

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CERRO LARGO
LETRAS PORTUGUÊS E ESPANHOL – LICENCIATURA

NÍCOLAS EDUARDO DE OLIVEIRA DEOBALD

IT'S BRITNEY, BITCH:
CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA VIDEOGRAFIA DE UM ÍCONE POP

CERRO LARGO

2017

NÍCOLAS EDUARDO DE OLIVEIRA DEOBALD

IT'S BRITNEY, BITCH:

CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA VIDEOGRAFIA DE UM ÍCONE POP

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado como requisito para Obtenção do Grau de
Licenciando em Letras Português e Espanhol da
Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientadora: Prof^a Ana Cláudia Porto

CERRO LARGO

2017

NÍCOLAS EDUARDO DE OLIVEIRA DEOBALD

IT'S BRITNEY, BITCH! CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA VIDEOGRAFIA DE
UM ÍCONE POP

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como requisito para
obtenção de grau de Licenciada em Letras Português e Espanhol da Universidade
Federal da Fronteira Sul.

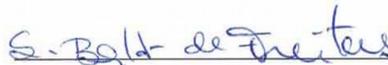
Orientadora: Profa. Me. Ana Cláudia Porto

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:
07/07/2017

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Me. Ana Cláudia Porto - UFFS



Profa. Me. Sandra Balbé de Freitas – UFFS / URI



Profa. Me. Dione de Brum Nascimento Kowalski – I. E. E. São Francisco Xavier

PROGRAD/DBIB - Divisão de Bibliotecas

Deobald, Nicolas Eduardo de Oliveira
It's Britney, Bitch! : Considerações em torno da
videografia de um ícone pop/ Nicolas Eduardo de Oliveira
Deobald. -- 2017.
26 f.

Orientador: Ana Cláudia Porto .
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em LETRAS: PORTGUÊS E ESPANHOL , , 2017.

1. Cultura POP. 2. Britney Spears. 3. Videografia. I.
, Ana Cláudia Porto, orient. II. Universidade Federal da
Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

Visto pelas gravadoras como uma forma eficiente de promover as músicas de trabalho de seus artistas dentro de uma cultura *pop*, o videoclipe atrai muita visibilidade para cantor e canção, seja por meio de canais próprios para esse nicho, como VH1 e MTV, ou sites como Youtube, Vevo e Vimeo. É por meio desse produto cultural que inúmeros cantores desse mercado musical consolidaram-se seu nome no *hall* da fama. Nomes como Michael Jackson, Madonna, Lady Gaga e Britney Spears têm sua construção imagética diretamente ligada a essa forma de divulgação. Assim, essas narrativas fonocinematográficas têm um papel importante no cenário mercadológico, não apenas na vendagem do álbum e música promovidos, mas também na “venda” de um estilo de vida. Partindo desse pressuposto, o presente trabalho propõe refletir sobre a construção do *ethos* da cantora norte-americana Britney Spears, por meio da análise um corpus selecionado de seus videoclipes. Para tanto, partiu-se da pesquisa bibliográfica acerca do tema, bem como da leitura do material a ser analisado (o *corpus*). A partir das análises, percebe-se que a *pop star* tem construído a imagem de si a partir de uma narrativa ambígua, a qual tem o uso do corpo como uma estratégia de visibilidade e divulgação do *american dream* (sonho americano).

Palavras-chave: cultura *pop*, videoclipe, Britney Spears

SUMÁRIO

<u>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</u>	5
<u>FRAGMENTOS DE SI</u>	8
<u>ANALISES</u>	10
<u>LO LITA</u>	10
<u>DESEJAR É POSSÍVEL</u>	12
<u>EU SOU UMA ESCRAVA PARA VOCÊ</u>	14
<u>PELO CONTROLE DA PISTA</u>	16
<u>RELAÇÕES TÓXICAS</u>	18
<u>FODA-SE (FUCK YOU!)</u>	19
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	22
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	24
<u>ANEXOS</u>	26

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A palavra *cultura*¹, segundo Cevasca (2003), evoca o significante *culto* (substantivo e/ou adjetivo – como em *o culto a Deus* e *povo culto* –, a expressão também substantiva e/ou adjetiva *modo de vida*, respectivamente); bem como *cultivar* (verbo que sinaliza uma ação no mundo). Neste trabalho, alguns efeitos de sentidos possíveis relacionados a essa palavra importam ao passo que pouco importam. Explico o contraditório: importam porque precisaremos deles para compreender o processo de raciocínio que constitui nossos argumentos, ao passo que pouco importam porque não discutiremos uma expressão cultural consagrada, considerada como referência particular de "homens cultos", que definem, organizam e manipulam os bens culturais de uma sociedade. Em sua face oposta, faremos algumas considerações sobre a *cultura pop* e/ou em uma de suas manifestações. Nosso local de fala é, pois, a borda: o *backstage*, a plateia que pede bis. Para o palco é que lançamos nosso olhar, para onde o espetáculo acontece.

Assim, ainda que preliminarmente, suscitamos o questionamento: do que (se) trata a *cultura pop*? Também de modo temporário – que em nada lembra o canônico – inferimos que se trata aqui de uma "cultura viva", um tipo de arte que se reinventa e se ressignifica cotidianamente como expressão de uma dinâmica pública também em constante transformação e ávida por mudança² – daí o termo qualificador *popular*, do

¹ Usaremos a grafia marcada em itálico quando colocarmos palavras e/ou expressões em evidência sem que isso pretenda significar ironia ou citação, assim como quando fizermos referência a estrangeirismos. Para casos de palavra citada e demais, convencionaremos o uso das aspas.

² Entendemos aqui que "transformação" não seja sinônimo de mudança, uma vez que é possível mudar de lugar, por exemplo, sem que haja uma alteração de estado. Nesse sentido, tomamos "ávida por mudança" como "ávida por novidade".

inglês *pop* (aludimos à *pop art*, de Warhol³). Nesse sentido, entende-se que a *cultura pop* tem, nos meios de comunicação, um de seus maiores propagadores; sobretudo, atualmente, via *internet*, dada a sua rapidez. Por outro lado, diz-se respeito a um tipo de cultura mercadológico, que exerce influência principalmente sobre o público jovem quando o assunto é moda, estilo e, claro, música. Para Feijó, “o *pop* é muito mais consumido do que vivido; é a arte dialogando com o consumo sem pudor”⁴.

Arte? Música? Consumo sem pudor? Impossível pensar nesses termos sem associá-los a um ícone. Nesse caso, em minha mente⁵, só aparece um nome, talvez porque em minha infância e adolescência foi o assunto sobre o qual mais ouvi falar (o mais apelativo para mim). A norte-americana que saiu de Luisiana para o mundo, a garota de 17 anos que surgiu trajada com a indumentária de colegial em seu primeiro videoclipe, eternizada no palco de um das maiores premiações da música americana⁶ ao dançar com uma cobra no pescoço e encenar um beijo em nada menos que a rainha do *pop*, Madonna, é a artista viva mais premiada da história da música americana. Essa menina que foi “dilacerada” pela mesma indústria que a construiu deu a volta por cima: “*It’s Britney, bitch!*”⁷

O leitor talvez pergunte: “qual a relevância de estudar Britney Spears? Ela é “só” um produto da indústria.” Sim, ela é um produto da indústria que, provavelmente, você consumiu sem perceber. Foi devido a ela que uma geração inteira usou *piercing* no umbigo, curtiu tingir as madeixas de loiro e usou calças de cós baixo (uma de suas marcas); em torno dela, o *pop* deixou de ser protagonizado por *girl* e *boy bands*. Britney é um fenômeno de cultura. Para Santaella (2003):

(...) todo fenômeno de cultura só funciona porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam

³Fonte: *Andy Warhol: um romance entre pop art & literatura*.

⁴ Fonte: *O videoclipe contemporâneo como crítica à sociedade pós-moderna: a representação do bullying escolar no videoclipe “College Boy”*.

⁵ Aqui, assumo a forma da primeira pessoa do discurso, pois se trata de uma memória pessoal, ainda que haja o entendimento de que o sujeito é uma categoria que se institui via discurso, sendo interpelado pela ideologia e pelo inconsciente, como explorado por Michel Pêcheux em suas obras acerca do discurso.

⁶ Trata-se do Music Video Awards (VMA), criado em 1984 pela Music Television Video (MTV).

⁷ A frase surge na canção Gimme More (2007), em que nos versos iniciais a interprete anuncia: “It’s Britney, bitch!”

porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constitui-se em práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido.

Como estudiosos de língua e linguagem, entendemos que é preciso nos despir de qualquer pré concebido, embora compreendamos – e por isso mesmo – nossas determinações sócio-históricas. Acreditamos que é salutar nos disponibilizar ao que o outro tem a dizer, uma vez que é por meio da relação de alteridade que o eu emerge. Ignorar essa relação não estaria, portanto, na base da formação de um profissional que trabalha com as múltiplas formas pelas quais a linguagem humana é capaz de simbolizar.

Em seu documentário *For The Records*, Britney afirma que muitos falam sobre ela, mas poucos a ouvem. Esta pesquisa é justamente sobre isso: ouvir, ver, compreender o que constitui esse mito da *cultura pop*, explorando-se os discursos e os materialismos culturais que constroem sua identidade imagética. Busca-se, aqui, analisar os porquês de sua persona ser tão relevante e rentável em uma indústria descartável que exige reinvenção (a novidade) constante. Assim, entende-se que o popular deve ser lido, ouvido e discutido no e pelo ambiente acadêmico, uma vez que o ser humano é, também, *grosso modo*, um produtor/produto cultural.

Para tanto, nosso embasamento teórico consiste em leituras selecionadas sobre os *Estudos Culturais* e a *Sociedade do Espetáculo*, assim como nosso dispositivo-chave para análise da linguagem parte de em uma perspectiva multimodal quanto à leitura (som, imagem, palavra), a fim de estruturar uma análise dos signos não-verbais (os videocliques) constitutivos do *corpus* selecionado: a videografia de Britney Spears.

FRAGMENTOS DE SI

Propositalmente ambíguo (ou polissêmico), o título supracitado foi retirado de uma das canções de Britney. Durante os anos de 2007/2008, período nebuloso de sua vida pessoal, a mesma imprensa que consolidou seu nome como um grande ícone da música *pop* foi decisiva em sua derrocada. Como forma de mostrar seu descontentamento com a superexposição midiática, Spears lançou o single *Piece of Me* (pedaço de mim), em que abertamente critica a cobertura excessiva da mídia sobre sua vida.

Apesar de ganhar reconhecimento mundial em 1998, ao lançar o single *...Baby One More Time*, Britney Spears já era um rosto conhecido pelos americanos. Quando criança, participou do show de talentos *Star Search*, gravou uma série de comerciais e também integrou o elenco do *The Mickey Mouse Club* (Clube do Mickey) ao lado de estrelas hoje mundialmente *conhecidas* como Christina Aguilera, Justin Timberlake, Ryan Gosling e Keri Russell. Após o cancelamento do programa, em 1995, a garota de Louisiana voltou a Kentwood, matriculou-se em uma escola e “viveu uma vida normal” até 1997. Enquanto as adolescentes de 17 anos colavam pôsteres de seus ídolos nas paredes, Britney queria estar neles.

Para tanto, a estrela da música *pop* não mediu esforços: de 1998 até o momento (2017), foram vendidos mais de 130 milhões de álbuns, mais de 100 milhões de *singles*, 60 milhões de DVD's, cinco singles em primeiro lugar na *Billboard HOT 100*⁸, sendo dois deles na semana de estreia, unindo-se a Mariah Carey como as duas cantoras a realizar tal feito; uma residência bem-sucedida em Las Vegas, considerada pela *Forbes* norte-americana como a responsável pelo renascimento da economia da “cidade do pecado”.

Britney foi apresentada pela indústria como uma artista grandiosa, indiscutível e positiva. Destacou-se como uma boa performer, logo, “boa porque aparece”. Suas constantes evoluções performáticas criam o que Debord (2003) chama de *monopólio de aparência*. Nessa esteira, criou-se uma figura ambígua, pela combinação do apelo aos vocais “pobres mas espirituosos” (timbre “rasgado”, gemidos) com uma performance de palco que sugere a erotização do corpo.

De acordo com Stephen Elliot, em *Why Britney Spears Matters*⁹(2001), o processo de constituição da imagem da cantora alicerçou seu discurso em três pontos: pela transgressão entre a inocência e a sensualidade, pela consolidação do sonho americano da garota que participava de programas de calouro e tornou-se uma artista de impacto global, bem como pelo uso do corpo como uma estratégia de visibilidade (a *sociedade do espetáculo*¹⁰ precisa da imagem).

As considerações de Elliot reforçam minha percepção em torno da construção discursiva da cantora e seu público. Ainda que o discurso literário não constitua nosso estudo, tomamos Cândido (1993) como fonte quando de sua atenção para com a questão de a existência da literatura de um país estar vinculada a um sistema literário, isto é, é preciso que haja uma tríade constitutiva, em que autores produzam e publiquem suas obras, as quais deverão ser apreciadas por um público leitor. Essa lógica segue para a indústria fonográfica: para que um mercado musical exista, também é necessária a relação triangular: cantor (autor), canção (obra) e ouvinte (leitor). Quem “consome” Britney?

⁸ Principal chart norte-americano, avalia as 100 canções mais consumidas nos Estados Unidos, considerando as vendas físicas e digitais, bem como reprodução em rádios e plataformas de compartilhamento.

⁹ Tradução livre: “Por que Britney Spears importa.”

¹⁰ Segundo Debord, diz respeito a uma sociedade consumista, influenciada pelos meios eletrônicos.

De acordo com dados publicados pela revista *Forbes*, em agosto de 2001, a maioria de seus fãs eram adolescentes de ambos os sexos e homossexuais das mais diversas faixas etárias.

Nesse sentido, parece-nos adequada a proposição de Fiorin (2012), para quem todo discurso pressupõe uma imagem daqueles que estão envolvidos no processo interativo, já que “*não se pode ignorar as consequências desse ato*”¹¹. Essa atitude induziria à construção de uma imagem que transforma a ação comunicativa em uma moeda de troca. Nesse jogo discursivo em que os participantes da interação exercem poder uns sobre os outros, a construção da imagem de si¹² seria um modo de (se) mostrar (algo).

ANALISES

LO LI TA

Com uma vida pessoal composta por altos e baixos, Britney iniciou sua carreira cercada de polêmicas, conforme já mencionado. Em seu *single* de estreia, lançado em 1998, pertencente ao álbum de mesmo nome, Spears, acompanhada de Nigel Dick (diretor dos clipes *Wonderwall* e *Champagne Supernova*, da banda Oasis, *Sweet Child o' Mine* e *Welcome To The Jungle*, da banda Guns N'Roses), são responsáveis, segundo pesquisa da revista *Billboard*, em 2015, pelo melhor¹³ videoclipe dos anos 1990.

Christopher Heard, em *Britney Spears: Menina Perdida* (2011), relata que, inicialmente, o conceito desenvolvido por Dick para o vídeo lembrava os desenhos

¹¹ In: FIORIN, J. L. *Linguagem e interdisciplinaridade*. Alea vol.10 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2008

¹² AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

¹³ Lembramos que nossa referência é a cultura *pop*. Não alcançamos o cânone, tampouco ele nos interessa nesta análise.

animados, em uma tentativa de conexão da cantora com um público mais jovem. Insatisfeita com o projeto, Britney queria que o vídeo refletisse a vida de seus fãs (os adolescentes), desejando ambientá-lo em uma escola. Isso a levou a apresentar essa ideia ao diretor e, ainda, a expressar sua vontade em protagonizar sequências de dança durante o clipe.

Envolvida em todo o processo, partiu de Britney também a ideia de usar o vestuário comum a uma colegial (Nicky sugeriu jeans e camiseta), amarrando a blusa acima da cintura, a fim de deixar o abdômen à mostra. Assim, Britney forjava/concebia uma de suas marcas discursivas mais fortes, conforme Elliot (2001): a dualidade (a transgressão entre a inocência e a sensualidade.)

Neste ponto, é possível associar essa marca discursiva de Spears (composta pela imagem da menina angelical cuja parte de seu corpo em evidência está intimamente ligada à sexualidade (resguarda o ventre), à figura de *Lolita*, personagem do romance homônimo de Vladimir Nabokov. Nos trechos iniciais da narrativa, a personagem Humbert Humbert descreve a forma como vê a garota:

Lolita, luz da minha vida, fogo da minha virilidade. Meu pecado, minha alma. Lo-li-ta: a ponta da língua faz uma viagem de três passos pelo céu da boca abaixo e, no terceiro, bate nos dentes. Lo. Li.Ta. Pela manhã, um metro e trinta e dois a espichar dos soquetes; era Lo, apenas Lo. De calças práticas, era Lola. Na escola, era Dolly. Era Dolores na linha pontilhada onde assinava o nome. Mas nos meus braços era sempre Lolita. Nabokov (1958, p.5).

Apesar de o nome “Britney” não permitir a mesma brincadeira sonora, o *ethos*¹⁴ constituído no clipe pela cantora é tão ambíguo e marcante quanto a figura de Lolita. Vestida como colegial, ela é provocante. No carro, com o olhar tristonho, sugere ao espectador o desejo de consolá-la. Na sala de aula, parece apenas mais uma adolescente entediada. Ao olhar do *voyeur*¹⁵, tal como Lolita, seduz. Ao olhar da indústria musical, é um produto altamente vendável.

A forma como Britney se move e se (tra) veste no palco contribui diretamente para a associação ao mito geracional *Lolita*: usa trancinhas no cabelo com laço cor-de-rosa, ao

¹⁴ Termo que designa a imagem de si que se constrói via discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

¹⁵ Aquele que olha, observa.

passo que deixa o sutiã magenta à mostra. Nos demais momentos, figurinos menos provocantes assumem o posto, mesmo assim, a cor rosa é uma constante, reforçando a referência que esse signo não-verbal faz, em nossa cultura, à ideia de infantilidade¹⁶ e pureza.

Além da dicotomia presente na composição imagética de Spears, em ...*Baby*, uma outra marca discursiva é apresentada: o uso excessivo do significante *baby*, já apontado no título. Para Pereira (2012), o excesso é uma “*estratégia discursiva que se caracteriza por aquilo que está demasiadamente presente no discurso*”¹⁷. Nessa canção, o vocábulo é repetido 22 vezes. Das mais de 160 músicas lançadas oficialmente por Britney, o termo *baby* é proferido em mais de 140. É importante ressaltar que, nesta canção, *baby* funciona como pronome de tratamento (em um nível enunciativo) e não apenas como adjetivo (em um nível semântico).

No final do vídeo, é interessante observar que a “diretora da escola”, que sustentava um olhar repreensivo para a adolescente e suas amigas no início do clipe, rende-se aos encantos da canção, dançando alegremente, como que numa espécie de frenesi. Essa figura feminina, de faixa etária mais avançada do que da protagonista do clipe, enseja algumas analogias bastante pessoais em relação à carreira de Spears e à *pop music*.

A primeira diz respeito à representatividade de uma grande parcela do público que ouve músicas *pop* de maneira geral e a seu modo de interagir com o novo: a princípio, tem-se estranheza, porém, aos poucos, a melodia impregna a mente do ouvinte. A segunda pode representar o olhar do público para Britney: é possível recriminá-la, negar o desejo em um primeiro momento; todavia, o recalcado¹⁸ retorna. Partindo dessa premissa, parece-nos coerente inferir que a promessa de liberdade que o “produto cultural” Britney vende é contagiante/contagioso.

¹⁶ Haja vista a produção nipônica Hello Kitty ou a norte-americana Barbie; o mundo cor-de-rosa dos contos de fada preconizado pelos filmes da Disney, por exemplo.

¹⁷ Pág. 99.

¹⁸ Noção elaborada por Freud para significar o mecanismo da psique para elaborar o que foi reprimido. Fonte: “O Inconsciente em Freud e Lacan.”

DESEJAR É POSSÍVEL

Com *...Baby One More Time*, Britney Spears estabeleceu padrões, começou a ditar o ritmo da indústria do entretenimento norte-americano que passava a tomá-la como referência. Assim, seis meses após o final da turnê de divulgação de seu álbum de estreia, *Crazy 2K Tour*, a “princesa do *pop*” (a imprensa começava a chamá-la assim atrelando sua imagem às figuras de Michael Jackson e Madonna, considerados rei e rainha do *pop*, respectivamente), preparava seu single de *comeback*¹⁹: *Oops... I did it again!*

A intenção era “fazer isso de novo”, ou seja, repetir o sucesso de *...Baby*. Para isso, Max Martin e Rami Yacoub foram chamados para produzir a canção, e Nigel Dick para dirigir o videoclipe. Sonoramente e imagetivamente parecido à produção anterior, *Oops...*, constrói mais uma vez sua narrativa em torno de uma ambiguidade discursiva. Ora provocante, ora angelical, o enredo tem seu início com a chegada de um astronauta a Marte. Ao encontrar uma pedra de ardósia com a foto de Britney, a Terra treme e Spears, agora uma marciana, surge vestindo um macacão de látex vermelho (destacando cada curva de seu corpo).

Apesar das semelhanças com o seu videoclipe de estreia, em *Oops...* assume-se uma posição ligeiramente mais agressiva. As cores suaves (o cor-de-rosa) dão lugar a cores marcantes (sobretudo o vermelho); a submissão (a garota que pedia mais uma chance ao amor de sua vida), à independência (agora é ela quem dita as regras do jogo). Essa afirmação se sustenta, sobretudo, em dois momentos da narrativa: aos 1min49sec, quando Spears suspende o marciano acima dela enquanto canta os versos “*I'm not that innocent*”²⁰; e, aos 02min50sec, momento em ela recebe do astronauta o diamante *Le Coeur de La Mer*²¹, estabelecendo uma relação intertextual com o filme *Titanic* (1997), dirigido por James Cameron, explicitada nos trechos²²:

¹⁹ Os *singles* lançados após um período de pausa são considerados retornos de um artista ao mercado fonográfico.

²⁰ Tradução livre: “Eu não sou aquela inocente”.

²¹ Tradução livre: “o coração do oceano.”

²² Tradução livre: “Mas eu pensei que a velhinha tivesse jogado no mar ao final/ Bom, baby, eu mergulhei e peguei para você/ Oh, não precisava.”

BRITNEY - *But I thought the old lady dropped it into the ocean in the end.*

ASTRONAUTA: - *Well, baby, I went down and got it for you.*

BRITNEY: - *Oh, you shouldn't have.*

Ainda nesta sequência, a arbitrariedade discursiva ganha força: se, por meio das palavras (discurso verbal), ela expressa doçura e gentiliza, em suas ações (discurso não-verbal) demonstra frieza (dando as costas ao astronauta). O que, em um primeiro momento, pode parecer arbitrário comprova que os videoclipes são texto multimodais. A ambiguidade, neste caso em especial, entre discurso verbal e imagético vai ao encontro da ideia central da canção: *"I played with your heart / Oops!... you think I'm in love / That I'm sent from above/ I'm not that innocent"*²³.

Em *Oops!...*, a ambiguidade se mantém, portanto. Se dentro da verbalidade há a negação da inocência, imageticamente o discurso se ancora na inocência. Apesar de mais quente e agressivo que *...Baby, Oops!...* é um videoclipe pensado para o público adolescente. Novamente, trata-se de um tema cotidiano do universo em questão (as desilusões amorosas), em que se assume a sensualidade como estratégia de sedução. Ao contrário do *single* de estreia, *Oops!...* inverte a lógica: da garota que pedia atenção, o que predomina, agora, é a imagem de uma garota destemida, que enuncia seu desejo.

De certa forma, podemos relacionar essa representação com a sua carreira, já que, em *...Baby*, Britney lançava seu *single* de estreia (precisava de atenção). Com *Oops...*, Britney já era o maior fenômeno *teen* da atualidade (todos queriam tê-la ou sê-la). Mesmo que timidamente, o recado do que estaria por vir é dado: Britney não é tão inocente, e sua falta de inocência poderá chocar.

EU SOU UMA ESCRAVA PARA VOCÊ

Em tempos em que a cultura do entretenimento, sobretudo o universo *pop* (a cultura do consumo) tinha sua produção imagética voltada para a televisão, performances em programas de televisão (*talk shows*) e premiações eram tão emblemáticos para a tradução imagética de uma canção quanto os videoclipes. Em

²³ Tradução livre: "Eu brinquei com seu coração/ Oops! Você pensa que estou apaixonada / Que eu vim do céu / Não sou aquela inocente."

setembro de 2001, Britney lançava seu novo e controverso *single I'm Slave 4 U*.²⁴ Diferentemente das narrativas anteriores, *Slave* não possuía a sonoridade característica do *mainstream*. Assim, fugindo do som coeso (extremamente comercial) criado por Max Martin, *Slave*, produzido pela dupla *The Neptunes* (Pharrel Williams e Chad Hugo), ancorava sua sonoridade nos gêneros R&B (*Rhythm and blues*) e *Hip-Hop*.

Considerada pela crítica especializada como perturbadora, *Slave* é responsável por romper com o *ethos* da “garota virgem” construído até então. Destaca-se que, nesse mesmo período, *Spears* declarou, em entrevistas, que permaneceria intocada até o casamento, o que, novamente contribuía para a construção ambígua de sua persona, visto que suas entrevistas iam na contramão da atual fase de sua carreira.

Slave foi o carro-chefe do terceiro álbum de estúdio da cantora, sendo considerado o álbum mais autobiográfico da carreira da cantora até então (por isso o título do álbum: *Britney*). O conjunto de canções desse álbum (não apenas *I Slave 4 U*) fugia do *pop mainstream* (Max Martin produziu 06 faixas apenas, diferentemente dos álbuns anteriores em que fora responsável por todas as canções). Trata-se, pois, de uma ruptura na composição da discografia de *Spears*. Mesmo com um desempenho abaixo do esperado na *Billboard Hot 100*, principal parada de sucesso americana (a canção alcançou apenas a 27ª posição), a música é a única na carreira de *Spears* a figurar, na notoriamente hostil²⁵, *Billboard Hot R&B/Hip Hop Songs* (na 85ª posição) e a primeira a aparecer na *Billboard Dance Club Play* (4ª posição).

Usando as formulas criadas por Max Martin, Britney tornou-se um fenômeno em vendas, ditando tendências comportamentais que constituíram a cultura pop norte-americana daquele momento (o cabelo loiro, calças de cós baixo, *piercing* no umbigo). Tais (e)feitos, poderiam fazê-la acomodar-se e continuar a seguir o caminho que já trilhava, e, talvez desaparecer junto com o resto das estrelas *pop* do início dos anos 2000, todavia, sua capacidade de reinvenção sonora e redefinição da imagem de si (assim como *Madonna*) é o que a torna relevante em uma indústria voraz em que o *pop* é o gênero musical que evolui mais rapidamente.

²⁴ Tradução livre: “Eu sou uma escrava para você.”

²⁵ Cantoras do *pop mainstream*, como Britney Spears, dificilmente figuravam (em 2001) na *Billboard Hot R&B/Hip Hop Songs*, parada de sucessos dominada por cantores de *jazz*, *R&B*, *rock and roll*, *doo wop*, *soul* e *funk*.

No videoclipe de *I'm Slave 4 U*, o corpo é utilizado como estratégia de visibilidade. No clipe dirigido por Francis Lawrence (responsável por vídeos como *Precious Illusions* da Alanis Morissette, *Pump It* do Black Eyed Peas, *Whenever, Wherever*, de Shakira), Britney e seus bailarinos estão completamente suados em um mundo pós-apocalíptico no qual há falta de água. Dentro de uma sauna, são realizadas coreografias complexas, em especial, com elementos de *street dance* e dança do ventre, ratificando a construção do apelo sexual.

Muito mais do que uma canção sobre o desejo de dançar, *Slave* permite discutir como um olhar pós-moderno aplica-se à música *pop*, sendo o pastiche um de seus elementos-chave. A imitação, nesse caso, não serve apenas para honrar a pessoa ou a ideia referenciada, mas, sim, para fazer uma declaração musical diretamente relevante para o momento. Nesta esfera, é interessante destacar que Spears usa Madonna como modelo de carreira, mas faz isso sem tomá-la como uma grande influência musical (pelo menos não da forma que artistas como Lady Gaga o fazem).

Se não Madonna, quem é a principal influência musical e visual de Britney? Nada menos que Janet Jackson, sobretudo em seus elementos visuais. A influência de Janet é vista em *Slave*, que lembra em muitos momentos o videoclipe de *All Nite (Don't Stop)*. Spears e a irmã tão famosa e talentosa quanto Michael Jackson compartilham do mesmo estilo de dança (ambas têm como preferência/referência o *street dance*) fazendo do corpo o veículo de suas performances. Em “Slave”, há também referências a Prince, sobretudo nos vocais (respiração ofegante).

Fugindo da combinação óbvia (já que os cantores iniciantes têm Madonna e Michael Jackson como influências), inspirar-se em Prince e Janet Jackson foi uma inovação no universo de referência do *pop*, principalmente porque Spears não indicara de ser fã/ estar a par/ inspirar-se nos ícones *pop* progressistas dos anos 80. Ainda, sobre o pastiche: mesmo que vejamos as “homenagens” de Lady Gaga a Madonna como um pastiche pós-moderno, não há como ser mais óbvio e explícito (beira o plágio), ainda mais para uma artista que se orgulha em assumir a arte *pop*. Gaga foi muito mais interessante quando referiu Blondie, David Bowie e Queen em seu álbum de estreia, do que nas referências à rainha do *pop*. Por outro lado, Britney tornava-se cada vez mais interessante/atraente, aos olhos da indústria do entretenimento ao explorar elementos característicos das performances de Janet Jackson e Prince.

PELO CONTROLE DA PISTA

Com o fim de sua turnê *Dream Within a Dream Tour* e o rompimento com o então namorado, e também cantor, Justin Timberlake (a relação teve um desfecho rodeado de polêmicas e boatos de traição por parte de Britney), Spears resolveu dar uma pequena pausa de seis meses em sua carreira. No entanto, mesmo de “férias”, a cantora começou a trabalhar em seu novo disco, o consagrado *In The Zone*, que só chegaria às prateleiras das lojas um ano depois do início de sua produção.

Além de buscar uma sonoridade mais complexa e urbana, Britney cortou o cordão umbilical com Max Martin, apostou em novos produtores, como Bloodshy & Avant (responsáveis por *Toxic*) e embarcou em gêneros como *dance*, *house*, *trip hop* e *hip hop*. Diferente dos álbuns anteriores, Spears é creditada como compositora em 08 das 12 canções presentes neste álbum. Suas composições dizem respeito à enunciação do desejo e das paixões, seja pelo prazer advindo do próprio toque (a canção *Touch of My Hand* trata da masturbação feminina), seja pela disputa do controle da pista de dança, ou, ainda, pelo desejo sexual entre mulheres, como no dueto com Madonna em *Me Against The Music*.

Além das canções citadas, há *Breathe on Me* e *Outrageous* que falam sobre sexo e extravagâncias, passando pelas performances de divulgação em premiações, canais de televisão, pela digressão em *The Onyx Hotel Tour* (que, em sua maioria, sugere a erotização do corpo), assim como novas produções fono-cinematográficas – os videoclipes.

Para dirigir o videoclipe de *Me Against The Music*, Britney, em parceria com Madonna, convocou Paul Hunter (diretor de clipes de Michael Jackson, Janet Jackson e Mariah Carrey). Nessa narrativa, Britney chega ao clube de dança (uma alegoria da indústria fonográfica), do qual Madonna já é rainha. O desejo de assumir o protagonismo como performer do clube representa a ascendência rápida de Britney no mundo musical²⁶.

²⁶ Britney é a artista mais jovem que possui uma estrela na calçada da fama.

No mundo ficcional, mesmo que próxima, Britney não teve a chance de alcançar Madonna, ainda que trabalhando juntas, duelando pelo mesmo espaço. Essa “distância” pode ser encarada como uma forma de representação da hierarquia entre rainha e princesa do *pop*. Madonna está um degrau acima de Britney, sejam nas sequências de perseguição, ou durante o momento em que as cantoras dançam sob a estrutura de uma cama (Madonna é quem está “por cima”), gerando um efeito de dominação entre elas. *Me Against The Music* se dá, então, pelo encontro de duas cantoras lendárias da cena *pop*, sendo uma espécie de consentimento da rainha a sua sucessora.

De acordo com Soares (2010), tem-se a presença do mito geracional em figuras emblemáticas da cultura *pop* (cultura do consumo), que presentificam, em suas produções artísticas, anseios, gostos e afetos de um tipo específico de fruitor. Para Eco (2001), o mito geracional configura-se como uma ferramenta para compreensão dos domínios simbólicos das disposições da cultura sobre os indivíduos; sendo assim, compreendo a narrativa de Britney como uma forma de compreender o processo de criação de um mito geracional.

RELAÇÕES TÓXICAS

O dueto com Madonna levou Britney a outro patamar. O segundo *single* do álbum precisava causar tanto impacto quanto primeiro. Para tanto, a gravadora escalou *Outrageous*, sendo que Spears preferia *Toxic*. Em mais uma escolha acertada da cantora (já havia lutado com a gravadora para *Me Against The Music* ser o *single* inicial da era), *Toxic* transformou-se não somente na canção mais icônica da carreira da cantora, como também em seu videoclipe mais memorável do ponto de vista da crítica especializada.

No vídeo dirigido por Joseph Kahn (que havia trabalhado com Britney em *Stronger*), Spears representa uma agente secreta que deseja se vingar de um ex-namorado. Para compor a cena, são usados figurinos emblemáticos. Um deles cobre seu corpo nu com diamantes. O discurso, mais uma vez, ancora-se na dualidade: quando aparece loira, suscita a garota boa que também pode ser má; quando ruiva, mostra-se uma mulher perigosa, que busca vingança.

Com um enredo cheio de referências cinematográficas e televisivas, lembrando os filmes *Charlie Angels* (2000), *Blade Runner* (1982) e a série *Alias* (2001-2006), *Toxic* rende a Britney um Grammy, como Melhor Gravação Dance em 2005.

Depois de *Outrageous* e muita polêmica sobre sua vida pessoal, ficando de fora da cena por três anos, Spears, em 2008, iniciaria o que a *Billboard* chamou, à época, de “o maior *comeback*” de todos os tempos. Para esse retorno, sua equipe convocou Bloodshy & Avant, produtores de *Toxic*, para compor um novo *hit*.

É o tempo de *Womanizer*, cujo enredo semelhante a *Toxic* narra a vida de uma mulher que usa vários disfarces durante o dia (novamente, há uma Britney loira, morena e ruiva) com o intuito de acompanhar o seu namorado em suas atividades cotidianas, para no fim, expô-lo. As cenas em que ela aparece nua em uma sauna, por exemplo, apontam para uma crítica direta à mídia que, durante os últimos anos, criticara as transformações de seu corpo. Nesse sentido, mais uma vez o corpo é adotado como estratégia discursiva na construção desse ícone *pop*.

FODA-SE! (FUCK YOU!)

Ao escrever sua revisão/crítica sobre o álbum *Femme Fatale* (2011), uma das revistas mais especializadas em música, a publicação norte-americana *Rolling Stones* declarou: “Britney Spears é o *pop* e o *pop* é Britney Spears”. Essa relação de coexistência, ou mesmo tautológica, realizada pelo veículo de comunicação, deve-se ao fato que Spears, nos últimos 13 anos (considerando o período da publicação até o início da carreira), tem sido um dos nomes (senão “o” nome) mais relevantes da indústria do entretenimento. Atrevo-me a dizer que Britney não representa apenas a música *pop*, mas a *cultura pop* norte-americana da primeira década do século XXI.

Essas considerações, de certa forma pretensiosas, ganham força e fôlego com o videoclipe de *I wanna Go*. Tradução imagética para a canção homônima, e terceiro single do álbum *Femme Fatale*, o vídeo dirigido por Chris Marrs Piliero (diretor de clipes como *Blow*, de Kesha, e *Break Free*, de Ariana Grande) foi lançado em 2011 com o uso exacerbado de referências à *cultura pop* – passando por filmes como *Half Baked* (no Brasil: *Pra lá de Badgá*), por franquias mundialmente conhecidas como *Kill Bill* de Quentin

Tarantino, e *Terminator* (No Brasil: Exterminador do Futuro), de James Cameron, até o universo de outro grande ícone da música *pop*, o ex Jackson Five Michael Jackson.

Essa intertextualidade provocadamente estabelecida com as diferentes esferas artísticas, torna-se efetiva ao passo que se realiza com uma “cultura viva”, alicerçada e produzida no tempo presente. O “agora” é o que conta. Segundo Debord (2003, p.139), para que haja compreensão dos propósitos artísticos em uma obra, precisa-se estabelecer comunicação (entre público e artista), encontrar uma linguagem comum, “não mais na conclusão unilateral de que a arte da sociedade histórica chegava sempre demasiadamente tarde”. Isso nos remete à ideia de que o canônico precisa de um tempo bastante alargado, a fim de consolidar/consagrar (tornar sagrado) a obra de uma época. No caso da *cultura pop*, parece-nos que o interessante é o profano (o fora do templo).

A narrativa de *I Wanna Go* tem como introito uma coletiva de imprensa, em que Britney se irrita com os jornalistas que a bombardeiam de perguntas invasivas, passa pelas ruas de Nova Iorque, até que a protagonista é acuada por um grupo de *paparazzi* e resgatada por seu segurança²⁷. Nessa mesma direção, é possível perceber na produção multimodal de *I Wanna Go*, como efeito de sentido, ressonâncias (ecos imagéticos) de elementos estilísticos que “imortalizaram” os videocliques que flertam com a linguagem cinematográfica. “Triller”, referenciado explicitamente na cena em que Britney e Guillermo Díaz reproduzem o diálogo eternizado por Michael Jackson e Ola Ray, ao apropriar-se dos filmes de terror, entregou à *cultura pop* um “manual de instruções” de como fazer um bom videoclipe.

Como a cultura pop estabelece uma relação simbiótica entre arte e consumo, pode-se inferir que as narrativas que constituem os videocliques de Spears precisam ter o apelo ao rentável, consumível. *I Wanna Go* segue o padrão de qualidade ditado/herdado pelo precursor Jackson, ainda que acirrando o apelo mercadológico compatível a uma sociedade capitalista. Lançado em 1983, *Triller* tem 13min de vídeo, enquanto a canção apenas menos da metade desse tempo: 05min. Já o vídeo de Spears possui 04min34sec e a canção 03min31sec.

²⁷ Uma relação intertextual pode ser estabelecida com a película *The body guard* (No Brasil: O guarda-costas), protagonizada pela também cantora Whitney Houston e o ator Kevin Costner, sucesso de público da indústria cinematográfica dos anos 90.

Em tempos de *modernidade líquida*²⁸ (Bauman), em que a concepção de tempo é alterada pela relação da sociedade com as novas tecnologias, uma produção curta frui de maneira mais orgânica nas redes sociais. Enquanto *Trilha* foi concebido em um momento em que a cultura do entretenimento era voltada a canais de televisão e cinema, *I Wanna Go* é construído em um período em que não há mais fluxo exclusivo/preponderância de/em um suporte. Assim, circulando tanto por emissoras televisivas (MTV, VH1) quanto em plataformas de compartilhamento na internet (YouTube, Vevo, Tidal, Apple Music, Spotify, etc), os videoclipes tornaram-se produtos culturais adaptáveis, moduláveis aos meios em que são veiculados, resignificando-se diariamente, em conformidade (tomando a forma e também formando) com uma edição revisitada dos deuses gregos.

Ainda em relação a *I Wanna Go*, Britney mostra que, assim como seus produtos, ela também pode resignificar-se²⁹. Aponte-se a capacidade de reinvenção da princesa do *pop*, como um de suas características enquanto reescritura, reinscrição no imaginário de seu público. Seu discurso é ancorado em regularidades que adquirem nova configuração em seus vídeos. A relação da cantora com a mídia foi abordada anteriormente em sua videografia, todavia não caracterizada com repórteres advindos de *Exterminador do Futuro*. Corriqueiramente, Spears utiliza referências cinematográficas, mas, até então, nunca havia proferido um palavrão (a sequência inicial é uma referência direta ao filme *Half Baked*, de 1998). O jogo com um passado recortado por escândalos pessoais constitui-se via ironia como quando ela veste uma blusa que tem a caveira da personagem *Mickey Mouse*, em referência explícita à garota que começou a carreira participando de programas infantis.

A ironia da vida fora dos palcos alcança a performer quando a expressão *fuck you!* aponta para uma ruptura possível com a imagem de si até então configurada pelas condições de produção de seu discurso. Habitando o campo das insinuações, a *princesa do pop* não havia representado uma cena de descontrole em sua videografia, (diferentemente de sua vida pessoal). O contexto em que o palavrão é proferido (durante a coletiva de imprensa) e para quem é proferido (os repórteres) devem ser considerados

²⁸ Alusão à obra do filósofo Zygmunt Bauman *Modernidade Líquida*, em que discute as características da sociedade líquida em contraposição à sociedade sólida, que teria sido suplantada por aquela.

²⁹ A esse respeito, parece-nos, pela análise dos discursos sobre a trajetória da cantora, bem como de suas narrativas fono-cinematográficas, que há uma (con) fusão entre a personagem empírica Britney e a personagem fictícia, que protagoniza suas produções. Um caso de autobiografia, em que a imagem de si prepondera como *theme* (tema) das obras.

como um dos momentos em que as personagens (empírica e fictícia) se fundem. Entre os anos de 2006 a 2008, Britney teve sua vida pessoal esmiuçada pela imprensa. De acordo com o fórum *Rebellion*, o fato de ela não usar roupa íntima foi destaque em jornais no *The New York Times* e *New York Post* em mais de 200 países. O xingamento àqueles que contribuíram para a ruptura do mito parece libertador para ambas as personagens, antecipando que seria uma nova atuação performática da cantora. Estamos diante do retorno do recalcado.

CONSIDERAÇÕES S FINAIS

Britney não é a senhora de seu próprio destino³⁰, mas de sua própria carreira. Muitas são as referências em sua videografia a Prince, Janet Jackson, Michael Jackson, Madonna, porém, mais do que menções a outros artistas, as alusões ao seu próprio ethos imagético fazem parte do processo de (re) construção do mito. Na sociedade de consumo, é preciso manter o produto atrativo, lembremos. No caso de Spears, além de ser impossível negar sua influência sobre a cultura *pop*, constituindo-se como um mito geracional para uma leva de cantoras desse estilo musical, bem como para seu público jovem, é possível afirmar que se estabelece uma relação autofágica, em que Britney também é consumidora de si mesma.

Ao decorrer do levantamento das a partir das análises sobre a construção discursiva imagética da cantora, percebe-se que a ambiguidade é um recurso recorrente, assim como é o uso do corpo como estratégia de visibilidade de si e do sonho americano de alcançar o sucesso. Apesar de haver momentos de ruptura, o discurso que constrói a imagem da cantora mantém-se atrelado a essas premissas.

Diferentemente de outras estrelas *pop*, o discurso que parte de Britney não se reinventa (não muda), mas se ressignifica (assume novos sentidos), seguindo a máxima do “Nada se perde, tudo se transforma”. Mesmo que os temas abordados em sua

³⁰ Considerada incapaz de gerir sua própria pelos tribunais em 2008, o pai de Britney, Jamie Spears, é tutor da cantora.

narrativa autobiográfica sejam os mesmos, isso é feito de modo distinto em cada videoclipe, o que, talvez, tenha garantido seu sucesso até hoje. A repetibilidade, nesse caso, não é tomada como “mais do mesmo”, mas como possibilidade de ressignificação em uma cultura altamente volátil.

Ame-a ou a odeie, Britney Spears ainda é relevante para um mercado recheado de artistas e suas mensagens. Enquanto divas como Beyonce, Katy Perry, Taylor Swift lutam pela paz mundial e se empoderam apoiando causas como o feminismo e o combate ao racismo, por exemplo, a princesa do *pop* continua abordando o universo sexual. Afinal, querer sexo e ser sexy não são sinônimos de futilidade e/ou superficialidade mas parte da natureza humana, exposta, por que não, por uma pélvis irretocável.

A leitura que fiz da representação desse ícone esteve intrinsecamente afetada pela assunção do olhar daquele que aprendeu a acreditar que as preces de um garoto de doze anos podem ser atendidas. Nesse percurso de aprendiz, eu, provavelmente como muitos de seus fãs, tomei Britney como exemplo de superação e ressignificação. Nos momentos em que ela se transformava, eu também o fazia. Assim, assumo, sem pudores acadêmicos, a condição de que é o olhar do observador que define o objeto. Britney Spears *ces't moa*³¹.

³¹ Alusão à célebre frase do escritor do realismo francês, Gustav Flaubert, quando questionado, em julgamento, sobre quem seria Madame Bovary, protagonista de seu romance homônimo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

...**BABY ONE MORE TIME**. Direção: Nigel Dick. Produção: Max Martin, Rami Yacoub. Intérprete: Britney Spears. Los Angeles, EUA: Jive Records, 1998. 3'56. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-u5WLJ9Yk4>. Acesso em: 28/10/2016

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v.2

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

COELHO, Reichert Lilian. **As relações entre imagem, som e narrativa nos videoclipes**. Belo Horizonte: XXVI Intercom, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUNKER, C. I. L. O inconsciente em Freud e Lacan. In: Um Retorno a Freud.1 ed. Campinas: Mercado as Letras, 2008, v.1

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

ELLIOTT, Stephen. **Why Britney Spears Matters**. Disponível em: www.gwu.edu/~medusa/2001/britney.html. Acesso em 03/03/2017

FIORINDO, Priscila Peixinho. ETHOS: **Um percurso da retórica à análise do discurso**. Revista Pandora BRASIL, São Paulo, nº47, 2012.

FIORNI, J.L. **Linguagem e interdisciplinaridade**. Alea vol.10 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2008

HEARD, Christopher. Britney Spears: menina perdida. São Paulo: Prumo, 2011.

I'M A SLAVE 4 U. Direção: Francis Lawrence. Produção: The Neptunes. Interprete: Britney Spears. Los Angeles, EUA: Jive Records, 2001. 3'22". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mzybwwf2HoQ>. Acesso em: 28/10/2016

I WANNA GO. Direção: Chris Marrs Piliero. Produção: Max Martin, Shellback. Interprete: Britney Spears. Los Angeles, EUA: Jive Records, 2011. 4'33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-sxSd1uwoU>. Acesso em: 28/10/2016

ME AGAINST THE MUSIC. Direção: Paul Hunter. Produção: Trixster, Magnet. Interpretete: Britney Spears, Madonna. Nova York, EUA: Jive Records, 2003. 4'01". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=clwLKJ294u4>. Acesso em: 30/05/2017

OOPS!...I Did It Again. Direção: Nigel Dick. Produção: Max Martin, Rami Yacoub. Intérprete: Britney Spears. Los Angeles, EUA: Jive Records, 2000. 4'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CduA0TULnow>. Acesso em: 28/10/2016

SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SOARES, Thiago. **Por que Lady Gaga Importa?**. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010. Caxias do Sul – RS. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2666-1.pdf>. Acesso em 04/04/2017.

SOUZA, Michele; GAMBARD, Daniel. **O videoclipe contemporâneo como crítica à sociedade pós-moderna: a representação do bullying escolar no videoclipe “College Boy”**. Revista Anagrama. Ano 8, ed. 2, dez-2014.

TOXIC. Direção: Joseph Kahn. Produção: Bloodshy & Avant. Interpretete: Britney Spears. Los Angeles, EUA: Jive Records, 2003. 3'32". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LOZuxwVk7TU>. Acesso em: 28/10/2016

VIEIRA, Josenia Antunes; ROCHA, Harrison da; MAROUN, Cristiane R. G Bou.; FERRAZ, Janaína de Aquino. **Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007

WOMANIZER. Direção: Joseph Kahn. Produção: K. Briscoe The Outsiders. Interpretete: Britney Spears. Los Angeles, EUA: Jive Records, 2008. 3'45". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rMqayQ-U74s>. Acesso em: 28/10/2016.

ZYGMUNT BAUMAN. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.