

***KEEP ON SINGIN' OUR STRIPPED ARTPOP: as grandes divas e o caráter político social da música pop anglo-americana nas Relações Internacionais***

Dorgival Marques da Cunha;

Thales Silva de Oliveira.

**Resumo:** Este artigo visa fazer uma análise do caráter político da música pop nas Relações Internacionais, através do viés pós-moderno dos estudos da disciplina, do fazer político entre outras questões. Estabelece-se como foco deste estudo as denominadas divas pop anglo-saxônicas, afim de entender como pautas sociais são levantadas em suas canções, promovendo atenção para questões como gênero, direitos LGBTTTQI, racismo e refúgio, assim como também de influenciar opiniões. Pretende-se com isso avaliar, por fim, o papel destas mulheres nas Relações Internacionais, no fazer político e no engajamento da opinião pública como um ator das Relações Internacionais. O artigo estabelece como foco as cantoras Christina Aguilera, Lady Gaga e M.I.A., tendo sido estas escolhidas a partir de categorias que abrangessem uma variedade de pautas políticas contemporâneas das Relações Internacionais. A partir destes exemplos de caso, visa-se elencar como pautas sociais estão sendo incorporadas à musicalidade pop no sentido de contribuir para o fazer político frente a tais questões.

**Palavras-chave:** Divas Pop. Música. Política Internacional.

***KEEP ON SINGIN' OUR STRIPPED ARTPOP: pop divas and the social political character of pop Anglo-Saxon music in International Relations.***

Dorgival Marques da Cunha;

Thales Silva de Oliveira.

**Abstract:** This essay aims to make an analysis about the political nature of pop music in International Relations, using the post-modernist approach on this discipline, policymaking and other issues. It is established as its essay main focus the pop Anglo-Saxon divas, aiming to understand how social issues are addressed in their songs so they call attention for issues like gender, LGBTTQI rights, racism and refuge, as well as influencing opinions. Considering that, the main purpose is to evaluate, at the end, those women's role on International Relations, on policymaking and on engaging the public opinion as an International Relations actor. The article establishes as focus the singers Christina Aguilera, Lady Gaga and M.I.A, who were chosen using categories which covered for a variety of political contemporary themes in International Relations. Using these examples, it is aimed to debate how social issues have been incorporated in pop music on the sense of contributing to political action on these ones.

**Key words:** Pop Divas. Music. International Politics.

## Introdução

Considerando o cenário de produção teórica das Relações Internacionais no novo milênio, uma das principais abordagens teóricas das Relações Internacionais tem ganhado força no sentido de ampliar o conhecimento sobre este momento histórico da humanidade. A teoria pós-moderna tem contribuído bastante para a relativização do conceito de política, abrangendo questões que vão além da usual fronteira metanarrativa das teorias tradicionais onde o Estado é estabelecido como ator principal ou unitário nas Relações Internacionais (JACKSON, SØRENSEN, 2007).

Dessa forma utiliza-se das prerrogativas epistemológicas desta teoria que destacam o caráter político da cultura, da opinião pública, das mídias e dos discursos e da influência destes também na construção das identidades sociais dos indivíduos. Considerando assim, como estes processos de identificação – essencialmente políticos, como entendido pelas teorias pós-modernas – inferem diretamente nas esferas sociais, econômicas e potencialmente também políticas (OLIVEIRA, 2015).

Reconhecendo-se a música como uma das mais diversas e presentes manifestações culturais, existe um grande leque de cantoras pop que se destacam ao trabalhar estas questões, relacionando-as diretamente a estigmas sociais. Estigmas socialmente bastante fortes, terminam limitando a plena vivência de indivíduos em sua cidadania e coletividade como por exemplo, gênero, refúgio, identidades LGBTTTQI, *bullying* e racismo.

Nesse sentido, levanta-se o seguinte questionamento: Como a música de grandes divas pop incorpora elementos políticos em seu aspecto discursivo? Este trabalho pretende contribuir com a compreensão teórica do engajamento político das divas pop por meio da música, considerando o entendimento de como as pautas sociais são incorporadas na produção de música pop, e quais os impactos dessa incorporação nos campos políticos, deliberativos e sociais das Relações Internacionais.

Estabeleceu-se, como focos da pesquisa, três cantoras: Christina Aguilera, Lady Gaga e M.I.A, considerando como critérios de seleção a diversidade dos temas trabalhados, o foco no espaço temporal do novo milênio, assim como da aproximação das mesmas com as questões trabalhadas – escolhe-se a tríade a fim de evitar uma

leitura comparativa, caso fossem só duas, mas que também seja focada e atingível nos moldes de um artigo científico.

Em primeira instância, o trabalho visará uma análise através da teoria pós-moderna das Relações Internacionais, da contribuição desta para a relativização do conceito estadocêntrico de política, ampliando os horizontes para os aspectos culturais, artísticos e de opinião pública com foco nos elementos que destacam o caráter político da música e da música pop.

Será discutido como a música incorpora debates políticos, sendo um elemento cultural, para que se possa pensar quais elementos trazidos através da música e que são incorporados, tendo como consequência o engajamento político dos ouvintes.

Por fim, será trazida uma concepção sobre quais elementos definem uma *diva pop*, assim como realizar uma abordagem analítica sociológica sobre as composições das músicas contextualizadas em um espaço temporal e recortes sociais especificados através de discursos, entrevistas e artigos científicos que abordem estes contextos de produção e lançamento das canções das artistas trabalhadas. Estabelecendo-se por fim, a contribuição que a incorporação das respectivas pautas trazidas por Christina Aguilera, Lady Gaga e M.I.A trás para os cenários políticos das Relações Internacionais.

## **1. Teoria Pós-Moderna, Cultura e Identidade.**

A epistemologia pós-modernista é um extrato de diversas das ciências humanas e sociais, porém, data-se historicamente a maior visibilidade desta teoria nos estudos de Relações Internacionais no período da década de 1980 – paralelamente ao desenvolvimento do chamado terceiro debate das Relações Internacionais, o denominado debate pós-positivista – com destaque para autores como Richard Ashley.

A perspectiva pós-moderna em Relações Internacionais muito se aproxima das teorias que estavam então sendo produzidas nesse contexto – como, por exemplo, a teoria crítica – ao abordar as questões que denunciavam o caráter dito objetivo da disciplina, sob as perspectivas tradicionais e positivistas, como uma falácia, já que se

entendiam as teorias como construções metanarrativas que não são desassociadas do poder (JACKSON; SØRENSEN, 2007).

A principal contribuição pós-moderna então, nesse contexto é a que constrói uma visão crítica para o suposto racionalismo moderno – enquanto espaço temporal histórico de triunfo dos ideais iluministas de empirismo e cientificismo, por exemplo – o que as teorias pós-modernas viriam a contestar era justamente o caráter que estas narrativas contêm de reprodução de discursos (SARFATI, 2005). Nesse sentido, o pós-modernismo busca desconstruir determinadas verdades impostas pelas teorias positivistas, que possuem suas bases na modernidade

Para o pós-modernismo, a crença de que o conhecimento pode se expandir e aprimorar, garantindo aos indivíduos um domínio cada vez mais amplo sobre o mundo natural e o social, não passa de uma ilusão. Esses teóricos são bastante céticos quanto à ideia de que as instituições podem ser configuradas de forma justa para toda a humanidade e desmistificam a noção de progresso universal. (JACKSON; SØRENSEN, 2007, p. 337)

Ao contestar as práticas essenciais do racionalismo iluminista, base do pensamento moderno – o pós-modernismo desconstrói as principais premissas da disciplina de Relações Internacionais, demonstrando as prisões ontológicas nas quais conceitos como o Estado Soberano e a Anarquia estão inseridos. Segundo Ashley (1986 apud SARFATI, 2005), o Estado *per se* não era um dado natural, mas sim, uma construção tornada substancial pela reprodução contínua de metanarrativas que tem como base uma ideia de coesão social para a manutenção de uma instância estatal que consiga “representar” uma suposta “nação”, dessa forma desconstruindo uma das principais prerrogativas de Relações Internacionais sobre a perspectiva dos Estados.

Os Estados não são unidades pré-científicas, muito menos pré-políticas, pois, em última instância, não existem razões ‘naturais’ para a existência dos Estados. Assim, a construção da geografia política mundial necessariamente é produto de relações intencionais de poder na qual historicamente diferentes grupos lutaram para manter a autoridade sob determinado espaço geográfico. Dessa forma, as fronteiras são intencionalmente construídas para criar uma diferenciação entre interno e externo. (SARFATI, 2005, p. 241)

Dessa forma, Ashley disserta principalmente sobre a construção das identidades nacionais e sobre como estas premissas não estão desassociadas dos discursos e posicionamentos políticos e de poder. Considerando estas epistemologias, a teoria pós-moderna contribui imensamente para um entendimento dito mais abrangente das formas culturais e identitárias a partir de seus aspectos políticos. Nesse sentido destacam-se os estudos do sociólogo jamaicano Stuart Hall, no qual o mesmo aborda as questões relacionadas a identidade cultural na pós-

modernidade, pretendendo desvendar as metanarrativas que se constroem nos bastidores da ideia de identidade moderna – iluminista e racionalizada, geralmente descrita como uma identidade fixa.

Hall (2006) divide inicialmente três concepções sobre a identidade do sujeito, a do sujeito do iluminismo – descrita como uma identidade centrada e unificada sob a égide da razão e de uma suposta essencialidade – a do sujeito sociológico, esta descrita entendida através de uma ideia de interação social, na qual o indivíduo constrói sua identidade a partir dos espaços culturais que convive e interage com seu eu real privado, e por último a de sujeito pós-moderno em que sua identidade estará mais relacionada ao processo de identificação, que se permite ser volátil e fluido (HALL, 2006, p. 2).

Dessa forma, a ideia de que as identidades são parte de uma essencialidade humana – considerando a perspectiva moderna de racionalidade, na qual o indivíduo constrói sua identidade de forma que esta seja única e não-volátil e desconstruída quando se percebe que:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". As partes "femininas" do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2006, p. 10)

Assim, Hall considera a possibilidade de entender a identidade como uma *celebração móvel* na qual na verdade esta é fluida de acordo com os processos de identificação que se dão com o indivíduo ao longo do tempo.

Ao mesmo tempo em que esse processo se dá, Hall também destaca uma análise mais material ao falar como a estrutura também tem influência direta nos processos de identificação dos indivíduos, e dessa forma, na construção de suas identidades ao falar do trabalho do linguista estrutural Saussure.

Saussure argumentava que nós não somos, em nenhum sentido, os "autores" das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. [...] falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos

sistemas culturais. [...] a identidade, como o inconsciente, "está estruturada como a língua". (HALL, 2006, p. 10)

Assim, ele também traz a ideia de Foucault, bastante associada ao papel das instituições na construção da identidade individual, ao falar do poder do Estado enquanto agente que visa disciplinar os indivíduos, controlando sua sexualidade, comportamentos e dessa forma, suas identidades em prol da manutenção de uma ideia de coesão social justamente do Estado moderno e que mais tarde contribui para pensar a construção da ideia de *identidade nacional*, na qual Hall separa um tópico específico sobre.

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser inglês" devido ao modo como a "inglesidade" (Englishness) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. (HALL, 2006, pag. 13)

É nesse sentido que os estudos de Hall se alinham bastante com as análises de Richard Ashley supracitadas sobre as estratégias de manutenção das identidades nacionais sob a égide do Estado moderno.

Porém, apesar destas estratégias, ao mesmo tempo então, que irá existir uma desintegração do sujeito fixo em sua identidade nacional, existirá também um processo de "reforçamento das identidades nacionais como um processo de resistência a globalização" (HALL, 2006, p. 18) no qual os indivíduos também reivindicam suas identidades locais. Este fenômeno é, então, simultâneo ao suposto declínio das identidades nacionais, criando também novas identidades ditas híbridas e isso de justamente pelo avanço de tecnologias da globalização que tornam o diálogo entre culturas e identidades mais dinâmico – mesmo que não desassociado de relações de poder materiais que as hierarquizam e de suas representações.

A identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. [...] Os lugares permanecem fixos; é neles que temos "raízes". Entretanto, o espaço pode ser "cruzado" num piscar de olhos — por avião a jato, por fax ou por satélite. Harvey chama isso de "destruição do espaço através do tempo" (1989, p. 205 apud HALL, 2006, p. 19)

Assim, considera-se que a globalização – apesar de permitir a construção de identidade híbridas, e justamente por elas, não traz consigo nem o triunfo do global, nem do local, mas sim diversos descentramentos que incluem também os do ocidente, dessa forma, permitindo-se entender a análise pós-moderna sobre os diversos aspectos da cultura, na qual destacam-se os descentramentos culturais e identitários que reverberam e são materialmente demonstrados também nos aspectos que demonstram as identidades culturais como, por exemplo, a dança, as artes plásticas, as expressões culturais locais e, sendo o foco desta pesquisa, a música.

### 1.1 Música e Política

A música possui um impacto significativo na vida das pessoas, individualmente, uma vez que ela possui a capacidade de promover conexões emocionais com cada indivíduo. Isso se dá por fatores diferenciados, como o contexto no qual uma pessoa estava vivenciando ao ouvir determinada canção, se identificando com as letras ou simplesmente com a melodia (OLIVEIRA, 2015). Além disso, por se tratar de um instrumento propagado entre muitos indivíduos, a música também consegue impactar coletivamente, conectando essas pessoas que possuem um sentimento mútuo de identificação com determinadas canções, como é colocado por Hesmondhalgh:

*These private and public dimensions of musical experience may support and reinforce each other. Our excitement or sadness at hearing a song can be intensified through the sense that such emotions in response to a particular piece of music are shared by others, or even just that they might be shared. This feeling can be especially strong at a live performance, but it is just as possible when seeing someone perform on television or on YouTube. (HERMONDHALGH, 2013, p. 2)*

Dessa forma, a música constrói um senso de identidade própria e identidade coletiva, por vezes ao mesmo tempo (HERMONDHALGH, 2013). Partindo dessa análise, pode-se observar que, ao criar esse conjunto de identidades, a música pode ser utilizada como um instrumento para servir a interesses variados. Por possuir essa característica conectiva, a mesma pode ser utilizada para atingir determinados grupos com mensagens do interesse de quem está produzindo e propagando a arte, como dissertado por Gienow-Hetch:

*Like ballet and like any form of media, music can be understood as a form of communication, either a reflection of social conditions (identity, racism, nationalism, unity, collective purpose, etc.) or an instrument of political and cultural aspirations (hegemonic power, quest for rapprochement, display of ideals). (GIENOW-HETCH, p. 12)*



Sendo assim, um artista pode abraçar uma causa social, muitas vezes utilizando de sua vivência para refleti-la na forma de uma canção e alcançar seu público alvo, fazendo com que várias pessoas se identifiquem ou até mesmo que sua mensagem possa chegar em pessoas que não necessariamente possuam uma vivência na causa específica, mas através do elo empático que a música proporciona, ao contribuir para o sentimento de alteridade no sentido da noção de coletividade, como anteriormente abordado.

Além disso, quando a música é colocada como um instrumento de fazer política, não significa que ela vá servir apenas para as causas sociais abraçadas pelos artistas. A música pode servir também como um instrumento do Estado para fazer política. Os *jingles* comumente utilizados em campanhas eleitorais são uma forma de manifestação da música que carregam frases de efeito e sonoridade que marcam no consciente dos indivíduos e acabam por influenciar os mesmos a fazerem suas escolhas de voto (MOURA, 2008).

Outro exemplo que pode ser utilizado é a estratégia dos Estados Unidos de propagação da sua hegemonia através da música e da estratégia de marketing no período da Guerra Fria, e a utilização desses instrumentos como uma forma de diplomacia dentro do contexto internacional (COELHO; VALENTE, 2016).

Como poder ser observado, a música pode servir a variados propósitos políticos, como propagar uma ideologia para influenciar os indivíduos, e também como forma de resistência das pessoas. Mas apesar de possuir essa característica mutável, o princípio funcional da música continua sendo o mesmo: de conexão (OLIVEIRA, 2015). Dessa forma, percebe-se que a música possui uma característica muito abrangente, o que é uma característica fundamental para se fazer política.

## **2. Divas Pop e a Incorporação de Temas Políticos**

Através do entendimento das diversas possibilidades de se fazer política através da música, serão destacados os aspectos relacionados a cultura pop e dos descentramentos identitários e políticos que a mesma causa, através do fenômeno musical. A priori, é preciso apresentar uma determinada perspectiva terminológica que tentará abranger os casos aqui dissertados, destacando o debate e música pop como um dos principais pilares desta pesquisa.

São diversas as perspectivas que buscam entender o que se entende por pop, em uma ampla conceituação da palavra, o debate, inclusive pode ser levado ao campo linguístico. Quando se destaca a origem da palavra *pop* em seu significado na perspectiva da língua inglesa, a qual estaria ligada, em essência, a abreviação de *popular*, entendendo-se aquilo que tange a promoção da cultura de massa, entendida como *mainstream* no sentido de seu alcance geral. Dessa forma, este seria um popular midiático, algo intrinsecamente ligado a uma lógica do capitalismo cultural (SOARES, 2015), revelando aspectos que dissertam – em aspecto musical – sobre a *pop art*, o *rock and roll*, os grandes *charts* musicais que mensuram as músicas mais vendidas e tocadas nas rádios.

Esta noção linguística apresenta um caráter conflituoso com a perspectiva mais ampla do termo popular na língua portuguesa, por exemplo, a qual pode transcender tanto entre a ideia de popular midiático, trazida por Thiago Soares (2015) mas também se relacionando a ideia de cultura popular, esta entendida como essencialmente folclórica, a qual no inglês seria *folk* (SOARES, 2015). Tenta-se utilizar aqui a noção de popular midiático, pois é desta noção material que se procurará entender quais as possibilidades de descentramentos que podem ser trazidos pelas artistas da música pop ao construírem-se as suas agendas políticas dentro de um espaço que *per se* não pode ser ignorado, nem olhado com ingenuidade como não política, a qual se aborda o *mainstream* da cultura popular anglo-saxônica.

Levantando-se estas noções, entende por música pop:

As expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do que Frédéric Martel chama de “mainstream” – ou seja “a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa lugar de destaque dentro dos circuitos de consumo midiático”. (SOARES, 2015, p. 21).

Nesse sentido, irá se entender *diva pop* como as cantoras mulheres que fazem música pop, sendo o foco desta pesquisa as cantoras que se integram a essa noção materializada no *mainstream* anglo-saxônico, do pop como popular midiático. Utilizando-se do espaço hegemônico e de suas prerrogativas para entender como estas mulheres estão abordando questões políticas que promovem descentramentos identitários e impactos políticos em seus seguidores, *fandoms* – que são as

comunidades de fãs articulados, sendo esta própria uma clara noção identitária pós-moderna – e ouvintes no geral.

A própria noção de *diva pop* é algo que se permite fluido de acordo com a própria diversidade que se propõe a ideia de cultura pop, a qual, como já demonstrado ser entendida como uma cultura de massa, não pode ser entendida de forma homogeneizante. É nesse sentido que é preciso destacar que mesmo a correspondência, a lógica de consumo do capital também pode promover a disseminação de ideais políticos que geram engajamento e identificação (SOARES, 2015) em diferentes cantoras, em suas diversas essências e aspectos artísticos que as diferenciam entre si, assim como as pessoas com as quais se identificam.

Nesse sentido, destaca-se a noção de divas internacionalistas e divas globais:

M.I.A. é uma cantora internacionalista. Divas como Nicki Minaj, Miley Cyrus, Taylor Swift e Iggy Azaléa – bem como a “velha” Madonna ou, numa geração intermediária, Lady Gaga, Beyoncé e Jennifer López, entre outras – são divas globais. Como diferenciá-las? Há, pelo menos, uma diferença marcante: as últimas internacionalizam a cultura norte-americana. [...] Um detalhe: não se trata, obviamente, de transformar tais distinções numa clivagem dura, numa polaridade simples ou num campo de escolhas pessoais. Não se trata de defender ou condenar ninguém. Assim como não se pode reduzir o internacionalismo a uma crítica grosseira ao “Imperialismo”. De todo modo, reconhecer tais distinções, em suas sutilezas, sem birras casuísticas, é reconhecer que os parâmetros e o sucesso mercadológicos são insuficientes para apreendermos dinâmicas importantes (senão cruciais) da cultura pop contemporânea. Alguns artistas não enxergam o público apenas (ou fundamentalmente) como um mercado consumidor (SILVEIRA, 2016).

A partir dessa noção crítica, é preciso pensar que esta deve ser pensada não através de uma perspectiva binária, que em muito reproduziria uma lógica positivista que pouco contribui para o entendimento das dinâmicas políticas que estão inseridas dentro dos contextos e codificações da música pop. É preciso olhar para as noções de divas globais e de divas internacionalistas, não como opostas, mas sim como complementares e difusas entre si, que em muito desconstróem a noção de que na música pop não existem aspectos políticos.

A política na música pop está claramente também ligada a lógica de consumo, porém de qualquer forma está presente e exerce impacto direto na disseminação de informações importantes que promovem identidades políticas diversas e muitas vezes de resistência. No caso das divas pop, estas práticas são pelo menos materialmente vistas sobre a liderança de mulheres diferentes entre si, mas que se utilizam de seus instrumentos de diversas formas, para fazer política – um descentramento *per se*

considerando os diversos enfrentamentos e tentativas de deslegitimação que suas falas passam em uma sociedade essencialmente sexista. Nesse sentido, destaca-se:

*Several scholars have suggested that music is used to create an identity (e.g. Frith, Whiteley). If the music then promotes a female identity which defies what is socially constituted as appropriate, patriarchal society may very well attack the artist conveying this message. As John Sheppard suggests, "The existence of music, like the existence of women, is potentially threatening to men to the extent that it sonically insists on the social relatedness of human worlds . . . music reminds men of the fragile and atrophied nature of their control of the world" (159). Consequently, men have to subordinate women to maintain the illusion of male centrality. This is, according to Sheppard, achieved through male control of cultural reproduction: "[A]s reflections of the male desire to control the world, women themselves must be controlled and manipulated. This is accomplished by means of isolation and objectification" (156). Female artists must therefore "package themselves (or be packaged, as in advertising images) as objects amenable to control by men" (154) in order not to offend patriarchal society. However, not everyone conforms to this. (HEDLUND, 2006, p. 02)*

A fim de exemplificar estas manifestações artísticas na música pop, desenvolvida por mulheres (divas pop), que se propõem políticas, este trabalho terá como foco então as cantoras Christina Aguilera, Lady Gaga e M.I.A, as quais tem se apropriado respectivamente das pautas de violência doméstica e feminismos, direitos LGBTTTQI e populações refugiadas, exercendo impacto sobre estas temáticas em seus públicos, contribuindo também para o debate das mesmas nos âmbitos sociais e das Relações Internacionais, a partir de suas próprias noções sendo estas internacionalistas, globais, entre outras.

### **2.1. "Sorry you can't define me, sorry I break the mold": Christina Aguilera e feminismos em Stripped**

Christina Aguilera nasceu em 18 de dezembro de 1980 em Nova Iorque, onde segundo a biografia não autorizada da cantora (ILOVEAGUILERA, s. d.), a mesma não teria morado por muito tempo. A mãe de Christina, a tradutora de espanhol Shelly Loraine, era casada com Fausto Aguilera, sargento do exército americano nascido no Equador. A profissão de Fausto fez a família por muitas vezes se mudar, chegando a viver durante três anos no Japão.

O divórcio dos pais ocorre quando da volta da família para os Estados Unidos, quando Shelly, em situação de fuga, saiu de Nova Jersey de volta para a casa da avó de Christina, no estado da Pensilvânia. Shelly narra Fausto, segundo a biografia não

autorizada da cantora, como um homem que em muitas vezes praticava de abuso e violência doméstica, fato que é denunciado mais tarde pela própria Christina em entrevistas e composições.

Em 1999 é lançado o primeiro álbum de Christina como uma cantora solo. A cantora, porém ainda não tinha sido permitida autonomia contratual para a composição e produção de suas músicas, feito este que só passou a acontecer em 2002, quando após uma quebra do contrato de produção anterior, Aguilera tomou a oportunidade de colocar-se na liderança, composição e produção de seu próximo lançamento.

Até lá Christina se viu tendo que encaixar-se em um novo padrão que segundo o crítico musical Terry Young Jr. (2014), do qual correspondia a um fenômeno do final dos anos 90 bastante específico para novas artistas femininas que deviam “proclamar suas virgindades” se estas estavam próximas aos 20 anos.

Em 19 de outubro de 2002, é lançado o segundo álbum de estúdio da cantora e compositora Christina María Aguilera, *Stripped* (ILOVEAGUILERA, s. d.). Utilizando do adjetivo derivado do verbo *to strip* que, através do Dicionário Cambridge, significa remover suas roupas. A artista, conhecida apenas por seu nome artístico, Christina Aguilera trouxe, para a época, uma imagem que em muito se diferenciava dos lançamentos anteriores.

A primeira canção a ser promovida como *single* antes mesmo do lançamento do álbum foi *Dirrty* na qual Christina “*appeared in chaps and the video displayed a number of BDSM fantasies in an underground boxing club. Gone were the days of bubble gum for Aguilera. Dirrty was unapologetically raunchy*” (YOUNG, 2014). Em entrevistas dadas na época, Christina “*spoke candidly about the ways the music industry mistreated and pigeonholed female artists. She discussed how rappers were allowed to have virtually naked women in their videos but a female artist was lambasted about being sexual in her own video*” (YOUNG, 2014).

Além de abordar de forma bastante pessoal as questões relacionadas a uma reafirmação de sua sexualidade, as canções lançadas em *Stripped* falam abertamente sobre a violência doméstica e dos abusos sofridos por seu pai (*I'm Ok*), relacionamentos abusivos (*Walk Away*), entre outras questões sobre as quais envolviam feminismo (*Can't Hold us Down*), autoaceitação (*Beautiful*) e empoderamento (*Soar*) (HEDLUND, 2006).

Na perspectiva de Hedlund (2005), o álbum *Stripped* é um posicionamento feminista de Christina, no qual – através de sua vivência – a mesma abordaria questões que tangem diretamente as problemáticas de relacionamentos abusivos e das opressões e silenciamentos de uma sociedade patriarcal, sob a ótica de um eu lírico que em muito se manifesta contra estas opressões.

Para isso, Hedlund (2005) destaca os estudos de uma narratologia feminista, a qual destaca ser uma nova disciplina. Entendendo-se narratologia como uma linha de estudos pós-moderna focada em narrativas e em como estas influenciam percepções.

Dessa forma, a mesma destaca as autoras Susan S. Lanser (1986 apud HEDLUND, 2006), a qual sustenta a noção de *narrators* e *naratees* – na qual, em uma análise basicamente textual, são algo como os emittentes e receptores respectivamente, na perspectiva da autora, da qual destaca a música pop em seu espectro narrativo. Tal noção é associada com a ideia de Simon Frith (2004 apud HEDLUND, 2005), do qual é retirado o conceito de *singing voice*. Visando abranger a perspectiva de que a música representa uma completa experiência sonora visando objetivos sociais que, na música pop visa dar ao “*listener hints about how the song should be interpreted, that is through the mood the lyrics are presented in*” (HEDLUND, 2005, p. 04).

Nesse sentido, é destacada a análise que a autora faz em relação a canção, *I'm Ok*, canção na qual Christina canta sobre seu pai e a história de sua família em relação a violência doméstica.

The song “I’m OK” even deals with domestic abuse. In other words, these are lyrics which shed light upon men’s endeavours to subordinate women in order to maintain control. However, the lyrics do not only point out this social suppression. It is also very clear that they hold a voice which opposes it, and which exhorts others to do the same. Narratologically, this is all achieved in accordance with Lanser’s theory of polyphony, and the strategy to go public with the personal. For Lanser ‘polyphony’ goes beyond Mikhail Bakhtin’s definition of the term. She suggests that not only does a narrative hold several voices mediated through its characters within the text but there are additional voices to be found if the narrative is analyzed within a context. Hence, a text can hold voices which give rise to readings on a private and on a public level at the same time as on a third level it addresses the real reader/listener, who can see beyond the context of the two first readings and thus create a third (HEDLUND, 2005, p. 06)

Dessa forma, a música acrescenta-se em seu sentido político também no que tange a construção identitária das pessoas que alcança e aos diversos níveis de engajamento que esta pode causar ao promover sentimentos como indignação, empatia ou até mesmo identificação a depender do contexto do qual o ouvinte esteja.

O texto, no entanto, provoca pensar essa noção a partir da perspectiva complementar do conceito de *singing voice* de Frith (2004 apud 2005), da qual destaca também o contexto de Christina que ao estar inserida no cenário da música pop, desde que sua vida pública e privada é vivida de forma diferente de pessoas não famosas.

Assim, ao colocar a narrativa trazida pela *singing voice* da cantora, associada a seus objetivos públicos é possível observar uma mensagem altamente política. Hedlund (2006) destaca que duas canções do álbum trazem uma perspectiva sumarizada da entendida essência narrativa do mesmo, sendo estas *Stripped Intro* e *Stripped pt. II*, duas canções curtas que servem como *interludes* – canções que introduzem ou separam partes do álbum.

Destacam-se as linhas nas quais Aguilera ironicamente, ao viés de uma narratologia feminista, trazida por Hedlund (2006) pede desculpas por não se encaixar nos padrões a ela demandados como uma mulher na indústria pop. “*Allow me to introduce myself [...] Meet the real me [...] I will never hide what I really feel*”, canta Christina na música que introduz a obra fonográfica assim como em sua respectiva segunda parte “*sorry I'm not a virgin, sorry I'm not a slut*”.

Por fim é destacado como esta relação apresenta-se com objetivos políticos – principalmente se esta narrativa de Aguilera for discutida através de um viés de entendimento sobre identidades na pós-modernidade, como entendido por Hall (2006) no sentido de coagir ou da construção identitária, a fim de promover descentramentos sociais e complementado pelo que é trazido por Hermondhalgh (2013) em sua análise sobre as aspirações políticas e culturais da música. Tais metanarrativas então contribuem para o entendimento da mensagem trazida por Christina, que explicita, ao final de *Stripped pt. II* um anseio – de alguma forma – com o empoderamento de seus ouvintes.

*Last but not least, there is an important additional message found in the last verse of “Stripped Pt. 2”. In its last three lines Aguilera uses a mixture of her private and public voice to give an overall message to those who are oppressed that she knows what they go through; she shares their pain and their dreams. Through these lines she also encourages them to be proud of whom they are, and to stand their ground:*

*“To all my dreamers out there, I am with you  
All my underdogs, I feel you  
Lift your head high and stay strong keep pushin' on”*

*In other words, this last verse can be seen as the narrator's overall exhortation to those who see themselves as oppressed to rise against their oppressors. They can, for instance, follow her example and evade categorization and oppose patriarchal society's desire to subordinate women (HEDLUND, 2006)*

A autora propõe inclusive, que boa parte do álbum tem como alvo crítico a sociedade patriarcal como um todo, sendo esta problemática explicitada através da primeira canção do álbum após a *interlude* que o introduz, a canção *Can't Hold us Down*. Lançada mais tarde como quarto *single* do álbum, teve seu videoclipe lançado em agosto de 2003 e mostra uma narrativa de uma Christina indignada quando é vítima de um abuso sexual no momento em que está andando em uma rua (CAGUILERA VEVO, 2009).

A partir daí o clipe mostra mulheres que vão se unindo a Christina contra o homem que a havia apalpado cantando “*This is for my girls all around the world; who have come across a man who don't respect your worth. Thinkin' all women should be seen not heard, so what do we do girls, shout out loud*”. Por fim, Christina se junta à rapper Lil' Kim que, em seu verso, problematiza “*Now here's something I just can't understand, If the guy have three girls then he's the man; he can even give her some head, or sex her off, but if a girl do the same, she's a whore*”. Salientando então sua ideia, Hedlund comenta:

*Together these lines can be seen as a feminist statement against these double standards. A possible narratee is thus patriarchal society which enforces it. In other words, the message is aimed at patriarchal society which has “differential sexual standards for women and men, with harsher, more restrictive standards almost always applied to women” (HEDLUND, 2005, p. 12)*

Em crítica ao que Christina destaca em *Can't Hold us Down*, como uma problemática social, que através da mesma é entendida como ambígua em relação ao pragmatismo com o qual se é enxergado a sexualidade feminina, tal questão também destacada em entrevistas:

*I think there are double standards. If Justin from 'N Sync were to appear on the cover of some magazine nude or in the least suggestive, people would say, 'Oh my gosh, that guy's hot.' Whereas they would look at Britney and say, 'Oh my gosh, look, she's being a little, um, well, slutty.'* (MCDONNEL, s.d apud HEDLUND, 2005)

Dessa forma, Hedlund (2005) ao fazer o estudo da letra da canção através de uma proposta de narratologia feminista destaca que “*the female artists do not only explicitly question what they think is wrong. They also exhort other women to join them in their quest for parity*” destacando os versos “*All my ladies come together and make a change; and start a new beginning for us, everybody sing*” cantado por Christina e “*You need to let him know that his game is whack; and Lil' Kim and Christina Aguilera*



*got yo back.’ The message to women is thus that they are not alone in their struggles, and that they have to fight patriarchal society’s suppression together”.*

A própria canção *Dirrty*, primeiro single do álbum, polêmica em seu lançamento, é descrita por Hedlund (2005) como subversiva ao tocar no ponto de trazer as questões relacionadas a sexualidade sob uma perspectiva feminina. A própria Aguilera, em entrevista complementa:

*The message I try to convey is to be a strong female and not to be afraid of the flack that goes along with that. If I make a video where I am flirting with being sexually provocative, it can be seen in two different ways. To me, that is my expression of being very much in the power position. I’ve never backed down to a man in my videos (ZASLOW, 2007)*

*Dirrty* pode ser, então, entendida como um ato político de autoafirmação sexual, na qual a cantora se coloca em uma posição de poder e autonomia sexual usualmente renegado a mulheres. Analisando a letra, Hedlund (2005) destaca a questão da música ser feita em cima da canção *Let’s Get Dirty (I Can’t Get in the Club)* de Redman, que ironicamente, faz dueto com Christina em *Dirrty*.

A autora destaca então os momentos em que a cantora parece confrontar Redman como um de seus *narratees*, colocando-se na posição de poder. Segundo a interpretação narratológica de Hedlund, Aguilera narra sobre uma festa em que ela chega e diz *“I’m overdue, gimme some room, comin’ through; paid my dues, I’m in the mood, me and my girls come to shake the room”* confrontando o poder masculino neste espaço quando canta *“gonna get my girls, get your boys, gonna make some noise”*. Destaca-se:

*These lyrics communicate this message by depicting the female narrator as the dominating part of the sexual act. She is the one who both tells her partner when it is time to “get dirty” and what she needs of her partner in order to be sexually satisfied [...] “Give all you got (give it to me), just hit the spot.” [...] In other words, these lines portray a sexual assertiveness in the female narrator’s character which definitely goes against the social view that male dominance and female submission are the norm in something as fundamental as sexuality. (HEDLUND, 2005, p. 16)*

Por fim, Hedlund destaca diversas canções nas quais o álbum traz um viés metanarrativo a partir de um olhar feminino que segundo a autora, não concorda com aquelas limitações que lhe são colocadas. Em *Fighter*, canção que Christina canta sobre ser grata a alguém que a traiu, pois isto a fez uma lutadora mais forte, Hedlund destaca o momento em que esta mensagem é direcionada para um *“man I (Christina) thought I knew”*, podendo ser o *narratee* pessoal de Christina, seu pai ou até mesmo

os produtores de seu primeiro álbum, e que a autora em muitos momentos destaca o controle abusivo que estes tinham sobre ela e sua carreira.

A autora destaca também a canção *Beautiful*, na época aclamado pelo público de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Travestis, Queer e Intersexuais (LGBTTQI) por seu clipe. No vídeo é mostrado um casal homossexual e uma *drag queen*, entre outras pessoas que explicitamente passam por conflitos identitários através de uma interessante forma na qual Aguilera utiliza, segundo a interpretação da autora, os pronomes pessoais do inglês, com objetivos que parecem ser claramente coletivizados ao cantar o refrão da canção em diferentes formas, em diferentes momentos “*I am beautiful [...] You are beautiful [...] We are beautiful, no matter what they say*” (HEDLUND, 2005).

Ao fazer com que estas mensagens cheguem a seus ouvintes, Christina também exerce impacto político sobre a construção identitária destes. No que tange a autonomia sexual de mulheres, por exemplo, destaca-se o estudo de Emilie Zaslow (2009):

*Aguilera’s neoliberal narrative of choice is widely distributed across various media and the girls in my study overwhelmingly trust its veracity. While other performers who have moved from being sexually reserved to sexually expressive are often held in suspicion as pawns of an industry that seeks to exploit them or as industry-driven celebrities who are selling their bodies for fame and money, Aguilera is successful at creating an image that it is she who controls her sexual persona and that she made the shift to a more sexual image for the sheer pleasure it brings to her rather than because the near-pornographic images that she creates are financially lucrative (ZASLOW, 2009, 75)*

Zaslow (2009) faz um estudo com diversas meninas sobre as opiniões destas em relação a Aguilera no que tange ao lançamento de *Stripped*, através de uma ótica feminista, que, por fim, mesmo contrapondo o discurso da cantora frente a ideia crítica da lógica de consumo, a mesma reconhece o papel político de Christina na construção identitárias de seus fãs no que tange a questões que abordam autoafirmação sexual.

## **2.2. “Follow that unicorn, on the road to love”: Lady Gaga e o ativismo LGBTTQI em Born This Way**

Stefani Joanne Angelina Germanotta, de nome artístico Lady Gaga, nasceu em Nova Iorque, em 28 de março de 1986. Ela é a filha mais velha de Joseph e Cynthia Germanotta. Iniciou sua carreira cantando em karaokês aos 14 anos, sendo acompanhada por sua mãe. Em 2008, lançou o seu primeiro disco, *The Fame*,

relançando o mesmo posteriormente em 2009, sob o título de *The Fame Monster*, conceituando o lado sombrio da fama (LADY GAGA BRASIL, s. d.). Em 2011, o álbum *Born This Way* seria lançado.

Este seria o álbum considerado por muitos como um divisor de águas na carreira da cantora. A faixa-título do trabalho contém em sua composição passagens em que é possível observar que a artista defende a autonomia LGBTTTQI a partir de uma ideia de diversidade social:

*I'm beautiful in my way 'cause God makes no mistakes. I'm on the right track, baby, I was born this way. Don't hide yourself in regret, just love yourself and you're set, I'm on the right track, baby, I was born this way. [...] No matter gay, straight or bi, lesbian, transgendered life. I'm on the right track, baby, I was born to survive. No matter black, white or beige, chola or oriente made, I'm on the right track, baby, I was born to be brave. (GOOGLE PLAY MUSIC, s. d.)*

A artista também demonstra uma posição em suas composições de que não há nada de errado apenas com a identidade de gênero ou com a orientação sexual das pessoas, mas também chama atenção para outros tópicos como a questão do racismo, ao mencionar em sua canção cores de pele e ascendências.

Além disso, Lady Gaga dá ainda mais força ao seu discurso com o videoclipe da música *Born This Way*. O vídeo inicia-se com uma história sobre um gênese, fazendo uma clara alusão ao início da criação proposta pela Bíblia, porém, no caso do videoclipe, trata-se de uma realidade alternativa, na qual uma “Mãe Monstra”, como a própria artista se autointitula, dá início a uma nova espécie, que seria uma espécie perfeita. Visualmente, essa espécie é carregada de elementos que fazem alusões aos LGBTTTQI. A diferença é que nas interpretações bíblicas, a representação de Deus é colocada como um ser perfeito, enquanto na postura de Gaga, a própria é um monstro. (ARAUJO, 2012).

Dessa forma, é possível observar que a artista subverte a lógica mais conservadora. Pessoas LGBTTTQI, como é de conhecimento geral, são vistas como margem da sociedade, por não se encaixarem dentro dos padrões e da ideia do que seria a dita perfeição heteronormativa. Com um jogo de imagens visuais e através da letra da canção, o videoclipe de *Born This Way* é um posicionamento político da artista para demonstrar que ainda há uma dita *perfeição* em tudo, mesmo naquilo que as pessoas não consideram bonito, assim como colocado por Araújo:

Entretanto, se consideramos a performance de Gaga do ponto de vista estético, no mesmo clipe, percebemos uma série de elementos de *queerness* que raramente são vistas em performances de outros artistas, por exemplo,

e que marcam um questionamento de paradigmas de sexualidade no contexto ainda heteronormativo que se vive. Como mencionamos, Halberstam (2012), ao teorizar o Gaga Feminismo, destaca a habilidade que a cantora tem de usar celebridade, moda e ambiguidade de gênero para transmitir mensagens sobre novas matrizes de classe, raça, sexo, gênero e sexualidade. E penso que nada disso falta a *Born This Way*. (ARAÚJO, 2012, p. 12)

Além disso, não só a faixa-título ajuda a contribuir para o discurso político de Lady Gaga. Outras faixas analisadas no álbum também contêm mensagens de autoaceitação, como a música *Hair* na qual a cantora coloca: “*I just wanna be myself and I want you to love me for who I am [...] I’ve had enough, this is my prayer, that I’ll die livin’ just free as my hair*”, na qual a cantora clama por liberdade para ser quem ela é.

Outro momento importante destacado durante a promoção do álbum, era a sua própria turnê, denominada *Born This Way Ball Tour*. A turnê se apresenta como uma ópera-teatral, na qual através das canções, Gaga conta a história da ascensão de um reino dito de autoaceitação, comandado por uma narrada nova raça, em que a personagem de Lady Gaga, dará a luz – como em uma extensão do clipe de *Born This Way*, supracitado (PRANDO, 2013).

Em referência a elementos políticos, a história conta de como Gaga primeiro foge, montada em um unicórnio – sendo o unicórnio, comumente um símbolo associado aos movimentos em prol dos direitos LGBTTTQI – do Território Alienígena Pertencente ao Governo (GOAT) ao som da canção *Highway Unicorn* na qual Gaga canta “*We can be strong, we can be strong; follow that unicorn on the road to love*”. Após este ato, é anunciado através de um holograma, que representa a personagem *Mother GOAT*, autoridade do território alienígena do qual Gaga estava a fugir. “Transmissão por satélite, fugitiva no espaço, Lady Gaga escapou. Estrangeira fugitiva. Objetivo: Dar a luz a uma nova raça. Operação: Mate a vadia (*Kill the Bitch*)” (PRANDO, 2013).

A nova raça, assim como na metanarrativa construída por Gaga, pode ser entendida com mais detalhes a partir da *interlude* “*Manifesto of Mother Monster*”. A personagem de Gaga é a *Mother Monster* que dará a luz a “*A race within the race of humanity; a race which bares no prejudice, no judgement, but boundless freedom*”. É bastante explícito nesse momento durante a turnê, segundo Araújo (2012), que Gaga associa esta nova raça aos seus fãs, denominados *Little Monsters*; conseguindo, dessa forma, fazer uma reivindicação política através da identidade coletivizada de

seus fãs, em prol de temáticas que tangem a liberdade de identidade sexual e de gênero.

Em outras canções, durante a turnê e álbum, Gaga canta sobre questões relacionadas ao orgulho identitário, sem medo de enfrentar barreiras impostas por entidades como o governo, a sociedade e as religiosidades (PRANDO, 2013). Uma das letras a serem destacadas pode ser *Bad Kids* na qual ela canta “*We don't care what people say; we know the truth [...] I am not a freak; I was born with my freedom; Don't tell me I'm less than my freedom*”.

Também em *Heavy Metal Lover*, Gaga, através da visão de Araújo (2012) ressignifica o ato do qual os corpos *queer*, ao saírem para se divertir, reivindicam a sua liberdade, através de sua presença e da ocupação de espaços “*let's raise hell in the streets drink beer and get into trouble*”. Nessa mesma canção, a cantora, por fim, faz uma contestação feminista, “*I could be your girl but would you love me if I ruled the world*” na qual, se analisado sob a perspectiva do *narratee* de Lanser (apud HEDLUND, 2006), como pessoa a qual a canção se dirige, pode ser interpretado como alguém a quem a *narrator* contesta seu amor, se Gaga, como mulher, ocupasse uma posição de poder. É assim que segundo Prando (2013), “o amor burguês por vezes, destrutivo para o feminino é zombado por Gaga”.

Dessa forma, Gaga traz uma construção política através de sua arte para mostrar que não há nada de errado em pertencer à margem, uma vez que suas mensagens expressam exatamente que todos devem viver da forma que acham que devem. Esse discurso marcou a população LGBTTQI, trazendo um impacto não somente de afirmação para os membros da mesma, como também de compreensão para aqueles que não entendem.

### **2.3. “Freedom (What's up with that?)”: M.I.A e a crise de refugiados**

No contexto da crise de refugiados que tem ganhado destaque midiático e político em todo o mundo, após a problemática que assola a República Árabe da Síria desde 2015<sup>1</sup>, em 17 de fevereiro de 2016 é lançado o clipe da canção *Borders* da

---

<sup>1</sup> Devido a uma guerra civil que acontece na Síria desde 2011, o fluxo de refugiados advindos do país é de cerca de 13,5 milhões, o que seria algo próximo de ¼ da população síria. A ocasião é considerada pela Organização das Nações Unidas, como a pior crise humanitária do século (MERELES, 2016).

cantora e compositora Mathangi Maya Arulpragasam, conhecida apenas por seu nome artístico, M.I.A.

Nascida em 17 de julho de 1975, em Londres, Inglaterra, apesar de britânica, aos seis meses de idade mudou-se com sua família para o Sri Lanka. Seu pai era membro da militância da minoria Tâmil no país durante o contexto da guerra civil que o atacava<sup>2</sup>. Durante muito tempo, ela não via seu pai, além de ter vivenciado o contexto de deslocamento durante a guerra, voltando para Londres apenas em 1980, com parte de sua família (ALLMUSIC, s.d.).

A partir de sua vivência, a cantora sempre trouxe para sua música aspectos políticos além de uma sonoridade pop que é embebida por influências eletrônicas e complementada por sonoridades tradicionais de países do Oriente Médio, e até mesmo já utilizando de *samples* – recortes musicais – do funk carioca (MUZPLAY, s.d). Tendo lançado seu primeiro álbum em 2005, *Arular*, este tópico terá foco no lançamento de *A.I.M.*, de 2016, álbum que traz como primeiro *single* a canção *Borders* supracitada.

No clipe de *Borders*, ela canta enquanto o vídeo demonstra grupos de refugiados subindo cercas de arames, lotando pequenos barcos e atravessando o mar. Destacam-se no vídeo o momento em que ela canta em uma praia com um amontoado de refugiados que juntos simulam o formato de um barco, assim como o momento em que na cerca de arame que representa a fronteira, os mesmos refugiados formam a palavra *LIFE* – vida, em inglês (MIAVEVO). Quando do lançamento da canção, a cantora manifestou em entrevista:

Eu acho que é causa e efeito. Como musicista, eu sinto que nós somos parte da promoção de ideias para as pessoas. Você sabe, em última análise, nós lutamos para conseguir o que fazemos no Ocidente para as casas e telas de cada pessoa no planeta. Queremos ganhar dinheiro com isso e você quer vender 50 milhões de discos da Taylor Swift para as pessoas na África. Obviamente, algumas das crianças vão dizer 'ok, sim, eu quero o sonho', e você tem os migrantes que acreditaram na agressividade da nossa venda da democracia. Nós realmente não podemos culpar as pessoas quando elas estão prontas para abraçá-lo. Se o Ocidente é tão deliberado em promover suas marcas e está usando arte e cultura para inspirar os sonhos das pessoas, como pode o Ocidente, em seguida, afastar essas pessoas? (A GAMBIARRA, 2016)

---

<sup>2</sup> O conflito civil no Sri Lanka foi um conflito entre os rebeldes, destacando o grupo rebelde Tigres de Libertação da Pátria Tâmil que tinha como enfoque a libertação da minoria tâmil no norte e leste do país asiático, a qual, segundo os rebeldes era constantemente discriminada pelos governos representados pela maioria cingalesa. O conflito teve duração de 26 anos, entre 1983 e 2009 e calcula-se que durante esse período 70 mil pessoas tenham morrido, além de milhares que se encontravam em condição de refúgio (BBC, 2009).

Através de uma temática explicitamente política, da qual M.I.A. é conhecida, representando segundo Leo Felipe (2015, p. 15) “um discurso (...) totalmente comprometido com os marginalizados, exilados políticos [e] perseguidos”. Fabrício Silveira (2016), complementa dizendo que M.I.A representa um novo tipo de internacionalismo cultural jovem focado em aspectos estéticos do dito Terceiro Mundo, “para a qual o funk carioca e as cores vibrantes da estampania africana não são estranhas, uma urbanidade periférica e pelos flertes e hibridismos” (SILVEIRA, 2016, p. 02).

Nesse sentido, M.I.A., para os autores provoca o pensar sobre a problemática dos refugiados através de uma manifestação artística extremamente visual. Com aspectos fortes que possam gerar sentimentos de indignação, que chamam atenção para a pauta através da utilização de uma estratégia na qual são evidenciados estes corpos por via da “transformação da dissidência política, instalando-a num lugar intermediário e conturbado” (SILVEIRA, 2013).

Analisando a letra da canção, é possível destacar algumas passagens onde M.I.A é explícita em sua crítica ao contraditório discurso ocidental de liberdades:

*Borders, what's up with that?; Politics, what's up with that? [...] Identities, what's up with that?; Your privilege, what's up with that? [...] The new world, what's up with that? [...] Making money, what's up with that? [...] Your values, what's up with that? [...] Freedom, what's up with that? [...] Yeah fuck 'em when we say we're not with them; we solid and we don't need to kick them. This is North, South, East and Western* (GOOGLE PLAY MUSIC, s.d.)

É nesse sentido crítico sobre como os pilares destes ideais de liberdade estão intrinsicamente ligados a uma manutenção histórica de valores racistas e sexistas que sustenta o Estado Moderno ocidental, assim como trazido pelas teorias pós-coloniais<sup>3</sup> (CASANOVA, 2007). Ao abordar como M.I.A vai de encontro a essas normas a partir do evidenciamento da pauta, Silveira (2016, p. 03) destaca:

Então vejamos. Evidenciar o corpo do “refugiado”, o corpo do “terrorista potencial”, refazer as molduras habituais que os conformam e os produzem – reescrever, enfim, os “quadros de guerra”, como propôs Judith Butler (2015) – é uma das maiores virtudes ideológicas deste imaginário artístico. Talvez seja seu maior triunfo, seu maior diferencial. Os videocliques e as letras das canções de M.I.A. aludem, com frequência, às vezes até com certa

---

<sup>3</sup> A ideia do Estado Moderno através da teoria pós-colonial de Pablo Casanova aborda a problemática do colonialismo interno como a manutenção de um Estado que é, em sua estrutura, avesso à diferença e que, portanto, pauta-se na formação de um Estado sexista, patriarcal, racista e heteronormativo afim da manutenção de seus próprios valores coloniais.

contenção, aos conflitos globais, aos alarmantes (e desregulamentados) fluxos diaspóricos da atualidade, às guerras santas e étnicas.

A partir disso, o autor destaca que M.I.A., caso fosse comparada às teorias de Relações Internacionais, seria a própria teoria pós-colonial, pois o aspecto político de sua música “é uma presença desafiadora, quase arrogante: a ‘alteridade extrema’, tipificada pela grande mídia e pelo senso comum ocidentais” trazendo *per se* um aspecto político que visa o descentramento de seu contexto através de uma mensagem musical política tornada por fim, uma tentativa de influência na opinião pública.

### **Considerações Finais**

Diante do contexto das divas pop, é possível observar que todas elas utilizaram do recurso da escrita e da voz, aliados ao seu poder de propagação na mídia, para repassar suas mensagens atreladas à temas emergentes da atualidade e que estão conectados às Relações Internacionais. Embora cada uma siga por uma vertente distinta, todas elas colocam em pauta o indivíduo, que pode ser considerado como um ator das Relações Internacionais, devido a sua capacidade de influência. (CASTRO, 2012).

Além disso, as letras e as músicas não são os únicos recursos utilizados pelas consideradas divas pop como método de engajamento político em suas respectivas causas. Mesmo após o período em que as artistas lançaram os álbuns utilizados como objeto de estudo deste artigo, elas procuraram continuar propagando sua mensagem, também se expandindo para outras áreas de alcance.

Em 2015, mais de 10 anos após o lançamento do álbum *Stripped*, Christina Aguilera continuou tentando chamar a atenção das pessoas para pautas tratadas no seu disco, especificamente no combate à violência doméstica. Ela mostrou seu suporte à organização da Verizon, a HopeLine (VERIZON, 2015). De acordo com o site oficial do programa (s.d.), eles se utilizam da doação de telefones, baterias, carregadores e acessórios usados de qualquer prestador de serviço para convertê-los em recursos para organizações sem fins lucrativos que dão suporte às vítimas de violência doméstica nos Estados Unidos.

Lady Gaga, em 2011, fundou, em parceria com sua mãe, a *Born This Way Foundation*, que possui como principal característica ser uma organização *anti-*



*bullying*, reunindo jovens e propagando a mensagem da igualdade, além de também promover o bem-estar mental dos mesmos, e assim permitindo com que esses mesmos jovens possam passar por um processo de autoaceitação (LADYGAGABRASIL, s.d.).

Além disso, um ano antes do lançamento do *Born This Way*, Lady Gaga já vinha com um histórico de ativista para os LGBTTQI. Em 2010, a cantora foi notada por fazer um discurso contra a campanha *Don't Ask, Don't Tell*, do exército norte-americano, pedindo para que dois senadores do estado do Maine votassem contra a política (ROLLING STONE, 2010). O *Don't Ask, Don't Tell* foi uma política adotada pelo exército americano na qual gays, lésbicas e bissexuais só poderiam servir caso escondessem a sua sexualidade. A política foi adotada ao início dos anos 90 e banida em 2011, após votação do Congresso Americano e assinatura do até então presidente Barack Obama (THE GUARDIAN, 2016).

M.I.A. expressa sua preocupação com questões políticas desde cedo. Ela possui um viés muito mais voltado para as necessidades do Sul-Global. De uma forma mais agressiva, a artista busca mostrar em seus videoclipes a realidade do que acontece em seu país, o que já gerou muitas polêmicas para a mesma, incluindo retirada de seus vídeos do YouTube (OGRITO!, 2010). Além disso, a artista também já foi proibida de entrar nos Estados Unidos duas vezes por suas letras supostamente apoiarem ações terroristas (MONKEYBUZZ, 2013). Recentemente, em outubro de 2017, a cantora também lançou a canção *ISIS* (acrônimo, em inglês para Estado Islâmico do Iraque e do Levante), na qual a mesma faz uma crítica ao grupo (A GAMBIARRA, 2017).

Diante dessas informações, é possível observar que existe de fato um grande engajamento político das artistas e um comprometimento com as causas que vai além de escrever e cantar as músicas, mas também mostrando a força que as mesmas têm através do poder da imagem.

Entretanto, como destacado no início do artigo, a música é uma manifestação da arte que permite uma conexão empática com os indivíduos. Dessa forma, as artistas utilizarem a sua própria imagem como rosto de propagandas para causas, das quais as mesmas acreditam e se identificam, passa a ser um complemento para a base que elas já vinham construindo anteriormente, através da música.

A partir do lugar ocupado por elas, as mulheres que popularmente são consideradas divas foram capazes de propagar suas mensagens para aqueles que

precisavam ouvir, por se identificar, mas também chamar a atenção para determinadas realidades nas quais a maior parte das pessoas se encontram alheias e, portanto, acabam não dando a devida atenção.

E é dentro desse contexto que as grandes divas anglo-americanas podem ser consideradas atores nas relações internacionais, uma vez que as mesmas utilizam da manifestação artística e cultural juntamente com a mídia, para fazer política, reproduzindo suas ideias e, dessa forma, conseguindo possivelmente convencer os indivíduos, que também são atores dentro desse cenário.

## Referências

AGAMBIARRA. M.I.A. fala sobre “Borders” e a crise dos refugiados. **Música**, São Paulo, dez. 2015. Redação. Disponível em <<https://www.agambarra.com/mia-borders-crise-refugiados/>>. Acesso em 02 out. 2017.

A GAMBARRA. ‘Thank you, obrigada!’ M.I.A. faz mais uma crítica no funk ‘ISIS’. **Música**, São Paulo, out. 2017. Redação. Disponível em <<https://www.agambarra.com/m-i-a-isis/>>. Acesso em 16 out. 2017.

ARAÚJO, Murilo Silva de. **Mãe Monstra, Rogai Por Nós: Sexualidades Queer e a Presença Religiosa no Projeto Messiânico da Era “Born This Way”, de Lady Gaga.** 2012. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. Disponível em <[http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373345874\\_ARQUIVO\\_murilo\\_araujo\\_mae\\_monstra\\_rogai\\_por\\_nos.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373345874_ARQUIVO_murilo_araujo_mae_monstra_rogai_por_nos.pdf)>. Acesso em 01 out. 2017.

BBC. Entenda o Conflito no Sri Lanka. **Notícias**, Brasil, 18 mai. 2009. Disponível em <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/02/090220\\_qanda\\_srilanka\\_cq](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/02/090220_qanda_srilanka_cq)>. Acesso em 12 out. 2017.

CAGUILERA VEVO. **Christina Aguilera – Can’t Hold us Down.** Estados Unidos: YouTube, (4 min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dg8QgUIKXHw>>. Acesso em 01 out. 2017.

CASTRO, Thales. **Teoria das Relações Internacionais.** Brasília, 2012. Disponível em <[http://funag.gov.br/loja/download/931-Teoria\\_das\\_Relacoes\\_Internacionais.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/931-Teoria_das_Relacoes_Internacionais.pdf)>. Acesso em 11 out. 2017.

COELHO, Amanda Fernandes de Oliveira; VALENTE, Amanda Matos. **A utilização da diplomacia cultural do jazz como estratégia de política externa norte-americana durante a Guerra Fria.** 2016. Revista de Iniciação Científica em Relações Internacionais. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ricri/article/view/30811>>. Acesso em: 28 ago 2017.

GIENOW-HETCH, Jessica C. E. **Sonic History, or Why Music Matters in Internacional History**. Disponível em: <[https://www.berghahnbooks.com/downloads/intros/Gienow-HechtMusic\\_intro.pdf](https://www.berghahnbooks.com/downloads/intros/Gienow-HechtMusic_intro.pdf)>. Acesso em: 28 ago 2017.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HEDLUND, Anna Maria. Stripped Says to Stand Strong: Christina Aguilera's Voice and Feminist Narratology. **University of Halmstad**, Department of Humanities, n. 41-60. 2005.

HERMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. 2013. 1 ed. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, 2013.

ILOVEAGUILERA. Álbuns – Stripped. **Álbuns**, São Paulo, s. d. Disponível em <<https://iloveaguilera.wordpress.com>>. Acesso em 01 out. 2017.

ILOVEAGUILERA. Biografia – Christina Aguilera. **Biografia**, São Paulo, s. d. Disponível em <<https://iloveaguilera.wordpress.com/biografia-completa-indice/>>. Acesso em 01 out. 2017.

JACKSON, Robert; SØRENSEN, Georg. **Introdução às Relações Internacionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

KELLMAN, Andy. M.I.A – Biography. **AllMusic**, Estados Unidos, s.d. Artist. Disponível em <<http://www.allmusic.com/artist/mia-mn0000388773/biography>>. Acesso em: 02 out 2017.

LADY GAGA BRASIL. Biografia – Lady Gaga. **Biografia**, São Paulo, s. d. Disponível em <<http://www.ladygagabrasil.com.br/lady-gaga/biografia/>>. Acesso em 02 out. 2017.

LADY GAGA BRASIL. Born This Way Foundation – Lady Gaga. **Born This Way Foundation**, São Paulo, s. d. Disponível em <<http://www.ladygagabrasil.com.br/lady-gaga/born-this-way-foundation/>>. Acesso em 11 out. 2017.

LADY GAGA BRASIL. Discografia – Born This Way – Lady Gaga. **Born This Way**, São Paulo, s. d. Disponível em <<http://www.ladygagabrasil.com.br/lady-gaga/discografia/born-this-way-2/>>. Acesso em 02 out. 2017.

LADYGAGAVEVO. **Lady Gaga – Born This Way**. Estados Unidos: YouTube, (7 min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>>. Acesso em 02 out. 2017.

MERELES, Carla. A crise humanitária dos refugiados. **Politize**. Brasil, 24 out. 2016. Disponível em <<http://www.politize.com.br/crise-dos-refugiados/>>. Acesso em 12 out. 2017.

MIAVEVO. **M.I.A – Borders**. Reino Unido: YouTube, (5 min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY>>. Acesso em: 02 out. 2017.

MONKEYBUZZ. **As multifacetadas de M.I.A.** 2013. Disponível em <<http://monkeybuzz.com.br/artigos/5853/as-multifacetadas-de-mia/>>. Acesso em 12 out. 2017

MOURA, Cristiane Soraya Sales. **O Jingle no rádio como peça do Marketing Eleitoral na Campanha de Lula em 2006.** 2008. Mestrado da Cásper Líbero, São Paulo, SP. Disponível em: <[http://www.abrapcorp.org.br/anais2008/gt6\\_soraya.pdf](http://www.abrapcorp.org.br/anais2008/gt6_soraya.pdf)>. Acesso em: 28 ago 2017.

OGRITO!. **MIA recebeu ameaças de morte, diz cantora à Dazed and Confused.** 2010. Disponível em <<http://revistaogrito.com/page/blog/2010/06/24/mia-recebeu-ameacas-de-morte-diz-cantora-a-dazed-and-confused/>>. Acesso em 12 out. 2017

OLIVEIRA, Milton. **Tribos Musicais: um olhar sobre o caráter político da música e suas implicações para as políticas mundiais na pós-modernidade.** 2015. 97 f. Monografia (Graduação em Relações Internacionais) – Centro Universitário Tabosa de Almeida, Caruaru, PE, 2015.

PRANDO, Ali. Born This Way Ball: analisada e dissecada. **Disco Punisher.** Brasil, 07 mar. 2013. Disponível em <<https://discopunisher.wordpress.com/2013/03/07/born-this-way-ball-tour-analisada-e-dissecada/>>. Acesso em 14 out. 2017.

ROLLING STONE. **Lady Gaga defende direito dos homossexuais em comício nos Estados Unidos.** 2010. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/lady-gaga-defende-homossexuais-em-comicio-nos-estados-unidos/#imagem0>>. Acesso em 11 out. 2017

SARFATI, Gilberto. **Teorias de Relações Internacionais.** 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

SILVEIRA, Fabrício. **Música Pop e Guerra Aérea.** 2016. INTERCOM. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1289-1.pdf>>. Acesso em 25 set. 2017.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In.: SÁ, Simone, et al. **Cultura Pop.** 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

THE GUARDIAN. **‘Don’t Ask, Don’t Tell’:** military members ‘out and proud’ five years after repeal. 2016. Disponível em <<https://www.theguardian.com/us-news/2016/sep/27/dont-ask-dont-tell-repeal-anniversary-us-military>>. Acesso em 11 out. 2017

VERIZON. About – Responsibility. **Domestic Violence Prevention.** s.d. Disponível em <<http://www.verizon.com/about/responsibility/domestic-violence-prevention>>. Acesso em 11 out. 2017.

VERIZON. **Christina Aguilera joins HopeLine for campaign supporting domestic violence prevention.** Disponível em <<http://www.verizon.com/about/news/christina->

aguilera-joins-hopeline-campaign-supporting-domestic-violence-prevention>. Acesso em 11 out. 2017.

YOUNG, M. Terry. Revisiting "Stripped": How Christina Aguilera Challenged Notions of Feminism and Sexuality, and Spoke for the Youth of America. **The Hampton Institute**, Nova York, mai. 2014. Society and Culture. Disponível em <<http://www.hamptoninstitution.org/revisiting-stripped.html#.WdGSqmhSziU>>. Acesso em 01 out. 2017.

ZASLOW, Emilie. **Feminism, Inc.:** coming of age in girl power media culture. 1. ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.