentes momentos, como é o caso do seu recorrente discurso de “ser verdadeira a si

mesma na sua arte”¹³¹, que é acionado por diferentes vieses nas cinco entrevistas analisadas neste momento, e também as abordagens sobre dor e depressão e as formas como estes aspectos de sua vida influenciam sua criação.

Um ponto chave para pensar estas entrevistas – em que Lady Gaga fala sobre o próprio trabalho, performance e produtos – é o tom intelectual acionado performaticamente no ato de “falar sobre”, que demanda, por definição, algum tipo de distanciamento, no momento do enunciado, entre o sujeito e o objeto. Em entrevista dada à BBC, por exemplo, Lady Gaga, de cabelos negros e rosto pálido, toma uma pose sóbria, de voz monótona, e fala sobre o pop a partir de uma perspectiva crítica – debatendo questões ligadas à sexualização do corpo feminino –, entendendo suas performances como uma resposta a este tipo de demanda estrutural da música pop e pensando suas possibilidades de agência individual diante disso¹³². Mais para frente na conversa, a cantora afirma que vê na cultura pop a possibilidade não só de se expressar, mas de fornecer materiais para que seus fãs também se expressem – o pop aqui aparece como uma opção dentre outras num panorama amplo de criação da arte. Esta performance de sobriedade – de abordar sua própria carreira e ações com certo distanciamento – levou a entrevistadora Miranda Sawyer a descrever a cantora, neste momento, precisamente como “cansada, exageradamente intelectual; cheia de arte, ao invés de pop” (SAWYER, 2013. Tradução Nossa).

A intelectualidade – que se associa à racionalidade –, porém, não opera sozinha nestes discursos: num último momento, Lady Gaga fala sobre como a recepção e aplausos do grande público são importantes para ela por conta de uma espécie de sensibilidade de troca energética – resposta que se repete nas outras entrevistas ao citar a música *Applause*. Para a BBC, porém, Lady Gaga adiciona um novo evento discursivo: reivindica a sua sensibilidade diferenciada como sendo excepcionalmente exacerbada em si desde criança – ela atribui isto, por relato, às condições de supostamente ter estudado o Método Stanislavski de teatro desde os 11 anos de idade, tendo desenvolvido um “senso” especial: as questões de presença, aparecem como algo que pode ser treinado. Desta maneira, o processo de intelectualização de seus produtos – por

¹³¹ Esta reivindicação atravessa a carreira de Gaga de forma extremamente recorrente, mas pode ser notada principalmente quando fala sobre como pretende inspirar seus fãs: seja nas performances de *Born this way*, música que fala sobre auto-aceitação, nas explicações sobre seus processos criativos ou na justificativa de seus comportamentos excêntricos.

¹³² Referindo-se à pergunta da entrevistadora sobre a beleza das artistas pop: “I would say that in pop music and in that particular sphere, those are sort of one dimensional qualities for sexuality. So I think the difference between what I do and that, if I can maybe start there, is that there’s always an intention behind the sexuality (...). In the beginning of my career, some of that exploration of covering myself up and transforming into other icons and other states of life was (a way to find) a sense of sexual freedom for me because I felt quite numb because of my experiences (...).”

meio do relato – se alterna e, também, se funde com os relatos sobre sua própria sensibilidade; um ponto de acesso para reiterar a vinculação essencial de seus produtos a si mesma.

Já em uma outra entrevista, à rede alemã ProSieben, Lady Gaga se aproxima mais do seu processo de composição, fazendo conexões com suas experiências de vida, depressão e com a necessidade de se expressar – aqui, a cantora articula sua criatividade mais fortemente à música e ao campo do sensível, atribuindo o *ArtPop* às suas inspirações emocionais. Ao pensar as diferenças entre o *ArtPop* e os seus demais álbuns, por exemplo, reflete:

Sempre é difícil para mim de comparar as coisas musicalmente, porque elas sempre vêm do meu coração. Mas eu diria que o *ArtPop* é uma experiência espiritual real com música eletrônica muito barulhenta. (...). Tem alguns momentos que são muito emocionais e muito pessoais, em que compartilho coisas sobre mim que nunca compartilhei antes. Eu tive que realmente cavar muito fundo para encontrar a força para escrever estas coisas. (Tradução nossa.)¹³³

O tom de pensar o pop a partir de uma voz crítica, que entende a indústria fonográfica como uma espécie de instituição dotada de tradições específicas (a forma como lida esteticamente com o corpo da mulher, a exemplo), não surge nesta entrevista como na anteriormente citada. Parece-me, aqui, que a narração de como Gaga compõe a si mesma nesta situação retoma um roteiro da artista passional e intimista, no caso, bastante ligada às tradições da composição popular. Mais à frente, porém, Lady Gaga comenta como o processo pessoal do *ArtPop* figura em sua vida não só como uma maneira de elevação espiritual, que dialoga com este roteiro pessoal com a música, mas também de aproximação com a arte. A cantora pontua ainda como, diante de seus outros trabalhos, o *ArtPop* é o que mais fala sobre os processos da arte e sobre um movimento específico de reassimilação da arte pelo pop, ao qual ela se refere em diversas entrevistas do período com a mesma analogia “da arte da lata de sopa sendo colocada dentro da sopa”¹³⁴. O apelo a um imaginário do compositor passional e depois à analogia distanciada para sintetizar intelectualmente seu trabalho parecem fazer parte de um processo recorrente nos discursos de Lady Gaga: a fricção entre uma arte passional – dos afetos, das sensações, da presença, das sonoridades – e uma arte intelectual – dos conceitos, das metáforas, da mensagem política.

Em entrevista ao americano Ryan Seacrest, por exemplo, Lady Gaga relata cada uma das concepções por trás do lirismo das canções de *ArtPop*, abordando-as faixa-a-faixa: aqui, as canções – e suas performances excêntricas – aparecem, entre outras coisas, como metáforas

¹³³ It is always hard to compare things musically because it comes from my heart. But I would say that artpop is a real spiritual experience with very loud electronic music. (...). There are some moments that are very heartfelt and very personal, where I share deep things about my self that I've never shared before. I had to really dig deep to find the strength to write about these things.

¹³⁴ Esta mesma analogia é utilizada, por exemplo, na entrevista citada no primeiro parágrafo desta sessão do artigo e é elencada em crítica da revista *Veja* sobre o *Artpop*, citando uma entrevista de Gaga ao *Daily Mail* (ZAMBELO, 2013).

para a difusão das liberdades individuais, para incentivar os jovens a serem quem podem ser. Simultaneamente, Lady Gaga vincula as letras a seus sofrimentos pessoais, mas também articula suas sensações corporais com as sonoridades eletrônicas do álbum. Já na entrevista disposta no Canal *Musik*, em dado momento, a cantora, em partes contraditoriamente, afirma que pensa as letras de suas canções principalmente a partir das sonoridades, de como elas soam em suas bocas – já que o significado não seria o mais importante e que muitos de seus fãs, inclusive, não falam inglês. Assim, ora os relatos de Lady Gaga justificam suas composições por um campo sensível, ora por um campo de sentido, às vezes pelos dois, disputando duas diferentes ideias de artista construídas por Gaga: uma que é governada pela sensibilidade e uma outra pela intelectualidade, colocadas em oposição por estes dois papéis performáticos (o do artista movido pelas paixões; o do artista movido pela razão).

De maneira geral, noto, assim, que os relatos de Lady Gaga, dentre as entrevistas avaliadas, se dão a partir de dois campos discursivos que a relacionam a dois eixos de performance: por um lado, a cantora está recorrentemente atribuindo suas criações às ideias que as antecederiam e às mensagens políticas que supostamente as constroem; seus produtos aparecem, nestes momentos, como metáforas para algo que pode ser acessado por uma esfera do sentido. Por outro lado, também de maneira reiterada, a cantora associa suas criações a seus desejos, medos e paixões, às sensações que as sonoridades das batidas, melodias e palavras geram em seu corpo: aqui, o regime sensível da presença é que formula suas escolhas criativas.

Estes dois roteiros se interligam, em seus relatos, a partir de seu discurso de que a cantora é treinada: o estudo e a prática repetida aparecem nas falas de Lady Gaga como aspectos que potencializam tanto sua sensibilidade, quanto seu intelecto e técnica – o que é reforçado pelas suas virtuosas performances ao vivo e também pelos arquivos que circulam na cultura pop, como o seu vídeo treinando com Marina Abramovic, anteriormente citado. A frase que a vincula ao treinamento da arte da performance por meio do método Stanislavski, durante a entrevista dada à BBC, parece reforçar isto: neste momento, Lady Gaga se produz não só como uma musicista e compositora treinada, mas também como tendo treinado na própria arte da performance, nas maneiras de aparecer e de exercitar a própria presença. Em uma entrevista à CBC News, inclusive, este histórico do treino – na música, na composição, mas também na própria ideia de performance – aparece em seu discurso como elemento que a distinguiria das demais artistas de música pop:

Todos nós achamos que celebridades estão tirando fotos das suas bundas no Instagram por atenção e que é isso que arte é, mas na verdade não é. E também não é o que música é, não é de forma alguma o que o *showbiz* é sobre e eu não preciso

fazer essas coisas para criar meu próprio legado. A ideia de que celebridades fazem essas coisas pela atenção é algo que tem sido projetada sobre mim por conta da *reality television* e por conta de outras celebridades mulheres. Isto não é o que eu sou. O que eu sou é completamente diferente. Sou uma performer, sou ensaiada, sou uma musicista, sou uma escritora(...). (Tradução nossa).¹³⁵

A questão é que constantemente estas duas esferas discursivas que associam suas criações ora à sua sensibilidade, ora à sua intelectualidade, ora aos dois, são acionadas numa mesma entrevista e por vezes num mesmo ato enunciativo: com isto, pretendo afirmar que por mais que estes dois campos tenham certo binarismo e pareçam existir em oposição, eles são recorrentemente articulados juntos e fazem parte de uma reivindicação de si mesma enquanto uma artista completa – não são, no discursos de Lady Gaga, mutuamente excludentes, apesar de por vezes serem contraditórios. Isto é, a cantora parece tentar se construir como uma artista que consegue acionar e atravessar tanto o regime da sensibilidade quanto dos sentidos, tendo os dois desenvolvidos em si a partir de um processo de treino, disciplina e um desejo passional de expressar suas verdades (o que aparece por um duplo: a expressão de afetos, mas também a discursiva, de ter algo a *dizer*).

É importante frisar, neste fluxo, que o relato, mesmo quando fala sobre sensibilidades, parece ser parte por excelência do campo da racionalidade, já que atravessa uma projeção de consciência ao ser articulado discursivamente. Falar sobre as próprias dores, paixões, sensações e desejos, afinal, sem grandes alterações de tom, relatando-se a um entrevistador, a uma câmera e, por conseguinte, a uma esfera pública, já reitera uma intelectualidade que envolve o dar conta de si mesma: os processos subjetivos e afetivos do processo criativo são, supostamente, conscientizados a partir da enunciação verbal. Assim, os relatos discursivos – de maneira opositiva às performances cantadas, dançadas, com mais ênfase ao gesto – parecem projetar uma predominância da razão, que, por sua vez, é importante para a ideia de um artista que não só executa e interpreta, mas que cria, forja, constrói.

Evidentemente, como apontado, esta noção de artista projetada por Lady Gaga não existe simplesmente como uma criação sua: habita as maneiras como concebemos *rockstars*, compositores de música, diretores de cinema, artistas envolvidos com as artes visuais institucionais e até mesmo alguns atores e atrizes com grande capital cultural – percorre, pois, a ideia do artista gênio. A ideia de genialidade, esta criação romântica que opera como um enquadramento conceitual pelo qual artistas e práticas artísticas são legitimados, diz respeito,

¹³⁵ We think all celebrities are just taking photos of their asses on Instagram for attention and that these is what art is but it is not. And it is also not what music is, its not what showbiz is about at all and I don't have to do these things to criate my own legacy. The idea that celebrities do it for the attention is something that has been projected upon me because of reality television and because of other celebrity females. This is not what i am. What I am is entirely different. I'm a performer, I'm rehearsed, I'm musician, I'm a writer (...).

afinal, a um artista que é não só dotado das grandes capacidades do “fazer” e da criação, mas também a alguém que consegue dar conta intelectualmente de seus processos criativos, sendo um sujeito que não só tem habilidade de trazer algumas soluções para problemas de arte, como também de inventar novos problemas e perguntas que modificam as formas como olhamos para as disciplinas em questão (AUMONT, 2001). Olhando para a história recente da música na cultura pop, podemos perceber como diversos astros – do rock, do pop, dos dois – ora disputam, ora são reconhecidos a partir do enquadramento da genialidade: David Bowie parece ser celebrado a partir do seu título de “camaleão do rock”, Michael Jackson pelo seu suposto pioneirismo do Supershow e do audiovisual na indústria da música pop e Madonna, entre vários outros motivos, pela sua distinta capacidade de permanência em sucesso há mais de 20 anos.

Compreender a genialidade como um enquadramento, como faço neste momento, faz parte de um esforço para dar conta de que os sujeitos só podem ser reconhecidos e legitimados quando aparecem dentro de determinadas circunstâncias normativas que possibilitam suas apreensões; que “nossa própria capacidade de discernir e nomear o “ser” do sujeito depende de normas que facilitem esse “reconhecimento”, como sugere Butler (2018b, p. 17). Assim, sugiro que existe uma narrativa ampla sobre genialidade que configura alguns sujeitos, de maneira mítica, às posições da genialidade, a partir de um enquadramento que os adequa às condições para que sejam reconhecidos dentro desta construção canônica.

Percebo que Lady Gaga, ao se assimilar discursivamente às normas que a permitiriam ser reconhecida dentro deste amplo quadro da genialidade, busca operacionalizar para si, evidentemente, um caráter distintivo e singular – estas são as características primordiais, afinal, da genialidade. Acontece que a posição de gênio não pode ser simplesmente construída pelo relato – especialmente quando abordamos um sujeito que está vivo, praticante e que, assim, não tem como ter suas ações narradas ficcionalmente com plena coerência, como acontece com artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo, cujas histórias de vida são mitificadas por filmes, livros de história da arte e até mesmo textos curatoriais de exposições.

O gênio aparece em Lady Gaga, assim, como um enquadramento discursivo acionado pelos seus relatos, mas também como um papel que pode ser encenado performaticamente e que é agenciado de maneira reiterada em suas entrevistas, aparições excêntricas, apresentações musicais virtuosas e mesmo em seus videoclipes cinematográficos. A genialidade parece ser, nestas aparições, uma parte central para o engajamento com sua performance que a produz distintivamente: deixar-se levar pela performance de genialidade, que se cola a uma noção de autenticidade, parece ser importante para sua valoração enquanto

artista-criadora. Com esta afirmação, não pretendo de maneira alguma legitimar ou provar que Lady Gaga é uma gênica – seria uma afirmação contraprodutiva e equivocada, pois compreendo que a genialidade é uma atribuição e uma reivindicação, não uma característica ontológica e que é, inclusive, bastante problemática por ser um artifício de distinção e elevação (a quem serve, afinal, a canonização pela genialidade?). Ao invés, pretendo demonstrar, como tenho feito, que Lady Gaga – como outros artistas – se vincula à ideia canônica de genialidade como um processo distintivo enquanto sujeito, enquanto artista, que pode a beneficiar, mas que reproduz uma série de valores conservadores das tradições ocidentalizadas de arte.

4.2.2 *Sensibilidade: a dança expressionista*

Se o papel vinculado à genialidade é constituído por meio de enquadramentos, que condicionam as instâncias de reconhecimento de um sujeito genial, mas também por meio de encenações e roteiros performáticos, ele é reivindicado em Lady Gaga, também, a partir de relatos inscritos no corpo. Isto é, se dá, dentre outras formas, por meio de construções gestuais.

Como vimos discutindo, o corpo e, por conseguinte, a gestualidade são centrais não só nas práticas da cultura pop, mas principalmente nas performances musicais, que enfatizam a vinculação do corpo às sonoridades, das vozes, dos instrumentos. Existem, inclusive, tradições performáticas que se vinculam às performances de cada gênero musical: há, afinal, comportamentos gestuais adequados e esperados em performances de solistas de ópera, bandas de rock, cantores de samba, atores de teatro musical e, também, para as cantoras do pop que articulam sonoridades dançantes, como Britney Spears, Beyoncé, Christina Aguilera e a própria Lady Gaga.

Evidentemente, dentro destes repertórios gestuais esperados e adequados a diferentes ambientes e gêneros musicais, existe sempre espaços de manobra que fazem parte das produções de singularidades de cada artista. A cantora de ópera russa Anna Netrebko, por exemplo, se tornou particularmente conhecida na juventude por realizar apresentações vigorosas e sedutoras em concertos, enfatizadas pelas ações em que tirava os sapatos e dançava de maneira enfática para uma canção da opereta *Giuditta*, de Franz Lehar – rodopiando, saltando, correndo, lançando flores à plateia, porém dentro de uma elegância esperada pelas tradições da ópera. Este repertório, que poderia ser estranho para uma soprano lírica, parece ter sido incorporado, cerca de 10 anos depois, pela também russa Aida

Garifullina, que, de vestido e tênis, dançou saltitando durante o encerramento da Copa Mundial de 2018, na Rússia.

As performances de divas pop também têm suas tradições: das performances acústicas e intimistas às grandes danças coreografadas de grupo, arquivos e práticas repertoriais de diversos gêneros musicais são acionados nos corpos das cantoras. Nas apresentações de Beyoncé, por exemplo, costumamos reconhecer os bate-cabelos dos cantores de rock e metal, bem como gesticulações de mão que remetem ao soul, ao R&B e até ao pop exageradamente vocal de Mariah Carey; em apresentações de Rihanna, especialmente nos momentos não-coreografados, podemos distinguir gestos que aparecem comumente no rap, assim como rebolados e movimentos de quadril e pernas que nos levam aos dançarinos de *reggaeton* e outros ritmos caribenhos – são movimentos, todos estes, que se associam às sonoridades elencadas pelas artistas.

De toda forma, as performances dançantes de diva pop são, diversas vezes, homogeneizadas a partir das coreografias precisas e sincronizadas que as cantoras executam junto aos seus grupos de dançarinos – o que reitera, junto a outras maneiras rígidas de marcação de palco, o caráter automatizado da música pop. Neste sentido, o acionamento de gestos que vazam a este tipo de automatização – gestos que não estão tão intimamente ligados a uma gramática do pop ou que não foram completamente cooptados pela repetição midiática – costuma produzir organicidade em performances musicais do gênero. São gestos que, mesmo fazendo parte de um léxico corporal estereotipado em outros gêneros musicais, podem, dependendo de como se materializam no pop, ser lidos como “mais espontâneos” e como expressões de determinadas sensibilidades musicais, da maneira como estas artistas se envolvem com as sonoridades de suas canções.

Lady Gaga constitui seu corpo também a partir de gestos repertoriais diversos: suas performances mais vocais incorporam movimentos do rock e maneiras de cantar do teatro musical, suas danças coreografadas estabelecem forte relação com o dançar preciso e rígido de Britney Spears e com a formação de *jazz dance* de Madonna, suas apresentações ao piano, por vezes, incorporam posturas que se relacionam fortemente com o jazz e com o soul.

Existem gestos, porém, que, seja em Lady Gaga, seja em outros artistas, não parecem ser facilmente reconhecíveis por não fazerem parte de dicionarizações estabelecidas ou não serem facilmente associados aos repertórios de outros gêneros musicais: em um ambiente massivamente reiterativo como o da música e cultura pop, estes gestos abstratos parecem gerar certa controvérsia: por um lado, podem representar uma quebra de uma automaticidade que generaliza os sujeitos; por outro lado, geram estranhamento pela impossibilidade de

serem prontamente reconhecidos. Interessa-me aqui, portanto, discutir como estes gestos operam de maneira a materializar um tipo de expressionismo, em Lady Gaga, que se associa aos seus discursos de se relatar como uma pessoa com sensibilidade física, afetiva e emocional distinta – um dos aspectos do papel ligado à genialidade.

Estes gestos são cognoscíveis em diversas performances da artista ao longo de sua carreira, mas aparecem enfaticamente em algumas apresentações ligadas ao álbum *ArtPop* – especificamente pelo tipo de postura que Lady Gaga constrói associada às canções do álbum, que se vinculam a uma atmosfera de arte expressionista e tomam a música eletrônica como base dançante. Estes gestos não possuem, porém, necessariamente performances específicas para se manifestarem – aparecendo, inclusive, em apresentações que tomam como base cênica coreografias estritamente estabelecidas, como a de *Venus* no Graham Norton Show, anteriormente descrita, em que Lady Gaga saltita estranhamente e curva a coluna em arco de maneira animalésca. Em alguns momentos da apresentação de *Applause*, no VMA, entre um movimento e outro da complexa coreografia elaborada junto aos dançarinos, Gaga também se contorce, se curva para trás, gesticula estranhamente com os braços.

FIGURA 40 – Lady Gaga cria gestos em apresentação de *Venus*



FONTE: montagem de capturas de vídeo

Em uma apresentação da canção *Do What U Want*, no Graham Norton Show – na mesma ocasião em que apresentou *Venus* – a cantora emprega os braços de maneira estranha, os contorcendo enquanto as mãos gesticulam como garras e os posicionando próximos aos

seios, como se imitasse um tiranossauro; gesticula enfaticamente, se contorce ao som de notas de guitarra. Ao cantar a música *Artpop*, no *The Tonight Show*, em 2014, a cantora desce uma escadaria – após cantar a primeira parte da música como uma balada ao piano – descalça, contorcendo-se ao som da base eletrônica, se agarrando aos músicos à sua volta enquanto balança seu tronco, sacode sua cabeça e sua longa peruca branca, pisa o chão de maneira estranha. Enquanto bate no peito e mantém uma postura curva, Lady Gaga canta: “*I try to sell myself, But I’m really laughing / ‘cause I just love the music no the Bling.*”¹³⁶”

Esses gestos quebram uma lógica de corpo da coreografia inspirada em danças urbanas e nas tradições de dança *jazz*, incorporadas por cantoras como Madonna, Britney Spears e a própria Lady Gaga. São gesticulações abstratas, que parecem – a partir de um exagero de movimentações, do esforço empreendido pelo tônus muscular – se construir a partir de certa ênfase à expressividade, a frisar a externalização do ímpeto de movimento interno – associando-se, principalmente, à relação com os sons, ao esforço empreendido pela ação de cantar e, por vezes, ao lirismo dramático das canções.

FIGURA 41 – Gesticulações em *Artpop*



FONTE: montagem de capturas de vídeo

O gesto que se torna visível, afinal, deriva de uma intenção interna, de uma articulação de uma série de afetos, percepções e subjetividades, e só pode ser percebido gestualmente se compreendemos que está sempre associado a este sujeito – que não pode ser decomposto do

¹³⁶ Em tradução nossa: “Eu tento me vender,, mas na verdade estou rindo / Pois eu amo a música não o *bling*”; (o termo *bling* se refere à dinheiro, brilho, *glamour*, joias: ao universo da ostentação).

sujeito que o produz – dentro de determinado contexto e de determinado espaço. Como afirma Isabelle Launay, em entrevista compilada em livro de Daniella Lima (2013),

Um gesto é um sistema, e tal sistema se organiza em torno de um modo de sentir e de perceber particulares. Existem, portanto, um saber sentir, um saber perceber. Um espectador ativo quando olha alguém se movimentar vê, de fato, uma figura, mas o que ele percebe é primeiramente uma forma de ser, ou, mais precisamente, uma forma de organizar seu maquinário sensorial, uma forma de olhar, de se endereçar, uma forma de tocar, uma forma de ocupar o espaço, de se colocar (p. 106-107).

Estas maneiras de se colocar diante de sua música, do público, da câmera, dos palcos de auditório empregadas por Lady Gaga a partir de suas gesticulações abstratas parecem partir de uma expressão de engajamento com o regime sensível de sua arte, que a levaria a romper, suprimir ou suspender algumas das suas próprias tradições na música pop – e dentro dos espaços midiáticos de definição da música pop. Ao realizar estes gestos abstratos, de tendências expressionistas, Lady Gaga se afasta do seu corpo coreográfico do pop e parece remeter a outros corpos de artistas cujas autenticidades não são tão disputadas pela opinião pública: incorpora, afinal, gestos que parecem emergir em outros regimes, como da dança contemporânea, da arte performática, das tradições dos estudos de expressão corporal, do teatro físico e mesmo de outros músicos menos assimilados à música pop festiva e dançante.

FIGURA 42 – Frame do filme "As mãos de Orlac" (dir. Robert Wiene, 1924), do expressionismo alemão.



FONTE: SescSP¹³⁷.

¹³⁷ Disponível em: < https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9252_EXPRESSIONISMO+ALEMAO+NO+CINESABADO >.

FIGURA 43 – Cena de dança do filme Pina (dir. Wim Wenders, 2012).



FONTE – Captura de imagem do filme

Isto é reforçado, em muitos pontos, pela mudança de postura cênica que a cantora assume em seu corpo em alguns momentos, já que as posturas possibilitam movimentações e inibem outras formas de ação, sendo que o gesto *ausente*, aquele que não é realizado e que é impossibilitado por conta de uma limitação do espaço e da postura, é importante nas maneiras como concebemos os sujeitos, como nos lembra Isabelle Launay (in LIMA, 2013. P. 108). Nas apresentações de *Applause*, *Venus* e *Artpop*, anteriormente citadas, por exemplo, a cantora aparece descalça, com as pernas à mostra. A recorrência de seus joelhos semi-flexionados e do corpo prostrado para frente – especialmente nas duas últimas apresentações – recorre em, possibilita e facilita gestos que são estranhos ao corpo imponente, de salto alto, elegante e sensual da cantora em capas de revista, videoclipes e momentos mais assimilados às normas do corpo feminino no pop em performances ao vivo. Esta outra forma de caracterização, de se prostrar em cena constrói, assim, uma figura que acrescenta novas camadas à performance de Lady Gaga e que se distanciam de uma lógica de corpo que estamos habituados a ver em suas próprias performances.

Na apresentação de *Do what u want* – no Graham Norton Show – a cantora, em oposição a estas posturas estranhas ao corpo da diva pop, utiliza um salto extraordinariamente alto, com um adereço de cabeça que a deixa com cerca do dobro do seu tamanho padrão. Na apresentação, a cantora alterna entre uma postura típica da diva pop – emulando modelos de passarela, fotos em capa de revista – e outras posturas, mais contorcidas, de braços flexionados. Os dois estados corporais, aqui, também convivem e a alternância entre eles torna, os dois, estranhos. A gesticulação abstrata de braços – junto a outros gestos mais facilmente cognoscíveis, como o ato de apontar para o público enquanto canta – parece,

também, enfatizar esta ideia de um gestual que surge a partir de uma maneira singular e subjetiva de se relacionar com o ato de performar e, simultaneamente, escutar uma canção. Isto é, alguns gestos extremamente codificados – como apontar para a câmera acusativamente – convivem com outros gestos não facilmente inteligíveis; a alternância entre estes dois modos de gesticular parece potencializar o estranhamento dos movimentos abstratos.

A questão é que esses gestos – que, diferentemente de passos complexos de dança, são facilmente executáveis por qualquer um – aparecem e constroem o corpo de Lady Gaga, por conta de seus caracteres abstratos, a partir de uma ideia de singularidade, reforçando sua maneira, como as nossas, singulares, de fruir e ser afetado por sonoridades e sensações. Convertidos em dramaturgia – ao habitar um palco, uma cena – dentro da esfera da cultura pop, rompendo com algumas expectativas ligadas a estes lugares midiáticos, porém, parecem reforçar este roteiro distintivo que percorre as aparições e relatos de Lady Gaga. Isto é, eles aparecem para reiterar uma ideia de intenção que percorre a narrativa de que estas músicas são composições suas, que se relacionam com suas sensações, vivências, desejos e concepções e que, no palco, se materializam performaticamente também a partir de seu corpo e gestual; do seu repertório excêntrico. Diferentemente das coreografias – que não são necessariamente construídas por Lady Gaga –, estes gestos, ainda que não saibamos suas origens, performaticamente parecem surgir a partir de intenções não-codificadas de seu corpo.

FIGURA 44 – Lady Gaga gesticula ao cantar *Do what u want*



FONTE: montagem de capturas de vídeo.

Os gestos abstratos rompem com uma caixa da significação e, também, com um léxico gestual das performances pop – não pretendo afirmar que Lady Gaga é a única cantora de música pop a romper esta caixa, outras, como Lorde, Bjork e mesmo Beyoncé, que está associada fortemente à cultura coreográfica do pop (e da diva pop), também o fazem. A questão é que estes gestos aparecem, nestas cantoras e em Lady Gaga, a partir de um estatuto da singularização de seus corpos. Os gestos abstratos são facilmente executáveis, mas não são simplesmente imitáveis; são abstratos especificamente porque se constroem de maneira não codificada, não reconhecíveis e, assim, escapam do regime do sentido e se fabulam pela esfera do sensível. Em Lady Gaga, porém, estes gestos parecem ser exagerados e, em parte, artificiais, no sentido de que supostamente são espontâneos – sem uma marcação de repetição –, mas emergem de um corpo que é treinado e marcado pela repetição, que os realiza com um tipo de esforço muscular que fortalece uma trajetória de treino físico para a expressão artística. Lady Gaga está, recorrentemente, afinal, se produzindo – por relatos e performances – como um sujeito que treina e estuda, que pratica dança, teatro e que tenta dar conta de discussões intelectualizadas sobre arte: estes gestos, em parte, reforçam este roteiro.

Um ponto que precisa ser levado em consideração, porém, é que dentro do contexto do pop este tipo de gesticulação pode ter suas artificialidades expostas e, pela maneira excessiva como aparecem em alguns momentos de sua carreira – como nesta fase do *ArtPop* –, podem perder o caráter autêntico que parecem, por definição, tentar produzir. O expressionismo exagerado dos gestos pode, assim, expor um desejo de distinção, de excentrização de si mesma, que percorre a carreira de Lady Gaga e de outras cantoras pop, mas também as maneiras como são valoradas obras e performances de arte contemporânea. Acredito que estes gestos se constituam, então, sempre a partir desta ambiguidade. Evidentemente, o engajamento ou não com estas performances e roteiros (de sensibilidade, intelectualidade e genialidade) dependem das maneiras como os espectadores lidam, se reconhecem e se articulam sensivelmente com a persona midiática de Lady Gaga.

4.3 Uma breve síntese: articulando as performances dos gestos inventivos

Performances de intelectualidade percorrem, de maneira repetitiva, a carreira de Lady Gaga e de diversos artistas da cultura pop. Fazem parte, afinal, de uma maneira hegemônica de validação da própria ideia de artista: a de que, para se produzir arte, não basta ser um sujeito que executa, é necessário ter propriedade criativa sobre as obras e se distinguir pelos

seus atributos cognitivos. Isto pode se materializar de diversas maneiras, especialmente na música pop, que lida com diversos suportes, mídias e tradições artísticas.

Na carreira de Lady Gaga, podemos perceber uma constante disputa por um valor de arte – de que seus produtos, inscritos dentro da esfera do pop e da valise do entretenimento, são, também, obras e performances de arte. Isto aparece de maneira acentuada na fase vinculada à divulgação do álbum *ArtPop*, que pretende lidar diretamente com o meio da arte institucional. As aparições de Lady Gaga assumidamente teatralizadas parecem ser uma das principais instâncias da reivindicação de sua própria existência enquanto arte, já que fazem parte de uma apresentação de si enquanto personagem e enquanto um sujeito que se assume enquanto artístico. Suas performances, aparições e produtos estão recorrentemente construindo reiteraões sobre a história da arte e sobre as instâncias da arte institucionalizada por museus, exercitando uma prática central na arte contemporânea: a de tecer comentários sobre a própria arte a partir da exploração de objetos artísticos e de conflitos da história da arte eurocentrada, como avaliado nas performances vinculadas às músicas *Applause* e *Venus*.

No pop de Lady Gaga, o valor de arte aparece reivindicado junto às fruições – com forte apelo à festa, ao corpo, aos afetos – da cultura popular. O acionamento de referências da arte institucional no ambiente do pop parece servir de maneira ambígua, atuando como paródia e crítica a alguns valores das tradições estéticas, mas também como forma de angariar capital cultural para a cantora. Ao reivindicar valor de arte para seus produtos, Lady Gaga reivindica, para si, uma posição de artista que não só cria, mas que também tem visões especiais sobre os processos de arte e entretenimento.

A posição de artista performada por Lady Gaga se articula a partir de tradições da música popular, mas também das tradições das artes visuais: estas duas se juntam por um roteiro genérico de genialidade. A genialidade aparece, aqui, como um enquadramento pelo qual Lady Gaga se assimila discursivamente – a partir de entrevistas – e performaticamente – a partir de suas aparições e gestos, e que articula dois dos principais roteiros de artistas: o que cria pela intelectualidade (o papel do artista-intelectual) e o que cria a partir de sua sensibilidade distintiva (o papel do artista-sensível). Estes dois roteiros (e papéis) são binários, mas não necessariamente opostos, aparecendo em conjunção – por mais que as vezes contraditoriamente – nos relatos discursivos e performáticos de Lady Gaga; ambos se relacionam a performances e discursos sobre seu passado de treino e fazem parte de sua empreitada enunciativa de dar conta de si mesma.

A tentativa de se articular com a ideia de genialidade, distinguindo-se supostamente de outros artistas a partir de uma “sensibilidade única”, tanto intelectual quanto física, é sempre

tensiva, pois aparece de maneira repetitiva em suas performances pop. Seus gestos abstratos são, também, marcados por uma repetição e se tornam estranhos nos espaços hegemônicos em que se constituem. Na reivindicação do papel de artista-criadora, distinta intelecto e sensivelmente, Lady Gaga aparece, assim, de maneira tensiva, tendo seus artifícios recorrentemente expostos pela repetição e hegemonia de suas aparições; isto não veta, porém, o potencial de engajarmo-nos com estas narrativas, roteiros e performances. Seu valor parece estar vinculado afinal, na esfera da criação, também às possibilidades de imergimos no roteiro que a constrói como um sujeito de capacidade artística – intelectual e sensível – distinta.

5 INTIMIDADE E SOFRIMENTO: A PERFORMANCE COMO UM EMPREENDIMENTO AUTOBIOGRÁFICO

Em “Cultura de massas no século XX – Neurose e Necrose”, Edgar Morin (2018), ao realizar um esforço de investigar o imaginário relacionado às indústrias da cultura, aponta que os artistas, celebridades e personalidades inscritos em regimes de alta visibilidade atuam como novos “olimpianos”. Com isto, o autor indica que estas personalidades, que chama ironicamente de “vedetes da imprensa”, se constroem em torno de uma duplicidade, sendo “simultaneamente inimitáveis e modelos imitáveis”, já que “são sobre-humanos no papel que encarnam, humanos na existência privada que levam” (p. 101). Morin, com isto, propõe que estes “novos olímpianos” existem entre regimes de projeção e de identificação e que, assim, mesmo suas intimidades mais cotidianas podem fazer parte – de maneira espetacular – dos nossos próprios cotidianos.

Enquanto as reflexões do autor parecem insuficientes, já que Morin posiciona as aparições destes olímpianos simplesmente como paradigmas de sucesso, encarnando uma ideia de autorrealização e encenando uma mitologia da felicidade, elas são interessantes por lançarem luz sobre uma recorrência na carreira dos artistas ainda hoje. A vinculação repetitiva entre produtos assumidamente artísticos e roteiros biográficos, de maneira a embarçar arquivos que documentam construções de sujeito com produtos que evidenciam teatralidades, afinal, são constantes nas maneiras como compreendemos as vidas de celebridades.

Como viemos notando, nas aparições de Lady Gaga suas performances costumam operar – ou serem operacionalizadas – como relatos, que contribuem na construção de uma biografia prolongada, que remonta à sua carreira, mas também às partes de sua vida que não temos, ou não tivemos, acesso. Estas aparições, afinal, parecem constituir pequenos papéis e roteiros que dialogam, pela repetição, com uma ideia mais prolongada de produção e reconhecimento de sujeito, que venho tomando a partir da noção de performatividade.

No campo da performance, simultaneamente, é importante compreender que cada uma das encenações que constituem um roteiro biográfico parece formar individualmente aquilo que Roland Barthes (2015) chama de “biografema”, certos traços na vida de uma personalidade que revelam pontos específicos do sujeito em questão e que se relacionam com o empreendimento maior da biografia. Estes biografemas, mais particulares do que o todo biográfico, aparecem na escrita de Barthes como potentes porque nos entusiasma por revelarem pequenos recortes, objetos parciais, infrassaberes. Os biografemas, assim, ganham potência pela aproximação. Para o autor, afinal, o biografema está para a biografia como a

fotografia para a história – ambos podem revelar partes ínfimas, de maneira detalhada, de um processo maior.

Compreendo, desta forma, que diversas das aparições de Lady Gaga – como suas entrevistas, seus gestos abstratos, suas versões ao piano de baladas dançantes, suas performances de jazz – aparecem para nós como relatos performáticos que constituem biografemas. De maneira mais prolongada e em encenações de roteiros mais abrangentes, estes biografemas constroem um empreendimento autobiográfico – não simplesmente coerente e nem coeso –, mas que, por uma junção de relatos, recortes biográficos e aparições, parece fabular uma vida, que se embaraça com uma carreira; uma vida-carreira. Como os olímpianos de Morin, cujos filmes, fofocas da imprensa e relatos se misturam num misto de exacerbada humanidade e endeusamento, as aparições de Lady Gaga também constroem um eu que transita entre a própria Gaga, a personagem assumida, e seus outros e possíveis “eus”.

Esta questão, por fazer parte da construção performática de todos os “olímpianos”, mas por aparecer de maneira particularmente tensiva na performance de Lady Gaga, constitui um eixo central para pensar as reiterações da cantora. Gaga, afinal, aparece – como diversas outras cantoras de música pop – relatando, em variados momentos de sua carreira, as dificuldades que supostamente passou para atingir o sucesso, as dores que enfrentou pela posição singular de celebridade, a luta contra a depressão, o esforço para superar o vício em drogas e os conflitos amorosos que constituem sua vida pessoal: os roteiros de sofrimento, os relatos de superação, os biografemas de dor são centrais no seu processo de humanização.

Dedico-me assim a investigar algumas aparições em que os universos íntimos de Lady Gaga são projetados, dando especial atenção às performances em que o sofrimento é encenado. Ao recortar estas aparições performáticas, delinheiro biografemas, pequenos enquadramentos da sua biografia, que nos permitem tensionar estes roteiros de sofrimento e reivindicações de intimidade como forma de construção biográfica.

Primeiramente, então, investigo a performance da canção de *Do What U Want*, no *American Music Awards* (AMA), em 2013, em que Lady Gaga utiliza um arquivo em vídeo de si mesma ainda criança para performar um sofrimento seu enquanto celebridade no tempo presente. Em seguida, discuto os relatos de dor e tragédia familiar que percorrem sua persona no álbum *Joanne* (2016), dando atenção especial à ideia de que, ao se aproximar da música *country*, a cantoria estaria se afastando do pop enquanto gênero musical. Por fim, investigo a performance no *Super Bowl* de 2017, em que a cantora realizou uma apresentação com os principais *hits* de sua carreira, em uma espécie de celebração autobiográfica de si mesma.

5.1 O papel do arquivo pessoal na performance biográfica: Stefani Germanotta se confronta com Lady Gaga

Diversos são os momentos em que Lady Gaga, a diva pop, realiza esforços para se distinguir de Stefani Germanotta, sua persona fora do pseudônimo; a que, se entende, habitaria não só Lady Gaga, mas a sua vida privada. Aparições como a performance em que fez *drag king*, no VMA em 2012, descrevendo a si mesma como teatro, ou o discurso realizado em São Paulo, em 2013, – trazido na introdução desta dissertação –, em que Lady Gaga atribui sua existência aos desejos dos fãs, são exemplos disso. Em ambos, afinal, podemos entender que se Lady Gaga surge artificialmente, como teatro e a partir dos fãs, existe uma pessoa – Stefani Germanotta – que é distinta de Gaga, a personagem. Existem vários outros momentos, porém, em que a figura de Stefani Germanotta, a partir especificamente da existência pré-Lady Gaga, é acionada de maneira vinculativa à diva pop, ora reforçando histórias de origem – sobre como Lady Gaga se tornou quem é –, ora de maneira a performar a revelação de um “verdadeiro eu”. Uma distinção personagem-autor, portanto, não pode ser simplesmente assimilada.

No DVD *Lady Gaga presentes The Monster Ball Tour* (2011), registro de um show no Madison Square Garden, a cantora, por exemplo, aborda as dificuldades que relata ter passado na *Tisch School Of The Arts*, faculdade em que estudou artes performáticas na Universidade de Nova Iorque. Para fazê-lo, Lady Gaga se refere a Marisa Tomei e Liza Minelli, que estavam presentes na plateia do show, para, enquanto tocava uma melodia de piano, afirmar que as duas eram inspirações motivacionais para ela, que supostamente ouvia dos professores que era étnica demais para fazer mocinhas em peças musicais por conta de sua italianidade¹³⁸. Segundo Lady Gaga, o espaço que ela encontrou na música pop para exercitar sua teatralidade enquanto emplaca *hits* dançantes está vinculado ao sofrimento pela incapacidade de se adequar a padrões durante sua formação artística. De maneira semelhante, a cantora afirmou no programa *Rupaul’s Drag Race*, em 2017, que fazer *drag* – se referindo à própria montagem enquanto Lady Gaga – a ajudou a lidar com seus sofrimentos e depressões, reforçando a mesma ideia de que sua fabulação enquanto Lady Gaga surgiu a partir dos seus sofrimentos pessoais.

Enquanto uma vida pré-Gaga é referenciada de maneira constante nos enunciados verbais da cantora, porém, ela aparece pouco em registros arquivais – menos ainda se avaliarmos que as suas imagens e arquivos pessoais raramente são vinculados aos seus

¹³⁸ Como Lady Gaga, Liza Minelli e Marisa Tomei também são de ascendência italiana e possuem, dentro de algumas perspectivas norte-americanas e brancas, traços que seriam étnicos.

produtos audiovisuais e demais performances. Neste sentido, a apresentação de *Do What U Want* no AMA, em 2013, é especificamente importante porque constrói, em cena, um diálogo entre dois tempos da vida de Lady Gaga – forjando um roteiro de formação a partir da fricção de seu corpo hoje e do arquivo de si mesma, ainda criança. A presença do arquivo tem potências específicas, que abordo adiante.

Na ocasião, o potencial próprio de atos performáticos de encenarem, por duplicação, papéis e roteiros múltiplos é empregado por Lady Gaga, em parceria com o cantor R. Kelly, para vincular diversos arquivos e roteiros da cultura da mídia. A apresentação se inicia com Lady Gaga, em plano médio, sentada de frente para uma mesa e fingindo atender o telefone repetidamente. Enquanto veste uma peruca loira de cabelos curtos, um terninho recatado – porém prata e brilhante – e óculos de armação grossa, a cantora localiza, a cada telefonema atendido, a apresentação ao espaço em que se encontra, falando o nome da premiação como quem fala o nome de uma empresa: *American Music Awards*, aludindo à prática secretarial. Em um dos telefonemas, anuncia, em tradução nossa: “esta é uma apresentação de temática americana”.¹³⁹

FIGURA 45 – A secretária de Lady Gaga no AMA 2013



FONTE: captura de vídeo.

Na esfera da representação, por telefone, Lady Gaga engaja em um breve diálogo com R. Kelly, articulado entre a voz falada e o canto, em que o cantor, apresentado como presidente – e vestido como tal –, pede pelo seu almoço ao mesmo tempo em que insinua desejar relações sexuais com a personagem de Gaga; neste momento, a cantora o chama pelo primeiro nome, Robert, em um trocadilho que o vincula à imagem de Robert Kennedy, presidente americano que supostamente teve um caso com a atriz Marilyn Monroe. Esta imagem – de R. Kelly como presidente e Lady Gaga como uma amante – aciona simultaneamente diversos eventos da cultura midiática: o caso de Marilyn e Kennedy, Monica

¹³⁹ “*This is an american themed performance*”

Lewinsky e Bill Clinton e um estereótipo generalizado de secretárias, comumente retratado em produtos ficcionais de televisão e cinema – Lewinsky era, inclusive, secretária de Clinton. O “tema americano” da performance parece, a princípio, ser constituído tanto pelas relações tensivas entre presidentes e suas amantes quanto pela abordagem do assédio sexual – uma questão repetitiva em relações entre homens em situação de poder e mulheres hierarquicamente, no trabalho, inferiores a eles.

FIGURA 46 – Marilyn Monroe interpreta uma secretária ingênua no filme *Home Town Story* (dir. Arthur Pierson, 1951)



FONTE: IMDB

Ao mesmo tempo, R. Kelly, um cantor negro, gera uma tensão na performance de seu papel: os presidentes americanos envolvidos em escândalos sexuais eram reconhecidamente brancos e o presidente no momento da performance nos Estados Unidos era Barack Obama, o primeiro e, até então, único presidente negro do país. Obama, enquanto alarga a imagem de um presidente americano em termos raciais, era especificamente conhecido pela boa vida familiar junto à sua esposa e filhas. O próprio R. Kelly, desde o começo dos anos 2000, tem sido acusado judicialmente, de maneira reiterada, de assédio, pedofilia, estupro e, mais recentemente, de cárcere privado. Na imagem presidencial de Kelly – envolvido em uma relação sexual com a própria secretária – estes papéis parecem se misturar, já que a possibilidade de um presidente negro havia se materializado para além do campo ficcional, mas simultaneamente não habitava os arquivos de escândalos sexuais, que constroem a imagem midiática de diversos presidentes brancos e do próprio R. Kelly.

Enquanto passa batom, arruma os cabelos e caminha para a mesa do presidente Kelly, Lady Gaga canta, de maneira impostada, os primeiros versos da canção, arranjada aqui para dar ênfase à dramaticidade da voz, que tem mais protagonismo e tempo para reverberar do que na versão de estúdio. Ao se aproximar do seu contraparte (sentado diante de uma mesa presidencial, adornada por uma bandeira americana), a cantora é acompanhada por mais duas

dançarinas e, após uma breve pausa do acompanhamento da banda, retira seu terno – ficando com uma espécie de corpete – e a canção retorna mais acelerada e dançante, como a conhecemos pela versão do álbum. A partir daí, mais dançarinos se unem, realizando uma coreografia de grupo, e Lady Gaga e R. Kelly interagem, dançando eroticamente.

FIGURA 47 – R. Kelly e Lady Gaga encenam um relacionamento na "mesa presidencial"



FONTE: Captura de vídeo

Em poucos segundos, a apresentação, assim, parece tomar um modelo que incorpora tradições do teatro musical – pelo tipo de encenação dos diálogos e a inserção da música movendo a ação da cena – e das apresentações de música pop, com coreografia e bailarinos sincronizados, como nas tradições dos shows da própria Lady Gaga. Enquanto o número prossegue, Lady Gaga canta o refrão: *“You can’t have my heart and You won’t use my mind but / Do what you want with my body / You can’t stop my voice ‘cause / you don’t own my life but / do what u want with my body”*¹⁴⁰.

É importante ressaltar que o lirismo da canção neste momento da performance age por uma ambiguidade – tanto pode se referir a uma situação de assédio quanto a relatos sobre desejo e sexo consensual. Ao mesmo tempo, a própria canção, deslocada do contexto da apresentação, também é ambígua. Sonoramente, parece articular uma atmosfera dançante do pop festivo com os vocais poderosos – e por vezes dramáticos – da música disco. Liricamente, compõe narrativas que tanto podem se referir a relações românticas e sexuais, quanto à própria relação de Lady Gaga com a imprensa e opinião pública, o que é enfatizado na performance do AMA mais adiante.

Depois de dançar com R. Kelly, insinuando relações sexuais, performar sequências coreográficas precisas com dançarinas – enquanto Kelly canta seu trecho da canção – e

¹⁴⁰ “Você não pode ter meu coração e não pode usar a minha mente mas / Faça o que quiser com meu corpo / Você não pode parar minha voz pois / Você não é dono da minha vida mas / Faça o que quiser com meu corpo”.

interagir dançando com outros homens engravatados, a performance passa a ter uma carga dramática. Após fingir olhar para o celular, Kelly, como presidente, atua irritado ao insinuar que fotos dele com a amante haveriam vazado para a imprensa fictícia. Lady Gaga, sem dançarinos, se aproxima de R. Kelly enquanto aplica a voz de maneira dramática e troca o corpo preciso da coreografia pop por um corpo teatral, próprio da performance dramatúrgica. Enquanto vai ao chão a cantora canta: “*Sometimes I’m scared I suppose / If you ever let me go / I would fall apart / It you break my heart / So just take my body / And don’t stop the party*”¹⁴¹.

O acompanhamento instrumental se metamorfoseia e passa, dramaticamente, a ser composto por uma suave melodia de piano. Enquanto Lady Gaga se coloca de joelhos e atua em choro, a imagem é cortada para uma câmera que se move bruscamente, mostrando, panoramicamente, a secretária de Gaga ao chão e o presidente de Kelly sendo entrevistado por um repórter. Para a imprensa fictícia, o cantor afirma não conhecer a sua amante, reencenando o mesmo ato performado por Bill Clinton décadas antes, ao ser confrontado sobre Monica Lewinsky. Enquanto a imagem se alterna entre Lady Gaga e R. Kelly, o cantor deixa o palco e a cantora sobe sobre um piano de calda, no qual um pianista toca a melodia que, antes, só ouvíamos.

Sobre o piano – e sobre a melodia do piano – Lady Gaga passa a cantar modulando a voz entre a agressividade e a melancolia, aplicando rasgaduras (*riffs*) e melismas e enunciando variações melódicas de frases como “*Do what you want with my body*”, “*do what you want with me*” e “*help me now*”¹⁴². Numa tela atrás da cantora, uma imagem passa a projetar um registro arquivado da própria Stefani Germanotta criança, de cabelos negros, envolvida no ato de tocar piano. Por alguns momentos, podemos confundir a imagem da criança tocando piano com o som do pianista que toca a melodia sobre a qual Lady Gaga canta, como se quem na verdade tocasse fosse a própria Lady Gaga, durante sua infância como Stefani.

Aos poucos, passam a surgir, em telas secundárias, manchetes de jornais – e alguns parágrafos de texto – com frases depreciativas diversas sobre Lady Gaga. Provavelmente, são reproduções de textos veiculados na imprensa; de todo jeito, são reconhecíveis enquanto discursos que circulavam na mídia sobre Lady Gaga: apontando o fim de seu legado artístico,

¹⁴¹ “Às vezes eu tenho medo, eu acho, / Se você algum dia me deixar / Eu iria me despedaçar / Se você quebrasse meu coração / Estão fique com meu corpo / E não pare a festa”.

¹⁴² “Faça o que quiser com meu corpo”, “Faça o que quiser comigo” e “Ajude-me agora”.

criticando sua aparição com vestido de carne, chamando-a de gorda, valorando sua supostamente ruim forma física, dentre outros.

FIGURA 48 – O arquivo de Stefani adentra o palco de Lady Gaga



FONTE: Captura de vídeo

É importante notar que o arquivo de Stefani Germanotta tocando piano ainda jovem reconstitui uma imagem que já vimos na Lady Gaga do presente diversas vezes: a musicista engajada no ato de tocar, debruçada sobre o piano, teclando rapidamente. Mas não só isso: reconstrói um ato que também já fabulamos. A habilidade de Lady Gaga ao piano indica, afinal, um percurso de treino; por associação, imaginamos que este percurso tenha se construído nos momentos privados de sua vida, inclusive durante a infância.

Ao mesmo tempo, este confronto de uma existência pré-Gaga, realizando um ato que associamos rapidamente a cantora hoje, com a própria Lady Gaga, sobre um piano, mas não engajada com o ato de tocar, constrói um efeito de presença próprio. Enquanto podemos ver um pianista tocando ligeiramente fora dos holofotes, o que constituímos – diante do protagonismo de Lady Gaga, a diva pop, com a Stefani Germanotta mais jovem – parece ser um dueto de Lady Gaga com o arquivo de si mesma. O binômio ao piano/sobre o piano enfatiza esta união de dois tempos distintos, o do arquivo do passado e o da performance “ao vivo” – construído como um arquivo mais recente. Em nossas telas, simultaneamente, as duas Lady Gagas se inscrevem numa mesma materialidade midiática: a do “presente” em um primeiro plano, a do “passado” em uma tela dentro da tela, o arquivo dentro do arquivo, o que, por si, parece enfatizar seu caráter documental.

Como argumenta Janaína Fontes Leite (2017), no livro “Autoescrituras Performativas: do diário à cena”, dentro do âmbito teatral, o emprego de um arquivo da própria vida opera sob a ideia, para o público, de um objeto autêntico, algo que precede a existência de si dentro

do teatro. Por um lado, isto dilui o personagem até então ficcional que vemos junto ao arquivo: a narrativa, ao ganhar um empreendimento autobiográfico pelo acionamento arquivar, permite que reconheçamos, nos gestos e maneirismos da pessoa que vemos a nossa frente, a gestualidade do sujeito do arquivo; o corpo do personagem não pode ser simplesmente ficcional pois refere ao corpo do arquivo¹⁴³ (LEITE, 2017, p. 95). Por outro lado, a vinculação do arquivo pessoal à cena é também um gesto criador e, sendo reconhecido como uma empreitada autobiográfica, reforça o papel artístico de quem cria – o arquivo não aparece, afinal, simplesmente como um documentário, mas como um processo performático. Como argumenta a autora ao discutir o papel do depoimento no trabalho de artistas da *performance art*:

É somente com a *performance art* que os depoimentos vão ganhar dimensão autônoma, como vemos nos trabalhos de artistas como Marina Abramovic, Joseph Beuys e Spalding Gray. Nos trabalhos desses artistas podemos ver a noção de depoimento radicalizada, seja a partir do uso do próprio corpo colocado em situações limite, exposto a experiências e, portanto, vivências únicas das quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato (pois ela se processa no tempo do acontecer, mas também no espaço de ver ou testemunhar do público), seja na retomada de elementos biográficos como memórias, arquivos pessoais, que podem integrar a performance num exercício de autorrepresentação radical em que essa memória é tomada de inventividade, através do gesto criador. (Ibidem, p. 31)

Neste sentido, é importante notar que a virada da apresentação de Lady Gaga – que encenava roteiros de romance/assédio e passa a conter um empreendimento evidentemente autobiográfico – constitui, por si, uma ênfase do relato: o corpo que interessa Lady Gaga não é simplesmente o de outras mulheres (Monroe, Lewinsky, anônimas), mas o seu próprio, assunto de discussão pública. Evidentemente, o corpo de Lady Gaga se aproxima dos corpos de Monica Lewinsky e de Marilyn Monroe especificamente pelo caráter de interesse público que os atravessa; especialmente o de Monroe, cuja vida opera, em partes, como um roteiro trágico e paradigmático da fama. Como Lady Gaga, a atriz também assumiu um pseudônimo e é constantemente relatada a partir de uma oposição entre sua figura pública – a própria Monroe – e sua persona fora das câmeras – a mítica Norma Jeane Mortensen.

Compreendo, assim, que a junção de três arquivos nesta performance compõem um biografema de dor, cujo relato sobre a condição de fama é parte central para o sofrimento: (a) o arquivo da jovial Stefani Germanotta, por si só uma imagem-biografema, nos revela uma existência pré-Gaga, cuja música era um ponto de interesse central e cuja performance está mais próxima da de um pianista do que de uma Diva Pop – a musicista, afinal, nem olha para

¹⁴³ Mesmo compreendendo que nossos gestos do dia-a-dia não são simplesmente espontâneos, o confronto entre um eu-passado, trazido ao espaço dramático pelo arquivo em vídeo, e um eu-presente, assumidamente envolto no espaço teatral, parece construir a ideia de que o arquivo possui um sujeito mais autêntico do que o sujeito “ao vivo”.

a câmera; (b) as representações de discursos recentes de Lady Gaga pelas emulações de matérias de jornal compõem um panorama do tempo presente, de uma cantora cuja imagem e vida já se tornou pública (aqui é importante notar que enquanto os jornais não são, na performance, especificamente arquivos, eles tomam arquivos como referente e visam reivindicar, ainda que de maneira frágil, a legitimidade do arquivo); (c) a própria performance de Lady Gaga – articulando os outros arquivos – se constitui na premiação em que se apresenta como parte de um empreendimento arquivial, pois na mesma medida em que é performada, também passa a existir como um arquivo da cultura e música pop, o que é reforçado pela legitimidade que o espaço da premiação averigua – discussão que venho traçando ao longo deste trabalho.

A própria performance da canção, então, se configura como um arquivo autobiográfico a partir do acionamento dos outros dois arquivos: sendo que apenas o vídeo de Germanotta tocando piano parece adquirir um caráter de “objeto autêntico”, já que as reproduções discursivas de jornais surgem a partir de dispositivos de montagem e refabulação dos próprios discursos que colocam em jogo a legitimidade arquivial. De toda forma, a ideia de que, através desta performance, temos acesso a um relato de Lady Gaga sobre si mesma se torna bastante enfática.

Neste sentido, é importante notar que a articulação destes arquivos consolida diversos roteiros encenados por Lady Gaga: podemos identificar reiterações de sua formação virtuosa, do seu roteiro de que, em dado momento, a cantora se constrói enquanto personagem e mesmo do seu papel de gênio – que emprega o virtuosismo e a sensibilidade singular para comover esteticamente e levantar questões sobre a própria fama, a partir da vinculação de sua experiência a de outras mulheres públicas. O ponto chave é que esta performance de revelação, de desvelamento de si a partir de um ato relatorial, é composta por diversos artifícios cênicos que constroem roteiros de sofrimento, embaralhando ficção e fatos, repertório e arquivo, a partir de performances de dor. A intimidade de Lady Gaga é relatada a partir, afinal, de uma encenação que articula diversos papéis, arquivos e roteiros para encenar dores facilmente associadas ao mundo da fama: esteticamente, embaralham sua ficção de origem, seu relato da fama como um fardo e os roteiros de assédio vinculados à performance.

Assim, noto que o emprego do arquivo da Lady Gaga pré-Gaga, de Stefani Germanotta jovem, surge para materializar diversos dos roteiros que percorrem a carreira da cantora, mas também para reformular os roteiros que conhecemos. Se em alguns enunciados a juventude de Lady Gaga aparece marcada pela incapacidade de se enquadrar em padrões e Gaga, a personagem, seria uma libertação disto, na performance do AMA 2013, o arquivo de

Stefani Germanotta ao piano parece compor um momento pré-sofrimento. O arquivo biográfico, articulado com a performance, constrói afinal um momento que nos permite imaginar outras biografias que não as hegemonicamente construídas pela cantora em outros momentos. A fama repetidamente glamourizada de seu começo de carreira e a ideia de Lady Gaga como uma libertação da própria vida, por exemplo, são reescritas neste momento particular.

O biografema aparece parcialmente como um instrumento de reconstrução autobiográfica, o que enfatiza, pela ideia de que estamos vendo algo “novo”, o relato como algo que não só projeta um sujeito, mas como algo que também o revela – a cada nova performance, é disputada a ideia de que estamos vendo uma revelação inédita e mais atual sobre a própria vida. O que não se dá sem tensões: numa performance de *Paparazzi*, no VMA em 2009, por exemplo, a fama já apareceu na figura de Lady Gaga como uma instância de sofrimento – na apresentação, a cantora se contorce com sangue falso pelo palco enquanto canta a música dançante; o ineditismo disputado é colocado, então, em xeque especificamente pelo seu caráter reiterativo e só se consolida a partir da experiência estética. A performance de dor parece ser especificamente importante neste processo, já que o sofrimento relatado opera de maneira a reivindicar intimidade e autenticidade das experiências a partir de uma atualização do próprio relato de sofrimento. Estes relatos merecem, assim, atenção especial.

5.2 Performances de dor e relatos de sofrimento

5.2.1 Encenações de desnudamento

No clipe da canção *Joanne (where do you think you're goin'?) (Piano Version)*, lançado em 2018, antes mesmo de podermos ouvir os primeiros acordes da música, telas pretas preenchidas com letras brancas nos informam, empregando a primeira pessoa: “*Joanne was my father's sister who died at the age of 19 from the auto-immune disease lupus. My father was only 15 when she passed away*”¹⁴⁴. Esta narrativa, que vincula a canção *Joanne* a um sofrimento familiar, já havia se tornado pública há mais de um ano: desde que foi lançada no álbum homônimo (*Joanne*, 2016), a morte de sua tia – 12 anos antes do nascimento da própria Stefani Germanotta – foi relatada extensivamente por Lady Gaga em diversas entrevistas e, principalmente, no documentário *Gaga: five foot two*, de Chris Moukarbel (2017), em que a cantora conversa diretamente com a câmera e com outras pessoas sobre o ocorrido.

¹⁴⁴ Em tradução nossa: Joanne era a irmã do meu pai que morreu aos 19 anos por conta da doença autoimune lúpus. Meu pai tinha apenas 15 anos quando ela faleceu”.

Seja no álbum, seja no clipe, a figura de Joanne parece ser acionada por Lady Gaga como uma forma de falar sobre si mesma: a cantora compartilha parcialmente com sua tia falecida o mesmo nome – Stefani Joanne Angelina Germanotta é o nome de batismo da diva pop –, fato que utiliza como artifício autobiográfico. No documentário de Chris Moukarbel, por exemplo, ao encontrar o jornalista Darryl Pinckney do New York Times, Lady Gaga narra que, como ela, Joanne era uma artista e associa a própria identidade à figura de Joanne.

Na cena seguinte do filme, a cantora aparece encontrando a sua avó, junto ao seu pai, para atravessar registros e documentos íntimos de seu passado familiar e, mais especificamente, da vida de sua tia. Sobre uma mesa de madeira na sala da casa de sua avó, se espalham diversos arquivos que misturam fotos de Lady Gaga jovem, ainda no colegial, com textos e imagens de sua tia, Joanne – numa espécie de arqueologia que confunde as duas pessoas. A avó se refere à cantora pop como Stefani e relata acontecimentos ora da vida de Joanne, ora da vida de sua neta. Em dado momento, Gaga lê um poema escrito à mão pela sua tia: “Escute o que eu não estou dizendo. Não se engane. Uso uma máscara. Mil máscaras. Então, participo do jogo. O reluzente e vazio desfile de máscaras.” Na voz da cantora e no suporte midiático do filme, o poema age por duplicidade e a narrativa do arquivo de Joanne se confunde com a própria encenação de Lady Gaga – que joga, nesta fase, como em outras, com a possibilidade de construir, mas também de encenar o desvelamento, de máscaras. A questão central é que esta projeção de um passado e de uma tragédia familiar parece surgir, neste momento da carreira de Lady Gaga, como um artifício para projetar uma nova persona, que performa, recorrentemente, um retorno a si e às suas origens.

Na própria canção, inclusive, a breve biografia de Joanne já se intersecciona com uma biografia de Lady Gaga. Enquanto percorre a tragédia familiar, a canção fabula, afinal, um processo de morte de Joanne, assumindo como eu-lírico o lugar de alguém com dificuldade de encarar o luto (“*Take my hand, stay, Joanne / Heaven’s not ready for you / Every part of my aching heart / Needs you more than the angels do*”¹⁴⁵), mas, ao passo que localiza o lirismo à biografia de Joanne, também possibilita a construção de outros roteiros. No videoclipe, depois das telas que anunciam a história de Joanne, podemos ver diversas situações que embaralham este roteiro mais evidente: a partir de alternâncias entre imagens coloridas e monocromáticas, podemos reconhecer close-ups de Lady Gaga olhando para cima em sofrimento, rindo sob o sol, simulando o próprio ato de composição da música, dançando em um bosque, caminhando, enquanto utiliza um chapéu de *cowgirl*, por uma cidade grande e jogando sinuca

¹⁴⁵ “Pegue a minha mão, fique, Joanne / O céu (paraíso) não está preparado para você / Cada parte do meu coração em dor / Precisa de vocês mais do que os anjos precisam”, em tradução nossa.

em um bar de aspecto interiorano. Em dado momento, inclusive, a cantora aparece, com vestes que remontam às cantoras de música country, caminhando por um trilho de trem enquanto carrega uma *case* de violão.

FIGURA 49 – Lady Gaga incorpora performances de sofrimento a demarcadores da música country no clipe de *Joanne*



FONTE: Capturas de imagem do vídeo

Desta maneira, o lirismo da canção – que repete dramaticamente no refrão a frase “*Girl, where do you think you’re goin’?*”¹⁴⁶ – compõe, no vídeo, performances que constroem não só o roteiro de drama familiar proposto em enunciado por Lady Gaga, mas também confunde sua imagem com a de sua tia e com outros roteiros que formam o imaginário interiorano americano; inclusive a estereotípica narrativa da garota de cidade pequena que abandona sua vida e viaja para uma metrópole em busca do sonho de ser artista, abordada em filmes como *Burlesque* (dir. Steve Antin, 2010), *Rock of Ages* (dir. Ada Shankman, 2012), *Fame* (dir. Alan Parker, 1980) e até mesmo na música *Don’t Stop Believing*, da banda Journey.

Esta mobilização de uma atmosfera interiorana – enfatizada imagetivamente pelas vestes e locações do clipe – é condizente com alguns dos gêneros musicais acionados por Lady Gaga no álbum *Joanne* e, mais especificamente, na canção em questão. Enquanto no videoclipe a canção aparece numa versão ao piano, diferente de como figura no álbum, nas duas versões as sonoridades se distanciam das baladas mais tradicionais de música pop. No álbum, a voz de Lady Gaga em *Joanne* é acompanhada predominantemente por sons de violão, articulando sonoridades que remetem fortemente à música country. Mesmo na versão

¹⁴⁶ “Garota, onde você acha que está indo?”

ao piano, presente no videoclipe, o acionamento do country continua se fazendo presente: a ausência de sintetizadores, batidas eletrônicas e técnicas vocais associadas a gêneros como o *R&B* e a música gospel, junto à modulação de um timbre anasalado, com pouco vibrato e pouca limpeza da voz, parece enfatizar este distanciamento das baladas pop de seus outros álbuns, como as canções *Brown Eyes* (2008) e *speechless* (2009). Mesmo músicas que acionam gêneros como o rock na carreira de Lady Gaga, como *You and I* (2011) e *Gypsy* (2013), que dialogam com uma gramática do gênero musical tanto em sonoridades quanto em performance, parecem se distanciar das marcações sonoras de *Joanne*.

É importante compreender, diante do clipe e de outras aparições de Lady Gaga vinculadas ao álbum *Joanne*, que essa vinculação às estéticas do country faz parte de um empreendimento performático consonante com a persona construída pela cantora nas performances deste período. Como nominam os fãs ao construir coerências entre biografias, performances e produtos musicais, existe uma persona performática que é especificamente engendrada a partir do que chamam de “era *Joanne*”.

No álbum, ao passo que Lady Gaga se desloca do seu roteiro de origem mais conhecido – sobre sua vida em Nova Iorque –, ela também se distancia de Manhattan enquanto berço criativo: nesta fase, afinal, os relatos sobre sua família e sobre si mesma são contados a partir de uma série de artifícios sonoros, visuais e performáticos que fabulam uma vida interiorana, longe da cidade grande. Desta maneira, a vida noturna e cosmopolita – centro de grande parte de seus produtos – é substituída por outros espaços, práticas de representação e, enfim, estéticas. Variações de chapéus de *cowgirl*, como as empregadas no clipe de *Joanne*, por exemplo, parecem ser tomadas metonimicamente como um símbolo desta fase de sua carreira, sendo acionado em grande parte de suas aparições. Na capa minimalista do próprio álbum, a exemplo, vemos apenas uma fotografia de Lady Gaga de perfil e chapéu rosa diante de um fundo azul. Os cabelos soltos, loiros, empregando maquiagens convencionais aparecem, como na capa, recorrentemente em apresentações deste período.

FIGURA 50 – Lady Gaga em imagem da capa do álbum *Joanne*

FONTE: Billboard¹⁴⁷.

Esta mudança de sonoridades, locações e vestimentas fez parte, desde o começo da fase *Joanne*, de um empreendimento performático de distanciamento de algumas tradições da música pop: o lançamento do álbum *Joanne*, em 2016, se deu a partir de uma turnê intitulada de *Dive Bar Tour*, em que Lady Gaga viajou por três cidades americanas (Nashville, Nova Iorque e Los Angeles) se apresentando em bares para um público pequeno. As apresentações – que utilizavam os espaços para reivindicar intimidade e se distanciar da ideia de megaespetáculo da música pop – foram transmitidas pela internet, atingindo um público massivo, mas preservando, de certa forma, o *ethos* das performances ao vivo em bares.

Noto, a partir destas perspectivas, que as performances de Lady Gaga vinculadas ao álbum *Joanne* e a sua narrativa familiar aparecem acionando gêneros como o *country* e o *folk* como forma de roteirizar um afastamento duplo: tanto das instâncias reconhecidamente artificiais da música pop, quanto da figura rigidamente *mainstream* de Lady Gaga. Este suposto afastamento da música pop dançante e cosmopolita, com suas tradições performáticas próprias, parece constituir uma encenação de retorno: às suas origens familiares, mas também às práticas musicais que, a cantora relata, fazem parte de sua formação; em uma entrevista¹⁴⁸ ao *Good Morning America*, em 2016, por exemplo, a cantora afirma que a aproximação com o *country* em sua juventude se deu a partir de sua infância com sua mãe, que é do estado de Nashville.

Desta maneira, a canção *Joanne*, assim como o próprio álbum, faz parte da composição de dois processos que surgem como artifícios de construção performática:

¹⁴⁷ Disponível em: < <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7511038/lady-gaga-joanne-album-cover> >.

¹⁴⁸ A entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=atNIOSldUMs>. Acesso em: 17 de dezembro de 2018.

enquanto a cantora aciona a narrativa familiar como forma de falar sobre si, ela incorpora a autenticidade vinculada ao imaginário da música country para se afiliar performaticamente ao gênero, compondo um roteiro de desvelamento, tanto de si enquanto Lady Gaga, quanto do pop dançante que percorre grande parte da sua carreira. Em partes, ao associar conceitualmente o álbum a um relato de sofrimento e a narrativas fortemente biográficas, a cantora compõe uma desvinculação do ambiente festivo e noturno do pop, evocando outros roteiros, tradições e ritos de apresentação. Neste sentido, este afastamento da música pop a partir de performances de sofrimentos íntimos nesta fase da carreira é reforçado verbalmente pela cantora, como afirmou numa apresentação para a TV britânica (no programa *Happy Hour*, de Alan Carr, em 2016). Na ocasião, enquanto fazia uma versão ao violão de *Joanne* dentro de um pub, a cantora realizou apenas duas inserções faladas: na primeira dedicou a música para aqueles que estão tristes¹⁴⁹, na segunda avisou que queria fazer algo – referindo-se à própria música – para que o público a conhecesse um pouco, desta vez¹⁵⁰.

É importante que destaquemos assim, neste processo, como o sofrimento parece ser central para uma reivindicação de autenticidade enquanto artista na carreira de Lady Gaga e como opera, inclusive, de maneira auxiliar no roteiro de desvelamento dos artifícios do pop que é encenado pela cantora nesta fase. A performance de sofrimento de Lady Gaga no *Joanne*, afinal, atravessa seu roteiro de tragédia familiar, mas também é constituída a partir de seus diversos relatos – tornados mais abertos neste momento de sua carreira – sobre sua depressão e as dificuldades de conviver com a fibromialgia: doença que gera fortes dores físicas e que é associada a fatores psicossomáticos.

No documentário de Chris Moukarbel, vemos, em diversas cenas, Lady Gaga recebendo massagens terapêuticas antes de ir a eventos, se contorcendo de dor em sofás e camas, tendo dificuldade de se vestir para sair, recebendo tratamentos médicos diversos e relatando, diretamente para a câmera, sobre como a sua depressão se materializa fisicamente a partir da dor da fibromialgia – são imagens e encenações que materializam cenas que anteriormente fabulávamos a partir de seus relatos. Entre 2017 e 2018, a cantora precisou, inclusive, adiar parte de sua turnê mundial – a *Joanne World Tour* – e até cancelar os últimos dez shows na Europa, por conta de sua impossibilidade física de comparecer aos eventos¹⁵¹. O mesmo aconteceu no Brasil: Lady Gaga, que era a principal atração do dia de abertura do

¹⁴⁹ “For anyone who’s sad these holydays, this one’s for you.”

¹⁵⁰ “This one’s for you to know me a little better this time, you know?”

¹⁵¹ Diversos veículos de comunicação cobriram este processo de cancelamentos e adiamentos da *Joanne World Tour*. Em sua nota oficial, publicizada, por exemplo, por Nick Romano (2018), do *Entertainment Weekly*, a cantora frisa o apoio de sua equipe médica na tomada desta decisão.

Festival Rock In Rio de 2017, teve sua participação cancelada na véspera do show por conta de suas dores corporais decorrentes da fibromialgia; este show seria o seu primeiro na América Latina desde 2012 e havia mobilizado, portanto, fãs de diversas partes do Brasil e da América do Sul.

FIGURA 51 – Reprodução de post do Instagram de Lady Gaga anunciando o cancelamento de seu show no Brasil



FONTE: Reprodução do Instagram de Lady Gaga¹⁵².

Assim, o sofrimento de Lady Gaga – encenado frente os seus dramas familiares e a biografia de sua tia Joanne, mas também pelos seus relatos de depressão – se materializa em suas ausências e na incapacidade de seguir eficientemente a rotina produtiva da música pop. Se a aparição é um imperativo para a cultura de presença que marca a cultura pop – seja em vídeo, seja *in loco* –, a ausência constrói fantasmas que vão de encontro a uma lógica central da indústria. Evidentemente, afinal, também valoramos artistas da música pop pelas suas capacidades de rentabilizar, de performar eficientemente, de faturar economicamente e de encarnar os ideais de esforço e superação que atravessam as concepções que temos sobre trabalho no capitalismo neoliberal – e em especial sobre as expectativas de trabalho artístico ligado à indústria cultural. Não à toa, nas redes de internet do Brasil, é comum que encontremos comentários que se referem à Lady Gaga como “Gaga quadril de farinha” e variantes do termo, fazendo alusão – de maneira negativa – aos impactos de seus problemas físicos em sua carreira: sua eficiência e sua capacidade produtiva é, afinal, colocada em xeque. De certa forma, porém, o cancelamento de shows, a falta a eventos e as aparições em tratamentos médicos e relatos de dor parecem autenticar ou legitimar – inclusive medicamente – a extensão dos seus sofrimentos.

¹⁵² Disponível em: < <https://www.instagram.com/ladygaga/> >.

Estou tentando argumentar, com isto, que enquanto o sofrimento – físico, psíquico – de Lady Gaga tem impactos negativos e materiais em sua carreira, no campo representacional ele age por duas esferas: tanto a prejudica por expor suas ineficiências, quanto autentica os roteiros de sofrimento que percorrem suas aparições e produtos. O embaralhamento entre seus produtos musicais da fase do *Joanne*, suas performances de dor decorrentes da depressão e a constante rememoração de seus dramas familiares a associam a uma ideia distintiva e canônica de artista por conta

(...) da elaboração, por vezes de maneira quase romanesca, de um modelo do artista como uma pessoa excêntrica, rara, antissocial, eventualmente perversa, em uma palavra, solidificando esta ideia de que o artista, posto que é “nascido sob o signo de Saturno”, é ao mesmo tempo diferente dos outros homens, psiquicamente indomável, socialmente inaceitável, presa de uma inspiração divina, e *por este conjunto de razões*, capaz de coisas grandes e novas. (AUMONT, ANO, p. 30. Tradução nossa.)¹⁵³

Enquanto esta ideia de artista, que compõe a partir de sua capacidade singular de lidar com o sofrimento, pode parecer, a princípio, distante da realidade dos compositores de música popular, e especialmente de música pop, podemos notar que ela tem forte relação com diversos gêneros populares de música e inclusive com universo da música *country*, que parece ser marcada por um imaginário que é associado genericamente à dor emocional e à vida dura interiorana. Neste sentido, não é à toa que o acionamento do *country* apareça na carreira de Lady Gaga para compor, por meio de um roteiro de retorno a si mesma, performances de sofrimento, que encenam biografemas de diversas dores: desde a tragédia familiar, seguindo pela constante ideia de que a cantora precisava se reencontrar com suas origens até a materialização da dor pelos relatos sobre depressão e dor física.

Neste processo, empregando a música *country* como um artifício dentro da cultura pop pelo qual Lady Gaga assumidamente realiza um esforço autobiográfico, a música pop dançante, das boates cosmopolitas e da estética de instrumentação eletrônica com vocais pixelados, parece ser reforçada como o lugar do artifício, da fantasia e do teatro. Não pretendo, com isto, indicar que o *country* é genuinamente mais autêntico do que o pop – estou, inclusive, pontuando os artifícios que o produzem na carreira de Gaga a partir de uma noção de autenticidade –, mas indicar que a partir do momento que ele é empregado performaticamente para encenar uma série de revelações biográficas, ele se opõe ao pop de Lady Gaga, assumindo-se como um gênero próprio para o relato e para o desnudamento.

¹⁵³ No original: “(...) la elaboración, a veces de manera cuasi novelada, de un modelo del artista como persona excéntrica, rara, asocial, eventualmente perversa, em una palabra, han solidificado esta idea de que el artista, puesto que <ha nacido bajo el signo de Saturno>, es al mismo tiempo diferente de los otros hombres, psiquicamente indomable, socialmente inacceptable, presa de una inspiracion divina, y *por ese conjunto de razones*, capaz de cosas grandes y nuevas.”

Na própria carreira de Lady Gaga, podemos notar esta construção de oposição entre o pop e o *country* quando olhamos para o filme *Nasce Uma Estrela* (*A star is born*, dir. Bradley Cooper, 2018), em que a cantora atua como protagonista e como compositora e cuja personagem, Ally, parece se vincular fortemente a própria persona de Lady Gaga. O filme se constrói afinal em torno da passagem da personagem de Gaga do anonimato para o estrelato e aborda os processos de engendramento de Ally enquanto uma cantora de música pop – em um regime estético, atua como uma mediação sensível para a carreira da própria Lady Gaga. Esta vinculação forte entre Ally e Gaga se fortalece quando pensamos que *Nasce Uma Estrela* de Bradley Cooper é o quarto remake do filme, que desde os anos 1937 apresenta uma diferente atriz expoente de sua geração atuando como protagonista, atuando em si como uma instância de legitimação, de maneira a projetar estas figuras enquanto estrelas de suas gerações. Nas outras versões figuraram Janet Gaynor, Judy Garland e Barbra Streisand.

No filme de Cooper, Ally é uma cantora e compositora com pouca experiência, que inicia um relacionamento amoroso com Jackson Maine, cantor de *country* veterano interpretado pelo próprio diretor do filme. O cantor é retratado como um ótimo e indomável artista, que abusa de drogas e álcool de maneira frequente, que teve uma infância dura e sofrida junto ao pai abusivo e que, no momento em que a narrativa se constrói, sofre com uma perda degenerativa da audição; ao fim do filme, o personagem se suicida. Ally, a partir da relação com Jack, é estimulada desde o começo do relacionamento a cantar suas próprias composições, já que, como repete o personagem diversas vezes, ela tem “muito a dizer” – em diversos pontos, especialmente nesta fase *country*, Ally e a Joanne de Lady Gaga parecem se misturar.

Esta construção de Jackson como um bom compositor, que reconhece em Ally, também, uma boa compositora por conta da sua capacidade de, através de suas composições, relatar as próprias experiências, já enfatiza a ideia da música – e mais especificamente da música *country* – como um produto enunciativo, que é associado a dor e aos afetos e que é compreendido no filme como uma espécie de relato. Jackson, com suas dores irrecuperáveis, traumas familiares e abuso de substâncias, se associa especificamente a esta imagem do artista “saturniano”, cuja sensibilidade o transforma, de diversas formas, num ser antissocial por definição.

À medida que Ally cresce na indústria da música, ela passa a deixar o *country* para trás e começa a atuar dentro do pop – a figura do seu produtor se torna mais presente, a preocupação com sua aparência passa a ser mais central, ela aparece praticando coreografias meticulosamente ensaiadas em diversas cenas e sua música passa a ser mais dançante e seguir

estruturas melódicas do pop, remetendo ao pop noturno de artistas com Britney Spears, Kesha e da própria Lady Gaga nos seus primeiros álbuns. Esta transformação de Ally gera um conflito em seu relacionamento com Jackson, que verbalmente explicita que a cantora estaria desperdiçando seu talento. O pop aparece para Jackson, o cantor *country* autêntico, como um espaço de artistas cooptados em que a expressão autêntica, o relato de dor, não tem espaço. Enquanto Ally não parece se incomodar com o espaço que adquire em meio à indústria, o pop de Ally e o *country* de Jackson – e de Ally no começo da carreira – são colocados, de certa forma, em oposição.

Argumento que o sofrimento vinculado ao álbum *Joanne*, assim, opera de maneira conjunta com o acionamento da música *country*, já que os dois estão atrelados a uma ideia de música genuinamente americana e cuja autenticidade é reforçada por produtos midiáticos diversos, como o próprio *Nasce Uma Estrela*. Neste sentido, é importante que notemos que o acionamento da figura de Joanne – seja na própria Lady Gaga, seja pelo relato biográfico sobre sua tia – atua sobre uma construção performática que articula diversos roteiros e estéticas vinculados ao Estados Unidos interiorano como forma de constituir uma biografia que afrouxe a vinculação de Lady Gaga à música pop dançante e que produza um roteiro de que a cantora estaria se despidendo de sua persona midiática, mostrando sua voz não processada, projetando suas intimidades, abrindo mão de seus artifícios.

Neste sentido, o acionamento de tragédias biográficas sobre si e sua família, que se relaciona sensivelmente com seus relatos sobre depressão e dor física, aparece numa performance de reivindicação de autenticidade, enfatizada por um afastamento estético e performático das tradições do pop dançante. Neste processo, Lady Gaga, enquanto se articula com o *country*, o rock e o folk como maneiras de se reformular – biograficamente e esteticamente –, também parece reforçar as instâncias de averiguação de autenticidade destes gêneros, que seriam mais autênticos do que o pop das festas, boates e metrópoles.

A música *Joanne*, ponto paradigmático neste processo, parece marcar tanto seu (a) afrouxamento do pop que vinha praticando, quanto (b) a projeção de seu roteiro de sofrimento familiar, quanto (c) uma reformulação da própria persona de Lady Gaga, que passa a incorporar tradições e performances que alargam as suas possibilidades de construção de sujeito.

5.2.2 Repetição e artifícios: os riscos da condição olimpiana

Estes relatos de dores – familiares, pessoais, patológicas – sofrem, evidentemente, tensões por conta do regime de alta visibilidade em que Lady Gaga se enquadra, que está

passível, como venho abordando, à exposição e questionamentos em torno de sua autenticidade enquanto sujeito. Um caso específico, de 2018, nos ajuda a discutir esta questão a partir dos artificialismos que se tornam evidentes pela própria repetição do relato e pelas reincidências dos atos de encenação.

Em um vídeo¹⁵⁴ que circula pelos sites de redes sociais, Lady Gaga aparece repetindo uma mesma analogia, construída como uma anedota, em dez diferentes eventos. A história que conta fala sobre sua aproximação com Bradley Cooper, abordando suas inseguranças enquanto artista e narrando como o diretor e ator foi importante para lhe incentivar e a fazer extrair bons resultados no filme *Nasce Uma Estrela*. Desta maneira, a cantora constrói um relato de superação – que atravessa um relato de sofrimento – a partir de uma metáfora, que se articula sintaticamente de maneiras diversas, mas segue sempre uma mesma estrutura semântica: emocionada, a cantora conta que poderiam haver cem pessoas numa sala e que noventa e nove poderiam não acreditar nela, mas que só bastaria uma que acreditasse para que ela ganhasse a confiança necessária – neste momento, ela alude comumente a Bradley Cooper.

O vídeo articula, a partir de uma montagem simples, diversos momentos em que Lady Gaga conta esta mesma narrativa, em diferentes ocasiões e eventos, ora para a câmera, ora para um entrevistador, ora para um público. Na montagem, os lugares e situações em que Gaga se encontra não são identificados e só podem ser reconhecidos a partir de pontos que nos permitam localizar o espaço midiático em que se insere: podemos, afinal, saber quem é o entrevistador, reconhecer o cenário, associar a roupa do vídeo a registros de tapetes vermelhos, etc. Desta maneira, a forma como o vídeo se apresenta não especifica os enunciados específicos, mas preza por evidenciar a repetição de Lady Gaga, desarticulando a narrativa de seus contextos e mostrando a repetição do mesmo relato em diferentes situações.

Ao todo, o vídeo compila onze relatos da cantora – sendo que dois são, aparentemente, no mesmo evento. Destes, em quatro, a cantora aparece acompanhada de Bradley Cooper, que faz, de diferentes formas, gestos de agradecimento à fala de Lady Gaga – o que evidencia a artificialidade do momento, já que o diretor parece repetidamente fingir ouvir a história pela primeira vez. Em alguns dos enunciados, a cantora aparece emocionada, com voz trêmula e chorosa. Em outros, fala com sobriedade, em tom inspiracional – dependendo de como o

¹⁵⁴ Devido ao caráter de replicabilidade dos sites de redes sociais, é difícil traçar o autor ou a primeira versão online deste vídeo específico e devido à instabilidade dos usuários nas redes, os vídeos estão constantemente sendo apagados e recolocados na internet. Josiah Hughes (2018) escreveu uma matéria para o portal *Exclaim!* relatando o caso viral do vídeo transformado em meme e, por ser um veículo de comunicação, o trago como referência por acreditar que no portal o vídeo se mantenha com maior estabilidade.

enunciado se constrói performaticamente, o sofrimento de Gaga é enfatizado ou relativizado pela superação implicada na narrativa.

O ponto central da montagem do vídeo, que é o apelo que traz à comicidade, é expor como um relato emocional – que visto uma só vez poderia nos engajar pela dramaticidade – é fragilizado pela repetição, que o evidencia enquanto performance e projeta o seu caráter construído, ensaiado. Sabemos que a repetição das mesmas narrativas é comum em artistas da indústria da cultura, especialmente quando estão em processo de divulgação de seus trabalhos, como discuti ao abordar as entrevistas relativas ao *ArtPop*, em que Lady Gaga repetidamente emprega uma mesma analogia para se referir às suas intenções na criação do álbum. A questão é que neste caso específico envolvendo Bradley Cooper a repetição se dá a partir de um relato íntimo e que, por ser feito de maneira dramática e emocional sobre um processo de dor e superação, parece repetidamente disputar um ineditismo, que é minado pela própria montagem do vídeo viral.

Neste sentido, o relato, que pretende ser confessional e projetar para o público dramas pessoais e íntimos, tem sua autenticidade fragilizada pelo seu caráter ensaiado e repetitivo, que o distancia da chave da espontaneidade. Assim, o choro de Lady Gaga, sua voz trêmula e o agradecimento de Bradley Cooper parecem ser colocados sob questionamento. Esta dúvida sobre a autenticidade das aparições da cantora, evidentemente, não é gerada simplesmente com este relato – percorre, afinal, toda sua carreira –, mas se potencializa e se espraia a partir de casos como este.

Em uma matéria postada no Facebook pela página Papel Pop – dedicada a cobrir notícias sobre a indústria do entretenimento –, por exemplo, diversos comentários fazem piadas que aludem à repetição de Lady Gaga. A matéria, redigida por João Victor (2018), toma como título a frase “Lady Gaga se emociona ao falar sobre Bradley Cooper em evento de gala na Califórnia” e traz trechos de um discurso da cantora sobre sua relação afetiva com o diretor – que não envolve a anedota massivamente repetida pela cantora. Os comentários dos usuários parecem, entretanto, questionar este novo discurso de Lady Gaga, cuja autenticidade é colocada em dúvida a partir do acionamento da anedota que a cantora anteriormente repetira. A repetição entendida como artificial de um mesmo relato emocionado funciona como instância, assim, que pode deslegitimar outras performances da cantora.

FIGURA 52 – Usuários do Facebook zombam de Lady Gaga a partir de referências ao vídeo em que a cantora agradece à Bradley Cooper



FONTE: Reprodução do mural da página do Papel Pop no Facebook¹⁵⁵.

Isto nos leva a pensar que estes relatos íntimos de dor e superação, apesar de produzirem certa coerência na expressividade performática de Gaga, podem se fragilizar e se desgastar especificamente pela reincidência. Expandindo esse argumento, proponho que estes desgastes gerados pela repetição maçante podem tanto provir a partir dos artifícios evidentes de um mesmo gesto ou um mesmo relato, como o do vídeo aqui discutido, mas também por outras formas de reincidir, que não digam respeito à reparição de uma mesma célula de movimento ou relato, mas às frequentes reaparições e reiterações de um mesmo roteiro mais amplo, de relatos que se situam num mesmo campo sensível e que têm seus artifícios expostos pelo regime de alta visibilidade que situa o corpo de Lady Gaga aos espaços midiáticos de massa. Assim, a autenticidade relaciona à coerência expressiva – que é uma instância central para que reconheçamos como autênticos os comportamentos dos sujeitos – parece ser minada nestas situações não pela falta de coerência que é inerente às performances dos sujeitos, mas pela artificialidade pela qual a coerência tensamente se constrói.

Se pensarmos, por exemplo, nos períodos de divulgação de álbuns – não só de Lady Gaga, mas de outros artistas da música pop – é comum que, a partir de uma associação

¹⁵⁵ A página do Papel Pop no Facebook está disponível em: < https://www.facebook.com/papelpop/?ref=br_rs >.

biográfica entre os produtos e as vidas dos cantores, os álbuns sejam relatados como peças que revelam partes autênticas de si, produzindo-se a partir de uma noção de ineditismo. Esta encenação repetitiva de um roteiro com o qual já estamos familiarizados – que reincide não apenas dentro do panorama da carreira de um artista, mas atravessa diversas carreiras de vários artistas – parece ter, pela própria dinâmica produtiva da música pop, sua autenticidade questionada. Pela repetição, estes relatos parecem sofrer tentativas de atualização, transformando-se em roteiros de superação, traumas, celebrações e dores, mas a maneira como se repetem, como reaparecem, lançam luz sobre seus potenciais artifícios: quantas histórias de superação pode cada artista articular? Quantos *comebacks* pode cada celebridade encenar? Quantos álbuns pessoais, que reivindicam revelar uma nova e mais íntima face do artista, podem nos convencer?

Evidentemente, esta negociação entre artifícios expostos pela repetição, autenticidade gerada pela coerência expressiva e engajamento gerado pela esfera estética das aparições constituem o complexo regime performático que presenciamos ao olhar para os sujeitos da cultura pop. E, por fazerem parte de um regime da performance, os artifícios, roteiros e encenações de cada aparição, de cada artista e de cada performance é que atuam na produção de singularidades, ineditismo e autenticidade.

Neste sentido, a rememoração da própria carreira e do próprio passado artístico parece ser importante na construção de um roteiro biográfico mais prolongado, que produza organicidade a partir daquilo que estética e discursivamente se produz a partir de uma série de artifícios. Estas rememorações podem acontecer, evidentemente, no âmbito do relato, mas também se dão muitas vezes a partir de reencenações. Lady Gaga, em algumas de suas aparições midiáticas, por exemplo, alude a suas personas e produções anteriores, de maneira que, ao se remontar corporalmente como algo que supostamente ficou para trás, parece utilizar o próprio artifício da encenação como produção de uma biografia: não simplesmente de sua vida íntima, mas de sua vida artística, daquilo que cenicamente construiu. Isto é, se a repetição pode expor artificialidades, os artifícios podem ser utilizados num processo de autocelebração e de reconstrução histórica a partir da rememoração performática: a reencenação.

5.3 Reencenando a si mesma: um esforço autobiográfico sobre a própria carreira

Em 5 de fevereiro de 2017, Lady Gaga subiu em um palco montado na arena *NRG Stadium*, em Houston, no Texas, para fazer um show na final do 51º *Super Bowl*, principal competição nacional de futebol americano dos Estados Unidos da América. Os shows de

intervalo da final, os *Super Bowl Halftime Shows*, são uma tradição da liga, em que, desde 1967, artistas são convidados para realizar atrações musicais. Enquanto em algumas das primeiras apresentações, até os anos 1970, as atrações eram compostas principalmente por bandas e orquestras estudantis, ao longo dos anos foi se tornando comum a participação de artistas vinculados à indústria da música.

Especialmente desde os anos 1990, as atrações se tornaram mais explicitamente comerciais, com patrocinadores sendo anunciados junto ao título do show e artistas pop de peso, como Michael Jackson (em 1993), sendo anunciados na programação. Desde 2000, bandas como Coldplay e The Rolling Stones, e artistas de música pop, como Beyoncé, Britney Spears, Christina Aguilera e Justin Timberlake se apresentaram para a ocasião, sendo que, nesta fase mais recente, o show do *Super Bowl* tem sido tomado como uma instância de legitimação e celebração na carreira de artistas – pelo espaço midiático privilegiado, mas também pelo processo de perspectiva curatorial, que reconheceria os artistas mais relevantes, seja comercialmente, seja artisticamente, seja os dois. O *halftime show*, afinal, se tornou um espaço em que cantores e bandas performam seus principais sucessos e projetam novas canções, em um palco que tem abrangência mundial e num evento simbolicamente importante para os EUA.

A apresentação de Lady Gaga, nos moldes das de outras divas pop, como Madonna, Beyoncé e Katy Perry (em 2012, 2013 e 2015, respectivamente), empregou especificamente uma série de artifícios de celebração da própria carreira – lembrando *hits* de diversos álbuns e fases – enquanto acionava coreografias complexas com um grande corpo de baile e se situava em uma arena montada a partir de uma cenografia própria de superespectáculos. A apresentação se situa, portanto, dentro de tradições não só da música pop, mas dos shows de música pop construídos especificamente para o evento do *Super Bowl*, que se constitui como um espaço de visibilidade privilegiada, sendo a construção do show pautada principalmente para a transmissão por telas.

A performance de Lady Gaga se inicia com a voz de uma narradora anunciando o show, vinculando-o à *National Football League* e o apresentando pelo nome *Pepsi Zero Sugar Super Bowl 51 Halftime Show*. Esta anúncio, por si, já situa as diversas instâncias que constroem o espaço midiático do evento: o vincula ao futebol americano, ao seu caráter fortemente comercial – pelo anúncio do nome do patrocinador – e, principalmente, projeta a ideia de tradição prolongada ao nos lembrar que este é o 51º show de intervalo. Se reforça o argumento de que o show de Lady Gaga, assim, é um dentre outros e passa a fazer parte, neste momento, de uma história da mídia de massa americana a partir dos arquivos do *Super Bowl*.

A imagem, que a princípio mostrava distantemente o grande estádio lotado, passa a encenar, em um plano extremamente aberto, Lady Gaga sobre a parte mais alta da arena, acima da plateia e com uma vista panorâmica para a cidade ao fundo. Uma breve introdução de piano traz os primeiros acordes da música *God Bless America*, do compositor nascido na Rússia Irving Berlin, que a artista, prontamente, começa a cantar. Enquanto enuncia melodicamente os primeiros versos da canção (“*God bless America / Land that I Love / Stand beside her / And guide Her / Through the night / With the light / From above*”¹⁵⁶), um corte na imagem nos guia até um plano médio em que podemos ver Lady Gaga, de maiô e botas prateadas, cabelo loiro preso e uma espécie de máscara de glitter que circunda seus olhos. A cantora aplica a voz de maneira limpa, aproveitando as notas mais agudas para encher a voz, aplicando um vibrato potente, e, por vezes, a suavizando no fim de algumas frases musicais – como fez anteriormente em outros momentos que prezou pelo virtuosismo, a exemplo de sua apresentação no Oscar em 2015, em que prestou homenagem ao filme *A Noviça Rebelde*. A potência da voz de Lady Gaga, junto à limpeza e boa articulação das palavras, aqui, porém, enfatiza a semântica da canção e se associa, inclusive pelo caráter religioso da letra da música, ao hinário cristão e ao próprio ato de pregação – articulando significação com projeção de fisicalidade.

God Bless America, que foi criada originalmente em 1918 – ano em que Irving Berlin adquiriu a cidadania americana – e depois revisitada pelo próprio compositor durante a segunda guerra mundial, que retirou algumas deixas líricas que poderiam remeter à direita política, parece ter sido a princípio tomada como hino pró-imigração e anti-conservadorismo. Ao longo das décadas, porém, a canção tomou usos diversos: foi utilizada em protestos contra o Ku Klux Klan e a segregação racial, mas também em manifestações contra o comunismo e, mais recentemente, parece ter sua conotação patriótica bastante exacerbada, como nos mostra levantamentos históricos feitos por Sheryl Kaskowitz (2018 e 2013) em artigos publicados pelo *New York Times* e pelo portal *Slate*. Não à toa, nos arquivos mais recentes, inclusive, a música tem sido empregada como saudação para o exército e o imperialismo americano, como numa performance de Celine Dion, em 2002, realizada em um navio porta-avião no evento *Rockin’ for the USA – A National Salute to the U.S Military*.

Na versão de Lady Gaga, esta carga patriótica da canção parece ser exacerbada tanto pela performance vocal da cantora, quanto pelo próprio ambiente do *Super Bowl*, quanto por uma bandeira americana que se forma por luzes no céu ao fundo da imagem enquanto Gaga

¹⁵⁶ Em tradução livre: “Deus abençoe a América / Terra que eu amo / Fique ao lado dela / E a guie / Pela noite / Com a luz / Que vem de cima”.

canta. A estrofe proferida pela artista, inclusive, faz referência a valores que fazem parte dos mitos fundadores dos Estados Unidos – apelando a uma articulação entre cristianismo e liberdade. Não por acaso, a gestualidade da cantora parece remeter a uma outra performance sua, em 2016 também no *Super Bowl*, em que performou *The Star Spangled Banner*, o hino americano, não só para abrir o jogo esportivo, mas para saudar tropas americanas no Afeganistão, contando na apresentação inclusive com uma passagem aérea de caças-aviões, um dos símbolos da força bélica norte-americana.

Nas duas performances no *Super Bowl* – tanto a do hino, quanto a do show do intervalo – a cantora emprega a voz com limpeza, prezando pela eficiência, e gesticula ora com o dedo em riste, apontando para cima em um gesto afirmativo, ora com a mão espalmada, numa ação própria do canto que se relaciona com a pregação e que enfatiza dramaticamente o esforço da vocalização. Sua gestualidade se relaciona assim com sua vocalidade, construindo um corpo engajado com o ato de cantar, de acertar as notas, de reverberar a voz, mas também de enunciar com clareza as palavras. A maneira como olha para a câmera e como lida com a eficiência e engajamento de seu corpo parece ser construída a partir de uma postura que preza pela imponência e que assume um ar de respeito. Ainda que as roupas cintilantes e a maquiagem exagerada possam desvirtuar a sobriedade das performances, trazendo uma atmosfera festiva e *camp* para estas duas aparições, as codificações das músicas, dos gestos e do próprio ato do canto parecem reforçar a solenidade que enquadra estas maneiras de aparecer de Lady Gaga.

FIGURA 53 – Lady Gaga repete gestualidades nas apresentações de *God Bless America* e *The Star Spangled Banner*.



FONTE: Capturas de frame dos vídeos

Ao fim da estrofe de *God Bless America*, Lady Gaga canta, como uma mesma música, dois versos centrais na canção *This Land Is Your Land* (“*This Land is your Land / This land is my land / This Land is made for you and me*”¹⁵⁷), de Woody Guthrie. Esta segunda canção foi composta nos anos de 1940, a partir da melodia de *God Bless America*, em uma espécie de

¹⁵⁷ Em tradução livre: “Esta terra é a sua terra / Esta terra é a minha terra / Esta terra é feita para você e eu”.

resposta à canção de Berlin e tem um caráter reconhecidamente anti-capitalista¹⁵⁸, o que é reforçado pela figura pública do próprio Guthrie, que costumava tocar um violão adesivado com os dizeres *This Machine Kill Fascists*. Apesar disso, a canção é muitas vezes tomada como um hino patriótico nos Estados Unidos e na apresentação de Lady Gaga produz coerência de sentido com *God Bless America*, perdendo o tom irônico de Guthrie e se vinculando à solenidade da composição de Berlin. Ao fim desta breve introdução, enquanto se forma uma bandeira americana nos céus, Lady Gaga enuncia em voz falada: “*One nation, under God, indivisible, with liberty and justice for all*”¹⁵⁹.

FIGURA 54 – Woody Guthrie mostra seu violão anti-fascista



FONTE: Wikipedia¹⁶⁰.

Esta introdução de Lady Gaga parece fazer referência ao processo político norte-americano em 2016, ano eleitoral em que o presidente Donald Trump foi eleito pelo Partido Republicano. O período eleitoral, bem como os anos seguintes, foi especificamente tenso por conta do crescimento de discursos violentos, e às vezes fascistas, vinculados à defesa de políticas econômicas liberais – pautas associadas à figura de Trump, que, diversas vezes, falou contra direitos dos imigrantes, das mulheres, da população negra e das causas LGBT, em um processo que se assemelha, em partes, com o enfrentado pelo Brasil na eleição de 2018, em que o ex-militar Jair Bolsonaro foi eleito, por exemplo.

Noto que a intervenção de Lady Gaga no palco privilegiado do *Super Bowl* parece incentivar discursos de integração e comunhão, mas, ao apelar a um patriotismo supremacista

¹⁵⁸ Na canção, Guthrie joga com o potencial do termo “*Land*” de remeter tanto à terra pátria, quanto à propriedade privada rural, fazendo alusões à invasão e à ocupação de terras, mas também à dissolução de fronteiras nacionais.

¹⁵⁹ Em tradução nossa: “Uma nação, sob Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos”.

¹⁶⁰ Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Woody_Guthrie_NYWTS.jpg >.

– que vincula os Estados Unidos à benção de Deus e a uma terra privilegiada –, acaba por também corroborar com ideais de americanidade conservadores. Este ato controverso, por si, parece ser coerente com duas práticas da cantora: em parte, se assimila às suas mensagens de paz e defesa da diversidade, que percorrem sua carreira desde o começo e se tornaram mais exacerbadas durante a fase vinculada ao álbum *Born This Way* (de 2011) – a própria música-título, afinal, fala abertamente a favor da diversidade étnica, sexual e de gênero. Por outro lado, vincula Lady Gaga à imagem interiorana do americano branco, parte fundadora dos ideais americanos e associada inclusive à música *country*. Sendo assim, associa-se às suas práticas nas performances vinculadas ao álbum *Joanne*, em que a cantora repetidamente se refere à Deus e à sua americanidade de maneira celebratória. Estas duas esferas parecem se tornar tensas por produzirem sentidos e campos afetivos que, principalmente frente o contexto dos Estados Unidos à época, são contraditórios, já que o patriotismo americano tem sido utilizado de maneira a reforçar a supremacia do estado-nação e sido encarregado de defender intervenções bélicas e opressões contra estrangeiros e imigrantes, ao passo que se constrói em torno de ideais iluministas de liberdade.

Depois desta breve introdução, a cantora salta, presa por cordas, em direção ao centro do estádio e, por meio de uma troca de câmeras, podemos vê-la lentamente descendo, balançando braços e pernas e, em seguida, ficando rígida para que seus pés toquem uma torre de metal montada em cima do palco.¹⁶¹ Enquanto desce, podemos ouvir uma referência sonora a *Just Dance*, seu primeiro *hit* da carreira, de 2008, que aparece rapidamente a partir de uma base musical e de um vocal pré-gravado de Lady Gaga. Ao aterrissar, a cantora faz uma outra referência a outra canção sua ao cantar o verso “*I’m on the edge*”, da música *The Edge Of Glory*, de 2011. Em seguida, enquanto a introdução da música *Poker Face* (2008) toca, a cantora se mantém imóvel, com as mãos fortemente pressionadas contra a cintura e com o rosto austero e voltado para o lado, numa pose inorgânica que articula uma postura massivamente associada à imponência.

Esta transição, do topo do estádio para o centro dele, da solenidade de tom patriótico e religioso para uma série de referências a *hits* dançantes, da gestualidade associada ao canto para formas corporais precisas e ensaiadas, parece compor uma mudança de atmosfera e de

¹⁶¹ Já se sabe – a partir de relatos de pessoas presentes e de declarações da produção do evento – que a introdução da apresentação – com a performance de *God Bless America* e com o salto de Lady Gaga para o centro da arena – foi pré-gravada e apresentada como sendo ao vivo a partir de artifícios de montagem de vídeo. Enquanto isto não influencia na fruição com a performance de alguém que não tenha essa informação, saber que nem tudo foi transmitido ao vivo é importante pois nos leva a questionar e rever as maneiras como compreendemos os dispositivos em que as performances se inserem.

corpo que situa Lady Gaga à posição de diva pop, reivindicada principalmente em seu começo de carreira.

FIGURA 55 – Lady Gaga incorpora uma posição estereotípica da Diva Pop



FONTE: Captura de imagem do vídeo

A partir desta postura séria e imponente, Gaga passa a cantar *Poker Face*, executando uma sequência de movimentos que mobiliza acrobacias aéreas, interações com a sacada da torre em que se encontra e a coreografia original da canção, arquivada a partir do videoclipe do *single* e de performances realizadas por Lady Gaga em seus shows e apresentações. Após o primeiro refrão, a canção se articula em um *medley* que a leva até a introdução sonora da música *Born This Way*. Enquanto a base sonora se transforma, Lady Gaga sobrevoa o palco até seu centro, solta seus cabelos e se junta a um grupo de dançarinos, que vestem trajes que remetem, pelo uso de capas, aos da apresentação de *Born This Way* no *Grammy* de 2011, que, por sua vez, assumidamente tomam referência no figurino do espetáculo *Revelations*, da *Alvin Ailey American Dance Theater*, tradicional companhia de dança moderna dos Estados Unidos.

Junto aos dançarinos, Lady Gaga executa uma variação da coreografia original de *Born This Way* enquanto canta a música. A apresentação, como as demais performances dançantes da canção, articula vocais que remetem à música gospel e aciona movimentos que articulam técnicas de dança moderna, movimentos da gramática de danças pop e a cultura corporal das igrejas negras americanas. Como o figurino, as movimentações de Lady Gaga e dos seus bailarinos, aqui, também referenciam o ballet de *Alvin Ailey*, famoso por combinar técnicas eurocentradas de ballet com tradições afrodescendentes dos Estados Unidos – a companhia, afinal, é reconhecidamente composta só por negros. Estas técnicas de dança fazem parte do repertório de Lady Gaga, mas eram mais proeminentes em 2011 e 2012, já que neste período a cantora havia recentemente passado por uma formação na escola de Alvin

Ailey. Esta execução coreográfica enfatiza seu corpo classicamente treinado e se distingue da gestualidade coreográfica de *Poker Face*, mais relacionada às danças de música pop mais convencionais.

Ao fim da canção, podemos ouvir os primeiros acordes da música *Telephone*, que originalmente foi lançada em parceria com Beyoncé, em 2009. Tão logo a introdução da canção surge sonoramente, Gaga realiza uma mudança de postura e expressão facial, emulando um gesto com os dedos e com a boca que se tornou famoso a partir do videoclipe da música. Ao iniciar o canto de *Telephone*, a artista parece emular uma voz juvenil, forjando um timbre mais claro e suave do que o que geralmente mostra ao vivo e em seus álbuns mais recentes. De certa forma, esta maneira de modular a voz remete aos seus vocais gravados do começo de carreira que, mais suavizados, contavam com forte adição de texturas sonoras eletrônicas. O retorno de Lady Gaga aos gestos que são codificados à fase de *Telephone*, vinculada ao álbum *The Fame Monster*, é reforçado por esta breve construção vocal. Enquanto performa a canção, a cantora produz diversas referências à coreografia original da música e, em dado momento, interage com um cetro luminoso – objeto que utilizava em performances da fase e que ficou marcado pelo clipe de *Love Game*, vinculado ao álbum anterior (*The Fame*, 2008).

FIGURA 56 – Lady Gaga repete gestos do clipe de *Telephone* no palco do *SuperBowl*



FONTE: Capturas de frame de vídeos

Seguindo esta lógica performática de *medley*, Lady Gaga, em seguida, canta *Just Dance*, seu primeiro sucesso. A cantora performa a canção dançante sem executar coreografias de gesto, mas seguindo uma rígida marcação cênica. Aqui, a cantora utiliza um *keytar*¹⁶² para, enquanto canta, tocar a canção acionando uma performatividade de *Rockstar*, o que é reforçado pela jaqueta dourada que veste e que se associa ao *glam rock* que referenciou, inclusive, no clipe original da canção, a partir de referências à figura de David Bowie. Esta

¹⁶² Teclado que é segurado e projetado como uma guitarra, utilizado por Lady Gaga em diversas apresentações ao longo de sua carreira.

sua associação performática a figuras do rock foi acionada recorrentemente por Lady Gaga em aparições e discursos, mas parece ter ganhado força nas performances vinculadas ao álbum *Joanne* – mesmo se afastando da extravagância glamourosa de Bowie, Lady Gaga parece ter reforçado uma gestualidade rock nesta fase. Nesta apresentação de *Just Dance*, o corpo de Lady Gaga do *Joanne* parece se confundir com suas posturas iniciais mais próximas da gramática da diva pop dançante, tensionando sua capacidade de se reencenar.

Depois de atravessar um corredor que corta o público – e ganhar tempo por meio de uma sucessão de cortes de câmera que alternam um plano extremamente aberto do estádio e planos fechados dos bailarinos dançando em cena – podemos ver Lady Gaga sentada ao piano, agora não só de cabelo solto, mas também sem a máscara de glitter que usava anteriormente. No estádio, a partir de planos abertos, podemos ver que a maior parte do público acendeu luzes, agindo a partir de uma tradição performática de concertos de música popular em que, em baladas lentas, os espectadores acendem objetos luminosos. Em planos mais fechados, podemos notar que a plateia mais próxima do palco está com luzes padronizadas – pequenas luminárias amarelas – e que executam uma espécie de coreografia de grupo que envolve uma lenta movimentação de braços.

Tocando a introdução de *Million Reasons*, um dos *singles* do álbum *Joanne*, Lady Gaga se dirige pela primeira vez ao público, cumprimentando o Texas, a “América” – referindo-se aos Estados Unidos – e, por último, o mundo. Sorrindo, a cantora avisa que está em cena para fazer com que o público se sinta bem e pergunta se as pessoas querem se sentir bem com ela. A ida de Gaga ao piano parece agenciar, assim, uma tradição de shows de música pop – mas também de seus próprios concertos – em que artistas tocam músicas lentas e baladas e adotam uma postura que visa ser mais intimista, incorporando práticas de shows acústicos – Lady Gaga, neste momento, olha diversas vezes diretamente para a câmera.

FIGURA 57 – A performance de *Million Reasons* parece tentar construir mais intimidade com o público



FONTE: Captura de frame do vídeo

A retirada da maquiagem de Lady Gaga, junto aos seus cabelos soltos, bem como a mudança de postura – das coreografias e movimentações enérgicas para a postura mais estável do piano – parece reforçar esta ideia de que, agora, a cantora se desprende de alguns artifícios do pop dançante – como coreografias, pirotecnia e mudanças de cenário – para se dedicar ao apelo emocional da canção. Em partes, isto constrói um roteiro de desvelamento que se aproxima do desenvolvido, de maneira mais ampla, na construção do álbum *Joanne* – o que é enfatizado por um momento, durante a canção, em que Lady Gaga cumprimenta vocalmente seu pai e sua mãe (“*Hey Dad! Hi Mom!*”), trazendo para o centro do palco seus laços afetivos com a família. Ao mesmo tempo, o público engajado de maneira ensaiada na performance, bem como o próprio ambiente do *Super Bowl*, parece nos lembrar que este desnudamento é, mais uma vez, composto por e vestido de artifícios.

O contato falado de Lady Gaga com o público – nos convidando para se sentir bem com ela – contrasta, de certa maneira, com a vinculação de algumas músicas do *Joanne* aos seus roteiros de sofrimento e reforça o lugar de entretenimento que seus produtos podem tomar nas indústrias da cultura e, mais especificamente, no momento do *Super Bowl*. Esta vinculação da apresentação e mais especificamente da música *Million Reasons* a um reconhecimento da posição de entretenimento é particularmente interessante, já que a canção – marcada pela dramaticidade, sendo associada aos lamentos do *country* e às sonoridades vocalmente exageradas do *gospel*, narrando liricamente sofrimentos e suplicando a Deus por ajuda – foi encenada por Gaga repetidamente como um relato autobiográfico sobre suas dores, dificuldades e depressão. Aqui, Lady Gaga parece verbalizar o potencial de suas performances de sofrimento de construírem uma instância de entretenimento, o que indica o

caráter assumidamente performático de suas aparições, mas também a comoditização que compõe estas performances.

Enquanto canta e toca a canção, de voz cheia e enfatizando sua carga dramática, a cantora também realiza movimentos marcados com o pé e a perna, se levanta e se apoia nos bancos sobre os joelhos, fazendo variações vocais que parecem meticulosamente ensaiadas. A performance de Lady Gaga aqui, reivindicando forte carga afetiva, parece usar a dramaticidade da melodia de voz da canção para prezar pelo virtuosismo; seus gestos vocais e de movimento parecem preocupados com a eficiência, com o não-erro, com a importância, pelo caráter de vir-a-ser arquivo, que o *Super Bowl* agencia sobre sua carreira.

Ao fim da canção, reforçando a reivindicação de intimidade por meio do afeto, Lady Gaga passeia cantando por um corredor que atravessa o público. Desta vez, a cantora cumprimenta seus fãs, os toca afetivamente e aperta suas mãos; na última frase melódica, abraça uma fã, que treme de choro com seu toque. Tanto a potência de sua presença *enquanto* estrela da música, quanto seu potencial performático de emocionar, gerar comoção, *pela* música parecem ser agenciados neste momento.

Para finalizar a apresentação, Lady Gaga corre até o palco, vestida, agora, com roupas brancas que remetem ao futebol americano, assim como seus dançarinos. Ao se aproximar do centro da arena e entrar no campo da câmera, grita no microfone que o *Super Bowl* é sobre ser campeão – aludindo aos atletas, mas também a si mesma. Sua última música do show é também o seu maior *hit* comercial: *Bad Romance*, do álbum *The Fame Monster* (2009). Com o palco cheio de dançarinos, a cantora executa a canção em clima festivo, numa ampla coreografia de grupo que, mais uma vez, retoma os movimentos presentes no videoclipe e nas performances da época em que a canção foi lançada. Aqui, a apresentação usa de todos os artifícios presentes no palco: labaredas de fogo recorrentemente explodem ao fundo, as luzes passeiam freneticamente, o piso do palco muda de cor e desenha figuras, as luzes seguradas pelo público piscam em diversas cores e a coreografia de mãos da plateia se complexifica. Em dado momento, uma plataforma cresce no palco, formando uma nova pilastra, que suspende Lady Gaga em meios aos dançarinos. Para finalizar o show, após dançar e cantar com bastante esforço físico, a cantora sobe uma escadaria de uma das torres, grita o nome do evento (“*Super Bowl 51*”), joga seu microfone e salta, agarrando uma bola lançada do extracampo, e caindo para além do que o enquadramento nos permite enxergar.

FIGURA 58 – Com roupa que remete ao futebol americano, Lady Gaga performa *Bad Romance*

FONTE: Captura de frame do vídeo

A aparição de Lady Gaga ao final com um traje que remete ao futebol, enquanto dança esforçadamente, corre pelo palco, sobe escadarias e se vincula de maneira direta ao *Super Bowl* enquanto evento esportivo, enfatiza a proximidade estética que seu megaespectáculo estabelece com a atividade desportiva. Como nas práticas físicas, afinal, Lady Gaga realizou uma apresentação desgastante, que atesta, em partes, seu potencial de eficiência, saúde e boa forma física, que contrasta com outras aparições suas vinculadas ao sofrimento, à depressão e à dor. A ideia de que Lady Gaga é produtiva no que faz parece ser, assim, especificamente enfatizada no espaço do *Super Bowl*, encenando tanto um roteiro de superação – para quem acompanha suas performances – quanto atestando sua eficiência enquanto artista pop, o que mais uma vez esbarra com seu papel econômico dentro das indústrias da cultura.

Desta maneira, podemos perceber que a performance de Lady Gaga na ocasião é pautada pela importância e visibilidade do espaço midiático em que se inscreve, que agencia tradições e maneiras de aparecer específicas. Esta maneira de se colocar em cena é marcada pelo revisionismo da própria carreira, mas também por uma exacerbação de si mesma enquanto parte de uma cultura norte-americana, com ênfases a uma ideia de soberania e eficiência: o próprio contexto do megaespetáculo parece frisar a grandiosidade do evento midiático e da própria Lady Gaga.

Em relação ao esforço autobiográfico da performance, podemos perceber que os atos de reencenação assumida de gestos, coreografias e, enfim, corpos que habitam a trajetória de Lady Gaga reforçam e reivindicam o papel icônico que seu próprio corpo pode assumir ao ser constituído enquanto arquivo pela cultura midiática. Quando vemos Lady Gaga dançando as

mesmas coreografias de seus videoclipes e de outros momentos de sua carreira, acionando roteiros que construiu em sua trajetória e elencando figurinos que remetem ao seu passado, vemos a cantora se reconstituindo a partir de seus próprios arquivos, numa espécie de acionamento biográfico em que a sua história se reconstitui pela performance no presente. Ao mesmo tempo, a incapacidade de executar da mesma maneira que fizera em seus arquivos – pela própria natureza da prática do repertório, que, na repetição, constrói espaços de manobra – nos lembra de suas transformações, da efemeridade que atravessa seu corpo. A Gaga que vemos não é as mesmas que vimos antes – os enquadramentos, jogos de câmera e de luz que constrói seu corpo, inclusive, são novos e a fazem aparecer de outras maneiras –, mas aciona suas anteriores como um referente.

Noto, assim, que a aparição no *Super Bowl* realiza um esforço autobiográfico, mas que lida majoritariamente com Lady Gaga enquanto uma figura pública assumida, tomando e reforçando seus produtos audiovisuais como arquivos a serem reencenados. Desta maneira, a cantora, para celebrar a si mesma, remete à própria carreira como uma forma de reconstituir sua autobiografia, construindo uma forma de aparição em que seus diversos gestos – de 2008 a 2017 – possam ser reconfigurados, trazendo com eles referências aos roteiros – de ascensão, fama, dor, superação – que a cantora trazia nestes momentos. O apelo ao seu passado “oficial”, à sua performance pública, àquilo que constitui de maneira indiscutível a sua carreira, aparece como um artifício de reconstituição de sua própria vida e se distancia de outros momentos em que Lady Gaga alude a uma vida fora dos palcos, a uma biografia que vaza sua existência midiática.

Ao realizar este processo, Lady Gaga parece agenciar suas próprias performances como gestos, aparições e encenações que podem ser refeitas, reencenadas. Em certo ponto, isto evidencia e reitera seus caracteres artificiais: ao vermos o corpo da diva pop dançante imponente ser ativado junto ao da pregação dramática e solene e junto às performatividades de *Rock Star*, por exemplo, percebemos com maior evidência os processos que fabulam cada um destes corpos. Lady Gaga, ao retomar seus diversos corpos – com maquinações, posturas e gestos diferentes – torna evidente que o corpo é sempre produzido, forjado, encenado e que suas próprias reivindicações de organicidade e autenticidade são frágeis.

Por outro lado, a performance do *Super Bowl* – seguindo uma linha que parece ser própria das autobiografias tradicionais – produz certa coerência entre suas performances especificamente pela sua capacidade de reencená-las eficientemente. Reconhecemos, afinal, ao vermos Lady Gaga reencenando a si mesma de diferentes maneiras, que um mesmo sujeito, no tempo da apresentação, podia performar diversas personas, modulando diferentes

corpos, timbres e vozes, mostrando certa propriedade sobre suas próprias fabulações e artifícios. Ao encenar a própria carreira com certa versatilidade, Lady Gaga, assim, se fortalece enquanto criadora de si mesma, enquanto um sujeito que pode não só se fabular, mas repetidamente se performar, remontar seu próprio passado e criações, reforçando, afrouxando e reinventando seus próprios roteiros autobiográficos a partir de seus produtos estéticos.

5.4 Uma breve síntese: articulando encenações biográficas

Como artista pop, Lady Gaga existe a partir de um regime midiático de alta visibilidade e suas aparições atravessam performances de intimidade e humanização, mas também de celebração de sua existência sobre-humana, de sua posição de celebridade. Por conta disso, sua carreira parece se vincular fortemente aos fatos biográficos que lhe marcam, tanto por conta da maneira como fatos de sua vida são encenados midiaticamente pela imprensa, quanto pela maneira como a cantora utiliza suas performances e produtos como um empreendimento autobiográfico.

Compreendo, afinal, que muitas de suas performances, a partir de uma tensão entre ficção assumida e relatos pessoais, reivindicam revelar suas perspectivas, sensações, afetos e até roteiros de vida. Assim, atuam como biografemas, pequenos traços e enquadramentos que ganham potência especificamente por nos aproximarem de momentos específicos de sua vida, nos permitindo fruir com os detalhes, com pequenos recortes de um todo biográfico, a partir de construções que se vinculam a uma noção de intimidade.

Neste sentido, percebo que o acionamento de relatos sobre uma existência anterior à Lady Gaga é importante na afirmação de roteiros de origem, que constantemente vinculam o surgimento de Gaga enquanto personagem a narrativas de sofrimento. De maneira semelhante, o uso de arquivos pessoais que atestem esta existência, como fotos e vídeos, tendem a ser lidos como “objetos autênticos”, pois, ao adentrarem a esfera assumida de performance e não terem sido construídos para a encenação no palco, tendem a ser lidos como arquivos biográficos e têm seus caracteres artificiais amenizados. Simultaneamente, estes arquivos vêm ao palco a partir de encenações que os reconfiguram no tempo presente da performance e que constroem novos relatos, podendo, inclusive, construir novos roteiros biográficos – como demonstrado na análise da performance de *Do What U Want* no AMA 2013.

Um aspecto importante destes relatos biográficos é a vinculação que eles estabelecem na carreira de Lady Gaga a performances de dor e sofrimento. A partir de uma análise das performances trágicas vinculadas ao álbum *Joanne*, pudemos perceber que a encenação da dor

– o ato de levar o sofrimento para a cena – reivindica um ineditismo, já que o sofrimento está sempre se atualizando, e, assim, também disputa autenticidade. Nesta fase da carreira de Lady Gaga, o acionamento da música *country* e um afastamento do pop codificado à pista de dança parece ser importante para enfatizar o potencial da performance de relatar dores e ajuda a cantora a construir um roteiro de que ela está se revelando, se desnudando dos artifícios do pop dançante.

De certa maneira, suas dificuldades de seguir uma rotina plenamente produtiva na música pop – minada em alguns momentos pela depressão e pela fibromialgia – atuam de maneira a autenticar seus sofrimentos, mas também de colocar em xeque sua capacidade de ser eficiente. A encenação da dor também vincula Lady Gaga a um ideal romântico de artista saturniano, que tem uma perspectiva dolorosa e única sobre a vida. Estes relatos de sofrimento, ao passo que reivindicam intimidade e criam espaços de engajamento pela comoção, também são minados pela repetição e pelo regime de alta visibilidade, que estão constantemente expondo os artifícios que produzem os próprios relatos, como pudemos ver ao investigar o vídeo que circula nas redes digitais em que Lady Gaga repetidamente agradece a Bradley Cooper por acreditar nela.

Por fim, como vimos a partir da performance do *Super Bowl* em 2017, a capacidade de encenar a própria carreira, remontando gestos, campos estéticos e referenciando roteiros biográficos, atua na produção de coerência entre os diversos recortes que compõe a carreira de Lady Gaga. Ao mesmo tempo, nos faz perceber que suas construções de corpo são sempre fruto de maquinações e artifícios – são processos de forjamento – que podem, afinal, ser repetidos e reencenados. Ao passo que isto evidencia o caráter construído de sua performance, também a fabula enquanto um sujeito que tem a capacidade de se construir e dar conta da própria construção, numa celebração não só de si – como uma artista eficiente, produtiva, relevante –, mas também de suas próprias personas como produções estéticas e artísticas, enfatizando, mais uma vez, seu gesto inventivo sobre si mesma.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar as performances de Lady Gaga envolve também lidar com um panorama mais amplo da cultura pop – e da música pop – sobre o corpo, sobre valor e sobre produções de subjetividades. Reconhecer a cantora como uma figura em trânsito, marcada pela instabilidade e pelo acionamento de diversas personas significa, afinal, lidar com sua condição de celebridade, com como a própria indústria se organiza em questões produtivas e, principalmente, com como a cantora agenda questões que não são simplesmente restritas a sua performance, mas que são reestruturadas em suas encenações.

Neste caminho, visando avaliar as repetições que parecem produzir coerência no corpo instável de Lady Gaga, acabei por investigar, também, as reiteraões que a cantora realiza, performa e forja da própria cultura pop e dos valores estéticos que estão a ela vinculados. Ao construir os três eixos de análise aqui propostos – um que fala sobre as reiteraões vocais ligadas ao virtuosismo, um outro que discute a reivindicação de um gesto inventivo e um terceiro que aborda a performance enquanto instrumento autobiográfico – esbarrei, assim, com tradiões e visões hegemônicas sobre as maneiras como concebemos o sujeito artista, que estão vinculadas a ideais sobre arte, sobre indústria, sobre eficiência produtiva e sobre nossas experiências com produtos estéticos em geral.

Noto que esta estratégia metodológica – de analisar a performance de Lady Gaga em relação a um panorama mais amplo de valores estéticos – se torna, também, uma análise sobre caminhos hegemônicos do artista na música pop, sobre como Lady Gaga se produz enquanto sujeito se vinculando a tradiões e roteiros canônicos, reformulando-os em suas práticas e corporeidades. Neste sentido, práticas marcadas por valores hegemônicos de diferentes áreas e círculos sociais são acionadas por Lady Gaga em um processo de construção de si: as vozes pop e *pixeladas* de Madonna e Britney Spears podem ser utilizadas para produzir *hits* dançantes; a vocalidade limpa, eficiente, aristocrática de Julie Andrews e outras divas operísticas podem ser moduladas para reivindicar talento e treino; técnicas de canto associadas a culturas e músicas vinculadas à negritude são acionadas como maneira de enfatizar a ginga, a boa pinta e o improviso; ideais tradicionais do artista visual – aquele que cria intelectualmente, que comenta sobre arte em suas criaões – pode se vincular à cultura fortemente corporal da música pop de boates como maneira de projetar intelectualismos; uma associação a roteiros vinculados à genialidade pode ser construída, enfatizando características distintivas; determinados gêneros musicais podem ser acionados para construir narrativas biográficas específicas e etc. Sumariamente, as maneiras como diferentes gêneros musicais, práticas artísticas e tradiões de arte existem no imaginário e habitam os arquivos da cultura

pop são acionadas na performance de Lady Gaga numa construção de si mesma que enfatiza valores tradicionais ao passo que os tensiona por os conflitar, por os fazer conviver de maneira contraditória.

Esta contradição existe também pela própria materialidade midiática de como os corpos se constroem na cultura pop: suas aparições se transformam em arquivos, permanecem no meio digital, constroem imagens que não são simplesmente apagadas e que conseguem presentificar aparições de tempos distintos. Isto é, enquanto Lady Gaga se transforma, muda de personas, aciona novas técnicas vocais e transforma os próprios relatos e biografias – nos convidando, inclusive, a mudar nossas maneiras de fruir com seus produtos, da festa para a contemplação sonora, para a contemplação audiovisual, para a festa de novo e assim por diante – suas aparições anteriores continuam ressurgindo, sendo conflitadas com as novas performances. O corpo de Lady Gaga já confunde a cada performance, pelo acionamento do repertório, as suas diversas construções de sujeito, mas seus arquivos, que permanecem reaparecendo, nos permitem perceber com maior ênfase suas instabilidades. As várias esferas performáticas de Lady Gaga – que acionam diferentes gêneros musicais, com diferentes atmosferas, representações, tradições de aparição e modos de consumo – não são simplesmente opostas e nem inconciliáveis, mas, ao serem encenadas a partir da chave do relato, colocam a sua coerência em xeque. Afinal, cada nova produção parece reivindicar ineditismo, revelar algo sobre a diva pop, reescrever sua biografia, mostrar uma “nova” parte de si.

Desta maneira, de acordo com como olhamos para a carreira de Lady Gaga – pensando ela em eras e adentrando em cada fase ou observando-a de maneira mais ampla, tentando apreender sua totalidade – as incoerências são amenizadas ou enfatizadas. De modo parecido, as repetições que insistem em reincidir – as tradições de aparição – também podem ser enquadradas como menos ou mais artificiais dependendo de como fruímos com seus arquivos, de como pensamos o ineditismo de cada performance. Proponho, como venho delineando ao longo desta dissertação, que o potencial de convencimento das encenações e de engajamento pela experiência estética é importante para como lidamos tanto com as incoerências quanto com as artificialidades exacerbadas de Lady Gaga.

Em parte, este conflito – de ordem teórica, de como percebo os resultados das minhas análises – esbarra também em uma organização metodológica deste trabalho: os estudos de performance, como tenho praticado, fazem parte de uma esfera de estudo das repetições e dos comportamentos reiterados. Simultaneamente, eles parecem prezar pela agência dos sujeitos, pela maneira como cada encenação pode rearticular tradições, quebrar ou reafirmar roteiros

que já conhecemos. Ao situar cada performance em um contexto sociocultural específico e compreender como ela se relaciona com outras performances, mas também com as questões micro que são acionadas dentro dela, estamos realizando um movimento ambíguo: de aprofundamento nas questões de representação específicas daquela aparição e também de investigação de práticas prolongadas.

Em cada um dos eixos que analisei, investiguei várias performances, tentando ser fiel aos seus aspectos específicos, mas sem perder de vista a maneira pela qual elas se relacionam com um panorama mais amplo – da carreira de Lady Gaga, mas também da cultura pop de maneira geral. Compreendo que elencando diversas aparições e analisando-as de maneira detida, acabo por engajar, neste processo, com uma maneira de enquadrar Lady Gaga que enfatiza, em cada uma das suas aparições, sua agência sobre o meio, seus desvios singulares, seu potencial disruptivo. Isto é, atravessando um eixo de performances, lido também com as questões individuais de cada aparição e, por vezes, estas questões se tornam exacerbadas.

Ao mesmo tempo, esta metodologia – de olhar não simplesmente para uma performance de cada eixo de análise, mas para diversas – se baseia na própria ideia de performatividade, que não se constrói em torno de aparições específicas, mas a partir da repetição das aparições e constitui um processo mais prolongado, preocupado em colocar diversos comportamentos em relação, compreendendo as maneiras normativas pela qual o sujeito se constrói. Percebo, assim, que a análise das performances de maneira específica parece fornecer bons instrumentos para pensar as reiteraões, mas que tende também a nos engajar com as singularidades de cada aparição. Sendo assim, as análises de performance ganham potência – para pensar as questões mais prolongadas – quando vinculadas à uma metodologia que operacionalize a noção de performatividade, como fiz ao pensar a carreira de Lady Gaga de maneira mais ampla, compreendendo como um conjunto de aparições interage com normas hegemônicas. Proponho, enfim, que o conceito de performatividade pode ser um operador importante para pensar as aparições de artistas da mídia em um recorte mais abrangente de suas carreiras.

O que tento argumentar, com isto, é que Lady Gaga, em cada uma de suas aparições, se articula de maneira diferente, nos convida a olhá-la por outros eixos e utiliza artifícios que a fabulam de diversas maneiras – cada uma das performances analisadas nos permite perceber isto. Por outro lado, voltando-nos para os conjuntos de aparições, podemos reconhecer uma série de artifícios que estão vinculados a modelos canônicos de artista, celebridade e música e que parecem se articular, a partir de aparições distintas, a valores reincidentes. Lady Gaga está constantemente reafirmando, afinal, seja pela maneira como performa a si mesma, seja pelos

seus relatos verbais, que ela é um sujeito distinto: que é virtuosa, que possui sensibilidade única – vinculada ao sofrimento –, que é treinada em diversas instâncias e que isto é fruto de sua disciplina e dedicação. Assim, valores que percorrem os cânones de música – e do que é ser um bom músico – se vinculam à eficiência paradigmática do mundo do trabalho capitalista e a uma ideia romântica de artista. A diva pop se mistura com o artista gênio, com o produtor musical, com a garota interiorana, com o bom desempenho físico, numa busca, por caminhos hegemônicos, para provar a legitimidade do seu espaço privilegiado, relatado como uma conquista.

Neste sentido, Lady Gaga parece incorporar grande parte das disputas de valor que percorrem a música pop: se articula com ideais de produtividade, com tradições neoclássicas de arte, com as expectativas intelectuais de um artista na contemporaneidade, com a própria ideia sobre-humana que percorre a noção de diva pop e com a tentativa, sempre falha, de se mostrar enquanto um sujeito comum. Neste processo, roteiros de cada uma destas esferas se friccionam, se conflitam, são rearticulados, têm suas artificialidades expostas, e, assim, colocam em foco os próprios processos que os fabulam, ainda que possamos, a cada aparição, nos engajar sensivelmente com eles.

Judith Butler (1991, p. 21. Tradução nossa), ao discutir a figura da *drag queen*, argumenta que “*drag* não é uma imitação ou uma cópia de algum gênero originário e verdadeiro”¹⁶³, que “*drag* encena a própria estrutura de representação pela qual *qualquer* gênero é assumido”¹⁶⁴. Ela indica, enfim, que “*drag* constitui a maneira mundana pela qual os gêneros são apropriados, teatralizados, vestidos, e feitos; implica que todo gênero é um tipo de representação e aproximação”¹⁶⁵. Proponho, conclusivamente, que pensar analogicamente Lady Gaga enquanto alguém que se constrói de maneira *drag* pode ser produtivo para que percebamos que a sua própria natureza performática parece expor, recorrentemente, não só os seus artifícios, mas aqueles que também forjam outros artistas e celebridades e, de maneira mais alargadas, nós mesmos. Evidentemente, alargo aqui a discussão que Butler pensou originalmente sobre gênero e a transmuto para pensar, também, outras categorias que enquadram as aparições dos sujeitos.

Com isto, não proponho que as práticas performáticas de Lady Gaga sejam simplesmente tensivas e que rompem uma lógica e um sistema que produz o sujeito como *natural*, mas que estão, repetidamente, nos levando a encarar – pela constante mudança, pela

¹⁶³ “*Drag is not an imitation or a copy of some prior and true gender*”.

¹⁶⁴ “*Drag enacts the very structure of impersonation by which any gender is assumed*”.

¹⁶⁵ “*Drag constitutes the mudane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation.*”.

versatilidade, pela reconstrução biográfica – os artifícios da performance. A prática *drag*, afinal, também nos seduz e, em determinados momentos, a partir de fricções entre regimes de sentido e do sensível, nos convence de que a produção de gênero pode ser natural, orgânica. Na performance de Lady Gaga, também nos engajamos com seus relatos de sofrimento, roteiros dramáticos, encenações musicais, biografias de treino; articulamos coerências entre sua biografia em trânsito e seus produtos estéticos; podemos tomar como naturais suas afirmações performáticas de branquitude, de classe, de mulheridade, sua posição de artista, engajar com a narrativa de que seu talento é único e distinto.

Como uma *drag queen*, vemos Lady Gaga, porém, representar diferentes papéis, acionar diferentes repertórios e arquivos, se montar e se desmontar e – muitas vezes – nos deixar em dúvida sobre onde termina e onde acaba sua montagem. Encarar Lady Gaga como um personagem envolve olhar para sua outra versão (a que se esforça para se produzir como uma pessoa comum) também como personagem e estranhá-la, reconhecendo, em ambas (e potencialmente em outros artistas e, em última instância, em nós), similaridades. Por este viés, Lady Gaga parece realizar, ao construir a si mesma midiaticamente, um processo hiperbólico que tem o potencial – nunca total, mas recorrentemente presente – de desnaturalizar suas próprias performances, bem como as de outros sujeitos, ainda que reafirmando incansavelmente sua própria autenticidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Ninfas**. São Paulo: Hedras, 2012.
- ALTHUSSER, L. **Lenin and Philosophy and other Essays**. New York and London: Monthly Review Press, 1971.
- ARAÚJO, M. S. **Mãe mostra, rogai por nós: sexualidades queer e presença religiosa no projeto messiânico da era “Born this way”, de Lady Gaga**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2012.
- AUMONT, J. **La estética hoy**. Madrid: Ediciones Catédra, 2001.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2015.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. **The grain of the voice**. In: STERNE, J. (org.). *The sound studies reader*. London: Routledge, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: RS Zouk, 2017.
- BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.
- _____. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2018b.
- _____. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. **Relatar a si mesmo – crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica ed. 2017
- _____. **Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- _____. **Imitation and Gender Insubordination** In FUSS, D. (org.) *inside/out – lesbian theories/gay theories*. New york and London: Routledge, 1991
- CALLAHAN, M. **POKER FACE: A Ascensão de Lady Gaga**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.
- CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CLICK, M. LEE, H. e HOLLADAY, H. W. **Making Monsters: Lady Gaga, Fan Identification, and Social Media**. 2013. In *Popular Music and Society*. P. 360-379. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2013.798546>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

COELHO, S. O. **Cinco momentos para lembrar a imortal Billie Holiday, 100 anos depois.** 2015. Disponível em: <https://observador.pt/2015/04/07/cinco-momentos-para-lembrar-a-imortal-billy-holiday/>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

D'ANGELO, H. **Mulher negra de origem pobre, Ella Fitzgerald foi a mais versátil das cantoras.** 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/centenario-ella-fitzgerald/>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

DEFLEM, M. **Lady Gaga and the sociology of Fame: The rise of a Pop Star in na Age of Celebrity.** Palgrave Macmillan, 2017. E-book.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora, 34, 2013.

DYER, R. **WHITE.** E-book: Routledge, 2017.

_____. **The culture of queers.** E-book: Taylor & Francis e-Library, 2005.

_____. **In defence of disco.** In: Gay Left, Issue 08, p. 20-23. 1979. Disponível em: <http://gayleft1970s.org/issues/issue08.asp>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 edições, 2013.

FRITH, S. **Performing Rites – On the value of popular music.** MA: Harvard University Press, 1996.

GROSSBERG, L. **Cultural studies in the future tense.** Durham: Duke University Press, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC – Rio, 2010.

HALL, S. **Que negro é esse na cultura negra?** In: SOVIK, L. (org.). Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

HARAWAY, D. **Manifesto Ciborgue – Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX** In SILVA, T. T. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

HUGHES, J. **Lady Gaga keeps saying the exact same thing about Bradley Cooper.** 2018. Disponível em: http://exclaim.ca/music/article/lady_gaga_keeps_saying_the_exact_same_thing_about_bradley_cooper. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

HUTT, J. **An Art History Guide to Lady Gaga's 'Applause' Music Video.** 2013. Disponível em: <https://www.out.com/entertainment/music/2013/08/20/art-history-guide-lady-gagas-applause-music-video>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

JANOTTI, J. **Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos.** In: Revista Eco Pós – Cultura Pop, v.19, n. 3, 108 – 126. 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/5423/3998. Acesso em: 13 de dezembro 2018.

_____. **Entretenimento, Produtos Midiáticos e Fruição Estética.** In: XVIII Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Anais Eletrônicos. Belo Horizonte (MG), 2009. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1150.pdf. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

_____. **À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva.** In: Revista Eco-pós, v.6, n.2. Rio de Janeiro, 2003.

JANOTTI, J. e ALCÂNTARA, J. **Como falar de si mesmo no videoclipe? A Música popular massiva como parte constituinte de um sujeito inacabado.** In: comunicação e cultura - v.14 – n.03 – set-dez 2016 – 354-367, 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/17280>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

JANOTTI, J e SOARES, T. **Mentiras sinceras me interessam.** In: XXIII Encontro Anual da Compós. Belém: Anais Eletrônicos, 2012. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

JOHNSON, R. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** In: SILVA, T. T. (org.) O que é, afinal, Estudos Culturais?. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

JOLLES, André. **Formas Simples – Legenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

KASKOWITZ, S. **‘God Bless America’: 100 years of an Immigrant’s Anthem.** Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/07/02/arts/music/irving-berlin-god-bless-america.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

_____. **Through the Night With a Light From the Right – How “God Bless America” became a conservative anthem.** 2013. Disponível em: <https://slate.com/news-and-politics/2013/07/god-bless-america-and-republicans-how-the-song-became-an-anthem-of-conservatives-and-the-christian-right.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

KELNNER, Douglas. **A cultura da Mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** São Paulo: EDUSC, 2001.

KOESTENBAUM, W. **The Queens Throat: (Homo)sexuality and the art of singing.** In FUSS, D. (org.) inside/out – lesbian theories/gay theories. New york and London: Routledge, 1991.

KORSMEYER, C. **Gender and aesthetics – an introduction.** Nova Iorque: Routledge, 2004.

KRAINES, T. **Lady Gaga – The Fame: Review.** 2009. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/f6bd/>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas: do diário à cena.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LIMA, D. (org.). **Gestos: práticas e discursos.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LIMA, M. L. **This is show business: a cultura dos megaespectáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”.** . In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2018. Joiville: Anais Eletrônicos, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0515-1.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

_____. **A estetização da política na performance de Madonna.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco. 2017.

LIMA, M.; MANGABEIRA, A. **Flaw(less): o valor da falha na performance pop.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2015. Rio de Janeiro: Anais Eletrônicos, 2015.

Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0410-1.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

LIPOVETSKY, G. SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LISTER, L. **Divafication: The deification of modern female pop stars**. Disponível em: <http://lindalister.com/divafication.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

MÁXIMO, J. **O centenário de Ella Fitzgerald, a ‘primeira-dama da canção’**. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-centenario-de-ella-fitzgerald-primeira-dama-da-cancao-1-21245753>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

MCCORMICK, N. Tony Bennett and Lady Gaga, Royal Albert Hall, review: 'the age gap of voice and style, bridged by pure emotion'. 2015. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/live-music-reviews/11659489/Tony-Bennett-and-Lady-Gaga-Royal-Albert-Hall-review-the-age-gap-of-voice-and-style-bridged-by-pure-emotion-.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

_____. **Lady Gaga: ‘I’ve Always been famous, you just didn’t know it’**. 2010. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopfeatures/7221051/Lady-Gaga-Ive-always-been-famous-you-just-didnt-know-it.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

_____. **Tony Bennet & Lady Gaga, Cheek to Cheek, review: ‘harmlessly engaging’**. 2014. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/cdreviews/11116322/Tony-Bennett-and-Lady-Gaga-Cheek-to-Cheek-review-harmlessly-engaging.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

MCLEAN, C. **Lady Gaga on Tony Bennet: ‘I’ve been controlled for years. He liberates me’**. 2014. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopfeatures/11075519/Lady-Gaga-on-Tony-Bennett-Ive-been-controlled-for-years.-He-liberates-me.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

MORIN, E. **Culturas de massa no século XX: neurose e necrose**. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

NEUMARK, N. Doing Thing with Voices: Performativity and Voice. In: NEUMARK, N.; GIBSON, R. e LEEUWEN, T. (org.) **VOICE: Vocal aesthetics in Digital arts and Media**. E-book: MIT Press, 2010.

PETRIDIS, A. **Lady Gaga: The Fame**. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2009/jan/09/lady-gaga-the-fame>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

QUIJANO, A. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. **Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

ROMANO, N. Lady Gaga cancels remaining tour dates due to severe pain. 2018. Disponível em: <https://ew.com/music/2018/02/03/lady-gaga-joanne-tour-dates-canceled-pain/>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

ROSE, N. **Inventando nossos eus**. In.: SILVA, T. T. (org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 137-204.

SÁ, S. P. e POLIVANOV, B. **Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais**. In: **comunicação e cultura - v.10 – n.03 – set-dez 2012 – p. 574-596**, 2012. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/download/6433/4670>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

SAWYER, M. Lady Gaga Interview: ‘I don’t find my self that sexy actually’. 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2013/nov/08/lady-gaga-artpop-interview>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

SOARES, T. **Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2013. Manaus. Anais Eletrônicos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>>. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

_____. **O pixel da voz**. In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Porto Alegre: Unisinos, 2014. Anais Eletrônicos. Disponível em: <revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/fem.2014.161.03/4001>. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

_____. **Não sou autêntico mas Você também não é: Britney Spears, Justin Bieber, Lana Del Rey e os valores na música pop**. In: congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2012. Fortaleza: Anais Eletrônicos, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0223-1.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. In: SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPARGO, T. **Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e Êxtase: orientações pós-seculares**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SULLIVAN, C. Tony Bennet and Lady Gaga review – cheeky fun from jazz royalty and pop’s mother monster. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2015/jun/09/tony-bennett-and-lady-gaga-review-cheek-to-cheek>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

TALESE, G. **Frank Sinatra has a cold**. 2016. Disponível em: <https://www.esquire.com/news-politics/a638/frank-sinatra-has-a-cold-gay-talese/>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

TAYLOR, D. **Performance**. Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

WELLE, D. **Billie Holiday, uma cantora à frente de seu tempo**. 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/billie-holiday-uma-cantora-a-frente-de-seu-tempo-7172.html>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.

ZAFAR, A. **Every Cultural Reference You Probably Didn’t Catch in Lady Gaga’s New Video**. 2013. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/azafar/every-cultural-reference-you-probably-didnt-catch-in-lady-ga>.

ZAMBELO, J. **Com ‘Artpop’, Lady Gaga se aproxima da arte, mas só no discurso**, 2013. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/com-artpop-lady-gaga-se-aproxima-da-arte-mas-so-no-discurso/>. Acesso em 17 de dezembro de 2018.